



İbrahim Şahin

Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi/İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Eskişehir/Türkiye
Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University/Faculty of Humanities and Social Sciences,
Eskişehir/Türkiye



eposta: isahin312@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-7127-6176> -  RorID: <https://ror.org/01dzjez04>

Atıf/Citation: Şahin, İbrahim. 2025. Suad'ın Mektubu Üzerine Bir İnceleme: Kendi-Öteki-Kendi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 13/46, 519-550. <https://doi.org/10.33692/avrasyad.1781553>

Makale Bilgisi / Article Information

Yayın Türü / Publication Type:	Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi /Received:	10.09.2025
Kabul Tarihi/Accepted:	13.10.2025
Yayın Tarihi/Published:	15.12.2025

SUAD'IN MEKTUBU ÜZERİNE BİR İNCELEME: KENDİ-ÖTEKİ-KENDİ

Öz

Hayatı ve eserleri hakkında birçok çalışma hazırlanan Modern Türk edebiyatının tanınmış sanatkarlarından Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1963) ölümünden sonra kendisine ait evrak kardeşi Kenan Tanpınar tarafından araştırmacıların incelemesi amacıyla İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'ne bağışlanmıştır. Bahsi geçen evrak üzerinde 2017 senesinde yaptığımız incelemeler sırasında müsveddeler arasında rastladığımız "Suad'ın Mektubu" adlı metni 2018 senesinde Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları adlı akademik dergide yayınlamıştık. Fakat aynı müsveddeler arasında daha sonra yaptığımız inceleme sırasında Tanpınar'ın "Suad'ın Mektubu" adlı çalışmaya ait bir kompozisyon planı hazırladığını gördük. Tanpınar Huzur romanının kahramanı Suat'ın intihar etmeden evvel bir mektup bıraktığından Huzur'da zaten söz etmekteydi. Yıllar sonra (1952) kendisi ile yapılan bir mülakatta söz konusu mektubu ayrıca yayınlacağından söz etmiş fakat yayınlamadan ölmüştür. Anlaşılan Ahmet Hamdi Tanpınar bahsi geçen mektup üzerinde zaman zaman çalışmış fakat bir süre sonra üzerinde çalıştığı müsveddeler bir kenarda unutulmuştur.

"Suad'ın Mektubu Üzerine Bir İnceleme: Kendi-Öteki-Kendi" başlıklı bu makalemiz esasen bir palimpsestik analiz metnidir. Tanpınar'ın, müsveddeler arasında bulduğumuz Suad'ın Mektubu'nun "plan"ında kaydettiği başlıkların ne kadarını kurguladığını ne kadarını kurgulayamadığını ve hangi sebeplerle ilgili başlıkları plana dâhil ettiğini anlamaya çalıştık. Şüphesiz palimpsestik bir çalışma yazarla metin arasında, yazarın diğer eserleri ile metin arasında hatta özel hayatla metin arasında var olabilecek münasebetlerin de metnin analizine dâhil edilmesini gerektirir. Bu sebeple zaman zaman Tanpınar biyografisine, Tanpınar'ın diğer edebi metinlerine ve bilhassa müsvedde halinde de olsa bugün elimizde bulunan "Suad'ın Mektubu"na atıflarda bulunduk. Suad'ın Mektubu adlı metnin planında, Tanpınar'ın bir edebi eseri nasıl tasavvur ettiğine, kurguladığına dair ipuçları vardır. Roman ve hikâyelerini





kahramanların mizaçlarının, dünya görüşlerinin zıtlıkları üzerine kurgulayan Tanpınar, edebi eserlerinde kavramsal alegori yoluyla içtimai sembol olarak yorumlanabilecek tipler inşa etmiştir. Dolayısıyla onun Suad'ın Mektubu'nun planı, üç özne arasındaki ilişki hakkındadır: Kendi – Öteki – Kendi – Kendi.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Suad'ın Mektubu, Suad'ın Mektubu'nun Planı.

AN ANALYSIS OF SUAD'IN MEKTUBU: SELF-OTHER-SELF

Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1963), one of the renowned artists of Modern Turkish literature, about whose life and works numerous studies have been prepared, had his papers donated to the Institute of Turkish Studies at Istanbul University by his brother Kenan Tanpınar after his death for researchers to examine. During our examination of the aforementioned papers in 2017, we came across a text titled "Suad's Letter" among the manuscripts, which we published in 2018 in the academic journal *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* (New Turkish Literature Studies). However, during a subsequent examination of the same manuscripts, we discovered that Tanpınar had prepared a composition plan for the work titled "Suad's Letter." Tanpınar had already mentioned in *Huzur* that Suat, the protagonist of the novel, left a letter before committing suicide. Years later (1952), in an interview, he mentioned that he would publish the letter separately, but he died before he could do so. It seems that Ahmet Hamdi Tanpınar worked on the letter from time to time, but after a while, the drafts he worked on were forgotten.

520

Our article, titled "An Analysis of Suad's Letter: Self-Other-Self," is essentially a palimpsestic analysis text. We tried to understand how much of the titles Tanpınar recorded in the "plan" of Suad's Letter, which we found among the drafts, he was able to construct, how much he was unable to construct, and for what reasons he included the relevant titles in the plan. Undoubtedly, a palimpsestic study requires the inclusion in the analysis of the text of any possible relationships that may exist between the author and the text, between the author's other works and the text, and even between the author's private life and the text. For this reason, we occasionally referred to Tanpınar's biography, his other literary texts, and especially to "Suad's Letter," which we have today, even if only in draft form. The outline of the text titled Suad's Letter provides clues about how Tanpınar conceived and constructed a literary work. Tanpınar, who constructed his novels and stories around the contrasts in the characters' temperaments and worldviews, created types in his literary works that could be interpreted as social symbols through conceptual allegory. Therefore, the plan of his Suad's Letter is about the relationship between three subjects: Self – Other – Self.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, Suad's Letter, The Plan of Suad's Letter.

I.

Herhangi bir yazarın müsveddeleri üzerinde/hakkında çalışmanın tabiatıyla ortaya çıkardığı bir takım güçlükler vardır. Eğer metnin son hali yazarı tarafından tamamlanıp





yayınlanamamış ise problemler daha da karmaşılaşır. Çünkü elinizdeki müsveddenin son hali bilinmediği için mukayese imkânı ortadan kalkar. Eğer elimizdeki müsveddenin yazar tarafından tamamlanmış son hali elimizde ise o takdirde, yazarın metne müdahalelerinin nasıl sonuçlandığını görmek mümkün olur.

Diğer taraftan müsvedde metnin yazarının kim olduğu, yazmak eylemini nasıl gerçekleştirdiği, kullandığı dilin niteliği; daha da önemlisi edebiyatın onun için anlamı ve biyografi ile eseri arasındaki münasebet müsvedde metin üzerinde yapılacak palimpsestik yorumları güçleştirir ya da kolaylaştırır. Çünkü palimpsest zihnın metaforudur (Dillon 2017: 14-23). Bir parşömenin üzerine yazılan kayıtların silinmesi ve aynı parşömenin tekrar kullanılması ile hafızamızdaki kayıtları hatırlamamız ve unutmamız arasında hiçbir fark yoktur. Her unutmaya mutlaka iz bırakır yahut her hatırlama mutlaka asıl deneyime ilişkin kayıtların en azından bir kısmının kaybolmasını engelleyemez. Dolayısıyla edebi metinlerin yazarın biyografisine ilişkin tecrübelerden izler taşıması gayet doğaldır.

Palimpsest eleştirel ve kuramsal metinlerin birçoğunun mantığını ve doğasını anlamamızı sağlar: “Tarih, öznellik, zamansallık, metafor ve cinsellik kadar farklı kavramların palimpsest tarafından yeniden ölçülüp biçilmesini ele alırken, en geniş anlamıyla okuma sorununa tekrar tekrar ve bıkmadan usanmadan” (Dillon 2017: 15) geri dönmek icap eder.

Çünkü anlamının doğası tekçi değil, plüralisttir. Eğer beş duyunun algıladığı hemen her şey bir metinse metni anlamının ve yorumlamanın şartı bilgi ve sezgidir. Etrafımızdaki dünyayı anlamak için hem kendi zihnimizin kayıtlarını hem de şeylerin ilişkiler düzenini kavramak gerekir: “Etrafımızdaki dünyayı ve kendimizi nasıl anlarız? Başka bir deyişle nasıl okuruz? Benim açımdan bu sorunun cevabı (ister tarihsel, ister edebi, ister eleştirel, ister kuramsal, ister siyasal, ister kültürel olsun) metinleri nasıl okuduğumuzun palimpsest yoluyla devamlı irdelenmesiyle bulunabilir” (Dillon 2017: 15).

Tanpınar'ın yazma biçimini, edebiyata ve genel olarak sanata yüklediği anlamı, entelektüel birikimi, belki de hepsinden önemlisi, kendi biyografisi ve dünya görüşü ile edebi eserleri arasındaki bağlantıyı; bağlantı kurma çabasını biliyoruz. Palimpsestik metin analizlerinde dünya görüşünün tespiti için devri ihmal etmeden, hem biyografik olgulara, hem devirden kaynaklanan hadiselerle, hem de edebi tesirlere mutlaka dikkat edilmelidir.

Tanpınar'ın “Suad'ın Mektubu” (Şahin 2017a: 216-308) adını verdiği ve müstakil bir çalışma olarak yayınlamayı düşündüğü elinizdeki metnin çıkış noktası, yazarın *Huzur* romanıdır (Tanpınar 2015a). *Huzur*'da, bilindiği gibi dünya görüşü itibarıyla iki ayrı kutbu temsil eden iki kahraman vardır. On dokuzuncu asır roman geleneğini takip eden ve son iki asırdır bu toprağın geçirmekte olduğu kültürel değişmeye tabi olan Tanpınar, her iki kahramanı da alegorik birer figür olarak inşa etmiştir. Mümtaz'ın ya da Suad'ın (Şahin 2017b: 6-18) hangi kavramın karşılığı olduğunu anlayabilmek için Tanzimat sonrasının sosyo-kültürel değişme sürecini, son yüz elli yıldır tartışılan fikirlerin içeriklerini ve bu konuda öne





çıkışmış ideolojik yaklaşımları bilmekte fayda vardır. Yine bilinmesi gereken bir başka husus bir entelektüel olarak Tanpınar'ın kurgu dışında kalan metinlerinden yola çıkarak, sosyal değişme bahsinde hangi tarafa yakın durduğudur. Onun biyografisinde asıl mühim hadise ilk gençlik yıllarında içinde yaşadığı entelektüel atmosferdir. Yahya Kemal kitabının devirler, fikirler ve sanat anlayışları arasında münasebet kurmak konusunda ısrarlı olan yazarının zihinsel inşasını, kültürel coğrafyasının dışında değerlendirmek abesle iştigal olacaktır (Tanpınar 2015b). Dolayısıyla Tanpınar vicdanı, bilhassa 1901-1923 yılları arasında şahit olduğu sosyal ve siyasi hadiselerin trajik taraflarıyla tekâmül etmiştir. Şahsi dramı ihmal etmeden, Tanpınar için hadiselerin şuurunun çok daha önemli olduğunu belirtelim. On dokuzuncu asır ortalarında başlayan sosyal değişme sürecindeki olgular değil, olguların yol açtığı zihinsel bölünme trajiktir Tanpınar için. İkilik/düalizm, bilincin trajik parçalanması gibi kelimelerle adlandırabileceğimiz her durum Tanpınar için bir insan dramıdır. Veleve ki yaşayan insan/birey kendi trajedisinin farkında olmasın. Emsalsiz bir soyutlama yeteneği olan Tanpınar, fiilî olguların zihindeki karşılığını, hangi kültürel, psikolojik ya da sosyolojik çatışmanın nasıl bir ruhsal trajediye yol açtığını soyutlama yoluyla içselleştirip, durumu trajik ya da ironik olarak tanımlamakta hiç tereddüt etmeyecektir. Bu kabiliyet, biyografisinden anlaşıldığı kadarıyla zaten var olan mizacına ait verilerin dışardan gelen kaynaklarla beslenmesiyle inşa edilmiştir. Çocukluğundan beri iç dünyasında derin bir soyutlama yeteneğini kullanabileceği yeni bir yol bulmuş olur. Öte yandan yerli ve yabancı olmak kaydıyla okuduğu ve sevdiği, etkilendiğini söylediği şairlerde de - hatta akımlardan - aynı kabiliyet söz konusudur. Ahmet Haşim'den Gerard de Nerval ve Paul Valery'ye, Yahya Kemal'den Marcel Proust'a kadar, sembolist ve empresyonistler, sanatta ve edebiyatta kavramsal soyutlama yeteneğinin tanınmış isimleridir. Fakat aynı zamanda her soyutlama kaçınılmaz olarak derinlik arzusunu ve elbette tefekkürü besler. Tefekkür kelimesini düşünmek manasında değil, fikretmek ve kavramları fiilî olgulardan bağımsız olarak, işe insan tecrübesini karıştırmadan kavramak anlamında kullanıyoruz. Derinlik arzusu, eskilerin kühüne varmak dedikleri zihinsel aşamanın bugünkü karşılığıdır. Tefekkürün kavramlar üzerindeki saflaştırıcı etkisini görebilmek için 1926 yılında okuduğunu ve tercüme etmeye karar verdiğini söylediği Paul Valery'nin Mösyö Teste'sine bakmak icap eder (Valery 2016)¹ Bir bakıma insanın kendi içinde kendine karşı hiçbir gizli/kapaklı, esrarlı yer bırakmaması manasına gelen söz konusu çaba, şüphesiz ki engin bir merak kabiliyeti ve elbette cesaret gerektirir. İnsanın iç dünyasını bütün çıplaklığıyla görebilmesi için kendisiyle karşılaşmaktan korkmaması gerekir. Valery, Mösyö Teste'yi karanlık bölgelerin keşfi ve deşifresi için çıkılan yolda, gösterilen çabada lüzumlu olan araçlarla donatır. Kendini kavramaya yönelik tefekkürün bir veli dramı bir derviş itaatkârlığı gerektireceği doğrudur. Kendini kavramakta inat eden insan kendine adanmış demektir. Dehşet verici bir dikkat karşısında erimeyecek

¹ Ayrıca bkz. Şahin 2020b: 15-50.





hiçbir buz kütlesi yoktur. Dikkat iç ve dış arasındaki bağlantıyı metaforik zamandan bağımsız olarak, hiçbir anda kaçırmaması; daha doğrusu zaman mefhumunu ilga edip, bütün bir varlığı tek bir anda kavraması şarttır. Tanpınar'ın müsveddelerinde sık sık atıfta bulunduğu Gustave Flaubert'in "Hislerin Eğitimi" nasıl ki fiili durumların sonucu olarak potansiyel hislerin tezahürünü ve böylece olgunlaşmayı, kendini kavramayı anlatıyorsa, aynı zamanda, zaman üzerinde bütün bir felsefesini inşa eden Henri Bergson da Tanpınar için o kadar önemlidir (Flaubert 1982). On dokuzuncu asır Avrupa romanının bütün teknik ve tematik mirasını kullanan Marcel Proust'da karar kılmış olmasının asıl sebebi de bu burjuva kalem erbabının kendi içinde itina ile gezinmeyi öğrenmiş ve anlatmış olmasıdır. İlginçtir, Tanpınar'ın yazarları, birbirleriyle kısa bir zaman için dahi olsa dostturlar. Gerard de Nerval, Marcel Proust, Stephane Mallarme, Paul Valery, Henri Bergson, Charles Baudelaire ve Edgar Allen Poe gibi... Buradaki dostluk elbette sadece fiziki bir dostluk değildir. Onlar aynı soy kütüğüne mensup olmak bakımından akrabadırlar.

Emil Cioran, "Yıkıcılığı kuşkulu kılan kolaylığıdır." der. Ona göre "Kim olsa çok iyi yıkabilir. Yıkma kolay olabilir ama kendi kendini yıkmak o kadar kolay değildir. Düşenin, kıskırtmaya veya anarşiste üstünlüğü" (Cioran 2016: 130). Tanpınar müsveddeleri arasındaki Karşı Karşıya, Kendimle Başbaşa gibi metinler, aynı zamanda kendisini daima göz hapsinde tuttuğunu ifade ettiği parçalar, roman ve hikâye kahramanlarının şahsî biyografisiyle bağlantısı ve hepsinden önemlisi sanatının esası ve kaynakları, kendisini bir başkası olarak - bir başkasını kendisi olarak - izlemek arzusunun ürünleridir. Paul Valery'nin Mösyö Teste'si ve Gerard de Nerval'in, Marcel Proust'un görünenin başka bir anlamının olabileceği zannı/kanaati onların dikkatlerinin iç dünyaya yönelmesine sebep olmuştur. Hemen hepsinde de asıl motive edici faktör şüphedir. Çünkü aşırı ciddiyet komiktir. Beş duyunun temin ve tayin ettiği bilgiden şüphe eden öznenin saf bilgiyi, teferruattan ayıran aklı melekeyi devreye sokmasından başka çare yoktur.

Dolayısıyla şüphe bölünmeyi/parçalanmayı yoğun bir diyalogu ve olguya tersinden bakmayı zorunlu kılar. Tanpınar insan zihninin hakikate ulaşmak konusunda duyuların tahakkümü sebebiyle, arzularımızın tahrik ve teşviki yüzünden yanılabilceğini kabul eder. Ondaki entelektüel birikimin çift -hatta üçüzlü - yönlü çalışması Gerard de Nerval'le Paul Valery arasında gidip gelen düşünce biçimi, en ufak bir kayba ve haksızlığa tahammül edemez. Nasıl ki Türk düşüncesinin iki mühim paradigmasını iki alegorik figürde tecessüm ettirerek, hadiselerden bağımsız birer alegorik kavram inşa edebiliyorsa, insanî halleri tanımlayabileceği bütün kavramları da alegorik olarak tasarlar. Arzu sızlanır, şüphe acımasızdır, keder tahammülkâr, sezgi kararsız ve akıl karşısında sebepsiz yere isyankâr, insan ise katıdır. Her kavramı bir alegori olarak inşa etmek aslında hem antik devirlerin mitlerinde hem de büyük edebi ve dini metinlerin doğasında vardır ve asıl amaç insanı deşifre edebilmek, katılığını ortadan kaldırabilmektir. Klasik, daima alegori etrafında inşa edilir. Bütün edebî metinler kavramların birbiriyle diyalogundan ibarettir; Tanpınar'ın ifadesiyle,





söz konusu durum duyguların cedeli şeklinde de, bilhassa şiir hakkında, ifade edilebilir. Tanpınar şüphecilüğünün alegorik doğası Tanzimat sonrası sosyal değişme tarihimizin meselelerini birbirinin zıddı alegorik kavramlar şeklinde ele almış olmasında da görülür. Olgı, olay ya da metinleri fikir ya da fikirlerin birbiriyle münakaşası/mükâlemesi şeklinde tasavvur ve tahayyül etmek, öncelikle olguyu kavrama dönüştürüp bir çeşit analize/arama-bulma sürecine tabi kılmak demektir. Dikkat edilirse Tanpınar ilk metinlerinden başlayarak - ilk hikâye hatırlanmalı - daima bir şüphe ile yola çıkan kahramanların hikâyesini yazar. Sonuçta kavramlar birbirinden şüphe eder. Birinci İkrâmiye, Abdullah Efendi'nin Rüyaları, Erzurumlu Tahsin, Geçmiş Zaman Elbiseleri, Yaz Yağmuru ve diğerlerinin dramı şüpheyile malul olduklarından kaynaklanmaktadır. Öyleyse öznenin şüphenin tahakkümü altında bulunuşu, doğal olarak ikizleşmeye yol açar. İnsanın saf olana tutkusu, vuzuh merakı, anlam arayışı, ancak muhayyel diyalogun bizi götüreceği yerin mahiyetine bağlıdır. Obsesife bir mizacın ya iki alegorik figürü konuşturmak veya kendi içinde kendisiyle gerçekleştireceği diyaloglar ikizleşmenin formel yansımasıdır.

Tanpınar'ın edebî metinlerinde biri yazar, ikisi de metnin ana figürleri olmak üzere en az üç farklı; fakat aynı özne vardır. Yani yazar özne, üçe bölünür. Birincisi metnin yazarı olan bildiğimiz özne, zihnindeki her kahramana aynı mesafede yaklaşmak zorundadır. Tanpınar zaman zaman bu mesafeyi bir fikrin mücessem formu lehine kaybetmese de daima felsefî imkânlar arar. *Huzur*'un iki mühim kahramanı Mümtaz ve Suat arasındaki ilişkiyi ve yazar-öznenin bu figürlere yaklaşımını aynı çerçevede değerlendirmek icap eder. Mümtaz Tanzimat sonrası ortaya çıkmış ve zaman zaman asıl hüviyetinden ayrılrsa da terkipçi paradigmanın alegorik figürüdür. Şinasi ve Namık Kemal ile başlayıp Ahmet Mithat'la devam eden terkipçi paradigmanın mazlum, mağdur ancak mistik karakterli bir şark inşasında şüphesiz büyük etkisi vardır. Bireysel ve toplumsal hafızanın bütün karanlık köşelerini didik didik ederek maziye meşrulaştırmak adına zaman zaman mübalağalı yorumlara malzeme bulmuş olsa da terkipçiler siyasal bir ideolojinin malzemesi olarak maziye kullanmaya kalkıştıklarında terkinin inşa malzemesi konusunda kaçınılmaz olarak ayrışır. Tanpınar'ın hayatının bir dönemi içinde bulunduğu çevre sebebiyle terkipçi anlayışın etkisinde geçmiştir. Ferdi hayat tecrübesi ve mizacının tesiri yanında "kaybolan" değerler konusundaki hassasiyetinde Yahya Kemal tesirini de unutmamak lazımdır. Çünkü Yahya Kemal sadece şarkın idealizasyonu, rüyası ile beslenmiş bir entelektüel değildir. Bizdeki batı tipi entelektüel örneğinin ilk isimlerinden biridir. Paris'te geçirdiği yıllar maziye ve hali feda etmeden sürdürülebilecek bir modernleşmenin mümkün olduğu konusunda onu ikna etmiştir. Tanpınar'ın Yahya Kemal tesiriyle başladığı garp yolculuğu kendi keşifleriyle devam eder. Şarka ve garba dair etüdü bir yandan iki medeniyet ve kültür dairesi arasındaki farkları gösterirken diğer yandan terkip imkânlarını araştırmanın etüdüdür. Süleymaniye ile Notre Dame'ı, Beethoven ile Dede'yi mukayese etmek elbette bir kimlik kaygısı taşıdığını gösterir. Söz konusu hassasiyetin neticesi olarak British Museum'da Damat İbrahim Paşa zamanında yapılan Fuad Paşa şöminesiyle





Piyale Paşa Camii'nden getirilen çini parçasını gördüğünde sahip olduğumuz medeniyetin hatıralarını muhafaza edemeyişten duyduğu hüznün mazinin artıklarını oraya buraya dağılmış görmekten duyulan kederle onda birleştirir (Tanpınar 2015d: 160).

Batılı bir edebi zevkle yetişen Tanpınar'ın hem maziye hem batıyı bilmek ve sevmek ve aynı zamanda onaylamak anlamına gelen Yahya Kemal Anadoluculuğuna kendisini yakın hissetmesi tabiidir. Sadece İslamî akideler ve İslam medeniyeti başlığı altında sunulan ve milliyete vurgu yapmayan bir İslamcılığın Tanpınar'ı tatmin etmesi imkânsızdır. Çünkü İslam medeniyetinin Orta Doğu coğrafyasında farklı formları vardır ve her form coğrafyanın sahiplerinin mührünü taşır. Sanat şekilleri arasında bilhassa mimarî öte yandan ibadet biçimleri dinin gündelik hayata tesir biçimleri, dinin gündelik hayata tesir derecesi, hemen her Müslüman coğrafyasında farklıdır. Milliyetin ruhunun, renginin ve kokusunun müthiş bir müşterek zevk yarattığını, daha on dokuzuncu asır romantikleri görmüş ve söylemişlerdi. Yahya Kemal'in Paris'te yakından tanıdığı Albert Sorel, Camille Jullian, Jules Michelet ve Jean Moréas gibi isimler müşterek medeniyet dairelerindeki millî renklerin millî karakterin anlaşılması ve sürdürülmesi gerektiğini biliyorlardı. Zaten bütün bir On dokuzuncu asır milli ruh arayışı etrafında yoğunlaşan entelektüel çabanın özeti olarak tavsif edilebilir. Bu sebeple, Yahya Kemal kitabında, Türklükten söz ederken Tanpınar, kendisinin Ziya Gökalp Türkçülüğüne mesafeli olduğundan; çünkü Gökalp Türkçülüğünün ufkunun dar olduğundan ve asıl mühim kanalın Türkçülükte Hüseyin zâde Ali Turan vasıtasıyla Alman romantiklerinden geldiğini söyleyecektir (Tanpınar 2015b: 92). Tanpınar için müşterek medeniyet ifadesi zenginliği itibarıyla başkalarına tanıdığı imkânlar bakımından çok daha cazip bir ifadedir. Camille Jullian'den Yahya Kemal'in alıp kullandığı Anadolu coğrafyası ve Türklük arasındaki derin münasebeti ifade eden aforizma, dinin medeniyetlerin inşasındaki katkısına ve her kültürün birbiriyle münasebetine inancı ifade ederken aynı zamanda terkipçiliğin de ifadesidir. Osmanlı dönemi kültür ve medeniyeti nasıl ki bir terkinin ürünü ise meşrutiyet veya Cumhuriyet sonrası kültür ve medeniyet de bir terkinin mahsulü olmalıdır. Tanpınar sadece Orta Asya ve Türklük vurgusu içeren bir kültür tezinin en azından yeteri kadar zengin olamayacağı kanaatindedir. Ancak Cumhuriyet döneminde inşa edilecek bir hayat tarzı hem mazi ile hem de batıyla münasebetin getirdiği zevk ve değerler oluşacaktır.

Böylece Tanpınar'da estetik olan ile folklor, iç ve dış, Fransız pozitivistizm ve Alman romantizm, mazi ile hal de birleşmiş olur. Onun ilk şiirlerinde gördüğümüz soyutlama kabiliyeti, imajlar çerçevesinde oluşurken, realitenin sublimationuna dayanır. Bir bakıma bireysel birikim sonucu inşa edilen zevk, realiteden kopar. Milli mücadele senelerinin havasıyla yazılmış ilk şiirlerinde bile Tanpınar realite ile arasına "soyutlama"nın şiirin esas eksenini belirlemesi bakımından devrinden ayrılır. Bu yöntemdeki en mühim malzemesi, kaybın yol açtığı kederin hüznü imgeleridir. Ancak bütün benzetmeler dış dünyanın uzağında, doğal olarak bireyseldir. Aynı senelerde Paul Valery okumalarından gelen tesir yavaş yavaş Tanpınar'ın şiir anlayışını saf kavramın mükemmel ifadesinin arzusuna





dönüştürecektir. Böylece eşyanın alegorik tecessümünden insan hallerinin alegorisine ve tabii olarak mizacındaki ikizleşmenin edebî metin düzeyindeki örneklerine geçilmiş olur. Çünkü her tür soyutlama öznenin parçalanmasına yol açar. Olgu, nesne ya da olayla kavram arasındaki farklılık iki ayrı mesafe ve iki ayrı bakış gerektirmektedir. Gerçeklik ile imgesel düzeyde duyuş ve düşünüş iki Tanpınar üretir. Bunlardan birincisi, yaşam tarzı ile müthiş bir mahrumiyet diğeri ise duyuş ve düşünüş tarzı itibarıyla yüksek düzeyde bir zevk ve hassasiyet. Böylece Birinci İkramiye, Abdullah Efendi'nin Rüyaları ve diğer hikâye ve romanlarda gördüğümüz bazen anlatıcının karşısında duran ikinci ben veya kahramanlar, ikiz ya da üçüz olarak çoğalmaya başlar. Fakat Tanpınar mümkün olduğunca kendi dünya görüşüne, mesela terkipçiliğine muhalif konumda olan kahramanlarına bile sempatiyle bakar. Sempatiyle bakmak ibaresini, onları meşrulaştırmak anlamında kullanıyoruz. Onun için trajedi bizatihi insanın kaderidir; bu yüzden trajedisi olmayan insan yoktur. Farklılıklar birer insan gerçekliği olmakla beraber, insanı yanıltan başta arzu olmak üzere eşyanın bize vadettikleridir. O yüzden insan daima meşrudur. Erzurumlu Tahsin'in alay ettiği anlatıcı ile Teslim'in Süleyman'ı ya da Yaz Yağmuru'nun kadın kahramanı aynı derecede haklıdır (Tanpınar 2015e: 149-208). *Huzur*'un Suat'ı ile Mümtaz'ı arasında kalan yazar Tanpınar'ın, Mümtaz'ı mağdur gösterirken Suat'a ihanet etmesi bu sebeple imkânsızdır. Çünkü Suat, baştan beri anlatmaya çalıştığımız Türk düşünce tarihinin çoğu zaman haksızlığa uğramış diğer yanıdır.

Türk düşüncesinin modernleşme serüveninde terkipçiliğin karşısında ve en az onun kadar dominant bir paradigma yoktur. Daha meselenin en başında sentezciliğin popüler ismi Ahmet Mithat Efendi'nin meşhur eseriyle alternatif entelektüel tip ironize edilerek yok edilir. Arkasından bütün bir millî edebiyat kendini tanımlamak için kullandığı yerlilik ve bu kavrama dair vasıfları ötekine göre belirler. Millî edebiyat Ahmet Mithat Efendi sendromunun tesiriyle ve elbette sosyolojik gerekçelerle Servet-i Fünûn'u "Felatunlaştıran" bir fikir ve sanat anlayışını devam ettirmiştir. Fikir tarihinde bugün bile kendilerini muhafazakâr olarak tanımlayanlar tarafından Tevfik Fikret ve Abdullah Cevdet gibi isimlerin dışlanması ilgili paradigmanın gücünü göstermektedir. Bu isimler Meşrutiyet devrinin atmosferinde batıcı idiler; ama terkipçi değillerdi. Fakat biz böylesi bir girişle Suat'ın batıcı olduğunu söylemek istiyor değiliz; Suat daha çok maddeci nihilisttir ve romanın devrini düşünürsek aslında egzistansiyalisttir. O zaman Mümtaz batı düşüncesinin bir yanıyla mistik bir yanıyla rasyonalist, liberal ve muhafazakâr düşünce akımlarından beslenip kendisini mazi ve hali birleştirecek bir figür olarak tanımlarken Suat'ı sadece batı düşüncesinin şimdiki zamanından etkilenen nihilist bir tip olarak tanımlamak mümkündür. Çünkü Suat'ın geride bıraktığı mektuptan anladığımız kadarıyla entelektüel birikim bakımından onun Mümtaz ya da İhsan'dan farkı yoktur. Ondaki nihilist damar bir yanıyla şahsi hayatının ve mizacının tesirlerinden diğer yanıyla da on dokuzuncu yüzyıl Avrupa feylesoflarının insanlığı iyi, güzel ve kutsal olanın peşinde olmaya teşvik eden iyimser fikirlerinden gelmektedir. On dokuzuncu





Suad'ın Mektubu Üzerine Bir İnceleme: Kendi-Öteki-Kendi

asrın tüm iyimser birikimine rağmen insanlık yirminci yüzyılda iki büyük savaş yaşamıştır. Suat'ın çıkış noktası tam da Sysphos efsanesidir. Onun nihilizminin ya da umutsuzluğunun bir başka sebebi de bizatihi kendi sosyo-kültürel zeminidir. Roman İkinci Dünya Savaşı sonrasında yayınlanmış; vak'anın başlangıcı ise söz konusu savaşın başladığı günlerdir. Geriye dönüşle roman coğrafyası ve kahramanların geçmişi anlatılır. Tanpınar, o tarihte kırk beş yaşındadır. Zaten *Abdullah Efendi'nin Rüyalari Beş Şehir* ve *Mahur Beste* ile Tanpınar, *Huzur*'dan önce ikizleşmenin bir yanını yeteri kadar beslemiş bulunmaktadır. Büyük umutlarla yola çıkmış bir neslin mensubu olan Tanpınar'ın köylüye dayanan bir modernleşme projesinin gecikmesinden hem bu ülke adına, hem de insanlık adına umutsuzluğa kapılması tabiidir. Bu yüzden Mümtaz ve Suat, Tanpınar'ın ikiye bölünmüş mücessem formlarıdır.

Huzur'da içinde Suat'ın da bulunduğu toplu konuşma sahnesi iki defa kurgulanmıştır. Bunlardan birincisi romanın ikinci bölümünde; diğeri ise romanın üçüncü bölümünde gerçekleşir. Mümtaz ve Suat arasındaki dünya görüşü farklılığını gösteren bir üçüncü sahne ise, Suat'ın hayaletiyle Mümtaz arasında romanın son kısmında gerçekleşen diyalogtur. Fakat bütün roman boyunca, dominant ideoloji İhsan'ın temsil ettiği terkipçiliktir.

Çünkü romanın birinci derecedeki kahramanı Mümtaz, İhsan ile Suat arasındaki fikir münakaşasında İhsan'ın yanındadır. Mümtaz'ın durduğu yer İhsan'a yakındır; bu yakınlık aynı zamanda anlatıcının da İhsan'a ve Mümtaz'a yakın olduğunu göstermekte olup, Orhan, Selim ve Mümtaz'ın İhsan'ın sözleri karşısındaki suskunlukları, İhsan'ın fikirlerini benimsedikleri anlamına gelmektedir (Tanpınar 2015a: 260-289). Böylece *Huzur*'un asıl tezi İhsan'ın sözcülüğünü üstlendiği ve bugün "muhafazakârlık" adı altında takdim edilen çizgi olur. Hâlbuki Tanpınar, romanda anlatıcı kimliğiyle İhsan'ın fikirleri karşısında susuyor olsa bile, aynı romanın sonraki bölümlerinde, mesela Suat'ın intiharından sonra, inandıklarından; bir bakıma İhsan'ın temsil ettiği ideolojiden şüphe etmeye başlar. Tanpınar ideolojik konumu itibarıyla hiçbir zaman kesin inançlı bir münevver değildir. Unutmayalım ki "insana inanmak" ifadesi onundur. *Huzur*'un Mümtaz'ı ve romanın sonu gösteriyor ki, Tanpınar da Mümtaz da devrin ihtiyacına bir yığın endişeyi, şüpheyi ve soruyu barındıran bir tezle cevap vermektedir. Suat, endişenin, şüphenin ve soruların bizatihi kendisidir. Suat'taki belirgin tarafın nihilizm oluşunun sebebi, Mümtaz'ın iyimserliğinin karşısına o yılların en popüler felsefesini temsil eden – egzistansiyalizm - kötümser ve yıkıcı bir figür bulma ihtiyacındandır. Kaldı ki her roman kahramanı bir kavramdır ve bu kavram devrinin ruhundan beslenir. Suat romandaki biyografik bilgiler hatırlanacak olursa verem hastası, evli ama roman başladığında boşanmak üzere olan, evlilik dışı ilişkileri bulunan ve eski aşkının depreşmesiyle Nuran'a mektup yazarak ilan-ı aşk eden toplumsal ahlakın onaylamadığı bir tiptir. Değerler açısından "anlamsız" olanın tam da ortasında tamamlanmış, bitmiş, ölüm düşüncesiyle yüzleşmiş ve insanlığın iyiye ve güzele doğru değil, çirkine ve kötüye doğru gittiğine inanan bir pesimisttir. Öyle anlaşıyor ki Tanpınar'ın Suad'ın Mektubu adlı metni yazmasının sebebi bir roman yazarı olarak kendi kahramanına haksızlık ettiği düşüncesidir. Çünkü Tanpınar vicdanı,





hiçbir kahramanını Suat kadar suçlu bir tip olarak inşa etmemiştir. *Sahnenin Dışındakiler*'in Kudret Bey'inden *Aydaki Kadın*'ın Asım'ına kadar onun kahramanları, eylemleri ve söylemleri bakımından okuyucu nezdinde daima meşrulaştırılmıştır. Kaldı ki Tanpınar'da intihar ve delilik merakı (Tanpınar 2016: 507), zihinsel dönüşüme duyulan merak ve çelişkiler karşısındaki tutku ve ıstırap Suat'a haksızlık ettiği kanaatini doğurmuş olabilir. Hadiselerin şuuru hakkında yorum yaparken asıl ıstırap algılama kudretimizin belirlediğini söylemek isteyen Tanpınar'ın, Suat'ın intiharını doğuran şartları, onun zihnî dünyasını analiz ve deşifre etmesi tabiidir. Çünkü insan ancak acı çekerken hakiki çehresiyle insandır. *Huzur*'da anlatıcının yazardan yana gördüğümüz tavrı da, Mümtaz'ın acı çektiği sahnelerde belirginleşir.

Şüphesiz zihnindeki sorularıyla daima kendisini izleyen Tanpınar da değişmiştir. Biyografisinin ve eserlerinin gösterdiği kadarıyla Tanpınar'ın geldiği nokta, Suat'ın geldiği noktadır. İman ve inanç seviyesinde Tanpınar nihilist olmasa da *Huzur*'da olduğu gibi kendi cemiyeti ve insanlık hakkında artık umutları olan bir adam değildir.

II.

Tanpınar'ın Suad'ın Mektubu adında ayrı bir metin hazırladığından daha evvel söz edilmişti. Ancak bu metin bilindiği gibi biz mevcut müsveddeleri neşredinceye kadar bilinmiyordu. 2017 yılının son aylarında *Türkiyat*'ta bulunan Tanpınar'a ait evraklar üzerinde yaptığımız çalışmalar sırasında bugün elimizde bulunan müsveddeleri 2018 yılının Şubat ayında günlük bir gazetede önce haber olarak duyurduk. Daha sonra metnin tamamını *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*'nde (Şahin 2017a: 216-308) neşrettik. Müsveddeler üzerinde yaptığımız sonraki kontrollerde ilgili dergide neşrettiğimiz müsveddeler dışında iki müsveddenin daha olduğunu gördük. Üstelik bunlardan biri "Suad'ın Mektubu" adlı müsveddenin planını ihtiva ediyordu (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821). Tanpınar bu planda, hazırlamakta olduğu Suad'ın Mektubu başlıklı metnine kaydetmeyi düşündüğü her bir sahneyi/aksiyonu numaralandırarak sıralamıştır. Tanpınar'ın çalışma tarzına, Suat'ın Mektubu'nun nasıl kompoze edildiğine ve Suat'ın kendi hikâyesinin nasıl sonuçlanacağına dair ipuçları içeren bu müsvedde, metnin sonraki kısımlarının yorumunda da kolaylık sağlayacaktır. Aslında palimpsest zihnin metaforudur ve elde bulunan karalamalar, eklemeler içeren her metin yazarın biyografisi, eserleri ve zihinsel dönüşümü bilinirse yeni yorumlara imkân sağlar. Dolayısıyla müsveddeler üzerinde yapılan her yorum bağlamından koparılmadığı sürece Tanpınar'ın edebî psikanalizi anlamına gelmektedir. Yaratma süreçlerinin analizi konusunda elbette kesin hükümler vermek mümkün değildir. Fakat müsvedde üzerindeki "kavga" unutmayalım ki yazarın zihnindeki kavgadır ve bu kavganın tarafları birçok konuda farklı düşünmekte demektir.





Sözünü ettiğimiz planın ilk satırına bir çıkma ile sonradan eklenen “Bu acayip misafir” şeklinde yarım kalmış - müsveddenin bir ucu kıvrıldığı için devamı okunamayan – bir ibaresi şüphesiz Mümtaz'ın evine, bir hırsız gibi giren Suat için kullanılmıştır.

Tanpınar “1” rakamıyla yazdığı ilk satır “Anahtar meselesi - Bir aksiyon nasıl hazırlanır? [Odanın bir köşesinde onun oturduğu.” Şeklinde (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821). Son kelimedenden sonra kâğıdın o kısmı kıvrıldığı için okunamayan bir kelime vardır. Söz konusu planın bir hikâye ya da romanda sahnenin hazırlanışına ilişkin bir yazar notundan farkı yoktur. “Bir aksiyon nasıl hazırlanır?” sorusu, hem yazara, hem kahramana ait gibi görünmektedir; fakat burada daha çok yazara aittir. Yani Tanpınar, Suad'ın, Mümtaz'ın evinde iken intihar etme sahnesinin planını hazırlamış ve daha sonra da bu plana göre bugün elimizde müsveddeleri bulunan Suad'ın Mektubu adlı metni hazırlamayı tasarlamıştır

Asıl mühim olan elbette “Anahtar meselesi” cümlesidir. Çünkü Suat, Nuran'ın çantasından çaldığı Mümtaz'ın evine ait anahtar vasıtasıyla Mümtaz'ın evine girmiştir. Tanpınar'ın plandaki “anahtar meselesi” ibaresiyle kastedilen Suad'ın evin anahtarını nasıl elde edeceğine dair aksiyon olmalıdır. Fakat sorulması gereken soru, niçin Mümtaz'ın evinde intihar etti sorusudur. Tanpınar gibi metafora meraklı bir dil ustası, ikisi de aynı romanda yaşayan ama mizaç itibarıyla birbirinin zıddı olan iki kahramandan birini, diğerinin “ev”inde intihar ettirirken, eve mutlaka metaforik bir mana yüklemiştir. Bu anlam, Mümtaz'ın evinin aslında Mümtaz'ın zihni olduğu hakikatidir. Sublime edilmiş fikirlerin tuzağına düşen Mümtaz'ın, Suat'ın intiharına kadar giden serüveninde onun macerasına duyarsız kalışı, en azından Suat'ı “meşrulaştırmak” yerine reddetmesi, zihninde yarattığı ikincinin var olma kavgasına dönüşmüştür. Kaldı ki müsveddeler arasında gördüğümüz Mahkeme (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1011) başlıklı müsvedde de kendi içimizde yargıladığımız insanlara yaptığımız haksızlığın deşifresidir. Suat'ın mektubu bir yanıyla, Suat'ın savunma; diğer yanıyla Tanpınar'ın kendisinin zihinsel sürecinin müdafaasıdır.

Edebiyat metninin görünen ve görünmeyen tabakaları arasında gidip gelen yazar ve okuyucu zihni çift taraflı bir okumayla hem literal hem de mecaz manayı düşünmek zorundadır. Burada literal düzlemde anahtar, literal düzlemde evin giriş kodudur. Tanpınar'ın buna benzer bir kelimesi daha vardır: Zemberek! Her şeyi, içimizdeki makineyi başlatan faktör! Bir kelime, bir koku, bir ses ya da bir aksiyon anahtarın başlangıç metaforu oluşunu açıklar.

Diğer yandan bu üç cümle Tanpınar zihninin üç aşamasının peş peşe işlediğini anlamına gelmektedir. Anahtar meselesi böylece aksiyonun başlamasının işareti demek olur. Daha sonra Suat'ı evin içinde bir köşede oturup, ne yapacağını yazara soran gözlerle bakarken görürüz.

Müsveddenin Tanpınar tarafından “2” rakamı ile numaralandırılmış cümlesi ise “Gece şeytan benimle idi. Ve bir daha beni bırakmadı. Sonuna kadar beraber kaldık. Şimdi bu





satırları yazarken benimle!" şeklindedir (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821). Tanpınar metinlerinde zıt kavramların ya da aslında kavramların cedelinin söz konusu olduğundan *Haz ve Günah*'ta söz edilmiş ve iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış gibi zıtlıkların alegorik formlar olduğu söylenmişti (Şahin 2024: 125-138). *Huzur*'daki olay örgüsü bize Mümtaz'ın zıtların birliği idealinden Suat'ın ölümüyle birlikte uzaklaştığını, çünkü onun Nuran'la inşa etmeye çalıştığı dünyanın sadece pozitif kavramlardan oluştuğunu göstermiştir. Mümtaz, sanki bir simyacı gibi sadece iyinin, doğrunun ve güzelin peşindedir. Diğer yandan Mümtaz toplumsal ahlak ve benzeri kültürel gerekçelerle insanî olmakla beraber kötü ya da zararlı olanı reddetmiştir. Suat'ın, Mümtaz'ın evinde şeytanla beraberliği Mümtaz'ın bastırılmış olduklarına göndermedir. Böylece Suad, onun idealize ettiği, Nuran'la beraber tahayyül ettiği bir hayatı ironize etmektedir. Hâlbuki kötülük ya da çirkinlik yok edilemez, sadece bastırılabilir. O zaman Suat'ın şeytanla beraberliği ve sonunda –"sonuna kadar"- onunla birlikte kalacağı ifadesi bir çeşit protestodur. Her intihar bir protestodur ancak yine de Suat'ı anlamak için egzistansiyalistlerin toplumun değerler kümesine itirazını ve insanın "olmakta olan" olduğu şeklindeki tezlerini hatırlamak icap eder.

Müsveddenin "3" numaralı satırı da yine, bilinçdışının yapaylığa, sahteliğe olan itirazıyla ilgilidir: "Eve girer girmez artık Nuran'ı sevmiyordum. Seni kıskanmıyordum. Sadece canımı sıkıyordunuz. Hayatınızda size acımayı men eden bir taraf vardı. Bu senden geliyordu Mümtaz. Senin ciddiyetinden. İhsan seni her şeye layık buluyor" (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821).

Elbette Suad'ın baktığı yerden, Mümtaz'la Nuran münasebeti can sıkıcıdır. Fakat meseleyi, Tanpınar ve Mümtaz açısından da düşünüp, her ikisinin de bakışlarını başka birine, Suad'a bıraktıklarını da düşünebiliriz. Paul Valery'nin *Mösyö Teste*'sini okumuş biri olarak Tanpınar, kendine dair analizi, kendisinin tahayyül ettiği bir figüre yaptırabilir. Zihninin dehlizleri ancak öznenin kendisini kavramış olmasıyla aydınlığa dönüşür. Suat'ın Mümtaz'ın zihninde dolaşması – evde - aynı zamanda Mümtaz'ın en temel arzusunun kendini kavrama ve vuzuh arzusu olduğunu göstermektedir. Arzu bizim için bir çeşit körlüktür; ancak metodik bir arzu kendini kavramaya dönük işlemeye başladığında önceden hesaplanmamış yollar keşfedebilir ki asıl cazip olan da budur. Müsveddenin yukardaki satırlarında bilinçdışının arzusu, doğallıktır. Kelimelerin ve şeylerin arkasına sığınmadan insanın arzuladığı gibi yaşamasıdır. Oysa Mümtaz'ın dili, gizleyen, saklayan, örten, nesnesinden uzaklaşarak "yalan" söyleyen bir dildir. Bu nedenle Suat'ın eve girer girmez Nuran'ı sevmemesi ve Mümtaz'ı kıskanmaması sahte olanı görmüş olmasındandır. Unutmayalım ki bu ev Mümtaz'ın zihninin metaforudur ve sadece bir ütopya mekânıdır. İnsan bilerek ve isteyerek arzularının ona ördüğü hayallere sığındığı sürece bir tekrarın merkezinde iradesizce savrulacaktır. Şüphesiz hayalin bize sunduğu imkânlar, arzularımızın yalancı tatmin araçlarıdır. Suat'ın sahte bir dünyada yaşadığına inandığı Mümtaz'a ve Nuran'a – aslında Mümtaz'a acıması- beklenemez. Kaldı ki acımak samimiyetsiz bir üstünlük duygusu içerir. Merhamet, acımak, şefkat gibi





meleksi vasıfların insanın potansiyelini çürütüp gayr-i insanîleştirdiği de açıktır. Denilebilir ki naif ve kadınsı, samimiyetsiz ve korkak roman kahramanlarından birçok örnek bulabileceğimiz Türk romanı, Suat'la beraber asıl modern figürünü bulmuştur. Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde söz konusu ciddiyetin ironik bir form olduğunu bir müessese etrafında anlatır. Yine onun birkaç hikâyesinde ölüm gibi bir gerçeklik varken insanoğlunun ciddiyeti ironize edilir. Mesela *Huzur*'un şimdiki zamanı diyebileceğimiz birinci bölümünde de Suad'ın Mektubu'ndaki ironinin ipuçları bulunabilir. Söz konusu ciddiyetin sebebi muhakkak ki Mümtaz'dır. Hatırlanacağı üzere Mümtaz - Nuran diyalogları garip bir ciddiyetle yürür. Bir roman okuyucusunun doğallıktan uzak bu diyaloglardaki ironiyi görmemesi düşünülemez. Tabiata ait sıradan bir olgu şiirsel bir dikkatle Mümtaz tarafından dile dökülürken Nuran hep Mümtaz'ı uyandırmaya çalışır. Mümtaz'ın durumu devrinin dışında bir bakış açısı, bir rüya halidir. Tanpınar da sanat anlayışı itibarıyla bilhassa İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki senelerde, sanat ve edebiyat anlayışı bakımından devrinden uzaklaşmıştır. Eğer Suat'ın ifadelerini bir sanat anlayışının ifşası olarak yorumlasaydık, sıradan gerçekçilik derdik. Mektubun tarihini bilmemekle beraber, 1950'den sonra üzerinde çalışıldığını biliyor ve Türkiye'de edebiyatın İkinci Dünya Savaşından sonra - üstelik siyasi yapının da - değiştiğini hatırlıyoruz.

Yukarıya aldığımız mektuba ait "3" numaralı cümlelerin son cümlesi "İhsan seni her şeye layık buluyor." cümlesidir. Tanpınar bu cümlelerin arkasından "4" rakamıyla şu cümleyi kaydetmiştir: "4 - Bu son cümlelerin developmanı!" (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821).

"Development" kelimesiyle Tanpınar'ın kastettiği mektupta İhsan'ın Mümtaz'la olan münasebetine dair Suat'ın bakış açısından daha geniş düşüncelere yer vermektir. Bir başka deyişle, "İhsan seni her şeye layık buluyor" cümlesini açmaktır. Fakat sahne hâlâ "Odanın bir köşesinde oturan" Suat görüntüsüyle sabittir. Sahnede hareket yoktur. Bütün bunları daha sonra müsveddelerde birer plan olarak değil Suat'a ait cümleler olarak göreceğiz ve Tanpınar, söz konusu mektupta Suat'ın kaleminden/dilinden bir hareketin hikâyesi şekline dönen metni kurgulayacaktır. Fakat bütün metin yani mektup Suat'ın intiharından evvelki son birkaç günde yaptıklarını içermektedir. Yine de Mümtaz'ın bilinç düzeyindeki kimliğinin asıl mimarının İhsan olduğu, Mümtaz'ın gülünçlüğü'nün ondan kaynaklandığı iması bu cümleden çıkarılabilir. Diğer yandan cümlelerin akla getirdiği bir başka durum Suat'ın, İhsan'la Mümtaz ilişkisini kısıktığı zannıdır. Eğer İhsan'ı tanrı, Mümtaz'ı Âdem, Nuran'ı Havva ve Suat'ı da Şeytan olarak tasavvur edersek, Suat'ın Mümtaz'ı kıskanması daha anlaşılır hale gelecektir. Hâlbuki Suat'ta kıskançlık değil, sert, katı bir kızgınlık ve elbette hınç vardır. Metni bir yazarın kendisi ve cemiyet arasındaki münasebete dönük okursak, Tanpınar günlüklerinde gördüğümüz o yorgun ama hınç dolu ifadelerin bir benzerine ulaşırız.

"Bu son cümlelerin developmanı!"nı sonraya bırakan Tanpınar, mektupta üzerinde duracağı "5"inci meseleyi "Bunu bilhassa müsveddeleri karıştırırken duydum." cümlesini





ekler. Bu cümle Suad'a aittir ve "duymak" burada elbette hissetmektir. Cümlelerin bir önceki cümleyle; "İhsan seni her şeye layık buluyor." cümlesiyle ilgili olduğunu "6" numaralı cümleden anlıyoruz. Çünkü "6." satır şu şekildedir: "6 - Ne diye insan taliyle uğraşıyorsun? Biraz da kendisini görseniz... İnsan nedir? Gülünç mahlûk..." (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821). Demek ki kastedilen sadece Mümtaz değil, aynı zamanda İhsan'dır. İhsan'ın bir dolayımlayıcı figür olarak Mümtaz'ın kişiliğinin ve kimliğinin şekillenmesinde nasıl mühim bir rol oynadığını, ona ait terkipçi dünya görüşünün Mümtaz'a da tesir ettiğini biliyoruz. *Huzur*'daki İhsan'a ait sözler, Mümtaz'ın dünyaya bakışının - en azından bir dönem - kaynağıdır. Kullandığı kelimeler, okudukları, zevkleri ve daha da önemlisi tarihe, millete, insanlığa, iktisada, kültüre ve medeniyete dair görüşleri, Mümtaz'ın düşüncelerini de etkilemiştir. Suat, Mümtaz'a insan taliyle uğraşmak yerine biraz da insanın kendisini görmeleri gerektiğini söylerken, çıplak gerçeğe dikkat çekmektedir. Çünkü hem İhsan, hem de Mümtaz soyut bir insandan söz ederler. Hâlbuki sokaklarda dilenciler, hırsızlar, aç ve perişan insanlar, kısacası her biri sefil bir hayat süren milyonlarca insan vardır. İhsan'ın ve Mümtaz'ın lügatinde bu insanlardan söz eden kelimeler yoktur. Suad'ın bu konudaki eleştirisi idealizmin Mümtaz'ın zihnindeki biçimine itirazdır. İşin ilginç tarafı *Huzur*'un Suat'ın intiharından sonraki kısımlarında Mümtaz da Suad'la aynı şekilde düşünmeye başlar. Suat, Mümtaz'ı rüyasından uyandırmaya çalışan gerçekliktir. "İnsan nedir? Gülünç mahlûk..." (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821). Bu soru ve verilen hüküm Tanpınar'a ve elbette Suat'a On dokuzuncu yüzyıl pesimistlerinden mesela Arthur Schopenhauer, F. Nietzsche ve egzistansiyalistlerden gelir. Tanpınar *Yaşadığım Gibi* (2015c: 145-156) adlı eserinde Aşka Dair ve Aşk ve Ölüm başlıklı yazısında âşık insanı anlatırken onun dünyayı alt edebileceğine inanan bir zanna kapıldığını; yine *Huzur*'da bilhassa Mümtaz'ın kötümser zamanlarını anlatan birinci bölümünde, *Yaşadığım Gibi*'de söylenenin tam tersi, insanın güçsüzlüğünden söz ettikten sonra, onun bu yanılgısının gülünç olduğunu söyler. Aynı hüküm Erzurumlu Tahsin ve Teslim adlı hikâyelerde de vardır. Erzurumlu Tahsin'de görüldüğü gibi deprem gibi bir felaket karşısında insanoğlu ne kadar çaresiz görünmekte, kendine olan güvenini kaybetmekte ve zavallılaşmaktadır. Teslim'deki bataklık sahnesinde de Tanpınar kahramanı, yine insanın ne kadar çaresiz bir mahlûk olduğunu dile getirir (Tanpınar 2015e: 209-224). Eğer biz Tanpınar metinlerini Mümtaz'ın idealist ve Suat'ın pesimist zihin yapısındaki bakış açısına göre tasnif etmiş olsaydık, karşımıza mistik ve seküler zıtlığını ele alan çelişki (antinomie) üzerine kurulu eserler çıkardı. Kaldı ki bu süreç Tanpınar'da ilk eserinden itibaren hep vardır.

Suad'ın Mektubu'nun planındaki "7." madde, başta aksiyon olmak üzere atmosferi tamamlayacak eklemeler içerir. "7 - Evin içinde dolaşma... Musiki... Kapılar kapanmıştı. Çünkü şeytan yanımda idi. [Burada bir parça ten tahlili bulunacak... Ve ulvi yavaş yavaş komiğe doğru gidecek.] Orkestrayı o idare ediyordu. Onu stüdyonun içinde parlayan ateşlerin arasında yarı meczup, ilahi bir alemin eşliğinde yaşayan bütün o sanatkârları şaşırtmış görüyordum...." (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821).





Suad'ın Mektubu Üzerine Bir İnceleme: Kendi-Öteki-Kendi

Tanpınar'ın Birinci İkramiye adlı ilk hikâyesinde şöyle bir paragraf vardır:

“Hayatının yegâne zevki, bu havuzun kenarına dizilmiş iskemlelerden birine oturup bir elinde nargilenin marpucu, diğerinde küçük bir yoğurt kâsesi cesametinde kahve fincanı; havuzun hiç akmayan fıskiyesi üzerindeki kafeste cıvıldaayan sakayı dinleyerek gazete okumaktı. Senelerden beri; daha genç iken ihtiyarlamış, bütün ezvaka karşı somurtmuş kalbinde bir emel beslerdi. Daha kaleme çırağ olduğu zaman, tâliini denemek üzere –o da bin türlü tereddütlerden sonra– alıp sandığının dibine attığı piyango senedinin büyük ikramiyesini kazanmak!

Evet! Bu büyük ikramiyenin, kendisine isabet edeceğine âdeta imanı vardı. Senedi alıp da sandığa sakladıktan sonra buna o kadar rabt-ı ümid etmişti ki; gece rüyasında bile piyango biletini görmeye başlamış ve hülyalarını büyüte büyüte nihayet birinci ikramiye ile âdeta istinas peyda etmiş, onu benimsemişti” (Tanpınar 2015e: 285-286).

Hikâyenin sonunda Emin Efendi'nin durumunun, ulviden komiğe doğru gitmek bakımından, insanlığın gülünç durumundan bir farkı yoktur veya insanlığın durumunun Emin Efendi'nin durumundan bir farkı yoktur. Böylece Tanpınar soyut bir gerçekliği Emin Efendi'nin şahsında alegorize etmiş olur. Yolun başında kendine güvenen yüksek, ulvi, güzel ve emsalsiz hedefleri arzulayan, kendine iman etmiş insanın, ömrünün sonunda ölümle karşılaşması sadece komiktir. Bu yüzden çoğu Tanpınar kahramanı dervişçe yaşar; onların dervişliğinin esası mümkün olduğunca dünyaya bağlanmamak, dünyevi ezvaktan kendini mahrum etmektir. Bir çeşit çilecilik anlamına gelen bu tercihin, arzulamamak üzerinden kurgulandığı açıktır. Demek ki Tanpınar kahramanları çoğu zaman Abdullah Efendi'nin türevleridir. Onların çoğu modern Tanrısız mistiktir (Valery 2016: 75). Fakat yine de Suat'ın intiharı esnasında Tanpınar'ın düzenlediği dekor, biraz Goethe'nin *Faust*'unu biraz da Dostoyevski'nin romanlarını hatırlatır. Ancak Tanpınar'ın ilgi duyduğu, peşinden koştuğu birçok dehanın hayatı büyük bir mahrumiyet içinde geçer. Sanki Tanpınar, sadece Suad'ın Mektubu'nda değil, roman ve hikâyelerinin hemen hepsinde çok etkilendiği *Mösyö Teste*'nin tesirindedir.

Yukardaki satırlarda sahnenin düzenleniş bakımından dikkati çeken ilk husus Suat'ın evin içinde dolaşmasıdır. Unutmamalı ki bu satırlar, Tanpınar'ın bir başkasının yazdığı bir mektubu kurgulaması şeklinde düzenlenmiştir. Yani, mektubun yazarı, mektubunda evin içinde dolaştığını yazmaktadır. Bu eylem, Mümtaz'a ait mahremiyetin kirletilmesi anlamına gelmektedir. Mahremiyete ikinci bir göz isabet ettiğinde, mahremiyet komikleşir. Çünkü mahremiyet aynı zamanda kutsallaştırmadır. Kutsalın basitleşebilmesi için ikinci bir göz tarafından tahrip edilmesi gerekir. Suat, Mümtaz'ın kutsalını tahrip eder. Ulviden komiğe doğru bu gidişin mühim bir unsuru da musikidir. *Huzur*'dan bildiğimiz kadarıyla, Suat, Beethoven'a ait bir senfoniye dinlerken intihar etmiştir. Fakat Tanpınar yazarlığı açısından iki husus daha var: Birincisi Tanpınar'ın musiki dinlerken yazabiliyor olmasıdır. Bu bilgiyi





Tanpınar'ın yakın arkadaşı Fikret Ürgüp'ten öğreniyoruz. İkincisi Tanpınar'ın nesir ve şiirlerinin hemen tamamına –buna akademik yazılar da dâhil- bir musikinin eşlik ettiği gerçeğidir (Tanpınar 2015c: 348).² Onun bilhassa şiir ve hikâyelerinde, romanlarında, temaya uygun bir ton hâkimdir. Dille musiki arasındaki bu ilişkiye resim dilin imaginative kabiliyeti sayesinde iştirak eder. *Huzur*'un bölümleri arasındaki ton farkı, musikiden alınan zıt temaların sıralanması ile ilgilidir. Yine biliyoruz ki şair, mısra gelmeden mısraın sesini, musikişinas melodi gelmeden notayı duyandır. Suat'ın ulviden komiğe giden bu aksiyonunda, musikinin Beethoven'e ait olduğunu zaten biliyoruz. Öte yandan Tanpınar, günlüklerde 5. ve 7. Senfoni'yi sık sık dinler ve bilhassa 5. senfoni için “buradan bir roman çıkar” ifadesini kullanır (Tanpınar 2015d: 219, 281). Bach, Mozart ve Beethoven meraklısı Tanpınar bu üçlü arasında en çok Beethoven'u sever (Tanpınar 2015d: 262). Çünkü batı musikisi Tanrıyla kavga eder; tıpkı Suat gibi...

Mektuba ait planın müsveddelerinde Suat'ın, Mümtaz'ın evine girişinin “gece” vaktinde gerçekleşmesi de ayrıca metaforik değeri olan bir tercihtir. Çünkü bilinç düzeyi ve ethosun karşılığı olan aklın hadlerinin alanı gündüzdür. Gece ise iç dünyamıza, kendimize dönüşümüzdür. Mümtaz, belki de Tanpınar, kendindeki şeytaniyi görmek için geceye ihtiyaç duyar. Bütün kapılar dışarıya kapalı ama kendine açıktır. *Huzur* yazarının sık sık kullandığı “kendi üstüne kapanmak” ifadesinin kurgusal düzeydeki bu örneğinde bütün orkestrayı şeytan idare eder. Şeytanın idare ettiği orkestranın çaldığı parça Suat'ın iç dünyasının tonu ve rengidir. Onun ruh halleri orkestranın icra ettiği melodidir.

Mecziparlar ve dâhiler, Tanpınar'ın daima ilgisini çekmiştir. Yukarıda onun çocukluğunda bir deli ile yaşadığı tecrübeden söz etmiştik. Yine Gerard de Nerval'e olan tutkusunun sebebi, Nerval'in obsesif derecede mistik meselelere olan merakı ve sonunda o kadar trajik intiharıyla ilgili olabilir (Şahin 2020a: 161-180). Demek ki Tanpınar için meczubun özelliği karanlık âlemle/şeytanî olanla münasebetinden kaynaklanmaktadır. Delilerin bizde daima korkuya benzer bir çekingenlik uyandırması, onların bilmediğimiz bir âlemle münasebetinin olduğuna dair zannımızdan kaynaklanmaktadır. Delinin dili daima metaforik okunur. Çünkü bizim literal dilimizin şeyler arasında kurduğu mantıklı münasebet, onların diliyle kurulamaz. Mecziparlar ilahî bir âlemin eşiğinde yaşayan sanatkarlar arasında, bulundukları eşik bakımından bir fark yoktur. Şeylerin simgesel münasebetini ifade edemeyen dil, delinin dilidir. Bu bakımdan şiir mevcut münasebetsizliğin bilinç düzeyinde ifadesidir. Aynı münasebetsizliği metaforik bir dille dile getiren kimselere peygamber yahut dâhi diyoruz. Şairlerle peygamberler bu yüzden aynı sınıftandır. Öyleyse dâhi dediklerimiz de obsesif kimselerdir. Düşüncenin hazzı, aklın mistifikasyonu ve bu konudaki ısrar, süper egonun şartlarını kabul ettikleri sürece dâhidir. Suat, şeytanî olan taraftarıdır; şeytanî olanın yanındadır. Nitekim Suad'ın bulunduğu “stüdyo” oda da Tanpınar'ın hazırladığı sahte bir

² Ayrıca bkz. Nayır 1953: 63-64.





ateşperestin mabedine benzer. “Parlayan ateşlerin arasında yarı meczup, ilahi bir âlemin eşliğinde yaşayan bütün o sanatkârları şaşırtmış görüyordum” cümlesi Suat’a değil, sahneyi hazırlayan yazara, Tanpınar’a aittir. Tanpınar’ın pek de üzerinde durulmayan tarafı ciddi bir psikanaliz gerektiren “hayal ettiğine” inanma kabiliyetidir. Charles Dickens, F. M. Dostoyevski gibi yazarların yaratıcılığını izah eden bu inanma faaliyeti Tanpınar’ın Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda anlatmaya çalıştığı tahayyül kabiliyetinin kaynağıdır. Bıçağın sırtında yürümek diye tarif ettiği bu durumu Tanpınar, sanatkârane yaratıcılığın şartı gibi görmektedir. Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda, Abdullah Efendi’nin zaman zaman simgesel ilişkiyi kaybetmesi bilinçdışının şeytanî hüviyetiyle izah edilebilir. Suat için aynı mesele, gece boyunca, acımasız bir sahne hazırlama çabası olarak görünür. Suat’taki bu hıncın asıl sebebi, kendisinin – yani şeytanî olanın - ihmal edilmiş olmasına duyulan tepki olarak izah edilebilir. Bir yanda yoksul bir ülke, İkinci Dünya Savaşı’na girmemiş olsa bile savaşın bütün menfi tesirlerine maruz kalmış, nüfusunun yüzde sekseni köylü, sanaysiz bir Türkiye’nin katı gerçeği ortadayken maziden, yüksek ideallerden, ferdi tecessüs ve tahassüsten söz eden bir dilin, devrin popüler edebiyatıyla hesaplaşması gerekir. Kendine dönük dikkatin bu amansız faili muhakkak ki edebiyat bakımından devrinin dışına düştüğünü biliyor ve hissettiği suçluluğu metaforların, alegorilerin arkasına sığınarak ifşa ediyordu. Bunu yaparken bile dilin kendine dönük, kendini edebiyat kılan ütöpik bir arzuya dönüşmesini engelleyemeyen Tanpınar’ın karşısında onu ironize ederek bastırılmış ötekinin tecessüm etmesi gerekmiştir.

Söz konusu gerçekliğin, sefaletin, çirkinliğin, yoksulluğun ve insanın pejmürdeliğinin, Tanpınar estetiğinin reddettiği toplayıcı isim ile “şeytanî” olanın içeriği “8.” satırdadır. Eğer kutsallığı sefih ve sefil olanla kirletirseniz, o kutsallığın bütün manası, üstünlük iddiası kaybolmaktadır. Bu durum tam da sublimationun ironize edilerek çökertilmesidir. Çünkü kutsal, bütün kutsallığını kurduğu otoritenin arkasında varsayılan gizli güçten, mistik manadan alır. “8-Evden kaçış... Sokak. Orospu... İğrenme. Sabahki sabahçı kahvesinde çay. Sabah. Gece. İnsan eli. İnsan mesut olmak için her şeyi varken de bedbaht olabilir... İçimizde olan bir şeydir” (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821).

Bu satırların yazarı unutulmamalı ki *Huzur*’un ikinci ve üçüncü bölümü ve bildiğimiz şiirleri kaleme alan Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Biyografisi itibarıyla pejmürde bir hayatın öznesi olan Tanpınar, entelektüel birikimi bakımından Cumhuriyet devrinin en seçkin isimidir. Ömrünün ilk çeyreği babasının vazifesi dolayısıyla o günkü imparatorluk coğrafyasının değişik vilayetlerinde geçmiş, yüksek tahsilini İstanbul’da tamamladıktan sonra İstiklal harbinden yeni çıkmış bir ülkenin, harbin en trajik sonuçlarını yaşamış bir vilayetine Erzurum’a tayin edilmiş, sonra bir orta Anadolu şehri olan Konya’ya ve oradan da Ankara’ya tayin edilmiştir. Nihayet 1932’de İstanbul’a döner. Verem hastalığından muzdarip olan Tanpınar, - Suat da veremdir - 1927 - 1928 yılları arasında, Konya’da iken derin bir psikolojik rahatsızlık geçirir (Okay 2012: 151). Onun meslek hayatının aşamalarını takip edebildiğimiz resmi evrakta, çalıştığı okul müdürlerinin kanaatlerine göre, vazifesini ihmal eden, kaidelere





riayet etmeyen, zaman zaman işine gelmeyen bir adamdır. Böyle bir hayatın öznesinin Suat'ın dilinden yazıya dökülen "sefil" ve "sefil" hayatın muzdarip muhataplarını tanımaması onların hayatından habersiz olması düşünülemez. Fakat bu cümleleri biz biraz da Tanpınar'la Mümtaz arasında münasebet kurarak söylüyoruz. Tanpınar'ın çelişkisi zihnini besleyen kaynaklarla gerçekler arasında kalmış olmaktan kaynaklanan dramdır. Büyük sanatın bütün tanınmış isimlerini bilen ve onlardan etkilenen, daha en başında büyük sanatı bir ideal olarak benimseyen bu adamı küçük ve gündelik meseleler, çirkin ve insan hürriyetini derinden sarsan sorumluluklar hiçbir zaman rahat bırakmamıştır. Elbette sokakta, orospular ve iğrençlikler vardır. Çünkü ev metaforik olarak zihin ise sokak dış dünya, evin dışı, beş duyunun işlediği alandır. Bütün iğrençliklerin Tanpınar'ın sanatının malzemesi olduğunu varsaysak bile, ondaki tahayyül kabiliyeti ve beslendiği kaynaklar, muhakkak ki bakışını bozardı. Çünkü Tanpınar zihninde bu iki paradigma baştan beri kavga halindedir. Mümtaz ve Suat ancak bu kavganın tarafları olarak bir anlama sahiptir.

Mektubun planına ait bu müsveddenin sekizinci satırı, metnin planındaki değişikliği de gösterir. Artık Suat dışarı, sokağa çıkar, sabahçı kahvesinde çay içer. Daha sonra muhtemel metin sabah ve gece ile devam edecektir. Bir senaryo metnini hatırlatan bu plan, mekân ve zaman değişiklikleri yanında, Suat'ın mektubu yazarken üzerinde duracağı meseleleri de bir ya da birkaç cümle ile not etmek suretiyle oluşturulmuştur. "İnsan mesut olmak için her şeyi varken de bedbaht olabilir" cümlesi Tanpınar'ın asıl mektubu yazarken üzerinde duracağı meseleyi içeren cümlelerden biridir (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821). Yüksek üslup ve düşüncenin inşa ettiği Mümtaz'ın dünyasını ironize ederek anlamsızlaştırmak gayretiyle zaman zaman sesini duyduğumuz bir mahkûmun yüzeye çıkarılmış formuna benzeyen Suat'ın cümleleri bile Mümtaz'ın diline benzemektedir. Mümtaz'a söylediği "insan taliyle ne uğraşıyorsunuz" çıkışıyla Mümtaz'ı ve İhsan'ı aşağılayan Suat'ın benzer bir cümle ile kendi üslubunu beyan etmesi, Tanpınar'daki çelişkinin devam ettiği anlamına gelir. Çünkü bu cümle benzerleriyle birlikte mektubun müsveddeleri arasında yer alacaktır.

Soyutlama yoluyla edinilmiş insanlık fikrinden, insana doğru yönelen bakış, sonunda Suat'ın özel hayatını devreye sokarak, sürecin ikinci aşamasına geçer. Çünkü Tanpınar bu plandan anlaşıldığı kadarıyla, muhtemel senfoninin yüksek tonda icra edilen tonuyla başlayıp Suat'ın hayatındaki sıkıntıların anlatılması sırasında tonu ve gerilimi düşürmüş ve sonunda intihar aşamasında müzikal formun ses tonu yeniden yükselmiştir. Edebi dil/metin böyle bir çalışma düzeninde müzikal formun ses tonunu, temasını belirleyen sesin üzerine döşenmiş notalar gibidir. Kaldı ki Tanpınar'da eylemden ziyade söz ve ses ya da fikir vardır. Fikrin esasını olgular üzerinde düşünmek/tefekkür etmek ve sonunda bir kavrama ulaşmak teşkil eder. Yürürken ara sıra etrafına bakan dalgın bir adam gibi yazar, kahramanlarının daha ziyade iç dünyası ile meşguldür. O yüzden Tanpınar'da diyalog yerine iç monolog vardır. Ötekinin ötekiyle diyalogu yerine öznenin kendisiyle diyalogunu tercih eden Tanpınar, Karşı





Karşıya, Mağara³ gibi adlarından da anlaşılabilceği gibi içe bakış (introspection) yöntemiyle yazılmış metinler üretmeyi tasarlar. Evden sokağa çıkan Suat'tan söz ederken araya "İnsan mesut olmak için her şeyi varken de bedbaht olabilir" cümlesini sıkıştırmak, yazılacak mektubun müsveddelerindeki bir temaya ilişkindir.

Zaten dokuzuncu satır, evliliği yürümeyen, bu yüzden boşanmak üzere olan Suat'ın avukata gideceği bilgisi verilerek mektubun dışa yönelik malzemesine dikkat çeker:

"9 - Ertesi gün: Avukata gidiş,- Karımla ayrılacaktım. - Avukatlığa karar vermişim. Yeni büro. Daha merdivenden çıkarken - tavsiye edilen kâtip, mahkemeler, insan işleri..." (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821). Bu satırlarda ilerde görüleceği gibi mektubun müsveddesinde söz konusu edilmeyen önemli bir bilgi vardır. Suat'ın avukatlık bürosu açacağına ve avukat olarak çalışacağına dair bilgi müsveddelerde yoktur. Üstelik Suat'ın intiharını ve hikâyesinin bir kısmını içeren *Huzur*'da da bu bilgi yoktur. Konu doğrudan doğruya adalet/suç/suçluluk temalarıyla ilgili olabilir. Çünkü müsveddelerin içerisinde, Suat'ın rüyasını içeren Mahkeme başlıklı bir müsvedde de olduğundan daha evvel söz edilmişti (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1011). *Huzur*'da Suat, taşrada memuriyetle bulunan, bir süre verem tedavisi gören ve bu sebeple İstanbul'a gelmiş biri olarak tanıtılır. Tanpınar'daki hafıza yanılgılarının benzer örnekleri başka metinlerinde de vardır. Fakat buradaki durum bir hafıza yanılgısı değil, mektubun asıl temasına uygun bir dizayn gibi görünmektedir. Muhtemelen bu notları kaleme aldıktan sonra Tanpınar, asıl müsveddeyi hazırlarken *Huzur*'da benzer bir bilginin olmadığını biliyor fakat ana tema etrafında farklı bir dekor inşa etmeyi tasarlıyordu. Çünkü insan zihni parşömen misali palimpsestik bir coğrafyadır. Hadiseleri muhayyel de olsa kendi içinde silip yazarak değiştiren Tanpınar, yeniden ve tekrar kurmaktadır. Benzer işlemler bir yazarın eserleri arasındaki dekor benzeyişleri, tip ve atmosfer inşası, hatta temayı ortaya çıkaran vak'a kuruluşlarında bile vardır. Tanpınar bu sıkıntıyı *Huzur*'dan sonra hissetmiş olmalıdır. Ortak kahramanlar vasıtasıyla metinleri birbirine bağlamak bile, romanların kurgusuna ilişkin kronolojiyi unutmamayı gerektirdiğinden palimpsestik bir işlemdir.

Tanpınar'ın çok az bilinen bir başka yönü piyes ve senaryo yazarlığıdır. Bugün elimizde bulunan senaryosunun adı "İki Ateş Arasında" adını taşımakta olup *Sahnenin Dışındakiler*'in senaryolaştırılmış halidir. Ayrıca müsveddeler arasında mevcut romanların piyes ve senaryoya dönüştürülmek istendiğini gösteren çalışma metinleri vardır.⁴ Tanpınar'ın mevcut roman kahramanlarına yenilerini ekleyip aksiyonları ve diyalogları değiştirmek suretiyle yazdığı senaryolar ve piyesler ondaki yeni roman yazma sıkıntısının da göstergesi olabilir. Örneğin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün piyes formunda yeniden yazıldığını, *Sahnenin*

³ Benzeri metinler için bkz. Valery 2016; Valery 1991.

⁴ *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanın senaryosu için bkz. İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 468-469 vd. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün piyes metni için bkz. İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1438.





Dışındakiler'in yine senaryo formunda tekrar kaleme alındığını, ayrıca bunların dışında bir de müstakil senaryo çalışması bulunduğunu göz önünde tutarsak Tanpınar'ın yeni bir roman yazmak için fazla zamanının olmadığını anlarız. Tanpınar muhayyilesi çok zengin olmakla beraber, kahramanlarının ölümüne razı olmaz. Onun herhangi bir roman ya da hikâye kahramanı, başka bir metinde farklı bir adla da olsa yeniden doğar. Bu nedenle Suat'ın öncesini Tanpınar hikâyelerinde aramak hiç de abes değildir. Onun yeni edebî türler ve teknikler denemesi –mesela ironi- alışılmış Tanpınar dilinden uzaklaşmak istemesiyle açıklanabilir.

Üzerinde durduğumuz planın tarihini bilmiyor olmakla beraber yer yer senaryo ve piyesi hatırlatan notlar almış olmasından Tanpınar'ın ellili yıllarda bu metnin üzerinde çalıştığını tahmin edebiliriz. Çünkü *Huzur*'un neşri ile Tanpınar'ın ölümü arasında on üç senelik bir zaman dilimi vardır. Planın onuncu maddesi yine sahnenin mekânı, eylemin içeriği ve kahramanlar hakkında not alınmak suretiyle şu şekilde müsveddeye yazılmıştır:

“10 - İskelede. Yeni bir kadın. Hazların fırtınası... Bu demektir ki hayat yeniden başlıyordu” (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821).⁵

Suat'ın psikolojisi bakımında bu sahnenin anlamı “Mümtaz'ın bilinçdışının serbest bırakılmasıdır. Suat, adeta Mümtaz'ın bastırdıklarını deşifre etmek için elinden geleni yapmaktadır. Mektubun, Suat'ın Mümtaz'ın evinde, Mümtaz'a ait eşya arasında dolaşırken başlaması, bilinç-bilinçdışı arasındaki zıtlığı ifşa eder. Mümtaz'ın evinde, Mümtaz'a ait hayatın dekorunu görüp onun hayatını, zevklerini, hatta yaşama biçimini aşağılayan Suat, şimdi kendi doğasına uygun bir dış dünyada dolaşacaktır. Mümtaz gibi bastırılmış cinselliği tercih eden, bütün dilini metaforlarla kuran bir bilincin karşısında Suat, bu metaforları literalize edecektir. “Yeni bir kadın. Hazların fırtınası... Bu demektir ki hayat yeniden başlıyor.” cümlesi, Suat'ın tecrübeli bir cinsel haz tutkunu olduğu anlamına gelmektedir. Oysa Mümtaz'ın Tanpınar'ın kaleminden tespit edilen dünyasında hazzın kaynağı “seyir ve bilgi”dir. En mesut zamanlarında tabiatı seyretmekten haz duyan Mümtaz'ın haz aldığı başka bir alan sanat yani musiki, resim ve edebiyattır. Oysa bütün bunlar haz nesnesi ile özneyi karşı karşıya getirmez. Haz, bilhassa cinsel haz, kadına endeksli haz, doğrudan doğruya temasın sonucudur. Sanattan alınan haz, arzu nesnesinin elde edilmesiyle ulaşılan hazzın göre, sadece bir satıhtır. İhsaslar sanat eseri karşısında ancak bilginin kaynakları olarak işlev görür. Resim ya da musiki göz ya da kulak bize kompozisyon inşa edebileceğimiz somut gerçekliği sunar. Oysa Suat'ın tercihi realitenin içinde olarak hazzın keşfedilmesidir. Hâlbuki Mümtaz'ın asıl haz kaynakları tahayyül ve tefekkürdür. Edebiyat ve sanat zevki bakımından kendi devrinin alışkanlıklarından, zevkinden ve tercihlerinden uzaklaşan Tanpınar, büyük edebî eserlerin telkiniyle kendi devrinden kopar. Suat'ın tenkitlerini bu bakımdan bir çağrı olarak kabul

⁵ Bu sahnenin Suat'ın Mektubu'ndaki şekli için bkz. Şahin 2020b: 292 vd.





edebiliriz. Hakikaten 1940'lı yıllardan itibaren Türk edebiyatında sanat şekilleri, mevzular, dil ve ideoloji hızla değişmeye başlar. Bu değişimde hem Türkiye'de hem de dünyada yaşanan hadiselerin, edebiyat ve fikir hareketlerinin payı vardır. Tıpkı Tanpınar gibi Mümtaz da kendisini devrinin dışına düşmüş/sürülmüş biri gibi hissetmeye başlar ki aslında öyle olmuştur. Artık insanlığın meseleleri Tanpınar'ın *Huzur*'da İhsan aracılığıyla o kadar tartıştığı meseleler değildir. Popüler sanatkârlar, romanlar, şairler ve şiir anlayışları artık değişmiştir. Öncelikle İkinci Dünya Savaşı eski dünyadan çok farklı, meseleleri ve çözüm yolları itibarıyla, daha pratik, daha yüzeyde çalışan bir dünya ortaya çıkarır. Mümtaz'ın *Huzur*'daki bunalımı, İhsan'ın hastalığı, Nuran'ın Mümtaz'ı terk edişi, yok olanın/kaybolanın işaretleridir. O yüzden yeni dünya Suat'ın dünyasıdır. Biz meselenin Tanpınar romanlarındaki devamını, kaybetmiş bir adamın hikâyesine benzeyen iki romanın kahramanları vasıtasıyla takip edebiliriz: Birincisi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri İrdal'ı, ikincisi *Aydaki Kadın*'ın Selim'i... Her iki kahraman da dağılmış, tükenmiş, kaybetmiş, zamanının dışına çıkmış, kısacası kimsenin fark etmediği bir eski zaman artığına dönmüş olmak bakımından Mümtaz'ın varyasyonlarıdır. Mesele Tanpınar'ın, Mümtaz'dan Suat'a nasıl geçebileceği, geçmek için vaktinin olup olmadığı meselesidir.

Söz konusu sahneyi daha çok Mümtaz'ın dünyaya bakışını düşünerek yorumlamaya çalıştık. Aynı sahneyi yazar Tanpınar'ın sanatı, sanat anlayışı ve dünya görüşü, hatta biyografisi açısından da yorumlayabiliriz.

Tanpınar suyun altında çalışan romancıdır. İntihar etmeden önce geride kalanların okuması için bir mektup yazan roman kahramanı doğal olarak iç'e bakar; yani aslında suyun altında çalışmaktadır. Fakat o kahramanı kurgulayan, aynı kahramanı başka bir romanında da kullanan ve intihar ettiren romancı da doğal olarak suyun altında çalışmaktadır. Yani Tanpınar da metnin figürlerini, mekânları ve dekora ve atmosfere dair ne varsa, hemen hepsini tanzim ederken iç'e bakar. O zaman müntehir bir kahramanın geride mektup bırakacak/bırakmış olması, söz konusu figürün romancı tarafından gerektiği kadar analiz edilmemesiyle ilgilidir. Mümtaz'ın yaşadığı her olgunun psikolojik kökenleri üzerine yazan Tanpınar, *Huzur*'da aksiyonun diğer ucundaki adamı yani Suat'ı ihmal etmiştir. Elbette onun "cinsel haz" peşinde koşan biri olduğundan *Huzur*'da söz edilir. Ama kahramanının davranışlarının sebeplerini izah ederek durumu meşrulaştırmadan bırakmak Tanpınar'ın tarzı değildir. Suyun altında çalışmak ifadesinin asıl anlamı Tanpınar'ın zihninde oluşan ve kendinden kopardığı figürün aksiyonlarının meşru gerekçelerini bulmaktır. Tanpınar'ın *Huzur*'dan sonra yazmak için gayret ettiği bu tarz metnin dolayısıyla devrinin edebî zevkiyle yakın bir ilgisi yoktur; ancak somutlaşmış bir "Suat" ve aynı Suat'ın başka isimlerle başka metinlerde yaşatılması Tanpınar'ın devrin edebî anlayışı ve meseleleriyle bağlantısını kurabilirdi. Öyle anlaşıyor ki Tanpınar muhtemel Suat tipinin yansımalarını *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Aydaki Kadın*'da' üretmiştir. Yavaş yavaş somutlaşan, berraklaşan Suat figürünün mektup vasıtasıyla, bütün yönleri, psikolojik derinliği tespit edilerek çözümlenmesi





ve mektubun bitmesi mümkün olmamıştır. “İskelede. Yeni bir kadın, hazların fırtınası... Bu demektir ki hayat yeniden başlıyordu.” şeklindeki satırın arka planında, suyun üstünde çalışmak isteyen, içerden dışarıya çıkmış, hayatın çirkin yanlarını okuyucuya göstermek isteyen romancı Tanpınar’ın programı vardır.

Huzur tamamlandığında dünyanın ve Türkiye’nin meseleleri ve şartları değişmiş üstelik Avrupa’da ortaya çıkan yeni akımlar ortaya çıkmış, Türkiye’de de edebiyat hayatı bambaşka bir yöne evrilmiştir. Kastettiğimiz elbette Avrupa’da ortaya çıkan egzistansiyalizm, absürt edebiyat, yeni resim ve müzik akımları ve Türkiye’de Garip şiir akımı, arkasından da köy romanının başlamış olmasıdır. Sanat ve fikir sahasındaki değişmelere Türkiye’de Demokrat Parti’nin iktidara gelmiş olmasını da ekleyebiliriz.

Tanpınar’daki zihinsel değişimin elbette biyografik sebepleri vardır. Mesela annesinin 1915 senesinde Kerkük’ten Antalya’ya gelirken Musul’da tifüsten vefat etmiş olmasının onun hayata bakışı üzerinde derin tesiri vardır. Evin Sahibi adlı hikâyenin bir tarafıyla bize daima Tanpınar biyografisini hatırlatmasının sebebi, metne biyografiden sızan hususlardır. Tanpınar hafızanın kayıtları ile olguların imgesini birleştiriyor olmakla beraber hemen her yazar gibi hafızasındaki kalıntıları yazıya dökerken formu değiştirir. Metne yansıyan, yazıya geçirilen hafızaya ait kayıt böylece imgeyle değiştirilmiş olur. 1901-1923 seneleri arasındaki siyasi, sosyal ve ferdî hadiselerin elbette onun psikolojik dünyasında derin tesirleri vardır ve Abdullah Efendi’nin Rüyaları bu tesirin onu nasıl sarstığını göstermektedir. Çocukluk ve ilk gençlik senelerinde şahit olduğu hadiselerin ve yaşadığı coğrafyanın tesiri ile ölüm onda obsesife bir vakiadır (Tanpınar 2015c: 396).

Planın on birinci satırı:

“11- Hakiki kadın avcısı. - Hangi metodu takip edecektim. Zeus neden en büyük ilahdır?” (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821) şeklindedir.

On dokuzuncu yüzyıl felsefecilerinden bilhassa Schopenhauer, Kierkegaard ve Nietzsche pesimisttir. Bu isimler geleneksel felsefenin aksine modern zamanların özne ile ilişkisi üzerinde durmuşlar; bu yüzden felsefe yer yer psikolojiyle yan yana yürümüştür. Tanrı kusurludur diyen F. Nietzsche, yeryüzündeki adaletsizlikler ve Hristiyanlığın baskısı hakkında konuşuyordu. Onun hükmü kadar açık olmasa bile benzer kanaat yer yer Tanpınar’da da sezilir.

Zeus’tan söz eden en önemli Tanpınar metni “İnsanlar Arasında” (Tanpınar 2014: 89-91) adlı metnidir ve bu metin muhtemelen Suat’ın Mektubu’nun kaleme alınmakta olduğu zamanlarda yazılmıştır. İnsanlar Arasında yeryüzüne inmiş Zeus’u anlatır. Yani Tanrı yarattığı dünyada insanlar arasında yaşamaya başladığında, insan talihini anlayacaktır. Trajik bir iman sorunu üzerinde duran bu metin Mümtaz’ın Huzur’un sonunda geldiği noktayı yani Suat’ın Mümtaz’ın bölünmüş formu olarak doğuşunun temel sebebini içerir.





Huzur'da Nuran'la beraberken gördüğümüz Mümtaz ile Nuran'dan ayrıldıktan sonra gördüğümüz Mümtaz aynı Mümtaz değildir. A'da annesini kaybettikten sonra İstanbul'a gelmekte olan Mümtaz'ı anlatan dildeki bütün imgeler olumsuzdur. Yalnızlık, arzusuzluk, yaşama sevincinin kaybı ve çocuk yaştaki Mümtaz'ın zihnini işgal eden anlamsızlık duygusu, ikinci Mümtaz'ın psikolojisinin içeriğidir. Mümtaz'dan ayrılan Suat'ın doğuşunu demek ki fiziksel şartlar hazırlamış ve eski hastalık yani depresife olma durumu bastırılanın yüzeye çıkmasıyla görünür olmuştur. Fakat burada "arzu" ile Mümtaz'ın ilişkisinin söz konusu inşa sırasında nasıl değiştiğini de hatırlamak gerekir. Birinci Dünya Savaşı'nın şartları içinde babasını ve annesini kaybetmiş Mümtaz elbette arzusuzdur. Onun arzusuzluğu aslında yas olarak yorumlanabilir. Fakat bütün bu hikâyenin can alıcı noktası, o atlı arabadaki sahnedir. Arzusuz ve yas tutmakta olan Mümtaz'ın genç kızın bedenine sarılmasıyla hissettiği cinsel arzu, bizim aradığımız motiftir (Tanpınar 2015a: 29). Suat burada doğmuştur ve ertesi gün, Mümtaz büyük bir utançla suçluluk hisseder. Çocukluğunda bastırdığı cinsel hazzın suçluluk duygusuyla birleşmesi, yıllar sonra, bambaşka şartlar altında Suat olarak yeniden doğar; artık mücessemidir. Ve Tanpınar da Mümtaz da bilir ki cinsel arzusunun kökeninde aşk, sevgi vs. gibi toplumsal ahlakça meşru kabul edilen hazlar yoktur. Orada sadece ten hazzı vardır. Suat âşık olmadan, sevmeden ve sevilmeden de sevişebilir. Fakat Mümtaz'ın böyle bir kabiliyetinin olduğu düşünülemez.

Diğer yandan hem Tanpınar'da hem Mümtaz'da bir skandal, bir baskı unsuru olarak ethos etkili bir unsurdur. Biz buna üçüncü göz diyoruz. Özne-nesne arasındaki bütün ilişkileri Tanpınar metinlerinde tayin eden bazen öznenin bilinçdışı, bazen de bildiğimiz toplumsal ahlak anlayışıdır. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda zaten evin asıl sahibini açıkça görürüz. Nasıl görünüyorum sorusu bir kere sorulduğunda özne için artık hiçbir arzu istenildiği gibi sonuçlanamaz. Eğer üçüncü göz toplumsal ahlak ise burada "desinler" ahlakı devreye girer. Ancak hem Tanpınar'da hem Mümtaz'da her ikisi de aktiftir; oysa Suat iki problemi de aşar. Onun için kendisini yukardan izleyen ne ikinci ben önemlidir ne de ötekiler... O sadece saçma sapan bir dünyada yaşadığını bilir/ona inanır ve haz almaya bakar. Suat hakkında Tanpınar'ın düştüğü şu iki notu bu çerçevede okumak lazımdır: "Hazların fırtınası ve hakiki kadın avcısı..." (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821). Şüphesiz bu ifadeler, Tanpınar'ın mektubun asıl metnini yazarken genişleteceği, somut olgularla atmosferi hazırlamak için kullanacağı hususlardır. Aynı zamanda ilginçtir, bütün zihinsel dönüşüme rağmen Tanpınar, bir şekilde Suat'ı aşağılamaktan kurtulamaz: "Hangi metodu takip edecektim?" cümlesiyle kastedilen, yazar Tanpınar'ın yazma sırasında kullanacağı metot değildir. Kadın avcısı Suat'ın tanıştığı kadınla yatmak için tatbik edeceği metottur. Öyleyse Tanpınar zihninde Mümtaz'ı inşa eden ahlakçı düşüncenin izleri, müsveddede yeniden belirginleşir. Tanpınar Mümtaz'ın ayak izlerine basarak yürür. Fakat Tanpınar'ın vicdanı Mümtaz'ın ve Suat'ın; Mümtaz'ın ve Suat'ın vicdanı da Tanpınar'ın vicdanıdır. Öyle ki yazar kahramanlardan birine haksızlık ettiğinde





diğeri itiraz eder. Üzerinde konuştuğumuz Suat'ın Mektubu da esasen vicdanî bir sorun olarak ortaya çıkmıştır ve bu yüzden metin boyunca Mümtaz'ın vicdanının sesini duyarız.

Elimizdeki müsveddenin on ikinci satırında Suat'ın, iskelede bir genç kıza rastladığı bilgisi verilir. Birlikte önce lokantaya giderler, daha sonra da eve –Mümtaz'ın evi - geçilir. Suat'ın zihninde genç kıyla sevişme planları vardır:

“12 - Genç kıy... Lokanta - Baba olmanın hazları - Evde - Musiki - Okşamalar - Son bakış. Herkes tekrar hayatına giriyordu. - Belki kötü bir şeydi; fakat ne çıkar, ben olmasam bir başkası - Yarın o da hayatına alıştır. Kierkegaard'ın hatası, hatta Baudelaire'inki - Dans. - Kızım yavaş yavaş değişiyordu. - Kadın biraz daha kuvvetli olsa idi, ne kadar iyi olurdu. Korumak, kendini, etrafını korumak. Etrafını kendinden, kendini etrafından korumak. Yaşamak *işte bunun için bazı insanlara güç!” (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821).

On ikinci satır muhtemelen “baba olmanın hazları” ibaresinin ayrıntıları anlamına gelen aşağıdaki cümlelerin eklenmesiyle, diğeri notlara göre, biraz daha ayrıntılıdır. Suat'taki vicdan azabına ilişkin yorumlara imkân vermek için hazırlandığı anlaşılan aşağıdaki satırlar, bu planda olmakla beraber, mektuba ait müsveddelerde yoktur. “Dans. - Kızım yavaş yavaş değişiyordu. - Kadın biraz daha kuvvetli olsa idi, ne kadar iyi olurdu. Korumak, kendini, etrafını korumak. Etrafını kendinden, kendini etrafından korumak. Yaşamak *işte bunun için bazı insanlara güç!”

On ikinci satırın şüphesiz iki bilinmeyi var. Birisi Søren Kierkegaard'a, diğeri de Baudelaire'e ilişkin atıftır. Ancak Suat'ın sinik - pesimist tarafına yakın bir filozof olarak Søren Kierkegaard'a, hayat tarzı itibarıyla da kendine yakın bulduğunu düşündüğümüz Charles Baudelaire'e gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Elimizdeki müsveddelerdeki kurguya göre iskelede, genç kıyla konuşan Suat, onunla bir lokantaya gider. Oradan Mümtaz'ın evine geçerler; fakat bu planda evin kime ait olduğuna dair bir ibare yoktur. Evde müzik dinlediklerini yine mektubun müsveddelerinden öğreniyoruz. Planla mektup arasındaki bir başka fark, planda sözü edilen “okşamalar”a ilişkin mektupta bir ibarenin bulunmamasıdır. Nihayet eşinden boşanmak üzere olan Suat'ın bir kıyını vardır ve Tanpınar bu kadar hınç dolu, sinik Suat'ın insanî taraflarından birini, merhametini harekete geçirmek için Suat'ın kıyıyla genç kıy arasında benzerlik kurmasını istemiş ve sonunda sevişmekten vazgeçmesini kurgulamış olabilir. Kuvvetli olması istenen kadın şüphesiz Suat'ın hanımıdır. Diğeri yandan “korumak, kendini; etrafını korumak. Etrafını kendinden, kendini etrafından korumak. Yaşamak işte bunun için bazı insanlara güç” ifadeleri, Suat'tan ziyade Mümtaz'ın hayata bakışını gösteren ifadeler olmalıdır. Anlaşılan o ki Mümtaz'da Suat; Suat'ta Mümtaz konuşuyor. Tanpınar'ın hem yazma biçimi hem de kahramanlarını bir türlü feda edememesi, bildiğimiz “kararsızlık, iradesizlik” özelliğiyle ilgilidir. Tanpınar'ın hemen bütün metinlerinde iradesiz ve kararsız bir figür vardır. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Abdullah





Efendi, Evin Sahibi'nde anlatıcı, Yaz Yağmuru'nda Sabri, hatta *Huzur*'da Mümtaz, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, *Aydaki Kadın*'da Selim ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal hep iradesiz kahramanlardır. Bu vasfın Tanpınar'ın bir özelliği olup olmadığını ancak eserlerinin bir türlü bitmeyişinden, müsveddelerindeki değiştirme/yeniden yazma çabasından çıkarabiliriz. Diğer yandan bir roman ya da hikâyede iradesiz kahramanlar yeni aksiyonlar vasıtasıyla, başka kahramanların telkinlerine müsait olduklarından daima deneyime açık kahramanlardır ve hikâyenin ya da romanın genişlemesi bakımından böyle bir figür büyük imkândır. Karakteristik hususiyetleri bakımından Mümtaz'ın zıddı olan Suat'ın, bir süre sonra Mümtaz'a dönüşmek zorunda kalması, Tanpınar romancılığının büyük avantajı ama aynı zamanda Tanpınar vicdanının büyük sorunudur. Bu sorun metni tamamlamamak arzusu, kahramanı daima yeni deneyimlere yöneltmek ihtiyacı ve hepsinin ötesinde dehşetengiz oyun arzusudur.

Planın on üçüncü satırında tek bir kelime vardır: "13-Rüyalar..." (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821). Nitekim Suad'ın Mektubu'nu teşkil eden müsveddelerin birinde, Mümtaz'ın evinde kaldığı günlerde Suat, birkaç ilaça uyumaya çalışırken bir yığın rüya görür. Mahkeme başlığı ile daktilo edilmiş bulunan söz konusu rüya *Huzur*'da Mümtaz'ın gördüğü rüya ile ilişkilidir. İlginç şekilde, Mümtaz'ın ıstırap çekmesi için intihar eden Suat, Tanpınar'ın kaleminden intihar etmeden önce Mümtaz'ın vicdan azaplarının benzerini yaşayacaktır. Böylece kahramanları eşitlediğini, aynı düzeye getirerek kimsenin suçlu olmadığını veya herkesin aynı derecede suçlu olduğunu düşündüren böyle bir çalışma biçimi yazarın obsesif zihninin insanı masum gösterme çabasının ürünü olarak anlaşılabilir.

Suat'ın mektubunun planındaki on dördüncü madde "14 - Boş oda..." ibaresiyle başlar. Devamı ise şöyledir: "Akşam sevdiğimiz yatak. – İnsan geriye dönmemelidir. Luter/Lotar'ın karısı ve Gide. – Nuran... Bu boş yatakta Nuran uyanıyor, Nuran geriniyor, azap çekiyor, benimle konuşuyor, konuşmuyorduk" (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821).

Asıl Suat bu satırlarda konuşur. On üçüncü satırda gördüğümüz hedonist, insan geriye dönmemelidir diyen, boş yatakta Nuran'ın gerindiğini ve azap çektiğini hayal eden Suat'tır. Bu notların içeriğine ilişkin sahnelerin ya da satırların Suad'ın intiharından önce yazacağı mektupta yer alacak olması şüphesiz Mümtaz'ın ıstırap çekmesine sebep olacaktır. Ne zaman, olayların hangi noktasında "kötü" Suat ortaya çıkmışsa, yazar Tanpınar'ın ve Mümtaz'ın insan severliği devreye girerek "kötü" ve şeytanî olan meşrulaştırılır. Kötü ama aynı zamanda masum, şartların esiri olmuş karakterler kaleme almak herhalde bir Tanpınar tekniğidir. Bu yüzden "ikili/ikiz" figürler içeren Tanpınar metinleri ile Suat'ın Mektubu arasında genetik bir ilişki vardır. Kahramanlar bir metinden diğerine geçerken, kendi ikizlerinin ayak izlerine basarak yürürler. Farklılıklar isimlerde ve şartlarda görünür. Kahramanların takip ettikleri izler deneyimin sonuçlarıdır.





Elimizde bulunan ve deneyim açısından yorumlanabilecek malzeme, Mümtaz'ın ve Tanpınar'ın çocukluk ve ilk gençlik yıllarına aittir. Deneyimle başımıza gelen somut olguları kastetmekle beraber, kavramı içeriğine göre ikiye ayırarak da düşünebiliriz. Demek ki hem erfahrung, hem erlebnis hakkında bu iki ismin fiziksel ve ruhsal süreçlerini az çok biliyoruz. Mümtaz'ın çocukluğuna ilişkin bilhassa trajik hadiseler, toplumsal ile ferdi olan birleştirilerek anlatılmıştır. İlginç şekilde Tanpınar biyografisi de aynı cemiyetin deneyimlerinin bir izdüşümü gibi görünüyor. Bu durumu, Tanpınar'daki empati yeteneği ile veya Tanpınar'ın şuurlu seçimi olarak düşünmek de mümkündür. Fakat Suat'ın en azından çocukluğu hakkında elimizde yeteri kadar malzeme yoktur. Ancak ilk gençlik yılları ve sonrasına dair, hastalığı, kötü giden evliliği ve nihilizmi hakkında bilgilerimiz vardır. Bütün bunları bize Suat'ın bilincinin Tanpınar - Mümtaz bilinçleriyle beslendiği deneyimler itibarıyla aynı olduğunu düşündürüyor. Ya da şöyle söyleyelim: Asıl kaynak Tanpınar'dır. Oradan doğan ve ayrışan, birbiriyle çatışan iki ayrı bilinç durumu vardır. Aynı deneyimin/deneyimlerin tek bir bilinçte tek bir kayıtlarla korunacağını söyleyemeyeceğimize göre, her bilinç mevcut/görünür/belirgin/tanımlanabilir formunun dışındaki ihtimalleri de içerir. Çünkü insan olmuş olan değil; olmakta olandır. Bu durumda Suat'ın çıkışı bir ihtimaldir. Zıtlıkları birer alternatif olarak düşünelim ve Mümtaz'ın kişiliğindeki entelektüel birikimin ve bunun dile dökülmüş görüntüsünün ancak ve ancak bir çeşit ereksiyon ve tatmin aracı olduğunu söyleyelim. Bu hükmün güzel örneği *Huzur*'daki Mümtaz - Nuran diyalogudur. Mümtaz'a ait bütün söylem, gizli bir anlam içerir. Bu anlam tabir caizse Nuran'ı "yoldan çıkarmak" amaçlıdır. Çünkü Suat'ın bütün doğası erotizm ve arzulamak üzerine kurgulanmıştır. Dolayısıyla Mümtaz'daki asıl eksik erotizasyon ve arzudur. Söylemi inşa eden dilin içinde ister Binbir Gece Masalları'ndan bir hikâyeye, ister bir şehzade aşkı, isterse Fransız resminden alınmış bir tablo olsun, Mümtaz memleket meseleleri üzerinde dururken jestleri ve dili itibarıyla Nuran üzerinde iktidar kurmak ister. Başka bir deyişle Mümtaz'da dil orgazm olmanın ve etmenin görünür aracıdır, kısacası bir fallustur. Nuran'ın söz konusu dille dile karşı nasıl bir tavrının olduğunu, Mümtaz'a ait cümlelere karşı takındığı kayıtsız tavırdan anlayabiliriz. Tabii olarak Mümtaz-Nuran meselesinin kökeninde, Mümtaz'ın sözel iktidarına itiraz vardır. Kaldı ki mümkün tatmin aracı gibi görünen - başta dilin - bir süre sonra yetmeyeceğinin Mümtaz da farkındadır. Dilin hazza ilişkin kabiliyeti, Mümtaz'daki şüpheyi de besler. Oysa Suat'ın dili, dilin estetiğinden kaynaklanan bir hazdan değil, fiili olarak cinsel hazdan yanadır. Tanpınar'ın asıl derdi Mümtaz'da görülen dilsel tatminin - dile dökerek alınan hazzın - "estetik ve seçkin" bir haz aracı olduğuna inanmış olmasıdır. Ancak aksi durumu da elbette arzulayacaktır. Suat'ın hovarda bir figür olarak çizilmesi ve bu tipin yaratıcısı Tanpınar'ın ani dönüşlerle, Suad'ı Mümtaz'ın vasıflarıyla mücehhez kılması, arzunun arzulanması ile ilgilidir. Suad'ın arzusu doğrudan sağlıklı insanî arzudur. Mümtaz'ın arzusu, öğrenilmiş, yapay, sanatsal, estetik arzudur. Yarım kalmış jestlerin adamı Mümtaz'ın Suad'ın arzusunu arzulanması bu şartlar altında gayet tabiidir.





Suad'ın Mektubu'nun planına ait on beş numaralı satır, tanıdığımız Suat'ın yeniden kendine dönüşünü özetler. On beşinci satır "15 - zehirlenmişim" diye başlar. Suat intiharı düşünmüş olmakla ya da kadınlarla birlikte olmuş olmakla zehirlenmez. Onun merhamet ya da şefkat hissetmesi zehirlenmedir. O sebeple satır "Bununla beraber bir tarafımla bütün hürriyetime/hüviyetime sahiptim." şeklinde devam eder. "Gidip bir düzine fotoğraf çektirebilirdim. Bir gece evvelki kadına hediyeler gönderebilir, terziye uğrayıp birkaç kat elbise ısmarlayabilir, hatta Beyazıt camiinde öğleyin namazı kılabilirdim. Bugün için olmasa bile yarın benim için faydalı oldu. Madem ki aynı/de mahpusuz... Bunların hepsi benim için müsavi şeylerdi. Fakat hiç birini yapmadım. Kendimi öldürmeğe karar verdim. Ölümüm için bir sebep yoktu" (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821).

Birbirinden farklı anlamlara gelebilecek davranışlar, hareketler, jestler arasında fark görmeyen bir bakış açısı için "anlam" kaybolmuş demektir. Tutarlılık yoksa muhakkak ki anarşizm vardır. Suat tercihler arasında olması gereken ahengi kaybetmiş gibi görünmektedir.

Suat'a ait yukardaki cümleler bir tarafıyla Mümtaz'ın tercihlerine yönelik eleştiri anlamına gelirken diğer taraftan Suat'ın intiharının gerekçesi olmak durumundadır. Çünkü Mümtaz bütün tercihlerinde toplumsal meşruiyet arar. Oysa Suad için meşruiyetin yani başkalarının onayının bir önemi yoktur. Başkalarının kimliğinin ve kişiliğinin birer parçası kıldığı değerlerin Suat için herhangi bir ehemmiyeti yoktur. Sublimation, anlamlandırma arzusu, simgesel ilişki ve elbette bireysel hayatın/hayatta kalmanın, iç huzurunun gerekçeleri, böylece ortadan kaldırılmış olur. "Zehirlenmişim" çığılığı Suad'ın standart toplumsallaşma prensipleri tarafından zehirlendiği anlamına gelmektedir. Böylece sadece Mümtaz ya da İhsan değil bütün bir insanlık Suat'ın düşmanı olur.

Bir karakterin ya da temanın bireyselden evrensele doğru genişlemesi için mitik bir kökene bağlanması gerekir. Tanpınar romancılığının/tahkiyeciliğinin bugün estetik kabiliyeti biraz da eserlerindeki mitik kökenin bizi cezbediyor olmasıyla ilgilidir. Mümtaz ve Suat doğal olarak melek ve şeytan imgeleriyle insanlığın mitik kökenine atıfta bulunur. Her ikisi de mustaripse Tanrı kusurludur. Küçük burjuva ahlakının ikiyüzlülüğüne isyan eden Suat ile hayatı "simulative" biçimde yaşayan ve bütün ömrü hayali bir atmosferin aldattıcı sihri içinde geçen Mümtaz arasında, masumiyet ve mustariplik bakımından bir fark yoktur. Çünkü hepimiz "aynı yerde mahpusuz!.."

Tanpınar'ın Suat'ın Mektubu'nun planında kaydettiği birçok eylemi, mektubun müsveddesine bakılırsa Suat gerçekleştirememiştir. Yahut Tanpınar kendisinin yaptığı plana uymamıştır. Suat nihayet intihar etmeye karar verir. Ama arkasından da ekler. "Ölümüm için bir sebep yoktu." Bu cümle iki şekilde de okunabilir. Öncelikle Tanpınar'ın yazıp sildiği/üzerini çizdiği/iptal ettiği "...de vardı" ibaresi romancının zihnindeki tereddütle ilişkilidir. Yani Tanpınar önce "Suat'ın intiharı için bir sebep vardı" diye düşünürken





arkasından cümleyi değiştirip, Suat'ın intiharı için bir sebebin olmadığı cümlesini kaydetmiştir. Bir sebep yüzünden intihar ile sebepsiz yere intihar arasında eylemin anlamı bakımından çok ciddi bir fark vardır. Sebepsiz yere intihar daha anlamlı ve tanrısala dönük bir protestodur. Varlığın oluşumuna, Tanrının düzenine karşı bir itirazdır. Şu ya da bu sebeple mesela duygusal ya da varoluşsal sebeplerle intihar etmek intiharın anlamını basitleştirir. Oysa sebepsiz gibi görünen bir intihar oluşun kendisine itirazdır. Şöyle de söylenebilir: Meleği de şeytanı da yaratan Tanrı'dır. Suat'ın intiharı ile beraber şeytan yeryüzünden, bu kavgadan çekiliyorsa, yaratılış eksiliyor demektir. Asıl sebepsiz intihar budur! İntihar etmek oyundan çıkmak anlamına gelmektedir.

Suat'ın intiharı ile roman vak'asının zamanı arasındaki bağı da ancak bu intihar üzerinden kurabiliriz. İkinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarıyla meşgul bir insanlık, ürettiği edebiyatın ve felsefenin içeriği bakımından umutsuzdur. Egzistansiyalizm ve Suat arasındaki ilişki tam da bu umutsuzluk düzleminde izah edilebilir. Mümtaz'ın, Suat'ın ve bu iki roman kahramanının yaratıcısı Tanpınar'ın biyografik münasebetleri, onların coğrafyalarının ve cemiyetlerinin tarihine bakılırsa trajik olanın tarihidir. Trajik bir hadise olarak İkinci Dünya Savaşı sadece bu figürlerin sorunu değildir; insanlığın sorunudur. Bu sebeple insanlığın durumunun mitik kökenini Sysphos efsanesinde aramak icap eder.

Tanpınar'ın metnin planına ait notlarındaki on altıncı satır, intiharın değerler anarşisiyle ilgili olduğunu zaten gösterir. Tanpınar plana ait müsveddenin başında bir sahnenin nasıl hazırlanacağına ilişkin cümleyi kaydederken Suat'ın hazırlayacağı intihar sahnesine atıfta bulunmuştur. Bu sadece bir dekor meselesi değil, aynı zamanda zihinsel süreç meselesidir. Dikkat edilirse plandaki notlar, adım adım Suat'ın zihnindeki intihar düşüncesinin kesin karara dönüşme sürecini göstermektedir. Notları yazan ve süreci, sürecin ayrıntılarını belirleyen Tanpınar'dır. Oysa süreci bugün elimizdeki mektuba aktaracak olan Suat'tır. On altıncı satırdaki "16 - Etrafımdaki dünya... Her şey bende tezat ve birbirine karşıydı" (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821) cümlesi simgesel ilişkinin kaybedildiğinin ifadesidir.

Huzur'un Mümtaz'ın çocukluğunun anlatıldığı paragraflarında Mümtaz'ın psikolojisinden bahsedilirken, onun eşyanın birbiriyle münasebetini kaybeden bir ruh hali içinde olduğundan söz edilir. Diğer yandan elimizdeki belgeler Tanpınar'ın intiharı bizzat düşündüğünü gösteriyor (Şahin 2020b: 15-50). Her bir hatıra nasıl ki bilincimizde bir iz bırakırsa Tanpınar bilincindeki intihara dair kayıtlar da önce Mümtaz'da sonra da Suat'ta nüksetmiştir. Tanpınar'ın hatırlamaları hem deneyim hem de tahayyül üzerindendir. Sadece gündelik aksiyonlar değil, hayaller de belli belirsiz izler bırakır.

Her müsvedde zihnin metaforudur. Thomas De Quincey'den Gerard Genette'e palimpsest üzerine düşünenler bu yüzden bir çeşit yazar bilinci analiz ederler. Palimpsestik analizlerde eldeki müsveddede yapılan değişikliklere yazarın geçmişiyile bağı, kurguların





hikâyenin kahramanına ilişkin bilgilerle ilişkisi ve Suat'ın Mektubu'nda olduğu gibi önceki metinde verilen bilgilerle uygunluğunun yazar zihninde yol açtığı kaygılar dikkate alınmalıdır. Suat'ın mektupta yazdığı farz edilen “zehirlenmişim” ifadesinin Mümtaz'ın zehirlenmesine ve dolayımlayıcı olarak da İhsan'ın zehirleyen olmasına gönderme olduğu da düşünülebilir. Tanpınar planın on yedinci satırına bir önceki satırın tahrikiyle “etrafımdaki dünyanın en büyük” şeklinde başlayan bir cümle kurmaya başlamış ancak daha sonra üstünü çizmiş, arkasından da Suat'ın bakışını doğrudan doğruya Mümtaz'a çeviren şu cümleyi kaydetmiştir: “Ne olursa olsun seni seviyorum” (İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821). Suat önceki notlardan anlaşıldığı kadarıyla Tanpınar'ın zihninde etrafındaki dünyadan, şartları itibarıyla ilişkilerin yükünden, yeteri kadar bahsetmiş olacaktı. Zaten müsveddelerde bu yarım cümlelerin içeriğine ilişkin ibareler/ifadeler vardır. Dikkatin yeniden Mümtaz - Suat arasındaki zıtlığa çekilmesi için Tanpınar'ın en iyi bildiği alana, psikolojik alana çekilmesi icabetmiş ve Tanpınar “Ne olursa olsun seni seviyorum.” cümlesini Suat'ın Mümtaz'a selamı olarak kaydetmiştir. Bu cümlelerin anlamını yorumlayabilmek için mutlak surette Tanpınar'ın bilincindeki izler üzerinde yürüyen Mümtaz'ın duruşunu ve bizzat Tanpınar'ın bilincindeki izleri takip etmek gerekir. Çünkü 1948'den yani *Huzur*'un neşrinden sonraki – *Huzur*'da birinci bölümde görülebilir - Tanpınar metinlerinde, Tanpınar'ın cemiyete ve insanlara karşı katı, sert ve anlaşılır gerekçelerle hınç dolu olduğu görülmektedir (Tanpınar 2015d: 311).

Mümtaz'ı sevmeyen, zaman zaman depresen hıncı ve umutsuzluğuyla Tanpınar'dır. Ancak Suat'ın aracılığıyla söylenen bu söz Tanpınar kinayesinin estetik derinliğini gösterir. Ferdî, sosyal ve aynı zamanda estetik idealler peşinde koşan, bir ömrü söz konusu ideallerin peşinde tüketen, ömrünün sonunda “Türkiye beni yedin” diyen bir Tanpınar bilincinin hafızadaki izleri hatırlanırsa Mümtaz'ı sevmesi beklenemez. Kendi biyografisiyle hesaplaşan bu zarif dilin sahibi, gizlemekten keyif alan polisiye roman meraklısı bu adam, kendini eleştirirken bile ikinci bir figürün dilini kullanır yahut bölünmüş benini tecessüm ettirerek kendisiyle hesaplaşır. Biyografik malzemeyi edebî metne bilerek ve isteyerek ama gizleyerek sızdıran Tanpınar'ın Suat aracılığıyla Mümtaz hakkında söylediği bu cümlelerin sebebi, aldanan Mümtaz'ın etrafındaki herkesi aldatmış olmasıdır. Asıl aldanan ve aldatan şüphesiz İhsan'dır. Ayak izlerinin asıl sahibi yani ilk tecrübenin sahibi daima Tanpınar olduğuna göre, Mümtaz'ın çıkışı ayak izlerine rağmen satıhta duran bir tercihin sonucudur. Gelip geçici hayaller, zihinde başlayıp biten bir muhayyel dünya, her şeyin süblime edildiği bir dil, Mümtaz gibi birinin çoğu zaman derinlik arzusunun tahrikiyle sıradan gerçeği iskalamasına sebep olur. Böylece hem Tanpınar'ın hem de Mümtaz'ın bilincinin bastırılmış figürü Suat haklı olarak “ne olursa olsun seni seviyorum” diyecektir. Ten hazlarını ihmal etmiş bir beden sahibi Tanpınar ve Mümtaz duyuların verileri üzerinden – ama daha çok göz ve kulak - hayal inşa eden bu iki sahte özne Suat'ın çürümüş bir dünyanın ortasında var oluş kavgasını ve protestosunu suçlayan bakışlarla izlemektedir. Cennetin imgesine tutkun mümin misali Tanpınar ve Mümtaz'a göre, Suat'ın gayet insanî hazcılığı zaman zaman aşağılık bir tercih gibi



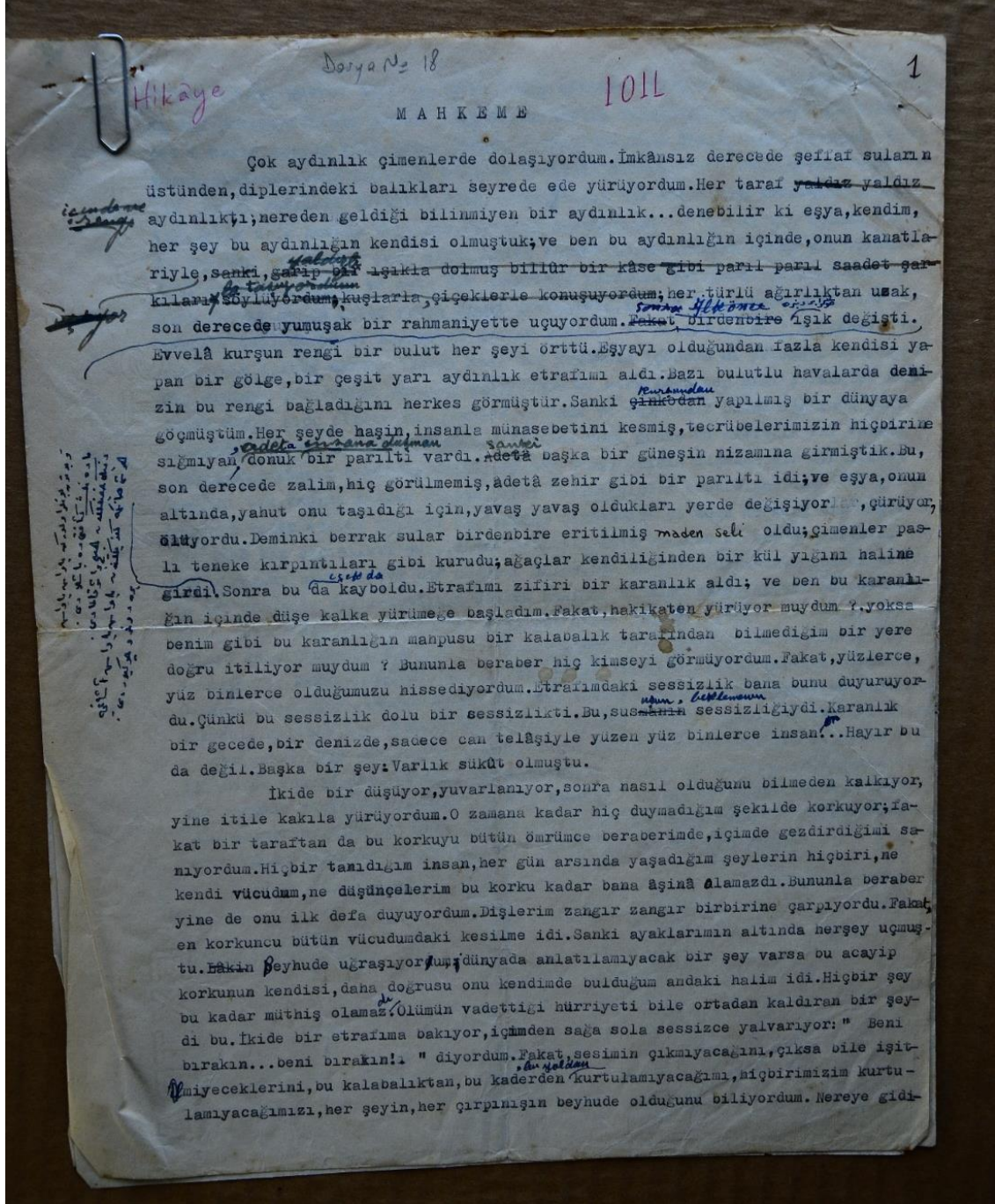


İbrahim ŞAHİN

görünse de Tanpınar vicdanı mazeretsiz suçlu üretmez. Suat kendisinin de bir parçası olduğu dünyanın inkârına tahammül edemez. Üstelik kendisinin ten hazzına ilişkin tutkusu ya da değerler karşısındaki anarşist tavrı Mümtaz'ın kurduğu dünyanın hemen yanı başındadır.

EKLER:

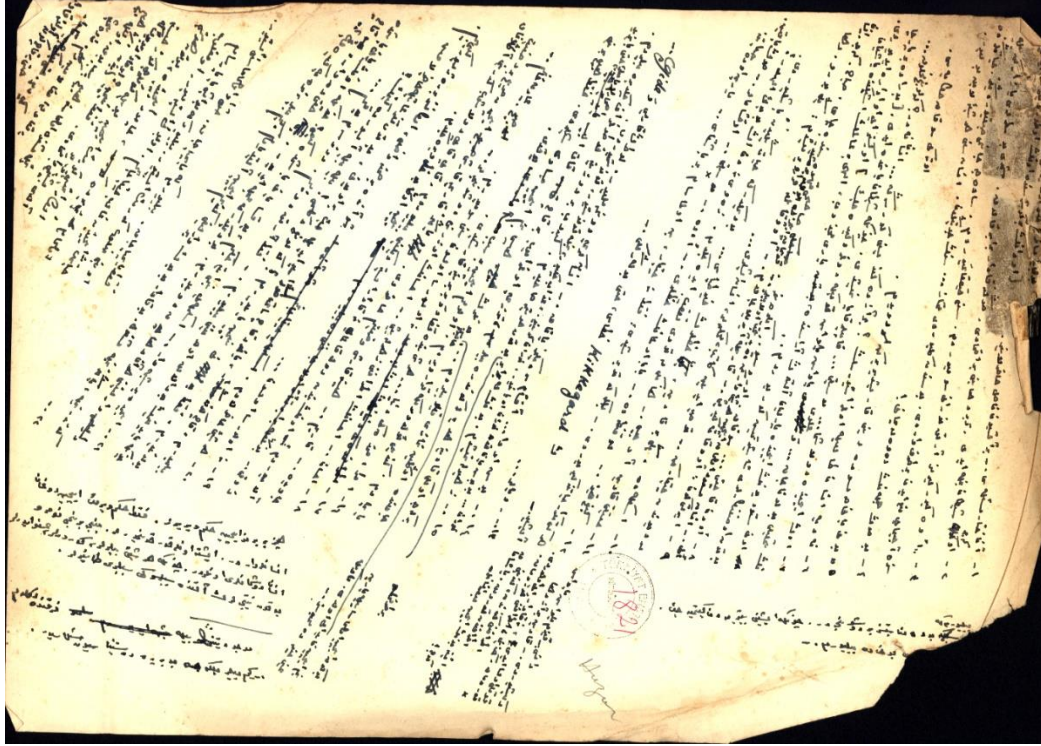
Şekil 1: Mahkeme Başlığını Taşıyan Metnin Orijinal Görself



548

Şekil 2: Suad'ın Mektubu'na Ait Planın Orijinalinin Görself





Kaynakça

- Cioran, Emil. 2016. *Doğmamış Olmanın Sakıncası Üstüne*. Çev. Kenan Sarılioğlu. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dillon, Sarah. 2017. *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Flaubert, Gustave. *Gönül ki Yetişmekte*. Çev. Cemal Süreya. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nayır, Yaşar Nabi. 1953. *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Okay, Orhan. 2012. *Bir Hülya Adamının Romanı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şahin, İbrahim. 2017a. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Suad'ın Mektubu Başlıklı Müsveddeleri". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 9(17): 216-308.
- Şahin, İbrahim. 2017b. "Mümtaz mı Suad mı?". *Türk Dili Dergisi* 783: 6-18.
- Şahin, İbrahim. 2020a. "Tanpınar'ın Nerval'ine Dair", *Türkbilig* 40: 161-180.
- Şahin, İbrahim. 2020b. "Tanpınar Biyografisine ve Poetikasına Katkı", *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi* 8(23): 15-50.
- Şahin, İbrahim. 2024. *Haz ve Günah*. Ankara: Doğubatu Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2014. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2015a. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2015b. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2015c. *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.





- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2015d. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. Haz. İnci Enginün – Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2015e. *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2016. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Valery, Paul. 1991. *Eupalinos ve Öteki Söyleşiler*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Valery, Paul. 2016. *Monsieur Teste*. Çev. Ayberk Erkay. İstanbul: Everest Yayınları.
- İÜTAE (İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü). Tanpınar Koleksiyonu, 468-469.
- İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1438.
- İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1011.
- İÜTAE, Tanpınar Koleksiyonu, 1821.

