



Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Recent Period Turkish Studies

Araştırma Makalesi | Research Article

🔓 Açık Erişim | Open Access

Cumhuriyet'in Yeni Kadını Yazmak: Huzur'da Erkek Muhayyilenin Politik Sentezciliğine Karşı Kadın Kahramanın Öznelik Direnci

Writing the New Woman of the Republic: The Female Protagonist's Resistance of
Subjectivity against the Male Imagination's Political Synthesism in Huzur



Berna Terzi Eskin¹

¹ Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde klasik kültür ve sanat, eski rejimden devralınan unsurlar olmaları dolayısıyla geri planda kalmış; buna karşılık folklor, istifade edilmesi gereken yegâne ulusal kültür kaynağı olarak konumlandırılmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar da bu gündeme dair söz söylemiş, ancak alternatif denilebilecek bir söylemle folkloru ve İmparatorluk mirası olan klasik kültürü sentezci bir anlayışla ele almıştır. Bu bağlamda makalede, Tanpınar'ın Huzur'daki kadın kahraman Nuran'ın karakter tasarımı aracılığıyla söz konusu gündeme nasıl müdahil olduğu üzerinde durulmuştur. Yazar, sentezci bir politik yaklaşımı önceleyerek Nuran karakterini inşa eder. Başkahraman Mümtaz ise Nuran'ın yazar tarafından kurgulanan mevcut birikimine dair manzarayı yeniden keşfederek onu roman içerisinde tekrar tahayyül edip kurgulamak ister. Her iki koşulda da bir kadın olarak Nuran'a hem folkloru hem de klasik kültürü saklama ve gelecek nesillere taşıma vazifesi yüklenir. Netice itibarıyla çalışmada, Nuran karakteriyle somutlaşan tablonun yakın dönem kültür politikaları bağlamında alternatif bir teklif anlamına geldiği, Nuran'ın da edilgen kalmayıp kendi özneliğini dışı vuran bir kadın figür olarak belirginleştiği öne sürülmektedir.

Abstract

During the foundational period of the Turkish Republic, classical culture and art were relegated to the background due to their associations with the former regime. In contrast, folklore was positioned as the primary and legitimate source of national culture to be utilized in constructing the new identity. Ahmet Hamdi Tanpınar engaged with this cultural agenda, but through an alternative discourse that embraced a synthesizing approach, combining folklore with the classical heritage of the Ottoman Empire. In this context, this article explores how Tanpınar intervenes in this cultural discussion through the construction of the female character Nuran in his novel Huzur (A Mind at Peace). The author builds Nuran's character through a politically synthesist perspective, while the protagonist Mümtaz seeks to reinterpret and reconstruct her identity within the fictional universe by rediscovering the cultural depth previously ascribed to her by the author. In both instances, Nuran, as a woman, is entrusted with the mission of preserving and transmitting both folklore and classical culture to future generations. Consequently, the study argues that the portrayal of Nuran offers an alternative proposition within the context of contemporary cultural policies. Furthermore, Nuran emerges not as a passive figure but as a distinct representation of a woman who asserts her subjectivity.

Anahtar Kelimeler

Kültür Politikaları • Kadın Çalışmaları • Huzur • Ahmet Hamdi Tanpınar • Folklor

Keywords

Cultural Policy • Women's Studies • Huzur • Ahmet Hamdi Tanpınar • Folklore



Atıf | Citation: Terzi Eskin, Berna. "Writing the New Woman of the Republic: The Female Protagonist's Resistance of Subjectivity against the Male Imagination's Political Synthesism in Huzur." *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları–Recent Period Turkish Studies* 47 (2025): 267-282. <https://doi.org/10.26650/YTA2025-1574524>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Terzi Eskin, B.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Berna Terzi Eskin bterzieskin@fsm.edu.tr



Extended Summary

Following the French and Industrial Revolutions, during what came to be known as the Age of Nationalism, folkloric studies gained significant prominence within multiethnic empires. A discernible link exists between the process of nation-building and the increased emphasis on folklore during the modernization of Ottoman-Turkish society, as was the case across much of Europe. The rise of Turkish nationalism, particularly after the Balkan Wars of 1912-1913, led to the systematization and institutionalization of folklore studies. This period also marked a turning point in Ottoman-Turkish cultural history, wherein studies focused on language and folk knowledge signaled the discovery and legitimization of folklore as a field of inquiry.

During the early Republican era, folklore emerged as a central concern of the state's cultural policies, and various institutions and organizations were mobilized to collect, classify, and analyze folkloric data. On one side stood the enduring legacy of imperial Ottoman culture, with its long-standing classical traditions, and on the other, the vernacular expressions of the people, embodying local and regional variations. Following the proclamation of the Republic, folklore was elevated as the primary - and in many respects, exclusive - source for interpreting the past. This elevation was rooted in a political vision that disassociated classical Ottoman culture, art, and literature from the new national identity, casting them as remnants of the imperial past incompatible with the modern nation-state.

This approach was reflected in literature, which served as a tool for mass transformation, where various elements of folklore were incorporated into literary production. Ahmet Hamdi Tanpınar stands out as a unique figure in this cultural landscape, engaging with these issues not only in his fictional works but also in his academic writings and essays. Yet, unlike many of his contemporaries, Tanpınar did not regard folklore as the sole reservoir for constructing national identity, nor did he entirely reject the classical cultural heritage. A strong proponent of historical consciousness and cultural continuity, Tanpınar approached both classical and folk traditions not as ideological instruments of nationalism, but as dynamic cultural resources that could be adapted to the realities of his time. In his novels, Tanpınar thus advances a pragmatic vision - advocating for cultural synthesis and underscoring the necessity of drawing from both traditions.

This article examines how Ahmet Hamdi Tanpınar engages with the cultural and political climate of the early Republican era through his novel *Huzur* and, in particular, through the characterization of the female protagonist, Nuran. The study explores the tension between classical and folkloric elements within the novel and how these elements, rather than challenging the dominant patriarchal canon, are mobilized to reconstruct the female protagonist's identity in alignment with male-centered ideological frameworks. Nuran is subjected to two overlapping processes of character formation - one shaped by the author, and the other by the male protagonist, Mümtaz. Both formations are informed by a shared ideological vision that seeks to synthesize classical and folkloric traditions as an alternative to the prevailing political narratives of the period. However, this synthesis remains confined within the epistemological limits of patriarchal discourse.

While the author constructs Nuran as a symbolic bearer of cultural continuity - tasked with preserving and transmitting both folkloric and classical legacies - Mümtaz, as a fictional character, seeks to reimagine and reconfigure her identity according to the same ideological schema. This dual positioning produces a complex interplay between the Nuran envisioned by the author and the Nuran idealized by Mümtaz, raising questions about authorship, agency, and representation. The article interrogates how Nuran's identity is shaped by these male figures, how her voice is framed within or resists these constructions, and what forms of subjective agency emerge in moments of tension with the male-imagined synthesis of culture and identity. In doing so, the analysis foregrounds the role of folkloric and classical knowledge in the production of Nuran's subjectivity, examining how both abstract and material remnants of the past are inscribed onto her character. Furthermore, the article considers Nuran's moments of resistance as a critical site of agency, marking her refusal to be fully subsumed into the symbolic order devised by male authorship. Finally, the study includes a comparative reading between Nuran in *Huzur* and Emine in Yakup Kadri Karaosmanoğlu's *Yaban*. This comparison is situated within a broader ideological framework, revealing how both characters are shaped by distinct yet intersecting forms of nationalist discourse that ascribe symbolic meaning to female figures within the matrix of official ideology.

Giriş

Bir ulusu diğerlerinden belirgin çizgilerle ayıran kültürel mirasın, yani folklorun bağımsız bir araştırma disiplini olarak doğuşu ile ulus-devletlerin ortaya çıkışı ve uluslaşma hareketleri arasında bir nedensellik ilişkisi bulunur.¹ Nitekim Avrupa'da folkloru bağımsız bir disiplin olarak dikkat çeken ilk isimlerden Alman filozof Johann Gottfried Herder, "Alman halkına, yerli temeller üzerine bir ulusal kültür inşa etmenin sadece arzu edilen değil, aynı zamanda kesinlikle gerekli bir şey olduğunu göstermiş, bağımsız varoluş mücadelesi veren tüm uluslar için genel olarak geçerli kabul edilen bir dizi milliyetçilik ilkesi formüle etmiştir."² Herder'in sunduğu reçete, sadece Alman aydınları üzerinde değil, kendi ulusal kaynakları üzerine bir kimlik inşa etmek isteyen farklı tarihsel tecrübelerde de etkili olmuştur. Osmanlı-Türk modernleşmesi tarihine bakıldığında da uluslaşma süreci ve folklorun keşfi ve kullanımı arasında tarihsel bir eşzamanlılık görülür. 19. yüzyılda Osmanlı entelektüelleri aracılığıyla başlayan ve dile dair meseleler ekseninde³ kendini gösteren ilk kıvımdanmaların ardından 1912-13 Balkan Harbiyle birlikte imparatorluktaki mevcut etnik kimliklere yönelik farkındalık yükselmiş, Osmanlılık fikrinin gözden düşüşü, Türk milliyetçiliğinin yükselişe geçmesini desteklemiştir.⁴ Bu dönemde ve sonrasında Türk milliyetçiliği ekseninde ve öze dönüş odaklı, folklorik olarak tanımlanabilecek pek çok araştırma ortaya konmuştur.⁵ Ancak bu çalışmaların yapıldığı dönemlerde folklor araştırmalarının henüz kurumsallaştığı söylenemez.

1920'de Maarif Vekâleti içinde bir Hars Dairesi kurulması ve ardından öğretmenlerden folklorik derlemeler yapılmasının istenmesi, Cumhuriyet'in ilanının ardından 1924'te İstanbul Darülfünûnu'na bağlı olarak Türkiyat Enstitüsü'nün kurulması, 1927'de Anadolu Halk Bilgisi Derneği'nin açılması, 1931'de Türk Tarih Kurumu'nun kurulması ve nihayetinde 1932'de Halk Evleri'nin açılarak ardından aynı yıl Türk Dil Kurumu'nun kurulmasıyla folklor çalışmaları kurumsal ve sistematik bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Bilhassa Halkevleri'nin çalışmaları ve *Altı Ok*, *Ülkü*, *Yeni Türk* gibi Halkevleri dergileri aracılığıyla halk mirası resmî ideolojinin içine yedirilmiş, TDK ve TTK'de elde edilen veriler çeşitli yayınlar yoluyla halka duyurulmuştur. Bu hâkim atmosfer dolayımında Türk edebiyatı da milli bilincin uyandırılmasında bir temel kaynak olarak işe koşulmuştur. Söz gelimi 1937'de Matbuat Umum Müdürlüğü'nün çıkardığı genelgeyle yazarlardan, yeni politik düzen ekseninde halk hikâyelerinin tekrar kaleme alınmasını istemesi, folklor merkezli edebiyat geleneği oluşturma çabalarının önemli bir göstergesidir.⁶ Bu gibi eğilimler, folklorun çeşitli bağlamlarda yeniden kurgulanmasına yol açmış, folklor temel bir kimlik bileşeni olarak ortaya çıkmaya başlamış ve böylelikle modern edebiyatın gündemine de girmiştir. Nitekim Benedict Anderson'ın da işaret ettiği üzere;

¹ Arzu Öztürkmen, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 15-16.

² William A. Wilson, "Herder, Folklore, and Romantic Nationalism", *The Marrow of Human Experience: Essays on Folklore*, Utah State University Press, Logan: UT, 2006, s. 110.

³ Arzu Öztürkmen, *Türkiye'de Folklor...*, s. 24.

⁴ Yahya Kemal Taştan, *Balkan Savaşları ve Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2017, s. 12-13.

⁵ Birkaç örnek şu şekilde sıralanabilir: Fuat Köprülü 1914'te *İkdam*'da yayımladığı "Yeni Bir İlim: Halkiyat-Folklore" başlıklı yazısıyla; Rıza Tevfik 1914'te *Peyam* gazetesinin edebî ekinde kaleme aldığı "Folklor: Folk-lore" ile; sadece teoriye dair bilgiler vermekle yetinmeyen ve tıpkı Herder'in halk türkülerini derlemesi gibi 1923'te *Altın Işık* başlıklı kitabıyla halk hikâyelerini derleyecek olan Ziya Gökalp 1913'de *Halka Doğru*'da yayımlamış olduğu "Halk Medeniyeti I Başlangıç" ve "Halk Medeniyeti II, Resmi Teşkilat, Halk Teşkilatı" başlıklı makaleleriyle gelecek dönemlerde folkloru dair yapılacak çalışmalara öncülük eden eserler ortaya koymuşlardır. Bahsi geçen makalelerle ilgili ayrıntılı bir analiz için bkz. Öcal M. Oğuz, "Türkiye'de Folklorun İlk Makaleleri", *Milli Folklor*, S. 99, 2013. *Halka Doğru*'da Ali Canip, Aka Gündüz, Fuat Köprülü gibi isimler de dönemin hâkim atmosferine uygun bir şekilde milliyetçi saiklerle yazılar yazmışlardır. Ziya Gökalp 1922'de *Küçük Mecmua*'da kaleme aldığı "Usullere Dair: Halkiyat 1. Masallar" başlıklı yazısında *Altın Işık*'ta uygulamalı olarak ortaya koyduğu çalışmanın adeta teorik arka planını anlatır. Yazı bu bağlamda öylesine mühim bulunmuştur ki Gökalp'in vefatından sonra 1928'de *Halk Bilgisi Mecmuası*'nda "Masalları Nasıl Toplamalı?" başlığıyla tekrar yayımlanmıştır. Bu evrede, sadece halk edebiyatından değil, halk müziğinden ve halk dansından da eş zamanlı olarak istifade edildiği görülmektedir. Selim Sırrı Tarcan, 1922'de *Terbiye ve Oyun* adlı dergide Zeybek oyunu derleme çalışmaları yapmıştır. M. Şevki Çapan, "Selim Sırrı Tarcan'ın Zeybek Oyunu Derleme Çalışmaları", *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, S. 8, 2002. Talat Mümtaz, *Milli Mecmua*'da yayımlanan "Anadolu Raksları" başlıklı yazısında, Türk halk müziğine dair büyük bir alaka bulunduğunu ve bununla birlikte Anadolu danslarının da milli kimlik açısından oldukça önemli olduğunu ifade etmiştir. Talat Mümtaz, "Anadolu Raksları", *Milli Mecmua*, S. 111, 1928.

⁶ İrfan K. Karakoç, *Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk Edebiyatının İnşası*, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Doktora Tezi, 2012, s. 192-196.

“Yeni yeni tahayyül edilen ulusal cemaatler cazip geleceklerine doğru yol alırken, kullanışlı ve otantik bir geçmiş kadar kıymetli bir şey yoktu.”⁷

Türkiye’de 1930’lardan sonra ivme kazanan bu gündeme, yani folklor ve halk edebiyatının ulusal sanatın ve kültürün, dolayısıyla ulusal kimliğin otantik kaynaklarından biri olarak değerlendirilmesi meselesine 1940’lar itibarıyla müdâhil olan isimlerden biri de Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Tanpınar, serbest yazılarıyla bu konudaki görüşlerini kuramsal düzeyde dile getirirken roman karakterleri aracılığıyla da kurmaca düzlemde bir temsil sunar. 1948’de *Cumhuriyet*’te tefrika edilen ve 1949’da kitap olarak basılan *Huzur* romanının bir “kültür taşıyıcısı” olarak tasarlanmış kadın başkahramanı Nuran’a biçilen kimlikte, halk kültürü ve klasik yüksek kültür unsurlarının bir aradalığı dikkati çeker. Yani Tanpınar, romanının kadın kahramanı Nuran’a kendi öznel politik tutumu ekseninde yaklaşır, mevcut atmosfere uyum sağlamaz ve Nuran’ı sadece folklorik unsurların taşıyıcısı kılmaz. Söz konusu bağlamdan hareketle bu çalışmada, feminist eleştiri yönteminin ve M. Bahtin’in roman kuramının imkânlarından yararlanarak bir taraftan *Huzur*’daki karakter çizimi aracılığıyla bahsi geçen gündeme dair nasıl bir tasavvurun geliştirildiği ve yazarın tutumunun o dönemki egemen yaklaşımdan ne yönüyle farklılaştığı ortaya konulacak, diğer taraftan da kadın karaktere odaklanan bir çözümleme yapılarak yazarın ve başkahraman Mümtaz’ın politik sentezcilikleri ekseninde geliştirdikleri ideal kadın kimliği tahayyülünden doğan kimi açmazlara işaret edilecektir.⁸ Zira Tanpınar hem klasik Osmanlı kültüründen hem folklor ve halk kültüründen hem de Batılı çizgilerden istifade ederek kurduğu sentez çerçevesinde kadın karakter tasarımı ve dolayısıyla ideal kadınlık kurgusunu oluştururken, bazı fallosentrik sınırlılıkları barındırmaya da devam eder. Irigaray’ın ifadesiyle “erkeklerin konuşan varlıklar, kadınların ise eril söylemin nesneleri, hedefleri ve bahis konuları olduğu erkek egemen cinsel farklılık ekonomisi[ni]”⁹ oluşturan fallus merkezci net çizgi, roman kurgusu boyunca korunur. Hem yazar hem de erkek kahraman Mümtaz, geçmişin bilgisini kendi politik tutumları ekseninde araçsallaştırarak Nuran’ın yerini belirler ve ona geçmişin korunaklı ve munisleştirici alanından hareketle kimlikler atfederler. Nuran ne köylüdür ne de klasik ve folklorik bilgiden bihaberdir; bu füzyon, onu ideal kılar. Ancak Nuran, tüm bu sınırlılıklara rağmen öznellik direncini koruyarak kendi söyleminin öznesi olan bir roman kahramanıdır. Bu direnç, kendisine biçilmiş soyut/somut tüm geçmiş zaman *elbiselerinden* sıyrılması ve böylelikle hem kurgunun hem de politik gündemin dayattığı idealizasyon şemasından kurtulmasıyla neticelenir.

1. Bir Kültür “Saklayıcı” Olarak Nuran

Tanpınar, 1943’te *Ulus*’ta yayımladığı “Halk Destanlarından Millî Edebiyata” başlıklı yazısında, 1910’lardan itibaren yani “otuz seneden beri edebiyatımızda yanlış, doğru, ortalama veya müfrit her kımıldanış”ın az çok folklor fikri etrafında toplandığını ifade eder.¹⁰ Tanpınar, bu edebi faaliyetlerin kimini yanlış, kimini doğru, kimini ortalama, kimini de aşırı şeklinde nitelemiştir. Tanpınar’ın söyleminin, Cumhuriyet’ten sonra hüküm süren ve uzun yıllar etkin biçimde işlerliğini koruyan, klasik kültürü kenarda tutarak halk kültürünü önceleme

⁷Benedict Anderson, *Üç Bayrak Altında: Anarşizm ve Sömürgecilik Karşısı Tahayyül*, çev. Emine Bademci, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 41.

⁸Bu noktada, literatürde yer alan ve *Huzur*’un Nuran’ını gündemine taşıyan bazı çalışmalardan bahsetmek gerekir. Kini, makalesinde Nuran karakterine metin merkezli değil yazarın hayatındaki kadınlar perspektifinden yaklaşmıştır. Mehmet Kaan Kini, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Öz Yaşamı ve Kült Eseri *Huzur*’da Kadın”, *Tanpınar’da Kadın*, Osmangazi Belediyesi Yayınları, Bursa, 2014. İnci ise kitabının “Nuran” başlıklı bölümünde Nuran’ı aşk ve sanat/sanatsal yazı yaratımı ekseninde ele alıp estetiğe ve aşka katkısı dolayımında incelemiştir. Handan İnci, *Orpheus’un Şarkısı: Tanpınar’ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014. Özata-Dirlikyapan’ın yazısında kadın kahramanlar, cinsel hazzın yazıda üretilme kuvveti çerçevesinden incelenir ve mesele erkeklik üzerinden sorunsallaştırılır. Hale Özata Dirlikyapan, “Tanpınar’ın Libidinal Akışlarında Yiten Kadınlar”, *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, Metis Yayınları, İstanbul, 2019. Şerefoğlu-Danış ise metnin bilinç-dışına odaklanarak Nuran’a vatan metaforu ve medeniyet algısı etrafında değinir. Zeynep Kevser Şerefoğlu Danış, “Hülyadan İbarete ‘Güzel Mahlûk’ mu, Vatan-Medeniyet Metaforu mu?: Tanpınar’ın Kadın Kahramanları Bize Neyi İma Eder?”, *Bir Ses Ormanı: Ahmet Hamdi Tanpınar Kitabı*, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2022.

⁹Zeynep Direk, *Ontologies of Sex: Philosophy in Sexual Politics*, Rowman & Littlefield International, London, 2020, s. 82.

¹⁰Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 94-95.

fıkrını salık vermediği açıktır. Zaten kendisi de böylesi keskin yönelişlere ithafen “müfrit” sıfatını kullanır. Bu nokta şu açıdan önemlidir; özellikle 1930'lardaki ana akım söylem, Osmanlı döneminde teşekkül eden klasik kültür birikimini tamamıyla devre dışı bırakmayı öngörmekteydi. Hatta bu atmosfer içerisinde Tanpınar'ın kendisi de 1930 Edebiyat Muallimleri Kongresinde klasik Osmanlı edebiyatının, literatürdeki yaygın adıyla Divan edebiyatının liselerde okutulmasına karşı çıkmıştı.¹¹ Bu ilk radikal çıkışından sonraki yıllarda ise Tanpınar, farklı bir perspektifle, bahsi geçen farklı kültürel birikimlerden ılımlı bir sentez kurarak istifade edilebileceğini öne sürer. Onun bu perspektifi, yani klasik kültür ve halk kültürünün hiyerarşik olmayan bir düzlemde ve estetik merkezli biçimde bir araya getirilebileceği düşüncesi, *Huzur*'un kadın kahramanı Nuran üzerinde açık olarak gözlemlenebilir. Nuran, aşağıda görüleceği üzere hem klasik hem folklorik birikimin taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak tasarlanmış modern bir çehredir. Yazar, aynı zamanda politik bir tutumu da imleyen bu sentezi kadın kahraman üzerinden somutlamayı tercih etmiştir. Zira romanda hem soyut ve fıkri hem de somut anlamıyla doğurganlık ve aktarıcılık, kadın kimlikler üzerinden izah edilmiştir.

1943'te *Ülkü*'de yayımlanan “Asıl Kaynak” başlıklı yazısında da Tanpınar, kültürel değerlerin kaybolma tehlikesi ile onları taşımanın ve aktarmanın önemine dikkat çekmiş, bu tehlikeyi bertaraf etmeye dair fikirlerini şu şekilde açıklamıştır: “Anadolu'nun muammasını çözecek olan masallarımız, oyunlarımız, küçük hayat itiyadlarımız, şimdiki vaziyet ve şartlara göre sonuncu gibi görünen saklayıcıları ile beraber kaybolmak tehlikesindedir.”¹² Görüldüğü üzere Tanpınar, folklorun hem keşfine hem işlevine hem de taşınmasına ve aktarımına dikkat çeker. Nuran'a yakından baktığımızda adeta yukarıda bahsi geçen “saklayıcı” ve gelecek nesillere aktarıcı figürlerden birini görürüz. Nuran, her şeyden evvel gündelik hayattaki aktif varlığıyla dikkat çeken bir kadındır; aile geleneği içerisinde, bilhassa dayısı Tefvîk Bey'den folklorla, klasik kültüre ve genel olarak Türk-İslâm medeniyetine dair pek çok şey öğrenmiştir. Ailenin genç kuşağının bir üyesi olarak bu edinimlerini yazarın belirlediği ölçüde sosyal hayatına da taşır. Bu bağlamda ideal bir duruşu işaret eder. Nuran; Rumeli, Kozan ve Afşar türkülerini, eski Bektaşî nefeslerini, Kastamonu ve Trabzon gibi yörelerin oyun havalarını, Kadirî naatlerini ve ayrıca Anadolu oyunlarının büyük bir kısmını iyi derecede bilmektedir. Üstelik Nuran, klasik kültürün simge mekânı hâline gelen İstanbul'un Boğaziçi kıyılarında klasik terbiyeyle yetişmiş bir kadın olarak bu halk havalarını beğenmekte ve onları kendilerine mahsus edalarıyla terennüm etmektedir. Kendisinde, klasik kültür-halk kültürü ikiliği değil, bir kültürel birlik simgelenir. Nuran'ın bu özelliği, Mümtaz için “yepyeni bir ufuk”¹³ olur ve ona bağlılığını daha da artırır. Bu bağlamda Mümtaz için Nuran, simgelediği her şeyle birlikte bir ulaşılamayan emel hüviyetini taşımaktadır ve bu “yepyeni ufuk”, aynı zamanda Tanpınar'ın işaret ettiği ideal medeniyet tasavvurunu da imler. Romanda, Nuran'ın klasik kültürle beraber halk kültürüne de ne denli hâkim olduğu; türküleri, oyunları ve yemekleri ne kadar iyi bildiği defalarca vurgulanır. Hatta dayısı Tefvîk Bey, Nuran'ın geçmişin mayaladığı hünerlerinden övgüyle bahsederken, onun Tanpınar'ın “Asıl Kaynak”ta bahsini açtığı “saklayıcı”lardan biri olduğunu ima eder: “Hünerler el değıştirmezlerse devam etmezler.”¹⁴

Nuran'a atfedilen ve onun, değerlerin gelecek nesillere aktarımı için “saklayıcılık” misyonuna dair kurulan söylem, Mümtaz'ın Nuran'ın çocukluğuna dair hayallere daldığı sekansta daha da somutlaşır. Kız çocukları kenar bir semtte, üstleri başları toza bulanmış şekilde oyun oynamaktadır. Bu ânı zamansal birlikteliğin yaşandığı bir çerçeve olarak idrak eden Mümtaz, bahsi geçen türkölü oyunu Nuran'a ve onun *soyağacındaki kadınlara* yakıştırır. Yani Nuran ve nesli, devinimi sağlayan fıkri ve cismî doğurganlığın birer halkasıdır. Bu türkölü oyunu, Nuran ve onun neslindeki tüm kadınlar bilmektedir; zira bir kuşak atlansaydı, oyun artık var

¹¹Orhan Okay, “Tanpınar, Ahmet Hamdi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/tanpinar-ahmet-hamdi>, 10 Temmuz 2023.

¹²Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s. 45.

¹³Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s. 160.

¹⁴Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 281.

olmayacaktı. Mümtaz'ın fikrine göre Nuran ve onun soyağacından gelen tüm kadınlar, genç kızlıklarından yetişkinliğe geçişlerinde *muhakkak* bu geleneksel türkölü oyunu oynamış olmalıdır ve yine o soyağacı, diğer kadınlarla birlikte bu türküyü geleceğe taşıyacaktır:

“... yol ortasında toza bulanmış kız çocukları oyun oynuyorlardı. Mümtaz, onların türküsünü dinledi:

Aç kapıyı bezirgânbaşı, bezirgânbaşı

Kapı hakkı ne verirsin? Ne verirsin?..

...

Nuran, çocukluğunda bu oyunu muhakkak oynamıştı. Ondan evvel annesi, annesinin annesi de aynı türküyü söylemişler ve aynı oyunu oynamışlardı. ... Devam etmesi lâzım gelen, işte bu türküdür.”¹⁵

Bu veriler ışığında karakter çizimine bakıldığında Nuran, saklayıcısı kılındığı tüm bu geleneksel birikime aileden gelen organik bir aktarım yoluyla erişmiş, bu öğeler Nuran'ın üzerine yazar tarafından otantik bir giysi gibi giydirilmemiştir. Hatta Nuran, Mümtaz ile ilk baş başa buluşmalarında kendisinin eski ile bağlarını; “Bizde eski musiki aile yâdigâridir.”¹⁶ ve “Dedim ya, ecdat mirası... Onlarla doğmuşum.”¹⁷ cümleleriyle açıklar. Dolayısıyla Nuran karakterinin tasarımı folklor ve klasik kültür menşeli unsurların romana tesadüfen iliştilmemiş olduğu açıktır. Romanın, yazıldığı dönemdeki kültürel kaynak tartışmalarının nesnesi olan folklorla dair bir gündemi vardır; ancak bu gündeme eklenmesi angaje biçimde veya hâkim söylemin gölgesinde, mevcut ulusal sanat tasarısına bağımlı bir şekilde değil, özgün bir yolla, alternatif bir politik söylem ekseninde oluşmuştur. Tanpınar, klasik müziğe ve halk müziğine yaklaşımını da devrindeki mevcut ideolojik söylemlerden farklı bir düzlemde inşa etmiştir. Bilindiği üzere Mûsiki İnkılâbı ile klasik Türk musikisinin 1926'da eğitimi, 1934-36'da ise radyolarda icrası yasaklanmıştır. Doğuyla özdeşleşmiş imparatorluk kimliğinin zıddı olarak düşünülen halk müziği ise teşvik edilmiştir.¹⁸ Dolayısıyla, ulusal bir kaynak olarak Türk halk müziğinin toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda kültür yapıcı bir materyal olarak işe koşulmuş olduğu görülmektedir. Ancak Tanpınar'ın kültürel mirastan istifade ediş motivasyonunun, bahsi geçen çizgiden net bir şekilde ayrıştığı ortadadır. Nuran'ın baba tarafının Mevlevî, anne tarafının ise Bektaşî olması, bu bilinç ekseninde önem arz eder. Yazar, Nuran'ı klasik kültürün ve halk kültürünün bütünleştiği noktada yaratır; folklorlardan istifade etmesinin sebebi diğer alternatifleri yok saymak değil, klasik kültürü ve halk kültürünü birleştirerek yeni ulusal kültür tasavvuruna dair söylemini güçlendirmektir.

Bu doğrultuda bir kadın kahraman olarak Nuran'ın kültürel devamlılığı sağlamadaki rolü, romancının Nuran'ı tasarlarırken yansıttığı kadar ve hatta karakterine yeni katmanlar eklenerek, Mümtaz'ın fikir ve hayal dünyasında da kendine yer bulur. Mümtaz, yazarın Nuran için belirlediği bütün kimliği Nuran'a tekrar *giydirmek* ister. Bu çift aşamalı karakter tasarımının, yazar-Mümtaz geçişkenliğinin bir yansıması olduğu söylenebilir.¹⁹ Mümtaz, Nuran'a yaklaştıkça, “bu toprağın ve kültürün asıl yapımcılarına yaklaşıyor ve

¹⁵Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 23-24.

¹⁶Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 127.

¹⁷Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 128.

¹⁸Onur Güneş Ayas, *Mûsiki İnkılâbının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Gelişim*, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014, s. 21.

¹⁹Tanpınar, bir röportajında; İkinci Dünya Savaşı'nın başladığını bir radyonun verdiği havadisten tıpkı kahramanı Mümtaz gibi bir hastanın başucunda sabahlarken öğrendiğini belirtmiştir (Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı: Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 210). Tatyana Moran ile bir görüşmelerinde ise Tanpınar, yaşadığı platonik ve ıstıraplı aşkı çekmeseydi *Huzur*'u yazamayacağını ifade eder. Tatyana Moran, *Dün, Bugün*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 112-113. Elbette bu gibi örnekler yazarın kurmaca bir kahraman olarak Mümtaz'la kendisini doğrudan eşleştirdiğini ve Tanpınar'ın kendi hikâyesini anlattığını ortaya koymaz. Ancak bununla birlikte, zaman zaman Mümtaz ve yazar arasında bir geçişkenliğin söz konusu olduğu söylenebilir.

Nuran'ın fâni varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu.”²⁰ Yani Mümtaz, Nuran'la bir yandan kültürün asıl yapıcılarına yaklaşıırken bir yandan da onu kültürel devamlılığın yazgısını doğrudan belirleyen bir figür haline getirir. Yazarın tasarladığı Nuran, belirtildiği üzere halihazırda organik bir silsile yoluyla eskinin bilgisine sahipti. Nuran'ın mevcut birikimini doğal olmayan ve muhayyel bir yolla yeniden üzerine giydirerek, onu “kültür yapıcılar”a ve “yeniden doğuşun mucizesi”ne yaklaştıran Mümtaz'ın bu tutumu, onun bir manzara olarak keşfetmeyi arzu ettiği Nuran'a roman boyunca sergilediği fantezist tavrın zihinsel dayanağını oluşturur. Dolayısıyla kadın ve aşk, fikirlere katkıları dolayımında araçsallaştırılmak istenerek, yazarın belirlediği sınırlarda ve erkek başkahramanın bakış açısı süzgecinde belirlenerek romanda kendisine yer bulur.

Mümtaz için kadın güzelliğinin iki mühim şartı vardır: “Biri İstanbullu olmak, öbürü de Boğaz'da yetişmek.”²¹ Nuran bu özellikleri haizdir; ancak bu noktada şu soru ortaya çıkar: Nuran tam bir İstanbullu mudur yoksa bir tarafıyla da taşralı mıdır? Nuran, aslında yazarın idealindeki, şehirle özdeşleşmiş İstanbullu kadındır; klasik kültür ile halk kültürünün imtiazı onun kimliğini oluşturmaktadır. Yani tek başına İstanbullu değil bir tarafıyla da taşralı, hem klasik kültüre hem de folklorla dair bilgisi/görgüsü olan, ancak bununla birlikte her ânını *şimdide* yaşayan kahramandır. Yazarın Nuran'a biçtiği bu özellik, Mümtaz üzerinde büyük bir etki uyandırmıştır. Bunun sonucunda Mümtaz, meseleyi daha da ileri bir boyuta taşıyarak, sevdiği kadının ândaki *hâline* muhayyel bir şekilde ve otantik olanı estetize eden bir özelemlerle *geçmiş* giydirmeye başlar. Bu sebeple Nuran halk ağzıyla türkü söylediğinde, bu durum Mümtaz üzerinde büyük bir etki oluşturur; medeniyet için tasavvur edilen bir politik sentez olarak klasik-halk birlikteliğinin bizatihi Nuran'ın bedeninde ve kişiliğinde birleşmesi, Mümtaz için Nuran'a olan sevgisini “tamamlayan” bir unsur olarak konumlandırılır: “Asıl garibi bu narin şehirli kızında ağızlarını benimsediği bu insanlara hakikaten yakın, *onlarla eş bir tarafın* bulunmasıydı.”²² Nuran'ın bu tarafı, sadece Mümtaz'ın Nuran'a olan sevgisini tamamlamaz, aynı zamanda “Mümtaz'a kendi bütünlük hissini”²³ de geri verir; böylelikle roman kurgusu içerisinde Nuran yoluyla sağlanması istenen ve medeniyet için tasavvur edilen birlik ve tamamlanmışlık, yine Nuran yoluyla Mümtaz'ın bizatihi kendi his dünyasında da inşa edilmiş olur. Nurdan Gürbilek bu durumu şöyle izah eder: “... Tanpınar'ın ‘ebedi çehre’ye sahip kadınları da bir *tamlık vaadini*, bir zamanlar bize tılsımlı aynasını tutmuş şehri, parçalanmış imparatorluğu, bozulmamış ana dili hatırlatır. *Huzur*'da, Nuran tasvirinde özellikle belirgindir bu.”²⁴

Nuran karakterinde klasik kültür ve halk kültürünün eş zamanlı ve birlik içinde temsilini Mümtaz'ın hayalleri üzerinden de takip edebiliyoruz. Mümtaz, belki de yazarın Nuran için çizdiği tabloyu tamamlamak maksadıyla fantezist bir şekilde hayallerinde Nuran'ı iki kere baştan ayağa *geçmiş zaman elbiseleriyle* donatır. Bu elbiselerden biri folkloriktir, halk kültürünü simgeler; diğeri ise Osmanlı sarayındaki kadınlardan esinlenmedir ve dolayısıyla klasik yüksek kültürü simgeler. *Huzur*'da kimlik tasarımına dair bir meselenin elbise değiştirme metaforu üzerinden anlatılması tesadüfi değildir; bu sebeple Mümtaz'ın bu tavrı basit ve âşıkane bir tahayyüle indirgenemez. Nitekim genel olarak Tanpınar romanlarında elbise değiştirme, kahramanın cinsiyetinden bağımsız bir şekilde bir kimlik temsiline ve dönüşümüne işaret eder. Söz gelimi *Huzur*'un ilk sayfalarında Mümtaz, yengesinin kiracısına uğrarken çarşıda gördüğü elbiseler hakkında şöyle düşünür: “Küçük dükkânların hemen her tarafına bir yığın insan elbisesi, *hazır hayat şekilleri*, müstakil, dört tarafı kilitli talihler gibi asılıydı. Bir tanemizi al ve giyin ve öbür kapıdan *başka bir insan olarak*

²⁰Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 223.

²¹Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 81.

²²Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 160.

²³Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 119.

²⁴Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna...*, s. 118-119.

çık!”²⁵ Yine *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde yer alan, “Yeni bir elbise giyen adam az çok benliğinin dışına çıkmışa benzer: Kendinden uzaklaşmak, ona bir değişikliğin arkasından bakmak ihtiyacı, yahut ‘Ben artık bir başkasıyım!’ diyebilmek saadeti.”²⁶ ifadeleri bu tutumu özetler. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde kahramanlar elbiselerini değiştirdikçe yeni bir hüviyete adapte olmuş, giydikleri kimin elbiseleriye o kişinin karakterine bürünmüşlerdir. Söz gelimi Cemal Bey'in Hayri İrdal'a elbise hediye etmesiyle Hayri İrdal adeta Cemal Bey'in eşine olan sevgisini de devralmış, Selma Hanım'a âşık olmuştur. Daha sonra Hayri İrdal, bu defa Halit Ayarcı'nın kendisine hediye ettiği elbiseyle “bütün varlığının değiştiğine”²⁷ şahit olmuş, hayatı adeta Halit Ayarcı gibi algılamaya başlamıştır. Hatta elbise hediye etme/elbise değiştirme, karakterler üzerinde öylesine kuvvetli bir tesir yaratır ki Hayri İrdal bu etkiyi fizikötesi bir merhaleye taşıyarak şöyle söyler: “Sanki bu elbise değil *büyü* idi.”²⁸ Yazarın elbise değişimine atfettiği bu simgeselliği ortaya koyduktan sonra, Nuran üzerinden sergilenen kıyafet temsillerinin kimlik tasarımı bağlamında nasıl işlendiğine geçebiliriz.

Mümtaz'ın hayallerinden birinde Nuran, “Dördüncü Murad devrinin bir ikbali gibi”, “Mücevherler, şallar, sırmalı kumaşlar, Venedik tülleri, gül şeftali pabuçlar... Etrafında bir yığın yastık.”²⁹ ile klasik dönemden bir saraylı kadın şeklinde tezahür eder. Mümtaz'ın bir diğer hayalinde ise “kaç defa bu havaları söylerken onu bir aşiret kızı veya tatil günlerinde rengârenk kadifeden, atlastan elbiselerini, kuşaklarını, sırmalı papuçlarını giyerek kızlar gününe giden Kütahyalı bir genç gelin sanmıştı.”³⁰ satırlarında tasvir edildiği üzere bir aşiret kızı, Kütahyalı bir gelin olarak canlanır. Mümtaz'ın bu tutumuna karşılık, bir kadın kahraman olarak Nuran'ın direnç mekanizması devreye girer; halihazırda ailevi bağlar yoluyla *genetik* kanallardan geçmişin birikimine sahip bir “saklayıcı” olarak konumlandırılan Nuran ile Mümtaz'ın muhayyilesinde yeniden kurguladığı Nuran arasında bir gerilim meydana gelir. Bu gerilim ve direnç ânları, Nuran'ın roman boyunca kendi sesini duyurabildiği biricik ânlar olarak karşımıza çıkar. Nuran, kendisine giydirilen hayalî kimlikleri de elbiseleri de etkin/öznel biçimde reddeder. Çünkü bu elbise değişiminin, bir kimlik değişimini ve nihayetinde zamansal ve mekânsal bir farklılaşmayı imlediğinin farkındadır. Kendisine bu yakıştırmaların dışarıdan, yapay ve ândan kopuk bir şekilde, oryantalist tahayyül biçimlerindeki benzer bir yolla yapılması onu *huzursuz* eder. Nuran itirazında, kendini Mümtaz'a adeta yeniden tanıtır ve bu tanımda “elbise” ve “hüviyet” kelimelerinin birbiri ardına kullanılması dikkat çekicidir:

“– Yani bir odalık gibi, değil mi? Hani şu Matisse'inkiler cinsinden. Ve gülerken başını salladı. Hayır, istemiyorum. Ben Nuran'ım. Kandilli'de otururum. 1937 senesinde yaşıyor, aşağı yukarı *zamanımın elbisesini* giyiyorum. *Hiçbir elbise ve hüviyet değiştirmeğe hevesim yok.*”³¹

Nuran'ın bir diğer itirazı, Mümtaz'ın hayallerini reel düzleme taşıyarak Nuran için satın aldığı folklorik elbiseleri giydikten sonra gerçekleşmiştir. Bu sahnede de romancının elbise ve kimlik (hüviyet) arasında kurduğu bağlantı göze çarpar. Nuran'ın geleneksel elbiseleri giymesinin ardından Mümtaz, bir adım daha ileri giderek nükte yollu da olsa Nuran'ın adını -ve dolayısıyla da kimliğini- değiştirmeyi teklif eder. O folklorik elbiselerle Nuran artık Mümtaz için, sanki ortada bir *büyü* varmışçasına başka bir kimliği bürünüvermiştir. “Açık turuncu cepken, mor kadife yelek, yine turuncu şalvar içinde, o kadar sırma ve işleme arasında” bulunan Nuran, kıyafetin yarattığı tesirle “annesinden, ninesinden, gezdiği memleketlerden öğrendiği türküleri”

²⁵Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 62.

²⁶Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 16.

²⁷Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama...*, s. 17.

²⁸Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama...*, s. 17.

²⁹Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 137.

³⁰Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 160.

³¹Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 137.

söyleyerek ortamın geçmiş zaman havasına uyumlanır. Ancak Mümtaz'ın şu sorusu, Nuran'ın kısa bir ân için yaşadığı zamansal muğlaklığı bertaraf etmeye yeter: "Sana şimdi nasıl bir ad takalım, Nuran?". Nuran'ın tavrı ve cevabı oldukça nettir: "Benim adım bana yeter."³²

Nuran'ın deneyimlediği bu öznel direnç ânları, kendi hayatını "bir yığın hülyadan"³³ ibaret gören Mümtaz'ın muhayyel geçmiş zaman manzarasından sıyrılıp yavaş yavaş şimdiye ulaşabilmesine imkân tanır. Ancak bununla birlikte "Nuran'ın aşkıyla bir kültür mirasını yaşadığını"³⁴ düşünen Mümtaz, ona olan aşkının eksenini değiştirmez; Nuran'ı, Nuran'ın kendi benliğini bulanıklaştıran bir geçmiş zaman tülü altında konumlandırmaya devam eder. Mümtaz, aynı Nuran'ı hem bir Wagner operasının şahıslarına hem Renoir'ın *Okuyan Kadın*'ına hem eski Venedik ressamlarının resimlerine hem Ghirlandaio'nun *Mabede Takdim*'indeki Floransalı kadına hem Kütahyalı bir geline hem de Şark minyatürlerine benzetebilmektedir. Sadece bu figürler zihinde canlandırıldığında dahi nasıl kaotik bir kolajın meydana geldiği aşikârdır. Mümtaz, kafasındaki idealizasyon şemasının tamamlanması için Nuran'a bu şekilde pek çok *kimlik bileşeni* atfeder. Mümtaz için Nuran'ın "bir yığın çehresi"³⁵ vardır ve "Hayatına iyice girdikten sonra Nuran Mümtaz'ın muhayyilesinde birçok *kıyafet* değiştirmişti[r]."³⁶ Görüldüğü üzere Nuran'ın kimliğinin kurucu öğeleri hem yazarın hem de Mümtaz'ın nazarında Batı kültürü, klâsik kültür ve folklordur; bu üç köken birbirlerinden farklı olsalar da ortak paydaları ve politik bir senteze ulaştıkları nokta, *asırların tecrübeleri arasından* günümüze uzanmış olmalarıdır. Bu bağlamda romanın farklı yerlerinde; "Nuranlar", "değişen Nuranlar", "birçok Nuranlar", "iki Nuran" gibi ifadelerin³⁷ kullanılmış olması, hem yazarın hem de Mümtaz'ın ona biçtiği nitelikler dolayımında Nuran'a atfedilen kimliğin senteze dayalı yapısını açığa çıkarır. Söz konusu kimlik bileşenleri o denli üst üste binmiştir ki bu durum erkek muhayyilede *Nuranlar* yaratmıştır. Bu Nuranlar'dan kimi III. Selim devrinden fırlamış, kimi Batılı bir ressamın tablosundan çıkmış, kimi ise folklorik elbiseleriyle halk türküleri mırıldanmıştır.

Mümtaz, sadece Nuran'ı değil, onu sevme biçimini de geçmişin penceresinden tanımlar. Nuran'a olan aşkını, ona aynı anda hem bir kimlik bölünmesi dayatarak hem de tüm kimlikleri onda birleştirerek yaşaması, bir yandan vahdet-i vücud³⁸ fikriyle, diğer yandan türkülerde de aşkın bu yolla izah edilmesiyle meşrulaştırılır. Mümtaz Nuran'da pek çok şeyi, bütün ilgi ve heveslerini bir arada görmek ister, zira halk türküleri de böyle bir *sevme tarzını* istemektedir. Yani sadece Nuran'ın kendisi değil, sevilme tarzı da yazarın ve erkek kahramanın politik sentezciliği zaviyesinde bir çerçeveye oturtulmak istenir:

"Çünkü bize mahsus, ta cedlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyâsı hâlinde tekrarlanan sevme tarzı, *sevgilide bütün kâinatın toplanmasını* isterdi. ... Bingöl ve Urfa ağzlarının, Trabzon ve Rumeli türkülerinin kanlı ve bıçaklı maceraları *bu sevme tarzında* birleşiyorlardı."³⁹

Görüldüğü üzere klasik ve folklorik birikimin saklayıcısı ve aktarıcısı olarak Nuran'ın sevilme biçimi de yine klasik ve folklorik birikimin bizatihi kendisi ile temellendirilir; aşk ve kadın, yazarın politik sentezciliği ekseninde araçsallaştırılır, bu sebeple bilhassa Mümtaz'ın Nuran tasvirlerinde anlatıya yer yer fantezist

³²Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 342.

³³Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 125.

³⁴Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 223.

³⁵Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 190.

³⁶Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 225.

³⁷Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 65, 160, 174, 190, 191, 225.

³⁸Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 195-196.

³⁹Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 223.

bir tonun hâkim olması kaçınılmaz bir hale gelir. Ancak bu fantezist yaklaşım yalnızca politik sentezcilik ekseninde doğmaz; kadın kimliklerin, izahı ve meşruiyeti için aracı kılındığı her politik tutum, fantezist bir tahayyül biçimini beraberinde getirir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*'ı, sentezci yaklaşıma sahip olmayan bir roman olarak bu durumu örnekler.

2. Bir Mukayese: Folklorik Birikimi *Yaban* Bir Pencereden Alımlamak

Yukarıda, Tanpınar'ın bir kimlik bileşeni olarak folklor ve halk kültürünün kaynaklığı noktasında kendi çağdaşlarından ve dönemin egemen yaklaşımından farklılaştığına işaret edilmişti. Tanpınar kendi teklifini, folkloru klasik kültürle kaynaştırmayı ön plana alan ve bu sentez fikriyle modernleşme tasavvurunu daha ılımlı bir çizgide kurgulamayı arzu eden bir çerçeveden sunuyordu. Bu noktada bahsi geçen farklılığı somutlaştırması açısından, *Huzur*'dan son derece farklı bir örnek olarak, devrin önde gelen ideologlarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1932'de yayımladığı *Yaban* romanına karşılaştırmalı olarak bakabiliriz. Bu romanda da erkek kahramanın muhayyilesindeki idealin kadın bedeni üzerine giydirilerek temsil edilmesi, eseri konumuz açısından ayrıca dikkat çekici kılar.

Yaban'da da kimlik tasarımının aracı olarak folklorik unsurlardan yararlanılır. Ancak burada klasik kültürle bir sentez çabasına girişilmemiş, hatta ondan hiç bahsedilmemiştir. Nitekim Tanpınar ve Karaosmanoğlu'nun romanları dışında yazdıkları deneme ve düşünce yazılarında da bu hususta taban tabana zıt konumlandıkları göz çarpar. Tanpınar, düşünce yazılarında müzikten edebiyata klasik Osmanlı kültürüyle diyalojik ve seçmeci bir ilişkiyi savunmuştur. Karaosmanoğlu ise imparatorluğun kültür bakiyesini genel itibarıyla "gayrimillî ve kozmopolit"⁴⁰ bularak dışarıda bırakmak gerektiğini ileri sürmüştür. Bu doğrultuda *Yaban*'ın kadın kahramanlarından olan -ancak makbul köylü olmaktan uzak- Emine, erkek anlatıcının muhayyilesinde sağaltılmış ve makul bir çizgide yeniden tasarlanarak hayali düzlemde belirli bir temsil yoluyla ehlileştirilmiştir. *Yaban*'da da başkahraman, *Huzur*'dakine benzer bir şekilde, fantezist bir yolla kadın kahramana muhayyilesinde birtakım elbiseler giydirerek onu yeni bir kimlikle donatmayı arzu eder. Karaosmanoğlu'nun tasarımında, Tanpınar'inkinden farklı olarak klâsik Osmanlı kültürüne dair herhangi bir bileşenin olmaması, Deniz Kandiyoti'nin işaret ettiği şu yaklaşımı da teyit eder: "Ulusal kimliğin kaynağı olarak İslami kaynaklar yerine etnik kökenleri vurgulayanlar, İslamiyet öncesi geçmişi (...) kadınlar açısından toplumlarında halen geçerli olandan daha üstün bir konum öngören ulusal değerlerin hazinesi olarak canlandırdılar."⁴¹ Bu bağlamda *Yaban*'daki ilgili tahayyül şu monologda tecessüm etmektedir:

"Emine, İsmail'den vaz geçip benim olsa, onu önce bir iyi yıkardım. (...) Kızıl parıltılı saçlarını iki kalın örgü yapıp arkasına salıverirdim. Ona, yakası daima açık ve yenleri bol bir bürümcek gömlek giydirirdim. Belden aşağı inen, kasıktan bağlı ve bileklerinden büzmeli bir şalvar yaptırırdım. Tıpkı, büyük ninelerimizinki gibi uçları işlemeli uçkurunu şöyle ortadan bir kocaman düğümle aşağıya doğru sarkıtırdım. Ve onu konuşmaktan menederdim. (...) Emine'm, o da bir Van kedisinden daha akıllı değildir. Bunun konuşmasının öbürünün miyavlamasından farkı ne?"⁴²

Yaban'ın başkahramanı Ahmet Celâl, savaştan Anadolu'ya döndükten sonra köylü kızı Emine'ye ilgi duymaya başlar. Emine, Ahmet Celâl'in hayal dünyasında, mevcut köylü kimliği üzerinde önemli dokunuşlar yapılarak adeta yeniden kurgulanmak istenir. Bu kurguda Emine'den, -elbette birazdan izah edilecek çok büyük farklarla birlikte- tıpkı Nuran gibi hem kıyafet hem de kimlik değiştirmesi beklenmektedir. Zaten

⁴⁰Şerif Eskin, *İnkılâp Edebiyatı: Türkiye'de Uluslaşma, Kültürel İnşa Seferberliği ve Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2023, s. 119.

⁴¹Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul, s. 167.

⁴²Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 119.

kiyafet değişikliği, burada da kimlik dönüşümünü simgeler. Ahmet Celâl, Emine'yi köy yaşantısının kirinden pasından arındırarak folklorik giysiler içerisinde arı duru bir köylü kızı haline getirmeyi hayal eder; böylelikle kendisinin yanına yakışacağına inanır. Zaten tüm köylülerin makbul köylü imgesini besleyen bir hayatı yaşamaları gerektiği roman boyunca vurgulanmıştır. Bu noktada, Şerif Eskin'in şu tespitlerinden hareketle, Ahmet Celâl'in de tıpkı Mümtaz gibi politik söylemini Emine üzerinden tasarladığı söylenebilir: "Ahmet Celâl'in fantezisi, 1930'lu yılların (...) ulusal kültür tasarımının alegorisi niteliğindedir. (...) Tıpkı Emine'nin bedeninin yıkanıp eski elbiselerinin de yakılıp yok edilmesi gibi, eski düzen bakiyesi bir "yığın" Şarklı-Osmanlı hususiyetler kültürel kimlik bileşenlerinden arındırılacak, sterilize edilecek[tir]."⁴³

Bu izahta da görüldüğü gibi Karaosmanoğlu'nun romanındaki alegoride, köy yaşantısını oluşturan unsurlar ile halk kültürünü birbirinden ayırarak arı bir folklor tasarlamak istediği dikkat çeker. Karaosmanoğlu, bunu yaparken söylemini kadın kahraman üzerinden temsile sunar. *Yaban*'dan alıntılarımız yukarıdaki fantezi sahnesi, Tanpınar'ın ve Karaosmanoğlu'nun folkloru alımlama ve kadın kahraman kurgusunda ondan istifade etme biçimleri üzerine önemli dikkatler ortaya koymakla birlikte, Tanpınar'ın kendinden önceki resmî paradigmadan farklılaştığı noktalara dair de mühim veriler sunar. Burada ayrıca, *Huzur*'daki bir başka farklılaşmayı gözlemleme imkânımız olur: Emine, Nuran'ın sunduğu itirazların herhangi birini gerçekleştirebilecek bir karakter olarak tasarlanmamıştır; hem yazar hem de anlatıcı-başkahraman Ahmet Celâl yoluyla olabildiğince edilgenleştirilmiş, konuşmaktan men edilmiş, hatta öyle ki konuşmasının bir Van kedisinin miyavlamasından farkı olmadığı dile getirilmiştir.⁴⁴ *Yaban* örneğinde folklorik birikim, yazar için de baş erkek kahraman için de otantik ve aynı zamanda olabildiğince arılaştırılmış bir süsten ibaret görünür. Ancak *Huzur*'un Nuran'ı, kültürel değerler ve onların taşıyıcılığına dair tüm birikimin omuzlarına yüklediği ve bu sebeple hareket kabiliyeti kısıtlanmış bir kahraman olarak karşımıza çıksa da geleneksel kültürü tanıyan, yaşayan, seven ve tüm sınırlılıklarına rağmen yeri geldiğinde belirgin biçimde *sesini duyurabilen* bir kadındır. Bu sebeple Nuran, *Yaban*'daki Emine'nin aksine erkek anlatıcı/kahraman tarafından kendisine giydirilmek istenen tüm soyut ve somut giysilerden silkinme iradesine sahiptir. Böylelikle Nuran, yalnızca estetik bir figürden ve aşkıyla erkek kahramanın duygusal gelişimine, sanatına, hayal dünyasına hizmet eden bir kişilikten ibaret olmadığını ortaya koyar. Özetle, Tanpınar da Karaosmanoğlu da romanlarındaki kadın karakterleri zihinlerindeki ideal kimliğin ve politik yaklaşımlarının temsilini üstlenmek üzere tasarlamışlarsa da Nuran, Emine'den farklı olarak yer yer kendi öznelliğini elde etmek üzere karşısındaki erkek muhayyileye direnç gösterir. Bu da *Huzur*'un roman tekniği açısından yakaladığı başarının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir.

3. Kendi Söyleminin Öznesi Olarak Nuran

Yukarıdaki veriler ışığında şu soru akıllara gelir: Tanpınar'ın kadın kahramana, o dönemki hâkim paradigmayla mukayese edildiğinde bir nebze de olsa daha az pragmatik bir pencereden yaklaşması ve görünürde onu bütünüyle resmî söylemin içine hapsedmemesi, Nuran'ın tamamıyla kendi öznelliği göz önünde bulundurularak işlendiğinin bir göstergesi midir? Ona kendi sesini duyurma imkânı tanıyan şey, yazarın yaklaşımı mıdır? Bu noktada, öncelikle yazarın ve erkek başkahramanın müstakil olarak farkında olmak, her ikisini birbirinden ayırmak gerekir. Romanda okuyucunun karşısına en temelde birbirini içkin -Mümtaz'ın kendi Nuran'ının türevlerini oluşturma gayreti dışında- iki Nuran kurgusu çıkmaktadır ve her iki Nuran da kurgulayıcılarının tasarladığı düzeyde etkisiz karakterler olarak var olmazlar. Bunlardan bir tanesi, geçmiş bilgisine halihazırda ailevi silsileyle aşına olan ve yazarın "aktarıcı" olarak tasarladığı Nuran'dır. Diğeri ise Mümtaz'ın zihin haritasında, kendisine yeniden yüklediği sanatsal ve kültürel birikim perdesi arasından temaşa edilen

⁴³Şerif Eskin, *İnkılâp Edebiyatı...*, s. 15-16.

⁴⁴Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban...*, s. 119.

ve direnç ânlarının sahibi Nuran'dır. Erkek muhayyilenin politik sentezciliği, bu iki kurgu üzerinde de gözlemlenir.

Yazar roman boyunca, Arendt'in "Doğurganlık, yaşamın kuvvetidir."⁴⁵ sözünü anımsatır şekilde yaşamsal devinime dair tüm unsurları bir kadın kahraman olarak Nuran'ın omuzlarına yükler. Roman boyunca çeşitli münakaşalar yoluyla kültürel devamlılığa dair söylem üretenlerin tamamı erkek olsa da fili olarak bu görev Nuran'ın, Nuran'ın soyundan gelen kadınların ve doğal olarak kadınlığıdır. Mümtaz, "Düşünce, sanat, yaşama aşkı, hepsi sende toplandı. Hepsi senin hüviyetinle birleşti."⁴⁶ sözleriyle yazarın Nuran'da topladığı, var olan tüm bilgiyi aşkı için bir vesile kılar. Ancak bununla birlikte aynı Nuran'a, yazar tarafından olay örgüsünün hemen hemen hiçbir yerinde güncel meselelere dair kayda değer bir fikir beyan etme fırsatı sunulmaz. Romandaki hareketli toplumsal, askerî ve siyasi gündeme rağmen, yazar tarafından kendisine bahsedilen klasik ve folklorik geçmiş bilgisi, güncel dair bir yorum imkânına dönüştürülmez. Nuran'ın, bu pozisyonu sebebiyle, ilaveten bir harekete geçme ihtiyacı hissettiğini de sezmeyiz. Romandaki erkek kahramanların tamamına yakını mevcut gündeme dair hararetli tartışmalara dâhil olurken ve toplumsal problemlere dair fikirlerini çeşitli toplantılarda rahatlıkla başkalarına sunarken Nuran'ın tek derdi ailevi/ özel meseleler olarak belirlenmiştir. Serpil Sancar'ın ifade ettiği üzere "Modernleşmek adına erkekler devlet, kadınlar aile *kurup* yaşatmışlar."⁴⁷ *Huzur*'da bu durum; erkeklerin sohbet ve münakaşalarıyla devlet, kadınların -Nuran'ın romanın sonunda âşık olmadığı eski kocasına dönmesi bağlamında- aile *kurtarması* şeklinde cereyan eder. Egem Atik, Nuran'a yazar tarafından biçilen bu paradoksal durumun aile eksenli bir ayağına da dikkat çekerek Nuran'ın ilişkileri noktasında karar alıcı bir mercide olmakla birlikte bunu ailesi ve anneliği dolayımındaki anlarda deneyimlediğini ortaya koyar: "Anneliği, onun hem cinsiyete dair ön yargıları kırmasına imkân açar hem de paradoksal olarak onu bu ön yargılara uygun davranmaya zorlar."⁴⁸ Yani Nuran bir taraftan failliğiyle imlenirken diğer yandan ataerkil muhayyileye hapsedilmiş olur. Ancak Nuran'ın aileyi kurtarması bağlamında kendisini aldatan eşine dönüyor olması onu aile açısından ataerkil bir kurgu içerisine yerleştirmekle birlikte yazarın politik sentezciliği bağlamındaki öznellik arayışından uzaklaştırmaz.

Nuran'ın sınırlandırılmışlığına, *Mahur Beste* dolayımında irsi olarak kendisine biçilmiş ve aşkta mutsuzlukla iç içe geçen bir "uğursuzluk" şeması da eşlik eder. Ancak tüm bu sınırlılıklarla birlikte Nuran, Mümtaz'ın kendisine gerek elbiseler ve gerek kimlik dolayımında yaptığı bütün yakıştırmaları, açık ve net itirazları yoluyla reddeder. Bu noktada Nuran'ın itirazlarının sadece Mümtaz'a değil, aynı zamanda yazarın bizatihi kendisine yönelik olduğu da söylenebilir. Zira Nuran ne yazarın ne de Mümtaz'ın bilincinin nesnesi olmak istemez; fikrine dışardan monte edilen ve ideolojik bir tutumla önüne serilen tüm *geçmişten* kaçmak ister: "Sümbül Sinan, Merkez Efendi, Macide; herkesin hayat hakkı. Yoruldum. *Kendim olmak istiyorum artık*."⁴⁹

Nuran'ın öznellik direncinin görünür olduğu pasajlar, aslında yazarın da geçmiş ve ân arasında deneyimlediği ve "hepimiz" in de deneyimlediğini belirttiği "şuur ve benlik buhranı"na⁵⁰ gönderme yapar niteliktedir. Tanpınar, *Beş Şehir*'in İstanbul bölümünün son kısmında, geçmişin şaşaalı devirlerine uzandıktan sonra "Hayır, aradığım şey ne onlar, ne de zamanlarıdır. [...] Hayır muhakkak ki bu eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir."⁵¹ ifadesiyle bizatihi kendisinin de geçmiş

⁴⁵Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 151.

⁴⁶Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 193.

⁴⁷Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 12.

⁴⁸Egem Atik, "Kendini Yapmak": Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Erkeklik Temsilleri, Boğaziçi Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2021, s. 98.

⁴⁹Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur...*, s. 211.

⁵⁰"En büyük meselemiz budur; mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız, hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız, hepimiz Hamlet'ten daha keskin bir 'olmak veya olmamak' dâvası içinde yaşıyoruz." Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 214.

⁵¹Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir...*, s. 213.

devirlerin, insanların veya “elbiseler”⁵²in değil, geçmişin yokluğunun uyandırdığı duygunun ve bıraktığı boşluğun cezbesinde olduğunu belirtir. Bu bağlamda Nuran, yaşamı neticesinde tetiklenen direnç anlarıyla bu cezbeden ayrılışa, Mümtaz ise bu cezbede yoğruluşa gönderme yapar. Yazarın kendisi de “kaybolmuş bir dünyayı” arayan ve oraya erişemediğinde “şiire, yazıya” dönen bir kimse olarak; “En iyisi, bırakalım hâtıralar içimizde konuşacakları saati kendiliklerinden seçsinler.”⁵³ sözleriyle aslında *Huzur*’un tamamında yer alan politik gündeme dair tansiyonu birkaç sayfa içinde çözümlemiş olur.

Mümtaz’ın tavrı ve romanın kurgusu kendisini *geçmiş* zamana çektikçe *ânda* kalmaya çalışan Nuran, adım adım Mümtaz’dan uzaklaşır ve nihayetinde Mümtaz’ın iradesiz tavrının da neticesinde onu terk eder. Nuran ve Mümtaz’ın ayrılacaklarını en açık şekilde haber veren ân olan meşk akşamında icra edilen Mevlevî ayininin üçüncü selâmı, Nuran’ın bulunduğu cendereden kurtularak Mümtaz’dan uzaklaşmasının başlangıç noktasıdır. Mevlevî ayininin, daha önce hiç işitmedikleri pastoral bir ritim sunduğunu düşündükleri, yani klasik ile folklorik olanın birleştiği anda, birbirleriyle o an hiç konuşmamalarına rağmen ilişkilerine dair katartik ve geri dönülemez bir hava teneffüs edilir. Belki de romanın başından beri ulaşılmaması gereken emel olarak işaret edilen bu birleşimin sağlanmasıyla, Nuran ve Mümtaz aşkına olan ihtiyaç da yazarın gözünde ortadan kalkmıştır:

“Mevlevî âyini vecde yaklaştıkça mahzun ve yüklü aristokrat edasını bırakıyor, bir halk neşesi kazanıyordu. Ritm, hiç dinlemediği cinsten bir pastoral ve halk bayramı olmuştu. Mümtaz nağmenin kıvrak raksında adeta halkımızın neşesini, Anadolu’ya bu kadar uzun ıstıraplara tahammül kudretini veren o büyük kaynağı buluyordu. Bir tarafta çok ince bir duvar çatladı. (...) Nuran uçmak, kendi hızı içinde tavanı delmek, göklere yükselmek istiyordu. Uçmak ve kaybolmak. (...) yavaş yavaş her şeyden vazgeçmeğe hazırlandığını, hatta o uçuş arzusunun bile onu bıraktığını duydu. Garip bir şekilde şimdi kendisini yalnız görüyordu.”⁵⁴

Bu ayrılıkla Nuran, Mümtaz’ın kendisine dair tasarımından sıyrılmış olur. Yazarın kurgusundan ise kısmen özgürleşir. Kısmen dememizin sebebi, Nuran’ın aslında romanın başından itibaren aile yazgısı ile sınırlandırılmış olmasıdır. Nuran, hep bu bilinci arka planda tutarak, kimi zaman tedirgin bir şekilde hareket etse de o yazgıyı sorgulamaksızın kabul etmez. “Nihayet kimseye hesap vermeğe mecbur değilim.”⁵⁵ diyerek Mümtaz’la ilk buluşmasına giden Nuran, Mümtaz’ın hayatının bir evresinde gelişimini tamamlayabilmesi adına yanında bulunan, aşkına vesile olan ve görevini ifa ettiği için çekip giden, edilgen bir kadın kahraman olduğu için değil, Mümtaz’ın durağan tavrı ve salt kendindeliği sebebiyle ayrılır. Ayrıca Nuran’ın itirazları ve öznellik direnci, kendisinin romanda estetik figürden ibaret bir kahraman olarak yer almadığını ortaya koyan en önemli unsurlardan biridir. Bu noktada Mihail M. Bahtin’in, Dostoyevski’nin roman kahramanları için işaret ettiği tavır, *Huzur*’un Nuran’ında da tezahür eder: “Dostoyevski’nin başlıca kahramanları, tam da Dostoyevski’nin yaratıcı tasarımının doğası gereği, yazar söyleminin nesnesi değildirler yalnızca, bunun yanı sıra kendi dolaysız anlamlandırıcı söylemlerinin öznesidirler de.”⁵⁶ [Vurgu Bahtin’e ait]. Tanpınar kahramanlarının dizaynında genel olarak tıpkı Dostoyevski’de olduğu gibi yazarın yaratıcı tasarımının devreye girdiği söylenebilir. Nuran’ın yalnızca yazar söyleminin nesnesi olmaması onun kendi söyleminin öznesi olabilmesine kapı aralamış, böylelikle Nuran hem roman kurgusunun hem de hâkim politik atmosferin sınırlılıklarını

⁵²Tanpınar, *Beş Şehir*’de de tıpkı makale içerisinde bahsi geçen romanlarda olduğu gibi kimlik ve benlik değişimini kılık kıyafet ve elbiseler üzerinden izah eder: “Doğduğum yılların İstanbul’unda bir ramazan sergisinde -başımda fes, sırtımda pardesü, bir elimde kuka tesbih, öbüründe ucu altın saplı baston [...] dolaşmak beni ne dereceye kadar tatmin edebilir? [...] Böyle bir şey için ne kadar kazanca göz yummak, benliğimden ne mühim parçaları kesip atmak lâzım.” Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*..., s. 212.

⁵³Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*..., s. 214.

⁵⁴Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*..., s. 291.

⁵⁵Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*..., s. 150.

⁵⁶Mihail M. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 49.

aşarak bir direnç mekanizması devreye sokmuş ve kendi öznelliğine ulaşmıştır. Bu da roman türünün, tam da Bahtin'in işaret ettiği, demokratik bir ortamın oluşmasına müsaade eden, hiyerarşilerin tersine çevrilebildiği, diyalojik ve heteroglot dinamiğiyle ilişkili görünür.⁵⁷

Sonuç

Cumhuriyet'in ilânından sonra mevcut kazanımların sürdürülebilir kılınması amacıyla tasarlanan kültür politikalarının ana başlıklarından biri, geçmişe ait birikimden istifade ederken yegâne ulusal kaynak olarak folklorun kullanılmasıdır. Dolayısıyla dönem içerisinde kaleme alınan kurgu veya kurgu dışı metinlerin büyük çoğunluğu bu politik tutum çerçevesinde ortaya konmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar da bu gündeme çeşitli eserleriyle müdahil olmuş isimlerden biridir. Bu bağlamda makalede, *Huzur* romanının kadın kahramanı Nuran'ın tasarımıyla yola çıkarak yazarın folklorun kullanımına dair nasıl bir tasavvur geliştirdiği ve söyleminin hâkim atmosferdeki yaklaşımdan farklılaştığı noktalar ortaya konmuştur. Tanpınar, içeriden bir ses olarak, o dönemki kültür politikalarını genişletmeyi teklif eden bir politik tutumla hareket etmiş, Nuran'ı hem klasik hem folklorik birikimin taşıyıcısı ve aktarıcısı şeklinde modern bir çehre olarak tasarlamıştır. Tanpınar'ın buradaki politik tutumu, klasik yüksek kültürün reddine dayalı bir seçicilik değil, sentezciliktir. Sentezde, halk kültürü ve İmparatorluğun klasik yüksek kültürü eşit ağırlıkta görünür. Yazarın sentezci yaklaşımı, yarattığı karakter Mümtaz'ın bakış açısını da oluşturur.

Makalede ortaya çıkan en önemli hususlardan biri de erkek muhayyilenin politik sentezcilik ekseninde dışa vurduğu ideal kadın kimliği tahayyülünün yarattığı kimi açmazlara karşılık kadın kahramanın sergilediği öznel direnç anlarıdır. Yazar ve erkek başkahramanın politik tutumları ekseninde Nuran iki farklı karakter tasarımıyla konu olmuştur. İlkinde yazar, folklorik birikime ve klasik Osmanlı kültürüne dair hâkim siyasi yaklaşımların dışında kalan sentezci bir bakış açısını önceleyen, ancak sınırları ataerkil hudutlarla belirlenmiş bir şekilde Nuran karakterini inşa etmiştir. İkinci kurguda ise Mümtaz, Nuran'ın yazar tarafından kurgulanan mevcut birikimine dair manzarayı yeniden keşfetmiş ve onu fantezist ve yapay bir yolla tekrar kurgulamak istemiştir. Dolayısıyla romanda her ne kadar alternatif bir söylem üretilmek istense de ve hem güncel politik atmosfere hem de kadın kahramana -*Yaban*'daki gibi- katı bir özcü tavırla yaklaşılsa da bu durum *Huzur*'u kadın karakter söylemini önceleyen bir roman yapmaz. Ancak buna rağmen Nuran, olay örgüsü içerisinde yer yer öznellik ânları yaşamış ve kendisi üzerine politik sentezcilik bağlamında yapılandırılan kurguya direnç göstermiştir. Böylelikle kültürel devamlılığın taşıyıcısı olarak kurgulanan Nuran'ın, sadece erkek kahramanın aşkına aracı olan ve onun yaratıcı gücünü artıran insanüstü, estetik bir varlık olmadığı; aynı zamanda mevcut ataerkil kısıtlılıklara rağmen kendi söyleminin öznesi olmayı başarmış, kendisine yüklenen yüke itiraz etmiş ve öznellik direncini yakalamış bir kahraman olduğu ortaya çıkmıştır. Nuran'ın kurgudan bu şekilde sıyrılması, yazarın yaratıcı tasarımının ve *Huzur*'un roman tekniği açısından yakaladığı başarının bir uzantısıdır.



Hakem Değerlendirmesi
Çıkar Çatışması
Finansal Destek

Dış bağımsız.

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Bu makale, TÜBİTAK 2214-A Yurt Dışı Araştırma Burs Programı kapsamında misafir araştırmacı olarak bulunduğum The Ohio State University, College of Arts and Sciences, Department of Classics bünyesinde hazırlanmıştır. Destekleri için TÜBİTAK'a, ev sahipliği için Prof. Dr. Gregory Jusdanis'e teşekkür ederim.

Peer Review
Conflict of Interest

Externally peer-reviewed.

The author has no conflict of interest to declare.

⁵⁷Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020.



Grant Support This article was completed at The Ohio State University, College of Arts and Sciences, Department of Classics, where I was a visiting scholar under the TUBITAK 2214-A International Research Fellowship Programme. I would like to thank TUBITAK for their support and Prof. Dr. Gregory Jusdanis for hosting me.

Yazar Bilgileri **Berna Terzi Eskin (Arş. Gör. Dr.)**
Author Details ¹ Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
0000-0002-3169-9171 bterzieskin@fsm.edu.tr

Kaynakça | References

Araştırma Eserler

- Anderson, Benedict: *Üç Bayrak Altında: Anarşizm ve Sömürgecilik Karşısı Tahayyül*, çev. Emine Bademci, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- Arendt, Hannah: *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
- Atik, Egem: "Kendini Yapmak": Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Erkeklik Temsilleri, Boğaziçi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2021.
- Ayas, Onur Güneş: *Mûsiki İnkılâbının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Gelişim*, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014.
- Bahtin, Mihail M.: *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- Bahtin, Mihail: *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020.
- Çapan, M. Şevki: "Selim Sırrı Tarcan'ın Zeybek Oyunu Derleme Çalışmaları", *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, S. 8, 2002.
- Direk, Zeynep: *Ontologies of Sex: Philosophy in Sexual Politics*, Rowman & Littlefield International, London, 2020.
- Eskin, Şerif: *İnkılâp Edebiyatı: Türkiye'de Uluslaşma, Kültürel İnşa Seferberliği ve Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2023.
- Gürbilek, Nurdan: *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- İnci, Handan: *Orpheus'un Şarkısı: Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
- Kandiyoti, Deniz: *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.
- Karakoç, Kani İrfan: *Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk Edebiyatının İnşası*, Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, 2012.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- Kini, Mehmet Kaan: "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Öz Yaşamı ve Kült Eseri Huzur'da Kadın", *Tanpınar'da Kadın*, Osmangazi Belediyesi Yayınları, Bursa, 2014.
- Moran, Tatyana: *Dün, Bugün*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
- Oğuz, Öcal M.: "Türkiye'de Folklorun İlk Makaleleri", *Milli Folklor*, S. 99, 2013.
- Özata Dirlikyapan, Jale: "Tanpınar'ın Libidinal Akışlarında Yiten Kadınlar", *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, Metis Yayınları, İstanbul, 2019.
- Öztürkmen, Arzu: *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Sancar, Serpil: *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.
- Şerefoğlu Danış, Zeynep Kevser: "Hülyadan İbarete 'Güzel Mahlûk' mu, Vatan-Medeniyet Metaforu mu?: Tanpınar'ın Kadın Kahramanları Bize Neyi İma Eder?", *Bir Ses Ormanı: Ahmet Hamdi Tanpınar Kitabı*, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2022.
- Mümtaz, Talat: "Anadolu Raksları", *Milli Mecmua*, S. 111, 1928.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: *Mücevherlerin Sırrı: Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.
- Taştan, Yahya Kemal: *Balkan Savaşları ve Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2017.





Wilson, William Albert: "Herder, Folklore, and Romantic Nationalism", *The Marrow of Human Experience: Essays on Folklore*, Utah State University Press, Logan: UT, 2006.

Elektronik Kaynaklar

Okay, M. Orhan.: "Tanpınar, Ahmet Hamdi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (Çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/tanpinar-ahmet-hamdi>, 10 Temmuz 2023.

