

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYELERİNDE ARZU ve ÖLÜM

İbrahim ŞAHİN*

Öz: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1962) edebi metinlerinde insani duyguların özel bir yeri vardır. Bugün modern Türk edebiyatının çok okunan yazarlarından biri olması, roman ve hikâyelerindeki kahramanların psikolojik durumlarını tahlil etme yeteneği ile ilgilidir. Çünkü Tanpınar hikâyeye ve roman kahramanlarını aşk, ihtiras, arzu, kıskançlık, korku, merhamet gibi duyguların mücessem birer temsili olarak inşa eder. Hikâyeye ve roman kahramanlarını en tipik yanlarıyla tasvir eden Tanpınar, edebi eserde tip yaratma yeteneği bakımından birçok romancıdan daha başarılıdır. Onun tiplendirme tekniğinin esası kahramanların insani potansiyellerinin sınırlarını zorlamasıdır. Çoğu zaman kendilerini ve başkalarını anlamaya çalışan Tanpınar kahramanları, yukarıda sıralanan kavramlar üzerine düşünmeyi tercih ederler. Çünkü Tanpınar'ın sanat ve edebiyat anlayışında saf kavrama ulaşmak esastır. Edebiyat gerçeği tarif edemese bile, saf kavramlar yoluyla sezdirir. Bu sebeple onun kahramanları daima trajik hadiselerle yüzleşmek zorunda kalır. İlk hikâyesinden son romanına kadar kaybeden figürlerin dünyasını analiz eden Tanpınar, asıl insanın bir ölüm temsili olan kayıp anında ortaya çıktığına inanır. Böylece onun hikâyeye ve romanlarında her kahraman herhangi bir insani durumu tanımlayan bir kaoramin alegorisine dönüşür. Mesela Abdullah Efendi'nin Rüyaları adıyla bilinen hikâyesi yüceltmenin alegorik formu olarak yorumlanabilir. Öyle ki Abdullah Efendi, hayali sevgilisini bir tanrıça gibi tasavvur ettiğinden kendisini akıl dışı bir karmaşanın içinde bulur. Abdullah Efendi hikâyede sözü edilen tasavvur tarzıyla, eşyanın hakikatini kavrar, fakat normal kaybeder. Sonuçta hemen hemen birçok Tanpınar kahramanı gibi melankolik bir figüre dönüşür. Aynı durumu Erzurumlu Tahsin, Evin Sahibi, Geçmiş zaman Elbiseleri ve Yaz yağmuru gibi onun diğer hikâyelerinde de görebiliriz. Tanpınar kahramanlarının insani halleri yüceltmesinin arka planında ise hayatın ve ölümün anlamını bilme arzusu vardır.

Anahtar Sözcükler: Tanpınar ve Arzu, Edebiyat ve Arzu, Abdullah Efendi'nin Rüyaları, Tanpınar'ın Hikâyeleri, Bilme Arzusu, Arzu ve Ölüm, Edebiyat ve Ölüm, Tanpınar'da Arzu, Tanpınar'da Ölüm.

Desire and Death in the Short Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar

Abstract: Human emotions occupy a special place in the literary works of Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962). His status today as one of the most widely read authors in modern Turkish literature is linked to his ability to analyze the psychological states of the characters in his novels and short stories. This is because Tanpınar constructs his story and novel characters as embodied representations of emotions such as love, passion, desire, jealousy, fear, and compassion. Depicting his story and novel characters with their most typical traits, Tanpınar is more successful than many novelists in terms of his ability to create

* Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir/TÜRKİYE, E-posta: isahin312@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7127-6176.

characters in literary works. The basis of his typification technique is pushing the limits of his characters' human potential. Often trying to understand themselves and others, Tanpınar's characters prefer to reflect on the concepts listed above. Because in Tanpınar's understanding of art and literature, reaching pure concepts is fundamental. Even if literature cannot describe reality, it conveys it through pure concepts. For this reason, his characters are always forced to face tragic events. Analyzing the world of lost figures from his first story to his last novel, Tanpınar believes that the true human being emerges at the moment of loss, which is a representation of death. Thus, in his stories and novels, each character becomes an allegory of a concept that defines a human condition. For example, his story known as Abdullah Efendi's Dreams can be interpreted as an allegorical form of exaltation. So much so that Abdullah Efendi finds himself in an irrational mess because he imagines his imaginary lover as a goddess. With the style of imagination mentioned in the story, Abdullah Efendi grasps the truth of things but loses normality. Ultimately, like many of Tanpınar's characters, he becomes a melancholic figure. We can see the same situation in his other stories, such as Erzurumlu Tahsin, Evin Sahibi, Geçmiş zaman Elbiseleri, and Yaz yağmuru. Behind the glorification of the human condition in Tanpınar's characters lies a desire to know the meaning of life and death.

Keywords: *Tanpınar and Desire, Literature and Desire, Abdullah Efendi's Dreams, Tanpınar's Stories, Desire to Know, Desire and Death, Literature and Death, Desire in Tanpınar, Death in Tanpınar.*

Giriş

Edebi metinler, kullandıkları malzemenin niteliği bakımından sosyal bilimlerin merkezinde durur. Dolayısıyla felsefe, psikoloji, tarih ve sosyoloji gibi alanlar edebi metinleri kullanabilirler. Diğer yandan edebiyat da bahsi geçen alanların çoğu zaman teorize ettiği meselelere dair alegorik metinler üretir. Mesela arzu ve ölüm hem edebiyat hem de sosyal bilimlerin diğer alanları için cazip iki kavramdır. Günümüzde bu iki kavram üzerine yapılan teorik çalışmaların ana malzemesi mitoloji, teoloji ve bilhassa edebi metinlerdir. Arzu üzerine çalışmalarıyla tanınan Jacques Lacan, bilhassa Hegel'in bu konudaki görüşlerine karşı yeni tezler ileri sürer. Lacan'ın psikiyatri alanındaki çalışmalarının esası arzu ve dil ilişkisi hakkındadır. Yine yirminci yüzyılın tanınmış felsefecilerinden Alexandr Kojeva'ya göre de arzudan söz etmek aslında dilden söz etmek anlamına gelir. Çünkü konuşma arzunun retorik canlandırması, onun zorunlu tamamlayıcısı ve ifadesidir. Hem felsefenin hem de edebiyatın tanınmış isimlerinden egzistansiyalist J. P. Sartre için de "ifade" arzunun istemeden onaylanması demektir ve genel olarak retorik Hegel'den Sartre'a, bir olumsuzlama veya ayırım konuşulduğunda bile fenomenlerin birleştirilmesini etkiler (Butler, 2012, s. 192). Lacan, Saussure'ün, gösterenin gösterilene belirlediği ama onda doğrudan tezahür etmediği şeklindeki konumunu kabul etme konusunda ondan farklı düşünür. Çünkü ona göre anlamı yaratan, onların önceden gizlenmiş birliğinin ifşası değil gösteren ile gösterilen arasındaki kopuştur. Anlamlandırma zincirindeki bu kesinti, öznenin gerçekte süreksizlik olarak yapısını tek başına doğrular. Dilbilim, göstereni gösterilenin belirleyicisi olarak görmemizi sağlıyorsa, analiz de bu ilişkinin hakikatini, söyleminin belirleyicilerinin anlamında "delikler" açarak ortaya çıkarır¹ (Lacan, 2005, s. 228-229). O zaman arzu bir

¹ Ayrıca bkz: Butler, J. (2012). *Subjects of desire: Hegelian reflections in twentieth-century France*. New York: Columbia University Press. s. 193.

boşluk, bir tutarsızlık, eksik bir gösteren olarak görünür ve bu nedenle yalnızca görünmeyen olarak görünür. Öznenin arzudan söz ediyor olması mevcut olumsuzluğu ortadan kaldırmaz. Çünkü arzu dil aracılığıyla somutlanamaz, maddileştirilemez. Ancak dilin eksik bıraktığı, boşlukları aracılığıyla yani dilin temsil edemediği şey metonimiler (ad aktarması) aracılığıyla gösterilir: "Gösterenin yapısının bir parçasını oluşturan gösterenlerle keşişen aralıkta, metonimi adını verdiğim şeyin yeri vardır. Arzu dediğimiz şey, yaban gelinciği gibi sürünür, kayar, kaçar" (Lacan, 2013, s. 226-227).

Lacan'a göre arzu daima, kurtarılması gerekenin hem bilinçdışını oluşturan bastırılmış libidinal alan hem de "kayıp nesne", yani ödipal öncesi anne olduğu imkânsız bir iyileşme projesiyle bağlantılıdır. Ancak bu proje kesinlikle imkânsızdır. Çünkü özne gösterenle özdeşleşmeyi arzular ve yine de böyle bir özdeşleşme dilin kendisi tarafından engellenir. Bu nedenle özne kayıp nesnenin yerini alan şeydir ve bu kaybın dâhil edilmesi olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla özne, Lacan'a göre, "bir kaybın gerçekliğe girişidir" ve böyle bir kayba uğramış öznenin konuşmasının kendisi yokluklarla doludur. Üstelik bu konuşma hem temsil ettiği "kayıbı" ifade eder, hem de bu kaybın üstesinden gelme arzusunu dile getirir.

Lacan'a göre edebiyat metinlerinin yahut bizatihi konuşmanın özne ile ilişkisi zorunlu olarak kayıp nesneyi mevcut nesneyle sürekli olarak kıyaslayan ve kısmi benzerlikler temelinde yanlış kesinlikler inşa eden, yerinden edilmiş bir arzunun konuşması nitelenebilir. Ona göre "konuşan özne, sürekli olarak öznenin temsil ettiği bilinçdışına, yani öznenin temsil ettiği, öznenin arzuladığı kayıpta kaybolan "solan" bir öznedir; özne sürekli olarak kendi tikelliği ile aslında kendisi tarafından temsil edilen kayıp Öteki arasında bocalar" (Butler, 2012, s. 192-194).

Lacan böylece arzunun bir dilsel yer değiştirme ilkesi olduğunu ve tüm anlamlandırmanın metonimik işlevinde mevcut olduğunu savunur. Lacan, bir başka çalışmasında "Arzu sorunu, solan öznenin, fantazm tarafından tanımlanan bu mucizevi şeyle bir tür karşılaşma yoluyla kendini yeniden bulmayı arzulamasıdır. Çabası içinde benim kayıp nesne dediğim şey tarafından sürdürülür... ki bu hayal gücü için çok korkunç bir şey. Burada üretilen ve sürdürülen ve benim kelime dağarcığımda küçük harf olarak adlandırdığım nesne, tüm psikanalistler tarafından iyi bilinir, çünkü tüm psikanaliz bu özel nesnenin varlığı üzerine kuruludur. Ama bu engellenmiş özne ile bu nesne (a) arasındaki ilişki, arzuyu destekleyen fantazmada her zaman bulunan yapıdır, çünkü arzu yalnızca tüm anlamların metonimisi dediğim şeydir." der (Butler, 2012, s. 195).

Tıpkı gündelik konuşmada olduğu gibi edebi eserlerde de Öteki'nin arzusunu yeniden temsil eden metonimik anlamlar, çağrışımlar ve ikameler zinciri, aynı anda o arzunun bir yer değiştirmesidir, öyle ki arzuyu bilme çabası bu sebeple her zaman yolundan saptırılır. Bilhassa Ahmet Hamdi Tanpınar gibi edebi dilinde metafor, metonimi, teşbih, istiare gibi edebi sanatları sık sık kullanan sanatkarlar için metin bir arzu inşası şeklini alır. Tanpınar Birinci İkramiye adlı sonradan *Hikâyeler* (Tanpınar, 2015, s. 285-288) adlı kitaba alınan metnin den başlayarak arzu ve ölümün alegorik figürlerini inşa etmiş ve insanın bu iki kavramla münasebetinin derin tahlillerini kaleme almıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" adlı hikâyesinin kahramanı Abdullah yaşı itibarıyla kırkını geçmiş bir adamdır. Anlatıcının ifadesiyle çocuk değildir. Hayatını hiç de boşuna geçirmemiş, çok pek çok şeyler, harpler, yangınlar, her cins ölüm, korkunç ve şifasız ıstıraplar, hepsini görmüş "tecrübeli" bir adamdır. Daha çocuk denecek kadar genç bir yaşta, çıplak ve sefil bir evde bütün bir kış

gecesini bir ölüyle başbaşa geçirmiştir. Fakat şimdi gördüklerinin ve işittiklerinin hiçbirini ona, demin saadetine imrendiği bu adamın mahkûm olduğu ıstırap kadar zalim ve acı gelmemiştir. Ona göre hiçbir sefalet, hiçbir hastalık, hiçbir işkence, sevdiği kadını her an yeni baştan kendi arzusunun ateşiyle ve ilk kımıldanışta bir yığın kül olmak için yaratmaya mecbur olan bu zavallının azabıyla kıyas edilemez. Gayri ihtiyari, kadim efsanenin bütün ebediyet boyunca, cehennemde hep aynı kızgın kaya parçasını dik bir yokuşa ite kaka sürüp taşımaya mahkûm ettiği kahramanı düşünür. Ve insan talihinin zalim imkânları karşısında ürpere ürpere bu macerayı üst üste birkaç defa daha seyreder. Sonra büyük bir irade gayretiyle bakışlarını o taraftan çeker (Tanpınar, 2015 s. 19-20).

Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" adlı hikâyesinin giriş bölümüne ait yukardaki özetle alttan alta arzu ile ölüm, arzu ile insana çok daha katlanılması güç gelen acıları mukayese edilir. Çünkü arzu insanoğlunun yaşamak için– arzusunun nesnesi – gerekçe üretmesini sağlayan güçtür. Fakat bu güçle elde edilen arzu nesnesi, herhangi bir dış faktörün en ufak dokunuşuyla yok olabilmektedir. Yukarıda sayılan ölüm, harp, sefalet ve benzeri felaketler insanoğlundaki arzuyu öldüren durumlardır. Tanpınar Abdullah Efendi aracılığıyla bir yandan bütün bu felaketlere muhatap olmaktan doğan acıyı, diğer yandan da her defasında nesnesini yeniden yaratmak zorunda kalan "arzu"yu mukayese eder ve arzulamak suretiyle var olmak zorunda kalan insanoğlunun durumunun daha zor olduğunu düşünür. Onun vaziyeti Sysphos'un kahramanının durumuna benzemekte yani insanoğlu bu haliyle adeta bir işkenceye mahkûm görünmektedir².

Şüphesiz Tanpınar kahramanlarının arzu ile ilişkisini ilk ele alan hikâye "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" değildir. Diğer yandan Abdullah Efendi'nin arzusuyla ilişkisi, Tanpınar'ın sonraki metinlerinin kahramanları hakkında da fikir vermektedir. Çünkü Abdullah Efendi'nin sözünü ettiği sahne, sevgili yerine başka arzu nesnelere konulmak suretiyle okunursa, Tanpınar kahramanlarının eşya ile ilişkilerinde gördüğümüz arzulu ya da arzusuz görüntüleri ortaya çıkar. Abdullah Efendi'nin hikâyesinin gerçekliği çerçevesinde arzu ile söylediğimiz düzeydeki "olumsuz" ilişkisi bir sevgili yüzündendir. İlk sayfalarda yüceltilmiş sevgiliden söz edilmişti. Örneğin aşkı o kadar yücelten Abdullah Efendi'ye aşkın gerçeği iğrenç görünür:

Bu müdil ruh makinesinin en mühim tarafı istikrah hissiydi. Abdullah büyük bir mistikti. Allahsız bir mistik. Aşk bu mistikliğin gayesi olmuştu. Fakat Abdullah, aşkı o kadar idealleştirmişti ki, realitedeki manzarasına artık tahammül edemiyordu... O, istikrah yılanının topuğundan ölesiye ısırıldığı adamdı. İşte bu hayatın ikinci faciası (Tanpınar, 2015, s. 37).

Eğer arzu nesnelere değiştirilerek arzuyu harekete geçirmesi beklenen her nesneyi sevgiliyle yer değiştirilerek tekrar okursak, Abdullah Efendi'de esaslı bir "arzulamama" problemi olduğunu görürüz. Nitekim hikâyesinin sonraki sahnelerinde bir dokunuşta kül olan arzu nesnelere vardır. Bir süre sonra arzulayan özne, arzulayamayan/arzulamakta güçlük çeken özneye dönüşür. Artık onun arzulaması için çok özel şartlar, çok özel nesnelere daha da önemlisi çok özel bakış açıları gerekir. Bahsini ettiğimiz çok özel şartlar gece, alkol ve musiki eşliğinde hazırlanır. Çok özel nesnelere Nuran başta olmak üzere olağanüstü kadın figürleri veya Boğaz benzeri tabiattır. Çok özel bakış açısı ise şeyleri canlı ve birbirini arzulayan varlıklar olarak görüp erotize eden bakış biçimidir. Asıl ilginç olan Tanpınar kahramanlarının, ilk hikâye hariç, bütün metinlerindeki arzusuzlukları ve arzulayabilmek için verdikleri mücadeledir. Bu mücadelenin tarihinde bir sapma gibi

² Camus, A. (2013). *Sisifos Söyleni* (Çev. T. Yücel) İstanbul: Can Yayınları.

görünen *Huzur* bile, aslında arzulamanın değil, arzunun hatırasının hikâyesidir. Çünkü “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nda Abdullah Efendi, hikâyenin ilk satırlarında ulaşılamayan sevgiliden söz ederken, geçmiş zamandan söz etmektedir:

Gece çok güzel başlamıştı; abanoz silmeli küçük salonda lam balar, aynalar, kadehler, birbirine hep aynı parıltıyı gönderiyorlardı. Beş arkadaşlılar. Beşinin de neşesi son haddine varmıştı. Ne buluyorlarsa içiyorlar, gülp konuşuyorlardı. Bununla beraber küçük lokantada yalnız değildiler. Masalarının karşısına düşen iki pencere içine oturmuş iki çift ile tam ortadaki masada dört erkekten mürekkep bir grup daha vardı. Sakin ve kendi âleminde bulunan bütün bu müşteriler, bu gürültülü neşenin sahiplerini ilk önce biraz hayretle seyrettiler, sonra galiba alkoli bir mazeret olarak kabul ettikleri için ehemmiyet vermemeğe başladılar (Tanpınar, 2015 s. 11).

Söz kullanım biçiminin anlamı, hikâye kahramanının “arzulu zamanların hatırası” üzerine konuşuyor olmasıdır. Bu hatıralar eşyaya sinmiş akislerdir; aynı arzuyu yeniden inşa edebilme çabasının hikâyesi Tanpınar romanografisi olur. Tıpkı kadim efsanenin kahramanı gibi onun kahramanları da arzulu zamanlarını anlatırken yeniden denemek zorunda olduklarını ve yine kaybedeceklerini bilirler. O yüzden onların maceraları insanlığın talihi, macerası olur.

Arzusuzluk durumunu besleyen esas argümanlar baştan itibaren kayıp manasına gelen sübjektif hatıralardır. Harpler, yangınlar, her cins ölüm, korkunç ve şifasız ıstıraplar, daha çocuk denecek yaşta çıplak ve sefil bir evde bütün bir kış gecelerini bir ölüyle baş başa geçirmiş olmadır (Tanpınar, 2015 s. 19). Farz edelim ki bütün bu felaketleri sadece Abdullah Efendi yaşamadı; bütün Tanpınar kahramanları yaşadı. Çünkü bu trajik hadiseler değişik düzeylerde ve değişik dekorlar içinde kısmen her metinde yeniden kurgulanacaktır. O yüzden ilk hikâyeden son romana Tanpınar metinlerine asıl hâkim olan figür ölümdür.

Abdullah Efendi’nin arzusunu engelleyen/arzulamasına mani olan aktör, hikâyedeki “ikinci ben”/evin asıl sahibi gibi görünmektedir. İkinci ben ya da evin asıl sahibi onu atıl, eylemsiz kılar. Hikâyenin değişik yorumlarında bir çeşit süper ego olarak tanımlanan ikinci ben, eğer Abdullah Efendi’nin arzulamamasına yol açıyorsa, bir çeşit sansür/engelleyici baskı figürü demektir. Ancak hem hikâyenin devamında hem Tanpınar metinlerinin sonraki örneklerinde bu sansürçünün, bir çeşit engizisyon diyelim, aslında ölümün varlığı dolayısıyla, arzunun ve arzusun nesnelere geçiciliğine ilişkin bilgidir. Yani ölüm bilgisidir. Eğer ölüm varsa ve her defasında nesne arzulanmak suretiyle yeniden yaratılıyorsa, ancak yaratılmış nesne yeniden bir dokunuşta kül oluyorsa, asıl ev sahibi ölümdür ve arzusuzluğun arkasında ölümün varlığına ilişkin bilgi vardır. Çünkü hikâyede arzuyu sınamanın araçları daha çok cinselliktir ve her defasında arzu bu deneyimler esnasında kaybolur; bahane ya da her türlü gerekçe ne olursa olsun arzusun her ortadan kalkışı en baştaki hükmü “en ufak dokunuşta yok olmak” şartını doğrular. Çünkü arzusuz öznenin bilincini belirleyen asıl figürler tamamen “ölüm” kavramı altında toplanabilecek olan “harpler, kıtlıklar, sefalet, yangınlar” sıralamasıyla anlatılan olgulardır. Temelinde ölümün belirleyici olduğu bir zihnin artık her şeye ölümün aralığından baktığı daha sonra ifade edilecektir. Nitekim biraz sonra randevu evindeki manzara derhal ölümlerle birlikte anılır:

Abdullah Efendi ‘Unutmak diyordu, Yarabbim bu geceyi, bu sinsi ihtiyarı, onun yapışkan kakhahalarını, bir mezardan gelir gibi ölümü beraberinde taşıyan sesini unutmak için ne yapmalı? Hangi tılsım, hangi imkânsız kudret, ona bugünü unutturabilir, ruhunu yarına bu gecenin korkunç tecrübesinden temizlenmiş olarak

çıkabilir mi? Bir deli gibi kendi kendine sayıklıyordu: Marika, Eleni, Kalyopi, Artemis... (Tanpınar, 2015, s. 25-26).

“Bir mezardan gelir gibi ölümü beraberinde taşıyan ses” Abdullah Efendi bilincinin asıl çeperidir. Zaten sesin sahibi/sahipleri de duvarda asılı fotoğraflar iken birdenbire canlanmış bulunan figürlerdir. Aynı sesin ölümüne ilişkin coğrafyanın çeperi olduğunu “Bu ses bu çehreden de eskidi; o kadar ihtiyar ve mecalsizdi ki adeta ağzından çıkar çıkmaz odanın sessizliği içinde çok eski, elle dokunmaya gelmeyen bir mumya gibi dağılıyor, bir yığın toz halinde yukarıdan aşağıya serpiliyordu. Fakat anlaşılabilir bir mucize ile Abdullah kendisine ulaşmadan evvel daha yarı yolda bir “ölüm tozu” haline gelen bu sesin söylediği şeyleri işitiyor ve anlıyordu” (Tanpınar, 2015 s. 26). “Ölüm tozu haline gelen ses” imgesi itibarıyla kontrol edilemeyen parçacıklardan müteşekkil içe dairedir. Bir yandan kahkaha diğer yandan anlaşılabilir sözcüklerden oluşan bu sesin, görünürde yol açtığı psikolojik durum her Tanpınar kahramanında görülen “hacalet” duygusudur. Arkasından üçüncü göz karşısındaki Tanpınar duyarlığı gelir ki, bütün bunlar arzu ile büyülenmiş öznenin konsantrasyonunu bozar.

Abdullah ilk önce gördüğü manzaraya inanmak istemez. Elleriyle gözlerini oğuşturarak tekrar bakar. Artık bu kadarı olmaz diye söylenir. Fakat ne yazık ki gözleri onu aldatmıştır. Gördüğü sadece hakikattir. Bu eski ve soluk fotoğrafın sakinleri, bu latarnacı kıyafetli erkekle, yanı başında bir manken cansızlığı içinde duran şişman kadın –başındaki tül ve çelenkle- dirilmişler, şimdi el ele, yanyana dünyanın en acayip ve korkunç raksını yapmaktadırlar: “Bu Abdullah Efendi'nin ‘ne çocukken dinlediği masallarda şamdanların ışığından fırlayan aşuften çengilerin raksı, ne de kitaplarda okuduğu ve esrarlı resimlerde seyrettiği iskeletlerin çılgın ve zalim hayatla alay ederek ölümün zaferini terennüm eden oyununa benziyordu.” (Tanpınar, 2015 s. 30). “Çılgın ve zalim hayatla alay” etmek “ölümün zaferi” ise yaşama sevinci, canlılık, dirim bizatihi arzudur. O zaman ölüm, arzu üzerinde/arzuyu yok etmek suretiyle zafer kazanmıştır.

Biraz sonra alından ölüm terleri fışkıran Abdullah Efendi'nin olduğu yere çökmüş sahibinin ölümü için ağlayan sadık bir köpek gibi orada kendi varlığının ölümüne ağlamaktadır: “Artık hiçbir şey onu teselli edemezdi. Bu vücut, o kadar kahramanı çekmiş olan bu vücut, orada alevler içinde bir kül yığını olmuştu ve bu kendi hatası yüzündendi... Onu nasıl oraya bırakıp gitmeye razı olmuştu (Tanpınar, 2015 s. 33).

Yanarak ölen ikinci Abdullah, birincinin arzusu yüzünden ölmüştür; çünkü ölümün varlığı ile arzunun varlığı birbirine bağlıdır. O arzuyu engelleyen güçtür. Ölüm ve arzu yaşamın, canlılığın ve diriliğin devamı için zorunlu şartlarıdır. Fakat bu ölüm aynı zamanda başka bir kimlikle yeniden doğum da olacaktır.

Bundan sonra ne yapacağını, nereye gideceğini, nasıl yaşayacağını düşünen Abdullah Efendi'nin vaziyeti çok vahimdir. Kaldırılan ceset kendisindedir. Ancak bu ölüm yukarıda söylendiği gibi ölümün simgesel olarak ortadan kaldırılmasıdır. Çünkü varlığı Abdullah'ın hareketlerini kısıtlayan, arzusunu öldüren ölüm, simgesel olarak yok edildiğinde, zannedildiği gibi ‘arzu’ tek başına bir belirleyici olmaz. Arzunun üretilebilmesi için ölümün varlığı şarttır. Nitekim kendisine ait cesedin kaldırılışını seyretmekte olan Abdullah Efendi, yeniden ölümün simgesel gerçekliğini üretir. Sabah olur olmaz bütün şehir onun bir kaza neticesi bir yangında öldüğünü işitecek, gazeteler yazacak, eşi dostu cenazesine geleceklerdir. Ölümünün münasebetsiz şekli bertaraf, hem ne kadar münasebetsiz bir ölüm; bir meyhanede sızarak ölme konusunda herkes kim bilir ne düşünecektir? Hâlbuki kendisi: “kendi zekâsıyla ve istisnai ruh kabiliyetiyle tedarik ettiği başka bir varlıkla” yaşamaktadır: “Bütün dünya tarafından duyulacak ölümünün, hayatıyla etrafı arasında açacağı uçurumu gayet vazih görüyordu” (Tanpınar, 2015, s.

34). Ölümüne ağlayan Abdullah Efendi, ölümü, endişeleriyle yeniden yaratmaktadır. Yukarda sayılan endişeler, başkalarının, Abdullah'ın ölüm biçimi konusunda ne düşüneceğine dair endişesi, üst beni/süper egoyu yani engelleyiciyi yeniden üretmektedir. Zaten sonraki sahnelerde öldüğünü zannettiği Abdullah'ı bir kalabalığın içinde eğlenirken görür: “İkinci evden kaçtığı ândan beri görmediği arkadaşları da buradaydılar ve delice eğleniyorlardı. Abdullah bu kalabalık arasında biraz evvel ölümüne ağladığı, nutuklar hazırladığı birinci varlığının da yanmış uzuvlarını sarsıla topallaya sürükleyerek, hengâmeye iştirak ettiğini gördü” (Tanpınar, 2015 s. 42).

Böylece arzusu, ikinci benin, kendisini engelleyen riyakâr tarafını keşfetmiş olur. Çünkü ölüm ancak öldüğünde öldürülebilir; arzunun arzusuzluğa dönüşerek öznenin arzusuz hayatı, ölümün varlığına bağlıdır. Nitekim ölümü yeniden diriltten bu arzu, Abdullah Efendi'nin sonraki cümlelerinde dile getirilir. İkinci Abdullah'ın ölümüyle birlikte, dört yanı uçurum gibi olan bu sessizliğin, böyle bir vehme sebep olması normaldir. Çünkü ölüm düşüncesinin kendisi bile buna benzer bir kâbus, herhangi bir değişme, bir hareket, bir arıza fikrinden bu kadar uzak, hayatı bir çırpıda ilga ediveren böyle bir boşluk hayalini doğuramaz. Tanpınar, ölümü tecessüm ettirmek suretiyle alegorize etmiş, ancak kavramın kendisini, zihinsel seviyede tutmuştur. Ölümle ölüm düşüncesi arasındaki fark, gerçeklikle varsayımlar arasındaki farktır. Dolayısıyla sözü edilen fark, ölümün gerçekten ne olduğu tecessüm ettirilmek suretiyle anlaşılabilir. Fakat bu duyarlık, kavramsal düşünmenin bizde ürettiği yanıltıcı derinlik algısından gelmez. Okuduklarımızın, deneyimlerimizin ve duyduklarımızın ürünü olan kavramsal içerik, hiçbir zaman hakikatin aynı değildir. Tanpınar, ölüm sonrasını, Abdullah Efendi'nin etrafındaki sessizliği/boşluğu tanımlarken “sanki zaman volkanından fıskırmış küllerin kapladığı bir diyardı, sanki süreklilik dediğimiz, yıldızlardan örülmüş zincir birdenbire kopmuş, kuyruğunu yeyip kendi kendinden doğan büyük ve ebedi yılan, ayaklarının ucuna cansız ve upuzun yıkılmıştı.” (Tanpınar, 2015 s. 46) der. Tarif edilen coğrafya arzusuzluğun coğrafyasıdır. “Zaman volkanından fıskırmış küllerin kapladığı bir diyar” baştan beri biliyoruz ki arzunun olmadığı diyardır. Üstelik Tanpınar Abdullah Efendi'yi daha felsefi bir alana çekerek “arzusuzlukla beraber” süreklilik/zaman denilen, yıldızlardan örülmüş zincirin birdenbire koptuğunu düşündürür. Yıldızlardan örülmüş zincir, sebep-sonuç ilişkisiyle üretilmiş bildiğimiz varlık ve olgular zinciridir. Ölüm ve arzu ilişkisi kendi kuyruğunu yenmek suretiyle devamlılığı sağlayan efsanevi yılan benzer. Artık bu zincir kopmuştur. Varlık zincirinin kopuşuyla boşlukta kalan Abdullah Efendi, ayaklarının dibindeki ölüye basmamak ister gibi dikkatle, yavaş yavaş adeta çok koyu, çok karanlık bir mayide yüzer gibi yüzmektedir: “N'olur, n'olur, diyordu, bu zifiri karanlık bir tarafından delinse, güneş, ay, yıldız ışığı, ecinni gözü, her ne olursa olsun biraz ışık gelse, tanıdığım, tanımadığım bir şeyler görsen” (Tanpınar, 2015, s. 46). Bu ifadeler arzulama durumunun değil, arzulama arzusunun karşılıklarıdır. Arzunun ancak ölümün varlığı yüzünden/sayesinde ve dolayısıyla var olabildiğini anlayan Abdullah, böylece arzulamayı arzular. Çünkü arzulamak için yasam şarttır; dolayısıyla ikinci ben yasak şartını getirir. “Mesafe/resmiyet” de bir tür yasaktır. İkinci benin ölümüyle beraber yasak ortadan kalkar fakat arzu da yok olur. Mevcut manzara Abdullah Efendi için yeni değildir; çoğunu “tecrübeyle/deneyimle” bilmektedir. Kimini kendi etinde, kendi kanında tecrübe etmiştir; kimisini ise tahmin etmektedir. Fakat bu acayip gecede, bu ıssız evde o kadar “mutlak bir boşluktan” sonra, zembereği kırılmış eski bir saat gibi, bu aynaların birdenbire bu kadar zalim ve çıplak hakikati birbiri ardınca ortaya atmasına tahammül edemez. Çünkü “büyüleyici arzu” var iken, canlı ve diri iken, olay ve olgular konusunda onu aldatmıştır. Şimdi arzusuz durum, bütün zalimliği ve çıplaklığıyla

hakikati görmesine sebep olur. Onlar yani, arzuyla büyülenmiş zamanların yalanları, teker teker, kendi hayatından parçalayıp kopardıkları ganimetlerle, gülerek, eğlenerek, ağlayıp sızlayarak, tek ayak üstünde sıçraya, zıplaya, iğrenç dudaklarından salyalar akıtarak, gerdan kırarak, tıpkı bir atlı karıncanın birdenbire canlanıvermiş sakat hayvan sürüsü gibi önünden geçtikçe Abdullah'ın çıldırmaktadır. Bütün bu olumsuz imgeler, arzulu zamanların büyüsünden kurtulan Abdullah'ın yaşadıklarını yeniden seyrettiğinde gördüğü hakikattir. Pişmanlık ve hacâlet, biraz sonra kendisiyle hesaplaşmakta olan Abdullah'ın hatırladığı argümanlar olacaktır. Arzu büyüleyici/büyücü olduğu için olay ve olguları farklı yani çirkin değil güzel, kötü değil iyi görmemize yol açar. Oysa hakikatin çıplak ve zalim olduğunu görmek için arzudan arınmak gerekir. Hakikatin bu saydamlığı, Abdullah Efendi için korkunçtur. Biraz sonra onu “yalan için ve yalan adına” –aslında bir dirhem arzu için- yalvarırken görürüz.

Bir ömür bitebilir” diyordu. “İnsan ölebilir, çıldırabilir. Bir enkaz bir çöp, bir iskelet, bir cife olabilir. Fakat yalansız yaşayamaz. Ölüm bile arkasında dayanacağı bir yalan olmazsa tahammülsüz bir şey olur. Başımın altına rahat bir yastık gibi koyacağım tek bir yalan kalsaydı...” Fakat hayır, bu gece en çıplak, en zalim hakikatlerin gecesiydi. Abdullah her şeyi görecekti, her şeyi anlayacaktı. “Yarın nasıl tekrar insanların arasına girebilirim. Nasıl onlara tahammül ederim, nasıl ellerini sıkar gülmeden, ağlamadan, tiksinden yüzlerine bakarım...” Bu düşüncelerle son odayı da geçti ve kendisini daha tabii şekilde aydınlanmış bir başka sofada buldu (Tanpınar, 2015, s. 48).

Bir yanıyla sanatsal yaratmanın özüne ilişkin bu hikâye aynı zamanda içerdiği dilin simgesel değeri/niteliği bakımından bilincin katmanlarına dair aşamaları da gösterir. Arzusuz/arzudan arınmış Abdullah'ın yalan konusundaki ısrarı, kendi varlığını meşrulaştırmanın, hayatı bir yük gibi algılamaktan kurtulmanın da bir çözümüdür. Nispeten “tabii bir şekilde” aydınlatılmış oda, yalanı isteyen Abdullah'ın dileğinin kabulüne ilişkin bir gelişmedir. Çünkü aydınlık şeyleri aydınlatmaz, hakikatte örter. Başlangıçta “yalan”ı deşifre etmek isteyen Abdullah Efendi'nin düşüncesi daha sonra değişir:

İnsan ölebilir, çıldırabilir. Bir enkaz bir çöp, bir iskelet, bir cife olabilir. Fakat yalansız yaşayamaz. Ölüm bile arkasında dayanacağı bir yalan olmazsa tahammülsüz bir şey olur. Başımın altına rahat bir yastık gibi koyacağım tek bir yalan kalsaydı.” Fakat hayır, bu gece en çıplak, en zalim hakikatlerin gecesiydi. Abdullah her şeyi görecekti, her şeyi anlayacaktı. ‘Yarın, nasıl tekrar insanların arasına girebilirim. Nasıl onlara tahammül ederim, nasıl ellerini sıkar gülmeden, ağlamadan, tiksinden yüzlerine bakarım.’ Bu düşüncelerle son odayı da geçti ve kendisini daha tabii şekilde aydınlanmış bir başka sofada buldu (Tanpınar, 2015 s. 48).

Artık Abdullah Efendi bir sanatkâr bakışıyla içeriğini, özünü kavradığı bu dünyada yaşayan bir ölü olarak ve ancak arzulu zamanların hatırasıyla yaşar.

1. Arzunun Hatıraları

Tanpınar'da arzunun kendisinden ziyade, arzulu zamanların ve elbette arzunun hatıraları vardır. Bu hatıralara doğal olarak ölüm ve arzusuzluk eşlik eder. Arzusuzluk ilk hikâyelerden itibaren kaçınılmaz hakikati görme sebebi ya da hakikati kavrayan olmanın özneyi getirdiği sonudur. “Geçmiş Zaman Elbiseleri”nde yine arzulu zamanların hatırasını, arzunun hatırlanmış bir başka biçimini anlatan ve yine ölüme iç içe bir başka hikâyedir. Hikâyenin oluş zamanı anlatma zamanından farklıdır; doğal olarak geçmişte kalmış bir günün/bir gecenin hikâyesidir. Bu belirleyici takdim tarzının, dili ve bakış açısını daima etkilediğini biliyoruz. “Geçmiş zaman Elbiseleri”nde arzu nesnesi bir

kadın, Alman elçiliğinde çalışan Keti'dir. Başlangıçta Keti'ye duyduğu cinsel arzuyla büyülenmiş olan öznenin, araya giren başka durumlar yüzünden/dolayı, nesnesine ulaşamayan arzusu, başka bir arzu nesnesi bulur. Bu arzu nesnesi bizzat sanatsal yaratma/hikâyenin kendisidir. Çünkü Tanpınar poetikasının düşünsel düzeyde asıl gayesi "vuzuh"tur (Valery, 2016, s. 32-33). Valery'den gelen bu tutku, *Haz ve Günah*'ta belirtildiği gibi dilin doğası yüzünden imkânsızdır (Şahin, 2024, s. 227-270). Ancak Tanpınar uzun zaman ısrarla bu arzunun realizasyonunu deneyimlemiştir. Kullanılan dil açarken kapatan; örtlen bir dildir. Böylece şeyler hakikatlerini/özlerini hiçbir zaman özneye ifşa etmezler. Üstelik kavramlar doğası gereği birer soyutlamadır; her soyutlama kişisel deneyimlerin ve birikimlerin sistemli/sistemsiz birbiri peşi sıra işlevselleştirilmesi olduğuna göre hakikatle kavramın örtüşmesi imkânsızdır. Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde tıpkı diğer metinlerde olduğu gibi hakikatin örtüsü yine aynı büyümlü gözlü arzunun ürettiğidir. Keti'ye ilişkin tahayyül, bireysel tecrübeden geldiği için alınacak haz da tamamen tasavvura ilişkindir. Hikâyenin kahramanı birçok Tanpınar kahramanı gibi "vuzuh" arzusuyla dolu olduğundan önce arzu nesnesini kaybetmesi ve böylece çıplak hakikati görmesi gerekmektedir. Sevişmek yoluyla alınacak hazza dair olan bu arzu, öznenin kumar masasında oyalanmış olması yüzünden kaybedilir. Daha evvel de söylediğimiz gibi Tanpınar öznesinin arzulanabilmesi için şartlar gerekir. Alkol, gece ve kadın ve elbette daima sublimation şarttır. Öte yandan her arzu, sahiplenmeye, mal etmeye, içeriğini kavramaya yönelik olduğuna göre esrarlı bir yanının olması icap eder. Keti'ye yönelik arzu ile kumar masasına oturmasına yönelik arzunun her ikisi de, bilinç düzeyinde kayıtlı bir tecrübenin tekrarıdır. Yani bir kadınla sevişmenin hazza dair nasıl bir içeriğinin olduğunu özne bilmektedir; ama yine aynı bilgiyle hayal kurarak hatırayı yeniden üretir. Kumarı cazip kılan, talihe ilişkin bilinmezliktir. Bu tecrübeyi de daha evvel yaşamış bulunan özne için yeni bir kumar sahnesi, hazzın tekrarıdır. Sonunun doğal olarak arzusuzluk/tükenme duygusu ve boşluk olacağı kesindir. Öyleyse daha esrarlı bir arzu nesnesi ile bu arzu nesnelere yer değiştirmesi gerekir. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda hakikatin sırrını çözen/çözmüş öznenin devamı olarak "Geçmiş zaman Elbiseleri"nin kahramanı, artık rüyanın esrarlı atmosferinin peşindedir. Gerçeği rüyalaştırarak anlatmak aynı zamanda dilde rüya atmosferini kurmaktır (Tanpınar, 2016, s. 32-39)³. Bu oyunun sağlayacağı en büyük haz, arzunun diriliğidir. Eşyayı esrarlı hale getirerek onun çözümüne tutkun olmak, yeni bir arzu nesnesi yaratmak, bir başka deyişle oyun kurmak anlamına gelir ki söz konusu durum da haz verir (Lear, 2020, s. 146-147). "Geçmiş Zaman Elbiseleri"yle beraber Tanpınar metinlerinin dille ilişkisi bu bakımdan bir oyun kurmaktan alınan hazzı verir. Yazar açısından kurmanın, okuyucu açısından çözenin zevki bu olmalıdır.

Keti ile olan randevusuna yetişmek için koşarken düşüp bayılan öznenin ayıldığı evde dinlediği hikâyeler arzuyu tahrik eden esrarlı rüyalara benzer. Örneğin geçmiş zaman elbiseli genç kadın, babasının kendisini zorla evde tuttuğunu anlatır; adam ise o genç kadının hasta karısını olduğu hikâyesini uydurur. Sabah olduğunda ise ev bombuştur. Hem sözel açıdan hem olgusal açıdan muğlak olan bu kurgu, anlamın belirsizliğinin göstergesi olmakla beraber arzunun da tahrik edici malzemesidir. Çünkü Tanpınar kahramanı esrarlı süreçlerin peşinde vuzuh aramayı sever. Vuzuh ancak analiz üzerinden erişilebilecek bir sonuç olduğuna göre, bütün analizler, arzuyu tüketmek içindir. Arzu hakikatte şefkate, aşka ya da sevgiye veya merhamete yönelik görünse bile, nesne ile rüya ve hayal üzerinden kurulan ilişkiler, asıl amacın özünü kavramaya yönelik olduğunu

³ Ayrıca bkz. Tanpınar, A. H. (2015). *Yaşadığım gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları. s. 397.

gösterir. Sahnedeki figürler ortadan kalktığına, meseleyi vuzuha kavuşturmak tahayyülün ele avuca sığmaz imgesel gücüne kalmıştır fakat kesin bir hakikat bu durumda imkânsız olacağı için, arzu sürekli kılınır. Ancak her defasında, arzunun sublime edici kabiliyetinden dolayı, nesne iskanlanır. Böylece kendi üstüne kapanarak yavaş yavaş küllenmiş bir arzu artığıyla karşılaşırız.

Yine de “Geçmiş Zaman Elbiseleri”nin ilgili sahnesinde ölüme ilişkin bir ya da birden fazla işaret söz konusudur:

1. Eski zaman elbiseli kadının, onun kocası olduğunu iddia eden adamın ve yaşlı kadının anlattıklarından doğan belirsizlik, arzunun niteliğini değiştirir. Sevgi, şefkat, merhamet, öfke, kızgınlık, aldatılmışlık ve benzeri bir yığın duygu durumu öznenin bilincini karmaşıktırır.

2. Kadının bizzat eski zaman elbiseli oluşu, belirsizliğin bir başka işaretidir.

3. Öznenin gördüklerinin gerçek mi rüya mı olduğu konusundaki belirsizlikle metin, çözümlenmesi gereken bir başka sırrı daha içerir.

Tanpınar kadının kocası olduğunu iddia eden adamın odaya girişini şu cümlelerle anlatır: “Fakat bu canlı bir mahlûkun yürümesinden ziyade zaman mefhumundan habersiz bir varlığın sadece mekânı katetmesiydi ve sanki belagatinde bir ölüm kadar tesirli ve serpici hüznü vardı. Birdenbire içime korkunç ve öldürücü bir şüphe geldi ve çok inanılmış şeylerin göz önünde çiğnenmesinden doğan bir hiddet ve kin içinde ihtiyara doğru yürüdüm” (Tanpınar, 2015, s. 70). Kullanılan imgeler ölüme ilişkin olduğuna göre yine özne arzu üretmeye çalışırken, mevcut imgeler, ondaki arzunun yönünü değiştirmiştir. Öğrendiği bilgiler onu şüpheye düşürmüş ve böylece nesnenin sahilliğine olan inanç kaybolmaya başlamıştır. Arzu nesneyi kavramaya yönelik olduğuna göre bu sefer, esrarlı kadın hakkında söylenenlerin hangisinin doğru olduğuna dair merak başlar. Öte yandan “baba” figürü ve adama dair kullanılan sıfatlar –örneğin zaman mefhumundan habersiz bir varlık gibi- erkeğin başka bir simgesel anlamı olduğunu düşündürür. Eğer farklı bir uyarma yoluyla özneyi şüpheye düşürüyorsa, tıpkı “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nda olduğu gibi otoriter bir işlev üstlenmiş demektir⁴.

Aynı hikâyede ölümle uyku arasındaki münasebetten söz edilen satırlarda, uykunun götürdüğü coğrafya ile Abdullah’ın arzusuzluk coğrafyası arasında münasebet vardır:

Bir deniz kazasındaki son çırpınış gibi son bir gayretle kendimi toparlamak, olduğum yerden silkinip kalkmak istedim... Eskilerin ‘ölümün kardeşi’ diye anlattıkları uyku beni bir tarafımdan yakalamış, içinde hiçbir hareket ve şeklin kımıldamadığı, koyu karanlığını hiçbir rüyanın yumuşatmadığı âlemine götürmüştü (Tanpınar, 2015, s. 73).

Meselenin ölümle ilgili olduğunu, rüya ile hayal ve gerçek arasındaki bu sahnenin özünde ölüme ilişkin olduğunu hikâyenin sonunda, anlatıcı yeniden hatırlatır: “bu yekpare uykuya bir nevi vicdan azabına benzeyen garip ve ağır bir hissin, tıpkı bir ölüm musikisi gibi uzaktan refakat ettiğini hatırladım.” (Tanpınar, 2015, s. 73) diyerek sahneyi ve hikâyenin son kısmını tamamen simgeleştirir. Geçmiş zaman elbiseli kadın sözü edilen rüya ile beraber tamamen bilinçdışının bir oyunu gibi görünmektedir. Anlatıcı

⁴ “Abdullah Efendi’nin Rüyaları” adlı hikâyenin tefrika edilmiş metni ile kitaba alınmış metni arasındaki farklar için bkz. Şahin, İ. (2023). Abdullah Efendi’nin Rüyaları: Tefrika ile kitap arasındaki farklar. Y. Alıcı (Ed.), İçinde *Bugünün aynasında sır: Ahmet Hamdi Tanpınar* (s. 47-71). Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

yaşadığı ancak unutamadığı bir hadisenin aksini vicdan azabıyla karışık duygular içinde rüyasında görmüştür.

Her halde uyandığım zaman içimde, nefislerine karşı telafisi kabil olmayan bir hata işleyenlerin duydukları en korkunç ve amansız bir azap vardı. Oda güneş içindeydi. Gözüme ilk çarpan şey odanın boşaltılmış olmasıydı. Ne perdeler, ne sedirin örtüsü, ne yerdeki küçük seccade ve sedef rahleler, ne duvardaki fotoğraf vardı. Başımın altındaki yastıklar, üstümdeki örtüden başka odada hiçbir şey kalmamıştı (Tanpınar, 2015, s. 73).

Ev içi, oda, hareketten ve eşyadan mahrum bir mekân arzusuzluk durumu ya da bilincin arzusuz görüntüsüdür. Hikâyenin ilk sahnesindeki arzulu özne son sahnede arzusuz durumdadır. İki sahne arasındaki zıtlık, aradaki hadiselerin arzuyu ortadan kaldırıp hakikat gibi görünenin geçiciliğini vurgulayan hadiselerdir. Rüyaya benzeyen bu hal Ketî'ye olan arzunun izdüşümüdür. Öyleyse kumar bahanesiyle Ketî ile olan randevuya gitmemek bilinçdışının bir oyunudur. Yüzeyle göstermelik sebepler, kumar masasından kalkmamak merkezli diğer argümanlardır. Asıl randevuya gitmek istemeyen bilinçdışı olduğuna göre, problem bütün o rüyalı dilin anlattığı içerikteki imgelerle ilgilidir. Baba, yaşlı kadın, çocuk –ki Tanpınar metinlerinin bazı sahnelerinde bulunan çocuklar ayrı bir inceleme konusudur- boş oda ve bir süre sonra Bursa'da aynı kadına rastlanmış olması, Ketî'ye yönelik arzunun imgesel yanının boşluğu ile ilgilidir.

Tanpınar'ın ölüm ve arzusuzluk durumuna ilişkin hikâyelerinden biri de Erzurumlu Tahsin'dir (Tanpınar, 2015, s. 85-99). “Her yer birdir, insanlık hep aynıdır” diyen Erzurumlu Tahsin en çok “ölümünden ve insandan” söz etmektedir (Tanpınar, 2015, s. 89). Tanpınar da tıpkı Erzurumlu Tahsin gibi eserlerinde en çok ölümünden ve insandan söz eder. Ölümünden bu kadar çok söz eden bir romancının dünyaya dair hal-i hazırda arzuya yerine, arzuyu özlenen bir şey olarak temalaştırılması doğaldır. O, arzunun kendisini arzulamaktadır.

“Erzurumlu Tahsin” hikâyesindeki ölüme ilişkin unsurların, ölümün gücünü ve otoritesini ifade eden satırları içermek yanında, ölümü güzelleştirmek gibi de bir özelliği vardır. Bilindiği gibi hikâyede deprem sonrası bir Erzurum gecesi anlatılmaktadır. “Zannedirim ki bir şehrin hakiki topografyası ancak zamanlarda görülüyor” diyen anlatıcı o gece Erzurum'u asıl fizyolojisinde tanıdığını ifade ederek:

Ay ancak biraz alçalmıştı. Fakat aynı sakin ve soğuk güzellikte, aydınlığım donuk çeşmesini açmış, bütün manzarayı o kendisine mahsus hülya ve ölüm şiiiriyle dolduruyordu. Eşya, müstehzi ve zalim bir sihirbazın eline verilmiş gibi, bütün çizgi ve şekillerini değiştirmişti. Her şey tanınmayacak kadar güzeldi (Tanpınar, 2015, s. 95) der.

Ay ışığının geceyi kendisine mahsus hülya ve ölüm şiiiriyle doldurmuş olması, Tanpınar'da gördüğümüz ölümün güzelleştirilmesine dair ilk imgelerdendir. Gecenin Tanpınar'da yaratma sürecine tahayyül kanalıyla iştirak eden besleyici bir kanal olduğunu ve bu bakımdan ölümle benzerlikler içerdiğini biliyoruz. Bazen ölüm sonrasına ilişkin yeniden oluş imkânıyla bazen de korku vb. sebeplerle ölüm Tanpınar'da yaratıcı bir kaynaktır (Tanpınar, 2015, s. 151-155).

Ölümün öldürülmesi arzunun varlığını ortadan kaldırırken, ölümün varlığını arzunun engelleyicisi olması klasik Tanpınar tereddütlerinin dolayısıyla kararsızlıklarının bir örneğidir. Başka bir deyişle, ölümün varlığı arzuyu anlamsız kılar. Sonuçta ortaya çıkan nesnesini kaybetmiş arzunun kendi üzerine kapanarak nesnenin imgeleriyle tatmin olmasıdır. Kaldı ki arzunun nesnesine ulaşmasının doğuracağı boşluk/anlamsızlık böylece bir risk olmaktan çıkar. Çünkü o durum da başka bir ölüm

biçimidir. Bu çıkmaz Tanpınar romanografisinde Erzurumlu Tahsin'de didaktik denecek derecede açık olarak dile getirilir. Toprak üzerinde emeklediğimiz, gezdiğimiz, oturup kalktığımız, hayat dediğimiz gülünç ve mustarip oyunu oynadığımız ve sonra tekrar kucağına döndüğümüz katı anayı, bu zelzele geceleri bana öğretti diyerek insanlığın ölümün varlığı karşısındaki yaşamak istidadını gülünç bulan Tanpınar kahramanı artık arzuları karşısındaki kendi konumunu da gülünç bulur: “Bir an içimden tüyler ürpertici manzarasıyla bir düşünce geçti. Ölülerini kucağından fırlatan toprak... Ve o zaman insanlığın bütün hayatı bu korkuyla geçtiği halde niçin ölümü o kadar sık düşünmediğini biraz hisseder gibi oldum; bütün korkularımıza rağmen onu bir dönüş gibi kabul ediyoruz diye düşündüm” (Tanpınar, 2015, s. 95).

Anlatıcının Erzurumlu Tahsin'le arasında geçen diyalog, onun hayat ve ölüme dair düşüncelerinin değişmesine sebep olmuş, artık insanların yaşamak konusundaki çabalarının boşuna gayret olduğunu fark etmiştir. Bu gerçeği fark eden anlatıcının kendi ifadesiyle kendisindeki “ikinci adam”dır. Abdullah Efendi'de gördüğümüz ikinci Abdullah gibi, bu ikinci adam da ölümün egemenliğini vurgulayan arzusuzlaştırma figürüdür: “Zavallılar! Ne yapıyorlar, ömür bu zahmete değer mi?” diyen ses, ikinci adama aittir. Bu ses yüzünden kendi kendinden korkan anlatıcı, zelzelenin maneviyatını bozduğunu ve “artık” ölümün peşine takıldığını düşünür: “Ve hakikaten ondan birkaç sene için ayrılamadım” (Tanpınar, 2015, s. 96).

Tanpınar yanılıyor; çünkü ölüm düşüncesinden ömür boyu kurtulamamıştır. Onun edebi eserlerinde en sık kullanılan kavramlar arasında ölümün özel bir yeri vardır. Her eserinde mutlaka –bazılarında sıklıkla- geçen bu kavram Tanpınar'ın obsesif temalarındandır. Üstelik sadece kavramsal düzeyde değil; simgesel ve literal düzeyde belirleyici bir olgu olarak da geçer. Çünkü Erzurumlu Tahsin'in o müthiş kahkahası - ikinci Abdullah'ın ve Suat'ın kahkahasına benzeyen - ölümün asıl hakikat olduğunun sesi, anlatıcının bütün savunma mekanizmalarını çökerten otoritedir. Kahkaha aynı zamanda Tanpınar öznelinin arzusunu engelleyen ötekinin bakışını da temsil eder:

Müthiş bir kahkaha savurdu:

-Muvaffak mı, dedi, nerede, ne vakit?... Hangi muvaffakiyet... Sırtında bit gibi yaşadığın devin müsamahasından bir an dışarı çıkabildin mi? Hayatın mütemadiyen ölümün zaferini teganni ediyor. Sen küçücük başını sallayıp geçmeye çalışıyorsun (Tanpınar, 2015, s. 99).

Tanpınar'ın çok sevdiği “ölümün zaferi” ifadesini artık bilincini ve hayata bakışını belirleyen bir kalıp olarak birçok metninde göreceğiz. Bu bir tanımlama, bir sonuç beyanı, bir egemenlik ifşası iken insan açısından bir zavallılık itirafıdır. Her tanımlama gibi, ölümün zaferi ifadesi de aforizmaya doğru giden bir inanç ve iman ifadesidir. “Hayat ölümün şerefine yazılmış bir kasideden başka bir şey değildir. Güneş bir mezarlıktır ve toprak... ve biz...” (Tanpınar, 2015, s. 99) cümleleriyle bu inanç ve iman bir aforizmaya dönüşerek, kahramanın bilincinin asıl mihverisi olur. Hayatın ölüm adına bir kaside olduğunu ancak geçici olduğunu, güneşin gerçekte bir mezarlık olduğunu düşünen Erzurumlu Tahsin'in yargıları, anlatıcıya da sırayet etmiş ve artık bakış, daha önce Abdullah Efendi'de başladığını gördüğümüz arzusuzluk durumunu didaktik söylemle yeniden dile getirmiştir. Erzurumlu Tahsin'e göre “her şey, hepsi ölüm”dür. Her şey ondan gelir ve oraya döner. Bu ifade aynı zamanda topuğundan ısırarak beslenen yılanı hayat olarak tanımlayan bakışın başka bir biçimidir. Eğer Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Tanpınar, bu metaforu kullandıysa, burada bir tecrübenin başka bir ağızdan tekrarı söz konusudur: “Biz, bütün bu gördüğün şeyler –eliyle etraflı gösterirken, ayağıyla

otları eziyordu - her şey, hepimiz, büyük ve muazzam bir kadavranın üzerinde gezinen kurtlarız. Anlıyor musun? Kadavra kurtları..." (Tanpınar, 2015, s. 100).

Bu ağır ifadeler Tanpınar sanatının temsili olan "kadavrayı diriltme" çabasına yöneliktir. Bütün kâinat, dünya dediğimiz coğrafya aslında kadavradır. Onu ebedi ve canlı bir organizma, diri ve istekli bir varlık gibi gören bizim arzumuzdur. Arzulayarak dünyayı yaratırız. Tanpınar sanatının esasında eşyada var olduğu farz edilen akisleri dile getirmek olduğuna göre, Tanpınar doğal olmayan bir şey üzerinden sırf yaratmak için, sadece tutunabilmek adına şeyleri diriltmektedir. Yani bir bakıma Abdullah'ın arzuladığı o yalana sığınmaktadır. Ancak onun trajedisi sığındığının bir yalan olduğunu bizatihi biliyor olması ve buna rağmen yalanın varlığını istemesidir. Tam da arzuyu üreten durum budur. Tanpınar arzulamayla arzular.

Hikâyenin sonunda Erzurumlu Tahsin, hiç acele etmeden arkasına bakmadan yola koyulur. Biraz sonra bahçenin güdük fidanlarının gecenin alaca gölgelerine karıştığı noktada kaybolur. Anlatıcı onu bir daha Erzurum'da görmez. Yalnız muhakkak olan bir şey vardır: Bu çılgın adam kendisine güzel bir ders vermiştir: "Acele acele evime döndüm ve derhal yatağa girdim. Bu ölümlü dünya uykusuz kalmağa değmezdi." (Tanpınar, 2015, s. 101).

Tanpınar metinlerinde ölüm düşüncesi, daha evvel de söylendiği gibi klasik Tanpınar yazma biçiminin doğasına uygun olarak önce imgeleriyle sonra da kavramsal karşılığı ile vardır. Üstelik Erzurumlu Tahsin'de ölümün varlığını arzusuzluğu meşrulaştırıcı bir faktör olarak kullanan Tanpınar'ın zaman zaman ölümü bir kurtuluş olarak tanımlayıp, imgeler üzerinden ölümü güzelleştirdiğini de görürüz. Ölüm asıl varlık ise - sonsuz hakikat - ve insanoğlu ondan korkuyorsa, onu ehlileştirme yoluyla güzelleştirmek, bir bakıma onunla barışmak mümkündür. Güzelleştirmenin yolu imgesel bir ölüm deneyimi gerçekleştirme ve aynı zamanda her kültürde gördüğümüz ölüm ritüelleri benzeri ritüeller üretmektir. Ölüm benzeri durumlar deneyimlemek genellikle aşk söz konusu olduğunda geçerlidir. Ancak ölümü bir kurtuluş olarak meşrulaştırmak için bilinçli düzeyde yaşanmış acılar üretmek gerekir. Öyle acılar ki bu küçük ve sefil varlığa - insana - ölümü istetecek derecede büyük olsun. Bu tespit Tanpınar dilinin mübalağalı yapısının gerekçesidir.

Tanpınar'daki ölüme ilişkin süreç hakikaten şuurlu ve sistematik bir düşünüş sürecinin olduğunu göstermektedir. Daha ilk hikâyeye başlayan ve gittikçe obsesif bir temaya dönüşen Tanpınar'daki ölüm düşüncesi, aşama aşama *Huzur*'a kadar trajik bir olgu olarak devam etmiş, *Huzur*'dan sonra ise hakkında yorum yapılan, aforizmalar üretilen bir kavram olarak değil, sıradan bir hadise olarak anlatılır. Ancak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde romanın tekniğine uygun olarak ironik bir ölme ve dirilme hadisesi vardır⁵. Şüphesiz ölümden sıradan bir vakıa olarak söz etmek, artık Tanpınar dilinin ve metinlerinin ölüm üzerine üretilmiş yorum ve aforizmalara - *Huzur*'u esas alarak söylüyorum - doymuş olması ve Tanpınar'ın anlatım dilini ve tekniğini değiştirmek ihtiyacı duyması ile açıklanabilir.

"Evin Sahibi"⁶ adlı hikâyede, ölüm, mücessem bir varlık olarak bütün hikâyeye hâkim olması bakımından metni diğerlerinden ayırır. Bu hikâyede ölüm ıstırap ve acı

⁵ *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki halanın ölümü ve dirilmesi gibi. Bu konu için bkz. Tanpınar, A. H. (2015). *Saatleri ayarlama enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları. s. 64-65.

⁶ Tanpınar Evin Sahibi adlı hikâyede kullandığı malzemenin biyografisiyle ilgili olduğunu söyler. Bkz. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 33-34.

veren, anlatıcının bütün arzularını tüketen bir alegoridir. Hikâyede esas olan ölüm korkusu olmakla beraber, ölüm korkusundan kurtulmak için ölmeye, kaybetmeye razı olan bir insan söz konusudur. Hikâyenin daha ilk satırlarında insanoğlu ile hastalığı arasındaki ilişki, hastalığın verdiği ıstırap ve acıya dair imgelerle anlatılır. İnsanlar korka korka hastalıklarını dinlerler; çünkü zaten hikâyenin mekânı hastanedir. Kendi sızı ve ıstıraplarına çok rahat çok dinlendirici bir şey gibi görürler. Çünkü hiçbir ıstırap bu korkunç ses kadar –acı çeken insan sesi- müthiş olamaz. Her ıstırapın sonunda nihayet “ölümün kurtuluş kapısı” vardır. Ölümün aralığından maddeye vaadedilen sükût sezilir. Fakat acı çeken insanın çılgılığının sonsuzluğa uzanan dehşetinde ölümün tecrübesini bile unutturan bir şey vardır (Tanpınar, 2015, s. 104).

Dikkat edilirse önceki hikâyelerde arzusuzluk ve ölüm durumları büyük bir sessizlik, hareketsizlik olarak tanımlanmıştı. Öyleyse arzusuzluk, eşyanın hareketsizliği, varlığın sükûneti, bir çeşit ölüm tecrübesidir. Çünkü şeylerin daima birbirine dönüştüğü, birbirini arzuladığı hareket halinde olduğu Tanpınar metinlerinde, eşyanın sükûneti arzusuzluk ya da ölüm deneyimidir. Ancak acının ve ıstırapın yol açtığı çılgılık ölüm tecrübesinden daha büyüktür. Çünkü insan acı kaynaklı çılgılığı dinlerken, bu acıyı ölümün bile dindiremeyeceğini düşünür. Bu deri ve kemik yığını, bu yaralı hayvan çılgılığını bu kadar mebzul surette kendinde nasıl buluyordu diye düşünen hikâyeye anlatıcısı, insanın ölüm karşısındaki güçsüzlüğünü hatırlatan Erzurumlu Tahsin'e benzer. Tanpınar'da hadiselerin şuurdaki tesiri mühimdir. Bergson'dan gelen bu düşünce nicelik yerine niteliği esas alan bir bakış açısına işaret eder. Nitekim Tanpınar'da her insani olgu şuurdaki tesiri genişletilerek –mübalağa yolu ile- ve dağıtılarak - başka kavramlara sirayet edilmek suretiyle- şuurun esas içeriği haline getirilir. Çünkü Tanpınar'da şeylerin birbiriyle münasebeti ne kadar yoğunsa, duyguları ifade eden kavramların, dolayısıyla duyguların da birbiriyle münasebeti o kadar yoğundur. Anlatıcının bir hastanın çılgılığı üzerine tahayyül ettiği acıya ve ıstırapa dair imgeler şu satırlarla devam eder: “Her ıstırapın sonunda nihayet ölümün kurtuluş kapısı vardır; onun aralığından maddeye vaat edilen sükût sezilir; fakat bu çılgılığın, bir sonsuzluğa doğru uzanan dehşetinde insana ölümün tecrübesini bile unutturan bir şey vardı. İnsan onu dinlerken ister istemez bu acıyı ölüm bile dindiremez diye düşünüyordu. Bu deri ve kemik yığını, bu yaralı hayvan çılgılığını bu kadar mebzul bir surette kendinde nasıl bulabiliyordu?” (Tanpınar, 2015, s.104). Zaten Tanpınar kahramanlarının trajedileri unutmamaktan/unutamamaktan kaynaklanır.

“Erzurumlu Tahsin”in sonunda anlatıcı, ölümün birkaç sene peşinden ayrılmadığını söylemişti. Bu obsesif süreç “Evin Sahibi”nde esas meseledir. Ölüm takıntısı tecrübe edilmiş bir yığın hikâyeye beraber, artık Tanpınar anlatıcılarında/kahramanlarında bir obsesif süreci doğurmuştur. Negatif düşünmenin aşama aşama ilerleyerek en kötü ihtimali realize etmekten büyük keyif alan anlatıcının bilinci, doktorların, artık geçmişi düşünmemesi konusunda tavsiyelerine aldırılmaz. Kavramları ve olguları alegorize ederek onları realize eden her Tanpınar kahramanı artık o kavramla büyülenmiştir. Onları büyüleyen, negatif olguların alegorik düzlemde bile estetize edilmesidir. Korkuyu da aynı büyüleyici kavramlar arasında sayabiliriz. Korkuyu yenmenin yolu korkulan durum/olgu/olayı ya güzelleştirmek yahut sıradanlaştırmaktır. Her ikisi de ehlileştirme amaçlıdır. “Evin Sahibi”nde daha çok sıradanlaştırmak ve böylece benimsemek çabası görülür. “Fakat ben ki ölümlerin en korkuncunu yıllarca kendi etrafımda çok sıkı bir hava gibi teneffüs ettim; bu dehşetler bana o kadar yabancı gelmiyor.” diyerek korkulan olguyu sıradanlaştırmaya çalışan anlatıcı, genç annesinin Arap halayıktan yıllarca bütün

çıldırıcı teferruatıyla dinlediği, dedesi Saadetlü Raif Paşa Hazretlerinin bakır çalığı renginde bir kütüğe benzeyen vücudunu rahat döşeğinde seyrettiğini hatırlar: “Ayrıca bu korkunç ölümün, onun etrafında yıllarca nasıl bir ısrarla gezdiğini gözlerimle gördüm. Artık şimdiden kendi ölümümün şeklini de tahmin edebiliyorum” (Tanpınar, 2015, s. 104-105).

Ölümün kendisinden ziyade ölüm şeklinden ve ölümü bekliyor olmaktan, onu bir obsesyon haline getirmiş olmaktan mustarip “Evin Sahibi”nin anlatıcısı, doktorlar ne derse desin, kendisinin Raif Paşa ailesinin ölümüyle öleceğine inanır. Bu ölüm başkalarının ölümünden ayrıdır. Sadece talihinin değil, ölüm biçiminin dahi nasıl olacağından emin olmak, tahayyülle güçlendirilmiş olgu ve kavramların, anlatıcının bilincindeki yerini işaret eder. Nitekim bu işgal, öyle ki ölümün biçimi hakkında yine tahayyüle dayalı ayrıntılarla takdim edilir. Raif Paşa ailesinin muhteşem korkuları, eşsiz ürpemelerle dolu uykusuz geceleri, soğuk ve azaplı terleme saatleri vardır:

Ben bu ölümü yıllarca beraberimde gezdirdim. Uyurken başımın ucunda o bekledi. Uyanınca, etrafımda bana ilk gülen manzarada benimle ilk konuşan o oldu. Mektepte kitaplarımın sayfalarını benim için o çevirdi. Ve daha büyük yaşlarda ilk buselerin lezzetini tadarken, omuzumun üzerinden yine onun üç köşeli başını uzanmış gördüm (Tanpınar, 2015, s. 105).

Bu satırların arkasından alegorize edilmiş bir vehmin “yılan” figürü aracılığıyla bütün bilinci nasıl işgal ettiğini tasvir eder. Yılanın mitolojik ve görsel değerinden dolayı kurulan bu benzerlik vehmin hakikate dönüşmesini sağlayacak kesin inançla beslenmiştir. Bu inancı besleyen duygu durumlarını da yine anlatıcının sözleri arasında bulabiliriz. Örneğin aradan uzun yıllar geçtiği halde onun ayak seslerini, zaman zaman peşinde sürüklediği vehimleri, ürpemeleri ve keskin acıları hala içinde bulmaktadır. Kimsenin otel odalarında, yırtık keçeli fakir pansiyonlarda hatta şimdi yatmakta olduğu bu hastane koğuşunda, keskin öksürük nöbetlerinin ve soğuk terlerin uyandırdığı gece saatlerinde, onlar uzun yılların arkasından yine ziyaretine gelmekten etrafında, kuru yapraklarını ve dallarını çatırdatan acı ve ölüm ormanı içinde, birdenbire onların aksini nabzında saymaya başlar (Tanpınar, 2015, s. 109). Bu alegorik ifadelerin en güçlü imgesi insan hayatını/dünyayı tanımlayan “acı ve ölüm ormanı” tamlamasıdır. “Erzurumlu Tahsin”in ironiye dönüşmüş bakış açısının henüz trajik düzeyini içeren yukardaki imge, anlatıcının çerçevesi gittikçe genişleyen algı seviyesine gösterir. Öyle ki bu güçlü algı sadece bu satırlarda gördüğümüz şuurlu hayal biçimleriyle değil, aynı zamanda, anlatıcının rüyalarına girerek de gündelik hayatı aksatır. Rüya atmosferiyle kurulan hikâyede, ölüme ilişkin vehmin rüyadaki görünüş biçimleri de yayılan ve genişleyen imgenin gücünü tayin eder:

Ah, o günahsız yaşta bana telâfisi kabil olmayanın azabını tattıran bu rüyalar... Bir daha göremeyeceğimi bildiğim o memleketlerin sıcak ve aydınlık geceleri... Onları ağır ahenğiyle dolduran ürpertici sesle, ölümü; gizli olduğu bir taraftan bayılıcı ve ağır rayihalarını gönderen gözle görünmez; fakat elle tutulacak kadar yakın bir bahçe yapan durgun ve hüznü hava, sonra yıldızlar, irili ufaklı parıltılarıyla rüyalarımın dolan yıldızlar ve her sabah uyanmadan önce, onların benim yetim çocuk hayalimde aldığı acayip şekil... Kehkeşan cüsseli, siyah derili, yıldız pullu yılan, annemin boğazına sarılıp öldüren yılan, evimizin sahibi, düşüncemizin efendisi, bütün bir ev halkına her türlü gündelik hareketlerden, her geceki rüyalarına varıncaya kadar hepsini tayin ve kabul ettiren korkunç eser, harikulâde mevcut... (Tanpınar, 2015, s. 112).

Sözü edilen ruh halinin anlatıcının hayatında meşru sebepleri vardır. Tanpınar bu meşru sebepleri, ölüm korkusuna ilişkin vehmin ortaya çıkışından başlayarak sırasıyla

anlatır. Anlatıcı kendi hayatını “üç ölüye ithaf edilmiş” olarak tavsif eder. Etraflarında hayatını geçirdiği iki üç ihtiyar, her vesile ile ona, o ölüleri/ölümleri anlatmışlardır. Demek ki anlatıcının vehmini inşa eden ve besleyen; dolayısıyla kavramın inşasına ilişkin kaynak sadece bireysel tecrübe değildir. Atmosferi tayin eden ve anlatıcının olgunun gücüne olan imanına tecrübe olan aynı zamanda başkalarından dinledikleridir. Asıl büyüleyici olan bir yığın süsle tahkiyeye dönüşen ölüm vak’alarıdır. Hakikatte evde yaşayanlar o ölü zannedilenlerdir. Ne kendisinin, ne dadısının ne de evdekilerin kendilerine mahsus hayatları vardır. Buna sebep Raif Paşa Hazretlerinin kızının ölümünden sonra içine düştüğü vehimli kederdir.⁷ Bu ifade bir yandan Raif Paşa Hazretlerini, diğer yandan da anlatıcılığı ve hikâyenin atmosferini tayin eden sesin, bir çeşit ölüm musikisinin karşılığıdır. Çünkü Tanpınar’da her motife bir musiki eşlik eder. Dede Raif Paşa Hazretleri, ne ölenleri ne de ölüm biçimlerinin fecaatini unutabilmektedir. Çünkü o, Tanpınar’ın esrarlı kelimesiyle “büyülenmiş”tir. Asıl mesele de zaten bu “büyülenme” durumudur. Arzunun yerini, bu sefer ölüm biçiminin büyüleyici gücü almıştır. Raif Paşa tıpkı anlatıcı gibi, ölümün biçimiyle – yılanın kızını öldürme biçimi - büyülendikten sonra bütün neşesini, yaşamak iradesini kaybeder. Pek az konuşan ve pek az gülen biridir. Yaşayan bir adamın gülüşüne benzemeyen bu gülüş, bir neşeden ziyade, neşenin hatırası gibidir. Bu ifadeler nedense, bir yandan Tanpınar’ın diğer yandan da onun diğer kahramanlarının örneğin, nispeten Mümtaz’ın, Hayri İrdal’ın, Selim’in hatta hikâye anlatıcılarının bizdeki imgeleriyle örtüşür. Alıntıda ki mühim ibare “neşenin hatırası” tamlamasıdır. Çünkü baştan beri görülmüş olmalı ki Tanpınar metinlerinde arzu kaynaklı neşe yerine, yaşama sevinci yerine ancak arzunun hatırası vardır. Tanpınar sanatının asıl efendisi ölüm olduğuna göre, arzu ölüm adına söylenmiş, onu gizlemeye yönelik geçici birer süs unsuru demektir. Ölümle bu kadar uzun süre ve bu kadar derinden meşgul olan bir romancının yaşama sevinci ya da arzu düzeyinde pozitif herhangi bir duygu biçiminin olması beklenemez. Ancak sinesine ölüm sinmiş, ölümü daima özünde taşıyan anlatıcının, eşyayı tahayyül yoluyla canlandırarak yeniden büyülenme çabası içinde olduğu söylenebilir. Fakat her defasında bu büyü hakikat tarafından bozulacaktır. O yüzden tıpkı Raif Paşa Hazretleri gibi Tanpınar kahramanlarının garip ve dalgın bir sükûnet içinde daima heybetli, daima karanlık, daima mustarip ve sadece hatıralardan, vehimden ibaret bir hayatları vardır. Gece sabaha kadar gezinen o ihtiyar gibi, onlar da geceye benzeyen hayali dünyayı severler (Tanpınar, 2015, s. 121).

“Evin Sahibi”nde ölüm ve ölüm korkusuna, vehme ilişkin imgeler, atmosfere ilişkin diğer ritüellerin sayılmasıyla devam eder. Bunlar fısıltılar, tütsüler, görülmeyen ölümler için sabah akşam dökülen gözyaşları, evi alt üst eden ve onu küçük yaşına rağmen küçük bir kedi yavrusu gibi önüne gelenin eteğine sokulmaya, oracığa sinmeye mecbur eden sebebi bilinmez gürültüler, Raif Paşa’nın gece dolaşmaları, bütün gün sağdan soldan işittiği ölüm hikâyeleri içinde yaşarken harikuladedir. Bu manzara anlatıcının kendisini bir masalda mahpus zannetmesine yol açacak kadar masalsıdır; çünkü olgular ve elbette dil olağanüstüdür. Tanpınar bunu “harika ve ade” kelimelerinin birleşmesiyle oluşan harikulade kelimesiyle ifade eder. Aynı sıfatı hatırlanacak olursa, yılan için de kullanmıştır. Harikulade varlık hem vehmin kendisi için hem de yılan adı verilen canlı için kullanılmıştır. İşlevsel açıdan sebep oldukları haller itibarıyla hakikaten harikulade olan kavram ve nesne, nitelik ve görsellik bakımından olumsuz/adi ama güç bakımından

⁷ Tanpınar’ın Yaz yağmuru adlı hikâyesinde de benzeri bir figür vardır. Bkz. *Hikâyeler*, s. 196-205.

harikadır. Üstünlük ve zayıflık bir araya getirildiğinde harikulade ortaya çıkar (Tanpınar, 2015, s. 122).

Buraya kadar bütün hikâye bir konakta, dışarıya kapalı bir dünyada geçmiştir. Anlatıcının bilincini şekillendiren mekânın terkedilme ve anlatıcının asıl ölümlü yüzleşme vakti gelmiş demektir. Çünkü bütün bunlar ölüme ilişkin tecrübelerden oluşacaktır. Yer yer Tanpınar biyografisinden olgu ve olayların izlerini taşıyan hikâye, anlatıcının İstanbul'a gidişiyile ulusal alegoriye doğru evrilen yeni bir anlam kazanır. Bu zenginlik hikâyeyi edebi değer bakımından tarihi ve sosyolojik bir plana taşıırken, anlatıcının da ölümün imgeleri yerine bu sefer gerçekliği boyutunda onu idrake zorlar. Ancak "yılanlı evin çocuğu" artık kaderini, ölüm biçimini "alında" taşımaktadır. Ölüme ilişkin onca söylemin içinde büyüyerek daima en diptekine yönelen düşünce vuzuha sadakat bakımından ne kadar derinse, İstanbul'da etrafında gördüğü insanlar, hayata o kadar basit bakmaktadırlar. Tecrübenin ona kazandırdığı şimdiden sonucu bilerek yaşamının onda yol açtığı isteksizlik hayatı bir yük gibi taşıma fikri fakat aynı zamanda bildiğimiz ölüm biçimleri karşısındaki kayıtsızlıktır. Çünkü onun asıl endişesi ölüm korkusu yüzünden delirmek, delirerek ölmektir:

Hayır, burada her şeye bu kadar basit bir gözle bakan insanların arasında yaşamak bana güç gelecekti. Bunlar için ölüm, hayat, günün her hadisesi, saadetler ve felâketler o kadar tabii şeylerdi ki... Hâlbuki ben bütün bir masalı olan bir adamdım (Tanpınar, 2015, s. 127).

O masal dilden inşa edilmiş harikuladenin kendisidir. Olguları ve olayları dile getirirken kullanılan bu dil, içerik itibarıyla ne kadar trajik olursa olsun, metnin masalı karakterini zedelemmez. Kahramanlar gibi kendisinin de bir masalı olan ve masalını bizatihi ilmek ilmek kendisi ören Tanpınar, o masalın büyüünden başka bir masalın büyüüne kapılarak yer değiştirecektir. Bu yanılgı, bu çelişki vuzuh tutkusuna, güzellikle büyülenme tutkusunun üstün geldiği, feda edildiği zamanlarda gerçekleşir. Sysphosu'un kahramanı gibi her kurtuluş çabası, kayanın yeniden dağın tepesinden aşağıya düşmesine sebep olur. Onun için bu hikâyeye yerleştirilen;

Şimdi bu sayfaları yazarken hayatımı düşünüyorum ve onun bir ölüm hikâyesinden başka bir şey olmadığını anlıyorum. Bütün hayatım boyunca onu yanı başımda gördüm. Saatlerimi karanlık bir kumaş gibi o dokudu, çocukluğumu usta bir kuyumcu gibi o işledi, gençliğimi bir mimar gibi o kurdu. O hayatıma, kudretinden hiçbir şey kaybetmemek şartıyla kıyafetini değiştiren zalim bir hükümdar gibi girmiş, her şeyi altüst etmiş, yakmış, yıkmış, koca evi söndürmüş ve yıllarca geceleri yastığının altında beraber uyuduktan, gündüzleri kıvrak bir su gibi önümde kayıp dolaştıktan sonra, günün birinde iki halı dengi arasında mosmor, cansız yatan bir ihtiyarın ayakları ucuna, tül gibi ince nakışlı bir yılan gömleğini bırakarak gitmişti (Tanpınar, 2015, s. 128-129).

cümlelerini bütün Tanpınar kahramanları için geçerli bir argümanlar bütünü olarak kabul etmek gerekir.

Harbin ikinci senesinde talimgâha gittim ve ondan sonra birkaç cephede üst üste bulundum" diyen anlatıcının kastettiği Birinci Dünya Savaşıdır. Artık anlatıcının dört yanı ölümün imgelerinden ziyade ölümün kendisidir. Durumu "bazen koynumuza saklıyor, derilerimiz birbirine dokunuyordu ve hemen daima hiç olmazsa göz göze bakışıyorduk (Tanpınar, 2015, s. 130).

cümleleriyle ifade eden anlatıcı cephede gördüğü ölüm biçimlerini sıralar: Bu haşın, zalim, ah ve iniltili ölümdür. İnsanı bir lahzada bir kemik ve et yığını haline getiren yahut genç ve dinç bir vücudu toprakta ancak kimildanabilen mahlûk, renksiz bir yığın, çarpık ve eksik bir mevcut yapan bu ölümü öbürlerine tercih etmektedir. Çünkü cephedeki ölüm

herkesle beraber görülen, takip edilen, çıkardığı seslerden geçtiği tarafı, yıktığı, kasıp kavurduğu yer bulunabilen ölümdür. Burada söz konusu olan “sosyal bir olgu” olarak ölüm fikridir. Herkesin şahitliğinde ve herkesin başına gelebilen ölüm, devam fikrini güçlendirir; devam ölüme karşı bir zafer gibi görünür. Hiçbir ayırım gözetmeyen ölümün tarafsızlığı topluluk içinde gayet açıktır. Oysa çocukluğunda yaşadıkları sadece kendisine, en fazla içinde yaşadığı konağa ve ailesine ilişkindir. Bu özel oluş, yaşanan hadisenin meşruluğunu zedeler. Nitekim cephedeki açlık ve sefaletten de rahatsız değildir. Çünkü anlatıcı cephedeki ölümleri, bir çeşit imtihan, bir nevi yüksek bir tecrübe fikrine sahip olma aracı olarak görmektedir. Eylemleri bu yüzden gittikçe otomatikleşir; yürür, gezer, emir alır, itaat eder, aç yatar, yorgun ve uykusuz kalır/kalabilir. Çünkü “geniş ve büyük bir mekanizmanın bir çivisi olmanın verdiği bir nevi rahatlık içinde kaderin son sözünü söylemesini” (Tanpınar, 2015, s. 130) herkesle birlikte beklemektedir:

Ölümü bu kadar yakından tecrübe etmek insan için başka türlü bir terbiye oluyor. Hele benim gibi sınırlılarda... Bu kelimeyi o zamanki düşünüşümle söylüyorum. O zaman kendimi herkes gibi ben de, bir nevi irsi isterinin kurbanı gibi görüyordum. Şimdi bu isteriyi açık havada ve en keskin mânasında bir hareketin içinde tedavi ediyordum (Tanpınar, 2015, s. 130).

Umumleşen her şey normalleştiğine göre anlatıcının irsi bir histeri olarak kabul ettiği ölüm ve onun varlığından doğan hassasiyet, ölümün çokluğu yüzünden sıradan bir olguya dönüşür. Kendisini hasta kabul eden anlatıcı olgunun yaygınlığı yüzünden basitleşmesiyle geçici bir süre için normalleşir. Çünkü ölüm her yerdedir. Ancak müteareke günlerinde hastanede bulunan kahramanın iç dünyasında, yaşamak arzusu yeniden uyanmaya başlar. Tatlı bir sonbahar güneşi, hastanenin penceresinden içeriye kütle halinde düşmekte ve her şeye rağmen güzel olan hayatı söylemektedir. Bir yangından, mutlak bir felaketten, bir deniz kazasından kurtulmuş olmanın verdiği ürperme içinde, yaşama şuuru, şimdi yeni imkânlar aramaktadır. Fakat onda sadece ıstırap fikri vardır. Binlerce defa hayatın ve ölümün çemberinden geçtikten sonra beklediği ve hararetini çektiği mutlak sükûn yerine kendisini tekrar dünyada, tanınmış ve sevilmiş şeylerin ortasında gören ve ümidin, ıstırapın, malik olmak emelinin, kaybetmek korkusunun bin türlü arzu ve ihtirasın, yeniden ve bütün iradesine rağmen içinde bir hatt-ı üstüva nebatı gibi büyüdüğünü bir kovan gibi uğuldadığını, kanını kırbaçladığını, adalelerini gerdiğini, nabzının ritmini idare ettiğini hisseden ve bu hisle beraber bu tecrübenin sonuna kadar bir sonsuzluğa kadar böylece devam edeceği şuuru kendisinde bir Budist rahibinde olduğu gibi büyümektedir (Tanpınar, 2015, s. 131).

Cepheden döndükten sonra, İstanbul'da küçük bir memuriyetle hayatını devam ettirir. Artık nispeten sakin ancak arzusuz bir hayatı vardır. Ancak bir vesileyle Zeynep'i tanıyan ve ona âşık olan anlatıcıda ölüme ilişkin – aslında kayba ilişkin demek lazım - vehim yeniden ortaya çıkar. Çünkü kayıp korkusu - her tür kayıp ölümdür - bağlılık gerçekleştiğinde, bir nesne arzu edildiğinde kendini göstermektedir. Burada ölüm ve kayıp aynı anlamda kullanılmıştır. Bağlanmak fiili de sevmek ve arzu etmek anlamındadır. Birbiri yerine kullanılacak bu tip kelimeler, Tanpınar dilinin ayrıntılarıdır. Zeynep'e ilişkin aşkı - bağlılığı, arzusu - musikinin eşlik ettiği bir ortamda doğduğuna göre, Tanpınar öznesinin, arzu etmesini sağlayacak atmosferin en azından bir unsuru hazırlanmış olur. Hikâyenin ilgili sahnesinde, ayrıca deniz ve alkol de vardır. Bu arzu durumunun hikâyesinin metinde eski bir hatıra olarak anlatıldığını da söyleyelim. Tam da böyle bir zamanda eski “yılan” yeniden uyanır. Nitekim Zeynep'e âşık olup onunla evlendikten bir süre sonra “eski düşman etrafında kaypak sırtını kabarta kabarta

yağlı halkalarını çöze bağlaya dolaş”maya başlar (Tanpınar, 2015, s. 133). Ölüm korkusunun, vehmin imgesine ilişkin bu somut tasvirler “acayip ve girift bir sarmaşığa” dönüşerek, insanların etrafında dolaşır. Demek ki arzunun uyanma anlarında, arzunun uyanmasıyla birlikte kaybetme korkusu da bir vehim formunda uyanmaktadır. Çünkü aşk ya da sevgi, her türlü arzu içeren duygu durumu aynı zamanda yaşama şevki, isteği ve arzusu anlamına gelmektedir. Başlangıçta “En iyisi hiçbir şey düşünmemek, hiçbir şey görmemek, yaşamıyor gibi yaşamak” diye düşünür (Tanpınar, 2015, s. 125). Bu hal onda tam iki sene, Zeynep’le tanışmaya kadar devam eder. Zeynep’le tanışması yeniden arzularının hikâyesidir. Tanpınar’da ölüm korkusunu yenmek kısa bir süre için olsa bile ancak aşk ve güzel sanatlarla mümkündür. Bunu bilmek, hikâyenin son kısmında yeniden arzular ve kaybetme temalarının ele alınacağını tahmin etmemizi sağlar.

Eski korku evvela rüyalarda kendini gösterir. Çocukluğunda dedesinin ölümüne kadar, birçok rüyalar gördüğünü söyleyen – çoğu dedesi ile ilgili - söyleyen anlatıcı, ırsi arızanın merkezini, kaynağını göstermektedir. Çünkü dede figürü, tartışılmayacak netlikte, bilinçdışıdır. Öznenin bütün korkularını içeren ve fırsatını bulduğunda yüzeye çıkan bilinçdışının içeriğini ise insanın ölüme ilişkin korkuları teşkil eder. Yaz Yağmuru’nda benzer bir dedeyi yine aynı kapsam ve anlamda görmek mümkündür. O öldükten sonra anlatıcının uzun zaman uykuları rahatlar. Çünkü görünürdeki temsili kaynak ölmüştür. Zeynep’le evlendikten sonra rüyalar yeniden başlar. Demek ki sevilen, arzulanan bir şeyi olmak aynı zamanda kaybetme korkusunu üretmektedir:

Hemen her gece rüyamda bir şeyimi kaybediyordum: Kâh paltomu, kâh ağırlığımı, velhâsıl o rüya esnasında bağlı bulunduğum bir şeyimi ya çalıyorlar, ya ben bir yerde unutuyordum yahut doğrudan doğruya hediye ediyordum. Sonra rüyalar değişti; bir türlü geçilemeyen bir kapı, yarısından fazlası bir türlü çıkılamayan bir merdiven gibi muvaffakiyetsizlik (Tanpınar, 2015, s. 145).

Tanpınar’ın tam manasıyla bir ölüm hikâyesi diyebileceğimiz ve bu bakımdan ondaki ölüm düşüncesinin anahtarlarını taşıyan Evin Sahibi adlı hikâyenin son paragrafı şöyledir:

Doktorların başlarını sallayışlarındaki mânaya bakılacak olursa, hastalığım çok ağır. Fakat ben biliyorum ki, onunla ölmeyeceğim. Beni bekleyen bir başka ölüm var. Bu satırları yazarken bile onu bekliyorum, onun siyah müselles başının aralıktan görünmesini, akarsular gibi kıvrak vücudunun boynumun etrafında dolanmasını bekliyorum. Ve biliyorum ki bir gün o gelecek, bu ağır, kasvetli, her an hatıraların hücumuyla delik deşik maceraya, bu karanlık hikâyeye siyah, kaypak külçesiyle bir son çekecek.. (Tanpınar, 2015, s. 148-149).

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ikinci hikâye kitabı *Yaz Yağmuru* 1955 yılında yayınlanır. Yedi hikâyeden oluşan bu kitaptaki hikâyelerin birçoğunda ölüm en azından tema itibarıyla görülebilir. Bilhassa “Evin Sahibi”ne benzeyen “Yaz Yağmuru” bir ölüm hikâyesidir. “Evin Sahibi”nde olduğu gibi o hikâyede de ölmek istemeyen, ölümden iğrenen bir dede vardır. Bir yığın masalsi olayın içinde cereyan ettiği “Yaz Yağmuru”nun, ölümle ilgili epizotları da geçmiş zamana aittir. Yanan bir köşk etrafındaki bu epizotlar, anlatıcının bilinçdışına tesiri sebebiyle bütün hayatını etkiler.

Yaz Yağmuru’nda bulunan hikâyelerin birçoğunda anlatıcının kendi başından geçenleri değil, bir başkasının başından geçenleri anlattığını görürüz. O yüzden asıl hikâye, metinde adı verilmeyen bir kadın kahramanın başından geçmiştir. Hikâyedeki ölüme ilişkin ifade ve ibareler de doğal olarak onun anlattıkları dâhilindedir. Teyzesinin ölümünden sonra doğmuş olması sebebiyle, başta dedesi olmak üzere herkesin, ölmüş

teyzesine benzerliğinden dolayı, teyzesinin yeniden doğuşu olarak kabul ettikleri bu olay, bir çeşit reankarnesyonudur. Zamanla hikâye kahramanı da bu fikre alışır:

Ben tabii bu işten pek bir şey anlamıyordum. Yalnız bir başkası daha olduğumu biliyordum. Zaten o başkasının adını vermişlerdi bana. Hem küçük bir kız hem o idim ve bu başkası her lahza hayatıma müdahale ediyor, beni içimden değiştiriyor, idare ediyordu. Her lahza yanımda idi. Korkunç bir şeydi bu... ve bütün korkunç şeyler gibi kendisine mahsus bir çekiciliği vardı. Hayatını herkesten o kadar dinlemiştim ki, onu benimsemiştim artık. Ve kendi hayatım gibi hatırlıyordum. Ölümünü de böyle. Gece olup da yatağıma yatınca onun gibi ölür, sonra dadımın ilk kımlıdanışında onu kaldırır, giyinir, evin içinde dolaşırdık (Tanpınar, 2015, s. 205).

Hikâyede “Evin Sahibi”nde olduğu gibi bir yığın ölüm vakası olmakla beraber asıl ölüm takıntısı olan figür yaşlı dededir. Delilikle⁸ ölümün ya da ölüm korkusu yüzünden deliliğin eşliğinde bulunan bu ihtiyar adamın en büyük korkusu ölümden ziyade, ölümden sonraki çürüme ve korkma durumudur:

O bastonu yorganın üstünde öyle yatıyordu. “İstemiyorum” diyordu. “Ölmeyi istemiyorum. Ölümden değil, ondan korkuyorum” ve gözleri açık, odanın bir köşesine bakıyordu. “Ölüm çirkin şey” diyordu. “İnsan kokuyor, çürüyor.” Sonra birdenbire yerinden fırlıyor. “Ama ben bütün hayatıma koktum.” diyordu. “Ve kokuyorum değil mi?” diye bize soruyordu. “Kokuyorum, pencereleri açın.” diyordu. “Siz bilmiyorsunuz. Bunu yalnız bir kişi bildi. Fatma duydu bunu.” diyordu. “Öleceği günün sabahı ona sordum. Ben kokuyorum değil mi Fatma?., dedim. Kokuyorsun baba... dedi.” Sonra birdenbire doktoru, ilâcı, teyzemi hepsini unutuyor, kuşlarına dönüyordu. “Kuşçu Sinan Bey geldi mi?” diyor. Ve Sinan Bey, hakikaten karşısında imiş gibi “Hani Sinan Bey benim tavuslarım?” diye onunla konuşuyordu. “Bak yapayalnız kaldım. Sinan Bey, kızım öldü, ben yalnız kaldım.” diyordu. “Fatma koktuğumu öğrendiği için öldü.” diyordu. “Koktuğumu öğrendiği için her şeyi biliyordu. Onun için öldü.” diyordu ve teyzem, ölüm korkusu, bir yığın kuş adı hep birbirine karışıyordu. Korkunç bir şeydi bu (Tanpınar, 2015, s. 206-207).

“Yaz Yağmuru”nun ilk versiyonu sayılabilecek “Emirgan’da Akşam Saati”nde ise ölüme ilişkin imgelerden ziyade, hikâye kahramanının ölüm korkusu vurgulanmıştır. Sabri tam “suyun başında” berrak ve serinletici billura tam eğilmişken, arkasından onu yakalayıp çeken, dudaklarının hizasındaki zevk kadehini bir saniyede ayaklarının ucunda bir sırça kırıntısı haline getiren bu ruh hali, onun için yeni değildir. “Suyun başı” ve “zevk kadehi” ifadelerinden anlıyoruz ki kastedilen yaşam şevki, kısacası arzulu zamanlardır. Böyle zamanlarda Sabri’nin “hortlakların” dediği bir yığın şey, onun içinde dirilir ve yolunu keser. Bunlar hakikaten hortlaklarıdır. Küçüklüğünde babasının ölüm korkusu, ayağına gerilmiş bir ip gibidir; yani bir çeşit engelleyicidir. Sonra nefesine karşı bir saygı, acıma ve iğrenme hissi peyda olur. Onu bir nevi utanma, daha sonra vazife aşkı, boşa geçirilmiş zaman korkusu takip eder (Tanpınar, 2015, s. 310). Bu ifadeler sanki bir hikâyeden değil de Tanpınar’ın günlüklerinden alınmış gibidir. Çünkü hemen hepsi birer Tanpınar malzemesi olduğu gibi günlüklerinde kendine ilişkin yorumlarının da içeriğidir.

Aynı hikâyede Goethe’nin Faust’unun aslında bir ölüm hikâyesi olduğu belirtilerek, insanın bilgi ile ilişkisinin, bir bakıma insanlık talihinin ve onun ölüm karşısındaki durumunun analizi yapılır:

Bununla beraber o küçük tasaların, hesapların, hemen arkasında, omuz başında karanlıkta pusu kurmuş küçük düşmanlar gibi beklediklerini biliyordu. Çirkin,

⁸ Tanpınar’ın deliliği ve delilere ilgisi konusunda bkz. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 507.

alaycı, zalim kalabalıkları, nefeslerini teninde duyacak kadar ona yakındı. İnsan ömrünün hikâyesi bir bakıma, Gülliver Cüceler Memleketinde gibi bir şeydi; siz farkına varmadan birtakım küçük, nispetsiz, mânâsız, parmak kadar mahlûklar dört tarafınızı alıyorlar, bir nevi örümcekler gibi kirli salyalarıyla etrafınızda birtakım ağlar örüyorlar, sizi sarıp sarmalıyorlar, kendi kendinizin mumyası yapıyorlardı. Bununla da kalmıyorlardı, etrafımızla aramızda her tesadüf ettikleri şeye kendi bulanık, sıkıcı rengini veren bir perde geriyorlar, bizi onun arasında güneşi görmeğe zorluyorlardı. “Faust’un ölümü...” diye düşündü. Bu bilgi devini, bu doymaz iştihayı yere vurmak için şeytan ne çarelere başvurmamıştı. Fakat o her tecrübeden muzaffer çıkmış, her felâketin üstünde kalmıştı. Nihayet kapı aralığında giren endişe gözlerini kör eder, ondan sonra kaderin çukuruna düşer. Vakta bu bir ölümün hikâyesiydi; fakat hakikatte asıl hayatımızı anlatır. Hakikatte ömrümüz bu cinsten bir yığın ölümlerle dolu idi. Ölmüş saatlerimiz, günlerimiz, senelerimiz olduğunu, yıllarca farkına varmadan bir hiçin sarraflığını yaptığımızı, yaşamadan yaşadığımızı kim inkâr edebilirdi. “Hatta öyleleri var ki bir kere olsun ruhlarının gerçeğine doğmadan ölürler... (Tanpınar, 2015, s. 312).

Sonuç

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hikâyelerinde arzu ve ölüm sadece tematik birer unsur değil, öznenin dil ve varlık ile kurduğu ilişkinin merkezinde yer alan yapı taşlarıdır. Lacan, arzuyu dilin temsil edemediği bir boşluk ve "kayıp nesne"ye duyulan imkânsız bir özlem olarak tanımlarken; Tanpınar bu teorik zemini hikâye kahramanlarının iç dünyasında ete kemiğe büründürür. Tanpınar’ın hikâyelerinde ölüm arzusunun önündeki en büyük engelleyici ve sansürdür. Kahramanlar, arzu nesnesini her defasında yeniden yaratmak zorunda kaldıkları bir Sisyphos döngüsüne hapsolmuşlardır ancak ölümün mutlak varlığı, bu yaratılan nesnelere “bir dokunuşta kül olmasına” neden olur. Bu durum, Tanpınar kahramanlarında kronik bir “arzulayamama” problemine ve öznenin kendi içine kapanarak sadece arzusunun hatıralarıyla yaşamasına yol açar. Hikayelerde ölüm, trajik gerçekliğin estetik bir alegoriye dönüşümüyle kurgulanmıştır. Tanpınar, dili bir oyun alanı gibi kullanarak vuzuh arayışına girse de dilin doğası gereği bu arzu her zaman metonimik kaymalarla ötelenir ve hakikat örtülü kalır. Ölüm bir “kadavrayı diriltme” çabası iken yaşam “ölümün şerefine yazılmış bir kaside”dir. Onun kahramanları için asıl trajedi, sığındıkları hayallerin bir yalan olduğunu bilmelerine rağmen hayata tutunabilmek adına bu büyümlü yalanlara ve arzusunun hatırasına duydukları zorunlu ihtiyaçtır. Bu bağlamda hikâyeler ölümün gölgesinde verilen bir varoluş mücadelesinin ve dil aracılığıyla kurulan imkânsız bir arzu inşasının hikâyesidir.

Kaynakça

- Butler, J. (2012). *Subjects of desire: Hegelian reflections in twentieth-century France*. New York: Columbia University Press.
- Camus, A. (2013). *Sisyfos Söyleni* (Çev. T. Yücel) İstanbul: Can Yayınları.
- Lacan, J. (2005). *Écrits: A selection* (A. Sheridan, Trans.). London & New York: Routledge.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı: Seminer 11. kitap* (Çev. N. Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lear, J. (2020). *Aristoteles: Anlama arzusu*. (Çev. A. Yurdaçalış ve İ. U. Kelso). İstanbul: Alfa Yayınları.

- Şahin, İ. (2023). Abdullah Efendi'nin Rüyalari: Tefrika ile kitap arasındaki farklar. Y. Alıcı (Ed.), *Bugünün aynasında sır: Ahmet Hamdi Tanpınar içinde* (s. 47-71). Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Şahin, İ. (2024). *Haz ve günah*. Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Günlüklerin ışığında Tanpınar'la başbaşa*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Saatleri ayarlama enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Yaşadığım gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2016). *Edebiyat üzerine makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Valéry, P. (2016). *Mösyö Teste* (Çev. A. Erkay). İstanbul: Everest Yayınları.