

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN "ABDULLAH EFENDİ'NİN
RÜYALARI" HİKÂYESİNDE "ULUSAL ALEGORİ"**

EMİNE AYHAN

109667007

**İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

Prof. Dr. MURAT BELGE

2011

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Emine Ayhan, 2011

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN "ABDULLAH EFENDİ'NİN RÜYALARI"
HİKÂYESİNDE "ULUSAL ALEGORİ"

Emine Ayhan

109667007

Prof. Dr. Murat Belge

(Danışman)

Prof. Dr. Jale Parla

(Jüri Üyesi)

Doç. Dr. Besim Dellaloğlu

(Jüri Üyesi)

Tezin Onaylandığı Tarih:

Temmuz 2011

ABSTRACT

The aim of the present study is to investigate the use of allegory in Ahmet Hamdi Tanpınar's fiction, which yields to a critique of the historically traumatizing national and cultural policies carried out by the Republican regime. In this line, the social and historical reasons driving the writer to the use of allegory are tried to be explicated in accordance with Fredric Jameson's thesis that "all third world texts are necessarily allegorical," so that "they are to be read as what [he] calls as national allegories." That aspects of the Imperial and Republican modernization that are subjected to the allegorical criticism of the writer are presented within a historical narrative. Given that the modern use of allegory encountered in Tanpınar's fiction displays different characteristics than that of classical allegory, the theoretical endeavours to redefine the modern use of allegory are depicted.

The explication of the national allegorical aspect of the aesthetic of Tanpınar, a writer particularly brought to the fore with his aesthete identity and the exclusively aesthetic-formal qualities of his works in contemporary literary discourse, can be illuminating in how the writer attributes a powerful socio-historical and critical function to aesthetic form and to literature.

key words: allegory, memory, narrative identity/ipseity, national identity/ipseity, historical dis/continuity, the haunting of the suppressed past.

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın metinlerinde örtük bir Cumhuriyet eleştirisine aracılık eden alegori kullanımının incelenmesidir. Bu doğrultuda, Fredric Jameson'ın “bütün Üçüncü Dünya metinleri[nin] zorunlu olarak alegorik” olduğu ve “ulusal alegori olarak okunmaları” gerektiği yollu tezinden hareketle Tanpınar'ı alegori kullanımına sevk eden toplumsal-tarihsel nedenlerin izahına çalışılmaktadır. Tanpınar'ın alegorik eleştirisine konu olan veçheleriyle Osmanlı-Türkiye modernleşmesinin kısa bir izahı sunulmaktadır. Ardından, Tanpınar'ın edebi metinlerinde karşılaşılan çağdaş alegori kullanımından yola çıkarak klasik alegoriden farklı özellikler gösteren çağdaş alegoriye ilişkin yeniden tanım çabalarına yer verilmektedir.

Tanpınar estetiğinin ulusal alegori niteliğinin açıklanması, çağdaş edebi söylemde daha çok estet kimliğiyle ve eserlerinin estetik biçim özellikleriyle öne çıkan yazarın estetik biçime ve edebiyata nasıl bir toplumsal-siyasal eleştiri gücü atfettiğini anlamak açısından aydınlatıcı olacaktır.

anahtar kelimeler: alegori, bellek, anlatısal kimlik/özdeşlik, ulusal kimlik/özdeşlik, tarihsel süreklilik/süreksizlik, bastırılan mazinin tasallutu.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....

Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

BİRİNCİ BÖLÜM

KURULUŞ DÖNEMİ VE SONRASI ULUSAL KÜLTÜR SÖYLEMİNDE
EDEBİYATIN YERİ.....7

İKİNCİ BÖLÜM

ULUSAL ALEGORİ: SİYASİ ENTELEKTÜEL OLARAK YAZARIN TARİHLE
İMTİHANI.....35

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

"ABDULLAH EFENDİ'NİN RÜYALARI" NDA ALEGORİK YAPI
.....59

SONUÇ.....87

KAYNAKÇA.....90

GİRİŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar mahut “sükût suikastının” sona ermesinden sonra üzerine çok şey yazılmış olmakla beraber, edebiyat eleştirisinde, sınırlı estetik önkabullere sahip belli metin ideolojilerinden hareketle, genellikle kısmi, hatta seçmeci biçimde ele alınmış bir yazardır. Bu eleştirileri kısmi yapan, bir kalem erbabı (*wo/man of letters*), en genel anlamıyla bir yazın yahut *literatür* adamı olarak Tanpınar’ın kimliğini parçalı bir fenomen şeklinde kavramalarıdır. Yorumun kendi biçimsel yahut ideolojik iç tutarlılığı ve netliği uğruna, Tanpınar’ın şair, kurmaca yazarı, deneme yazarı veya eleştirmen kimliklerinin ayıklanarak öne çıkarıldığını görürüz bu eleştirilerde. Aynı eleştirilerde ideolojik bakışın belirlediği çarpıcı bir özellik de, Tanpınar’ın siyaset adamı ve --Türkiye’de siyasetten hiç de kopuk olmayan bir kimlik olarak-- entelektüel kimliğine ise ancak ihtiyaç duyulduğu kadarıyla veya diğer kimlikleriyle bir çelişki arz ettiği gösterilmek üzere şöyle bir değinilip geçilmesidir.

Burada “ideoloji” terimiyle kastedilen, Marx ve Engels’in *Alman İdeolojisi* adlı çalışmasında *camera obscura* [karanlık kutu] mecazıyla tanımladığından başka bir şey değildir. Marx’a göre, şeyleri ve şeylerin nesnel gerçekliğini tıpkı *camera obscura*’dan bakılıyormuşçasına “baş aşağı” gösteren, çarpıtan, kısacası “dünyaya dair sistematik bir algı çarpıtması” içeren kaçınılmaz ve mutlak bir görme biçimidir ideoloji: “Orada [dünyada] nesnel olarak görülebilecek olanı *görememeye* yol açar, zira söz konusu nesnel oradalık bilince baş aşağı görünür” (Brown 2010: 101). Bu doğrultuda, “metin ideolojisi” terimiyle kastedilense, eleştiride metinlere dair

benimsenen gayri bilimsel ve gayri tarihsel estetik önkabullerdir. Burada, Fredric Jameson'ın (2008) "metin ideolojisi" sınıflandırması doğrultusunda, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kurmaca metinlerine ilişkin okumalarda hâkim olan iki estetik ideoloji olduğu varsayılmaktadır: Türkiye'de edebiyat eleştirisine sırasıyla hâkim olan bu iki metin ideolojisi, gerçekçilik ideolojisi ile modernizm ideolojisidir.

Gerçekçilik ideolojisi metinleri toplumsal mesajlarından, yani içeriklerinden hareketle değerlendiren bir yaklaşıma tekabül eder. Buna göre, metin ile toplumsal bağlam arasında dolaysız bir "yansıtma" ilişkisi olduğu, o metnin gerçek değerininse, toplumsalın "yansımaları" addedilen içeriğinin analizinden hareketle saptanabileceği varsayılır. Toplumsal yönelimli ve içerik odaklı bu yaklaşıma karşılık olarak modernizm ideolojisinde ise, kurmaca metinlerde biçimsel bir dikkatle estetik değerlerin saptanmasına, "sahici estetik inşa"nın (Jameson 2008: 316) kendisine yönelen bir anlayış hâkimdir. Kısacası gerçekçi estetik ideolojide edebiyat metni toplumsala, siyasi ideolojiye ve içeriğe indirgenirken, modernist estetik ideolojide toplumsal ve tarihsel olanı edebiyat incelemesinden kapı dışarı etme ve metni ağırlıklı bir biçim meselesi olarak ele alma eğilimi kendini gösterir. Tanpınar'a gerçekçilik ideolojisinden hareketle yaklaşan eleştirmenler, onu kimi zaman tematik açıdan apolitik veya toplumsal gerçekliğe kayıtsız buldukları için edebi incelemeye değer görmemiş, kimi zaman da birbiriyle uzlaşmaz, taban tabana zıt ideolojik yönelimlerle ilişkilendirmiştir. Yani Tanpınar'ın kurmaca metinleri içerikten ve toplumsal içerimden hareketle okunduğunda karşımıza bazen milliyetçi, bazen muhafazakâr, bazen liberal, bazen de sosyalist bir Tanpınar imgesi çıkabilmektedir, ki bu da bize edebiyat metnini salt siyasi ideolojiyle açıklamaya meyyal bu yaklaşımın yetersizliğini gösterir. Modernist ideolojiden mülhem daha yakın dönem eleştirel yönelimde ise, Tanpınar'ın kurmaca metinleri bu defa da üretildikleri

toplumsal, siyasi bağlamdan çoğunlukla soyutlanarak mutenalaştırılmış bir estetik alana havale edilir ve sanki böyle bir şey varmışçasına safi estetik birer fenomen olarak ele alınır. Bu eleştiri çizgisinin ürettiği kanonik Tanpınar imgesinin en çarpıcı cisimleşmesi, yazarın Yapı Kredi Yayınları'nın *Huzur* baskısının kapağında kullanılan fotoğrafıdır: Elinde sigarası, estetiğin hüküm sürdüğü kendisine ait bir odada huzurla koltuğuna yaslanmış bir estet, bir edebi ata imgesidir bu. Tanpınar'ın salt biçim güzelliğini (yani Büyük E ile Estetiği) *amaç* edinerek kalem oynatan bir edebiyatçı olduğu varsayımına dayanan, başka bir deyişle “münhasıran [*belles lettres* anlamında] edebiyata” odaklanan (Greenblatt 1997: 462) bu (estetik) ideolojik kavrayış da yine bir yanılısamanın ürünüdür: Estetik ile Siyasalın (ve aslında özel ile kamusalın) birbirinden ayrı alanlara ait olduğu, edebiyatın farklılaşmış bir kurum haline geldiği, kısacası edebi faaliyetin farklılaştığı ölçüde siyasaldan koptuğu uzmanlaşmış bir estetik alanda gerçekleştirildiği yanılısamasıdır bu. Buna ilaveten, vukufu bir eleştirmen olarak Tanpınar'ın edebiyata bakışının yakın dönem eleştiride göz ardı edilmesi, yazarın kendi kurmaca metinlerine ilişkin özfarkındalığının yok sayılmasına yol açarak, yorumu biçimsel verilerden hareketle yapılan, *açıklamaya* dayalı bir *şifre çözme* faaliyetine dönüştürmüştür.

Söz konusu metin ideolojileri açısından bu noktada dikkat çekici olan, Tanpınar'ın kurmaca metinleri söz konusu olduğunda, eleştirmenlerin, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde ideolojik konumlar alarak, Tanpınar'ın onları davet ettiği gerilimli sınır çizgisine çekilmekten kaçınmalarınıdır: Estetik ile siyasal arasındaki gerilim hattıdır bu. Halbuki kalem oynattığı tarihsel bağlamda estetik ile siyasal arasındaki ilişkiye ve edebiyat ile yazarlık kurumunun durumuna baktığımızda, Tanpınar ve çağdaşları için böyle farklılaşmış, uzmanlaşmış ve idealize bir estetik alanın olmadığı görülecektir. Tanpınar'ın edebiyat eleştirisindeki bu baş aşağı

görüntüsünü biraz olsun düzeltmenin bir yolu da, onun bir eleştirmen olarak edebiyata nasıl bir tarihsel işlev attığına daha yakından bakmak ve edebiyatın (araçsallığına değil) işlevine dair bu farkındalığı kendi edebi biçimine nasıl bir özdeşünümsellik olarak yansıttığıyla ilişkilendirmektir. Nitekim bu metinlerin eleştiri için şifresi çözülmesi gereken bir malzeme olmaktan çıkarak, *bugün* edebiyat ve estetik konusundaki ideolojik önkabullerimize dair tarihsel materyalist bir sorgulamanın kılavuzu haline gelmesi ancak yazarın tarihsel özfarkındalığının hesaba katılmasıyla mümkündür.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebi metinlerinde alegorik yapının incelenmesi, yazarın tarihsel özfarkındalığının edebi biçimde kendini nasıl gösterdiğini aydınlatmak için makul bir çıkış noktası gibi görünmektedir. Çalışmada Tanpınar'ın seçilen kurmaca ve kurmaca-dışı metinlerinden hareketle, Fredric Jameson'ın “ulusal alegori” tezinin tarihselci ve *anlamaya* dayalı (hermeneutik) bir bakışla incelenmesi amaçlanıyor. Bu doğrultuda, Tanpınar *metin*lerindeki alegorik yapı, oluş halindeki bir *ana-metin* olarak ulusal kimlikle ve ulusal estetik kültürle ilişkisinden hareketle anlaşılmasına çalışılacak. Osmanlı modernleşmesinden devreden Doğululuk-Batılılık, evrensellik-yerellik, modernlik-gelenek gibi gerilimli ikilikler, ulus-devletin kuruluşu sürecinde imparatorluğun yıkımıyla gelen toplumsal ve kültürel birlik, bütünlük kaybının yarattığı tarihsel travmalara eklenmiştir. Bu dönemde “sabit ve yekpare bir [ulusal] kimlik inşası,” söz konusu tarihsel travmaların bir ulusal kültürel birlik içinde imgesel ve sembolik düzeyde uzlaştırılmaya çalışıldığı bir *metin* oluşturma faaliyeti olarak karşımıza çıkar (Bora 1998: 27). Gelgelelim Osmanlı geçmişinin ötekileştirilerek ulusal kimlik terkiibinden tasfiyesi, kuruluş dönemi “milli kimlik politikasını [...] imgesel levazımat [...] kıtlığı[na]” (45), “kültürel ‘hammadde’ yetersizliğine” (46) iterek, belli bir “romantizm açığına” yol açmış (52); “eski estetik

kültürün” bu şekilde reddi, yeni rejimi “inandırma, cezbetme ve yönlendirme araçlarından önemli ölçüde yoksun bırak[mıştır] (Koçak 2000: 393). “Bir imalat, icat, inşa olarak ulusal kültürün oluşturulma[ya]” çalışıldığı bu tarihsel bağlamda edebiyat pratiği söz konusu inşaada aktif rol üstlenmiştir (Jusdanis 14). Tezin 1. Bölümünde Ahmet Hamdi Tanpınar’ın üretimde bulunduğu Kuruluş dönemi sonrası bağlamda ulusal kültürcülük söyleminin organik bir bütünlük imgesi olarak ulusun inşasında bir harç olarak gördüğü işlev açıklanacak.

Ulus-devlete geçiş sürecinde yaşanan bu tarihsel kopuşun kolektif bellekte yarattığı kırılma ve süreksizliğin, yani ulus-devlet ile “müstakbel” ulus arasındaki siyasal temsil krizinin aşılmasında edebiyat “kolektif kimliğin aynası olarak hizmet verir” (68). Fakat söz konusu siyasal temsil krizinin, bir zamansal temsil kriziyle atbaşı gittiğini ayırmsamak önemlidir: Geçmişin bugündeki temsil edilemezliğinin yarattığı bir krizdir bu. 2. Bölümde Walter Benjamin’in sembol ve alegorinin zamanın birer temsili olduğu yollu argümanından hareketle, alegorinin geçmişin *makbul* unsurlarını bugüne taşımaktaki düzenleyici ve *kurtarıcı* işlevine değinilecek. “Tek başına, bir özdeşlik olarak var olması imkânsız bir yokluğu,” bu durumda, Osmanlı geçmişini ve özsel bir bütünlük olarak kolektif kimliği *şimdide* temsil etmenin imkânsızlığına ilişkin farkındalık, alegoriyi “yeniden-sunum/var etme (*re-presentation*) olarak bellekle ilişkili bir mecaz” haline getirmekte, onu *kavramsal* bir bellek çalışmasına açmaktadır (Seyhan 2003: 446). Dağılmış bir bütünlüğe metinsel terkip içerisinde biçim kazandırma çabası olarak alegorik süreç, bizi nihai bir kökene, sona yahut anlama vardırırmak yerine, “kaos ile biçim arasındaki geçişe işaret eden,” bu anlamda bellek çalışmasına paralel biçimde “sonsuzca tekrarlayan bir biçim yaratma uğrağı,” mükerrer bir anlamlama pratiğidir (446). Bu nedenle, Jameson’ın da dikkat çektiği gibi, “homojen bir eşdeğerlikler sistemi” (2008: 378)

olarak klasik alegori tanımını bir kenara bırakarak, alegoriyi modern deneyimin süreksizliğine uygun biçimde “rüyanın çoğul-anlamlılıkları[nı]” (378) andıran “akışkan ya da aktarılabilir..[bir] referans yapısı” (385) şeklinde düşünmek gerekmektedir. Nitekim Tanpınar’ın kurmaca metinlerinde alegori tam da böyle bir heterojen, mükerrer ve kavramsal bir anlamlama yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde ayrıca Türk modernleşmesi bağlamında modern Türk edebiyatında alegori için verimli bir zemin oluşturan özel-kamusal, bireysel-toplumsal, estetik-siyasal arasındaki ilişkiye Tanpınar’ın eleştiri, deneme ve otobiyografik metinleri ışığında değinilecek.

Tezin Üçüncü ve son bölümünde Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Abdullah Efendi’nin Rüyaları” adlı hikâyesindeki alegorik yapı *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarıyla ilişkisi içinde şu izlekler çerçevesinde incelenecek: dağılma (saçılma, parçalanma, yangın), terkip (halita, sentez, süreklilik, devam), tamlık (uzviyet/organizma, bütünlük,), artıklık (yarımlık, bozukluk, bakımsızlık, ucubelik, hayaletlik/tasallut, bedensel/fiziksel deformasyon), mahpusluk (kapanma, sıkışmışlık), imkânsız aşk (tasavvuf, aşkınlık, kayıp cemaat).

Sonuç olarak, tezde Tanpınar’ın yazı üretiminin siyasal kültür ile estetik kültür arasındaki etkileşimi hesaba katan tarihselci bir yaklaşımdan hareketle incelenmesi amaçlanıyor. Tanpınar metnlerinin analizinde ise, içerik ile biçim arasında tercih yapmak yerine, biçimdeki tarihselliği *anlamaya* yönelik hermeneutik bir yaklaşım öneriliyor. Tanpınar’ın “değerleri yeniden değerlendirme” pratiğinin alanı olarak estetiğe atfettiği eleştirel güç toplumsalla ve siyasalla ilişkisi içinde anlaşılmaya çalışılıyor.

I. BÖLÜM

KURULUŞ DÖNEMİ ve SONRASI ULUSAL KÜLTÜR SÖYLEMİNDE EDEBİYATIN YERİ

Gregory Jusdanis *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* (1998) adlı çalışmasında Yunan ulusal edebiyatı özelinde edebiyatın estetikleştirilme ve kurumsallaşma sürecini modern ulus-devletin kuruluşundaki rolünden hareketle inceler. Edebiyat, ulus inşası sürecinde yaşanan kolektif kimlik krizlerini telafi eden bir biçim olarak kendini gösterir. Ulus-devletlerin kuruluş dönemlerinde, siyasi iktidar ile temsil ettiği teba olarak “müstakbel” ulus arasındaki mütekabiliyetsizliğin giderilmesi, bu temel siyasi temsil krizinin aşılmasında, yani ulusal birliğin sağlanmasında kolektif/ulusal kültür söylemi zorunlu olarak devreye sokulmuştur. Jusdanis’in saptamasına göre, edebiyat ise ulusal kültürü hayatın içindeki organik bir bütünlük olarak temsil eden anlatılar üretme rolü üstlenerek, ulusal kimliğin ideolojik bir mutabakat doğrultusunda özümsemesine aracılık eder (9). Zira ulusal kültür, “hem devlet için bağlayıcı bir unsur olarak hem de yeni biçimlenmiş düzeni insanlara aşılamanın aracı olarak” zorunlu bir yapı şeklinde kendini gösterir (10).

Ulus-devletin temsil ettiği ulusal birlik bu anlamda sadece siyasi ve anayasal bir mesele olmakla kalmaz, aynı zamanda sembolik alanın veya imgeselin yeniden inşa edilmesini de (önceden) gerektiren, hatta siyasal zamansal olarak önceleyen estetik bir mesele olarak karşımıza çıkar. Jusdanis’in de dediği gibi, “milli birlik, ona

siyasal olarak ulaşılmazdan önce söylemsel olarak yaşanı[r]” (11). Zira bir ulustan ve ulusal bir birlikten bahsedebilmek için her şeyden önce halihazırdaki tebayı muhayyel düzeyde birleştirebilecek ortak bir geçmişe atıfta bulunabilmek, kolektif bir bellek oluşturabilmek gerekir. Bu nedenle ulusun inşası, “kolektif anlatılar uydurmayı, etnik farklılıkların homojenleştirilmesini ve muhayyel bir cemaatin ideolojisini yurttaşlara benimsetmeyi gerektirir” (53). Kùltùr bu noktada ulusun kolektif belleğinin gömùlü olduğu bir kendilik olarak “milli bütùnleřme için vazgeçilmez önemde[dir]” (53).

Ortak kùltùre yapılan vurgu anlamında kùltùrcùlùk söylemi modern ulus-devlet inşasının beraberinde getirdiği siyasal ve toplumsal sorunlara, açmazlara getirilen estetik bir çözüm önerisidir aslında. Kùltürel birlik söylemi vasıtasıyla sağlanacak olan ulusal birlik zaten böyle bir estetik dolayıma ihtiyaç duyan bir inşadır, çünkü ulusal birliğin siyasal düzeyde kendini gerçekleştirilebilmesi için sembolik düzeyde duyumsanması ve algılanması şarttır. Böylece bir inşa, imalat, icat, kurgu olarak ulus-devlet kendi varlığını meşrulaştıracak olan ideolojik aygıtı, kùltùr gibi görece doğal ve kendiliğinden olarak algılanan bir yapıya göndermede bulunarak kurar. Kùltùrün ulus-devletin egemen ideolojisini yerleştirmenin kullanışlı bir yolu olması da, ideolojiyi önceleyen, hatta ondan azade olan doğal ve organik bir kendilik, ortak tarihi bünyesinde taşıyan bir süreklilik kaydı, ulusun ortak yaşantısının en dolaysız ifadesi olarak kendini sunmasıdır. Buradan bakıldığında, kùltùr ulus-devletin hâkim ideolojisinin kendini doğal bir dile büründürerek meşrulaştırdığı, resmi ideolojik aygıtın bir parçası olarak iş görür. Ulus-devletin kendi işlerliğini sağlaması için vazgeçilmez bir tahayyül olarak ulus, ortak kùltùr söylemi vasıtasıyla “sadece fiziksel sınırlarını değil aynı zamanda zihinsel sınırlarını

da genişletm[iş]” olur (76). Kültür alanında gerçekleştirilen edebi üretim de yine aynı ideolojik yapı ile farklı biçimlerde konuşması bakımından onun içinde yer bulur:

Aslında, her tür edebi üretim, geçici olarak ‘kültürel’ diye adlandırılabilir bu ideolojik aygıt aittir. Söz konusu olan Şey, yalnızca edebi metinlerin üretim ve tüketim süreci değil, tersine bu tür üretim kültürel ideolojik aygıt içindeki işlevidir. (Eagleton 2009: 63)

Edebiyat, ulus-devletin hâkim ideolojisinin taşıyıcısı olan ortak kültür söyleminin temsil ettiği kolektif yaşantının belki de en güçlü ve ikna edici ifadesidir. Kültürel ideolojik aygıt içinde “dil milli kültürün doğuşu için Şart olan genişletilmiş iletişim alanlarını üretirken, edebiyat da milletin kimliği hakkında hikâyeler anlat[ma]” işlevini üstlenir (Jusdanis 76). Edebiyatın anlattığı bu tekil hikâyeler, ulusal cemaatin kolektif belleği gibi iş görerek, cemaat  yeleri arasındaki ortak bağları imgesel düzeyde tesis eder ve onların bu bağları daha iyi duyumsamasını sağlar (76). Bu yönüyle edebiyat ulusun, böylesi bir ortaklığın, “birliğin  yeleri olarak yaşayan insanların, kendini yansıtığı hayali ayna” (76), “kolektif kimliğin aynasıdır” (68). Edebiyatın ulusal birliği yansıtma ve hâkim ulus-devlet ideolojisini yurttaşlara  z msetmede böylesine etkili bir araç olabilmesi, söz konusu ideolojinin kodlarını insan deneyiminin doğallığı ve kendiliğindenliği Şeklinde yansıtabilme gücünden kaynaklanır. Öte yandan, bunun edebiyatın ideolojik aygıt içerisindeki işlevinin yalnızca bir veesi olduğunu belirtmek gerek, zira edebiyat metinleri içinde yer bulduğu ideolojik bağlamın kodlarını doğrudan eleştirebileceği gibi, salt betimleyerek işa da edebilir. Terry Eagleton edebiyatın ideolojik yapıyı payandalama veesinden Şöyle bahseder:

[E]debiyat, egemen ideolojik oluşumun algılanabilir ve simgesel biçimlerine bireyleri katmak bakımından canalcı bir araçtır; bu işlevi başka hiçbir ideolojik pratiğe nasip olmayan bir ‘doğallık,’ kendiliğindenlik ve yaşantısal dolaysızlıkla yerine getirmeye muktedirdir. (63)

Öte yandan, modern dönemde genelde estetik, özelde edebiyat ona siyasi ideolojiyi “dışarıdan” destekleme *yahut* eleştirme gücü veren belli bir özerkliğe de sahiptir. Bu nispi özerkliği, egemen ideolojiyi destekleme amacı taşıyan edebiyatı - bilhassa geç modernleşmiş toplumlar için- modern ulus-devletlerin kuruluş döneminde karşılaşılan ulusal kimlik ve kültür gibi siyasi krizleri imgesel düzeyde aşmaya aday bir yapı haline getirir. Jusdanis’in de belirttiği gibi, bu konumdaki bir edebiyat için “özerk estetik, modernlikle ilk karşılaşmanın getirdiği ideolojik karşıtlık ve gerilimleri, sadece hayali bir biçimde de olsa çöz[me]” amacına hizmet etmiştir (12).

Şimdi yukarıda Jusdanis’ten aktardıklarımızın modern Türkiye ulus-devletinin inşası bağlamında nereye düştüğünü daha iyi kavramak için kısa bir parantez açarak Osmanlı-Türkiye modernleşmesinin tarihsel dinamiklerine değinelim. Zira,

Osmanlı ve Türk (ön)milliyetçiliğinin tekevvününü, milliyetçiliğin Batı’daki birinci dalga, Doğu Avrupa’daki (Almanya ve Balkanlar) ikinci dalga ve Üçüncü Dünya’daki üçüncü dalga tipolojilerinden esintiler taşımakla beraber onlardan farklılaştıran nokta, emperyal tarih mirasıyla baş etme meselesiyle birlikte Batı’yla ilişkide düğümlenen ikilemdir. (Bora 1998: 17)

Osmanlı-Türkiye Modernleşmesi ve Parçalanma

Osmanlı-Türkiye modernleşmesi travmatik deneyimler silsilesi içinden geçerek ete kemiğe bürünmüştür. On sekizinci yüzyıl, Osmanlı’da “kurumsal yenileşme” hareketlerinin başladığı dönemdir. Bu döneme kadar ticari ilişkilerin ve savaş ilişkilerinin ötesine geçemeyen Batı’yla münasebette yenileşme pratikleriyle birlikte niteliksel bir dönüşüm gerçekleşir. İktisadi ve siyasi gelişimiyle Garp, bir Şark medeniyeti olarak Osmanlı açısından “model” olmaya başlar. Modern Avrupa’nın iktisadi yükselişinin Müslüman Şark toplumlarının varlık zeminini tehdit eden bir “tehlike” olduğu yönündeki ilk izlenimler aynı yüzyılda ortaya çıkar. Garbın Osmanlı karşısındaki “üstünlüğü” öncelikle “askeri” ve “teknik” alanda kendini gösterir. Bir imparatorluğun asli unsuru “genişlemektir” fakat Osmanlı son dönemlerinde genişlemek şöyle dursun, hızla “toprak” kaybetmektedir. Kayıplarla birlikte geçmişin debdebeli “ihtişamı” yerini kesif bir *beka* endişesine bırakır. Askeri bozgunlardan ötürü ilk tanzim edilen kurum ordu olur. III. Mustafa (1757–1773) döneminde ordunun Batı tarzında düzenlenmesine yönelik önemli adımlar atılır. Mühendishane Mektebi’nin açılması, Tophane’nin ıslah edilmesi gibi uygulamalar bunlardan bazılarıdır. Gelgelelim tüm bunlara rağmen 1768–74 Osmanlı-Rus Savaşı imparatorluğun itibarını zedeleyen Küçük Kaynarca Antlaşması’yla sonuçlanır. Kısa bir süre sonra Napolyon’un Mısır’ı işgali gerçekleşir. Carter Vaughn Findley’in “The Tanzimat” başlıklı yazısında da belirttiği gibi bu işgal, Osmanlı nezdinde en az Rus Savaşı kadar derin bir etki yaratır. Zira Napolyon işgali, imparatorluğu *tasallut* altına alan parçalanma “tehdidinin” salt “Avrupa hudutlarına yakın bölgelerle sınırlı kalmayıp, kendini her yerde hissettirebileceğini göstermiştir” (11). Öte yandan, nispi yenileşme pratikleri 1787 sonrası Rus ve Avusturya savaşlarında da etkili olamaz. Zira Yaş ve Zıştovi antlaşmalarının imparatorluğun sınırlarında yarattığı çalkalanma onu hızla siyasi ve iktisadi buhrana sürüklemiştir. Bu durum, kurumsal yenileşmenin

sistematik bir reform biçimini almasının gerekliliğini de göstermiştir. Bütün bu gelişmelerle birlikte İmparatorluk “kurtarılması gereken” bir vaziyet almıştır: “[G]erilemenin *dehşet* verici bir şekilde fark edilişi, bütün Osmanlı reformlarının gerisindeki itici gücü teşkil” eder (Mardin 2009: 154). Toprak kayıpları “dehşet duygusunu” harekete geçirmiş, bu duygu siyasi fikirlerde de yansımaları bulmuştur. “Devleti kurtarma,” modernleşme sürecinin altında yatan başat saiklerden biridir. III. Selim (1789–1807) bu tema etrafında kendinden önceki değişiklikleri kapsamlı bir programa kavuşturmak için kolları sıvamış, reformlara girişmeden evvel imparatorluğun fiili durumunu değerlendirmek için bir tasarı hazırlatmıştır. Sunulan tasarılar da askeri sistemin bozukluğu, Yeniçeri ocağının acilen ıslah edilmesi gerektiği belirtilmektedir. Ne var ki, imparatorluğun iktisadi durumu Rus ve Avusturya savaşlarından ötürü perişan bir halde olduğundan, finansman sıkıntısı reform iradesinin önüne geçmiştir. Bu finansman sıkıntısı toplumsal sıkıntılarla da atbaşı gitmiştir. İstanbul’un asayişi bozulmuş, şehrin temel ihtiyaçlarını karşılayan iâşe sistemi tıkanmıştır. Reayanın (emekçilerin) durumu da iç açıcı değildir. Bilhassa Hıristiyan reayanın vaziyeti öylesine kötüdür ki, “kurtuluşlarını yabancı devletlerden beklemeye başlamışlardı[r]” (Karal 1988: 111).

Öte yandan, imparatorluğun çatlaklarından içeri milliyetçilik fikri sızmış, etkisini de öncelikle Balkanlarda göstermiştir. 1804–1815 döneminde Sırbistan muhtariyetini ilan eder. Hemen ardından 1830’da ilk ciddi “ayrılık” patlak verir ve Yunanistan bir ulusal isyanla bağımsızlığına kavuşur. Çok-dilli ve çok-dinli imparatorluğun kozmopolit bileşenleri “ayrılık” yolunu tutmaya başlamışlardır. Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre, 1807–1826 arası dönem,

isyan ve ayrılık hareketlerinin, tasallut ve tagallübünün bütün dehşetiyle hüküm sürdüğü bir devir[dir] [...] Vehhâbi hareketi, Sırp isyanı, Eflak ve

Boğdan'daki isyan hareketleri, Tepedelenli Vak'ası, Rum isyanı [...] Irak'taki karışıklıklar [...] imparatorluğun tam bir inhilâl arifesinde bulunduğu *hissini* ver[mektedir]. (2006: 71)

Kısacası, “bölünme ve parçalanma hissini” fiili kopuşların da etkisiyle giderek kesifleştiği bir dönemdir bu. Netice itibariyle, içeriden bölünmelerin önünü almak için idari sistemde değişikliğin şart olduğu, kısmi değil genel ve kuşatıcı reformlara gidilmesi gerektiği anlaşılmıştır. Ne var ki, tüm değişiklikleri bir anda gerçekleştirmek mevcut direnç odaklarından ötürü olanaksızdır. Yeniçerilerin direnci modernleşmenin askeri alandan siyasi ve idari alanlara kaymasını önlediğinden, ocak 1826'da kanlı bir biçimde tasfiye edilir. 1839'da Mustafa Reşit Paşa tarafından ilan edilen Tanzimat fermanıyla birlikte yenileşme hareketi daha kuşatıcı bir mahiyet kazanır. “Can güvenliği,” “ırz, namus ve mülkiyetin korunması” gibi modern terimler fermanın omurgasını teşkil etmiştir. Temkinli bir biçimde Müslüman kolektif kimlikten modern bireysel kimliğe geçilmektedir. Tanzimat'la birlikte yenileşme “bütün hayatın, cemiyetin bünyesi ve manevi insanı vücuda getiren kıymetler manzumesinin, hepsinin birden değişmesi” yönünde bir genişlik kazanır (Tanpınar 2006: 70). Tanzimat'ın ideolojisi “medeniyet” kavramı etrafında gelişir. Tanzim bir medeniyet âleminden bir başka medeniyet âlemine geçiş çabasına dönüştürülür. Bu süreçte “merkezi iktidar saraydan sivil bürokratik merkeze, *Bab-ı Âli*'ye kay[ar]” (Findley 2008: 13). 1840'da Ceza Kanunu, 1850'deyse Ticaret Kanunu kabul edilir. Hukukta *dünyevileşmenin* yaratacağı tepkilerden ötürü yargı alanındaki düzenlemeler, öncelikle merkezin otoritesine yakın yerlerde gerçekleştirilir (Bingöl 2004: 51). Gayrimüslim topluluklar yeni hukuki düzenlemelerle birlikte temsil hakkına kavuştular. Tanzimat'la birlikte toplumsal çokluğu bir arada tutmak için “eşit haklı vatandaşlık” söylemine geçilmiştir. Eşitlik

uygulamasıyla “ayrılma potansiyeli” mevcut kesimlerin sistemle bütünleştirilmeleri amaçlanmıştır. Gayrimüslimler “sözde vatandaş” statüsünden görece birinci sınıf vatandaş statüsüne doğru yer değiştirmektedir.

Gelgelelim kimi muhafazakârlar nezdinde Osmanlının geleneksel “millet sistemi” kaidesinin zayıflaması anlamına gelen bir süreçtir bu. “Millet-i hâkime” anlayışını giderek etkisizleştiren eşitlik uygulamaları devletin dini kurumsallaşmalarını aşındırmakta, Müslüman tebeda tepkilerin oluşmasına neden olmaktadır. Tepkilere rağmen kopuşları ve dağılmayı önlemek ve Tanzimat reformlarını muhkemleştirmek için 1856’da Islahat Fermanı ilan edilir. “Müslümanlar ve Hıristiyanlar arasındaki eşitliği daha kesin bir şekilde ifade ed[en]” bir fermandır bu (Ahmad 2007: 43). Islahat Fermanı’na kadar tebanın yasa karşısındaki eşitliği “dinsel bağlamla” sınırlı tutulmuştur. Oysa gayrimüslim unsurlar çoktan seküler bir zihniyet düzlemine geçmiş, varlıklarını “ulusal” söylemler içinde ifade etmeye başlamışlardır. 1859 ve 1864 arasında Eflak ve Boğdan prenslikleri muhtariyetlerini ilan eder. 1860’da Hersek’te bir isyan patlak verir. Şerif Mardin’e bakılırsa, bu gelişmeler “Türklerin ağzında acı bir tat bırak[ır]” (2009: 25). Yeni Osmanlılar ağızlarıdaki bu “acı tadın” etkisiyle siyaset ve fikir hayatına iştirak eder. Yeni Osmanlılar siyasi pratiklerinde, Batılılaşma sürecini “aşırılıklarından” arındırmayı amaçlamıştır. Toplumsal ve kültürel “bünyeye yabancı” olan unsurların “ayıklanmasına” mesai harcanması bu kesitte gündeme gelir. Yeni Osmanlılara göre, Tanzimat ve Islahat fermanlarının Avrupalılaşma doğrultusundaki uygulamaları toplumun ahlaken yozlaşmasına neden olmuştur.

Yeni Osmanlıların fikrî mücadelesinin nirengi noktası “devletin kurtarılması”dır. Devletin kurtarılması amacını merkeze alan örgütlü ve sistemli ilk modern muhalefet hareketi Yeni Osmanlılar ile birlikte gelişmiştir. Osmanlı-Türkiye

modernleşmesinin “kimlik arayışı” ana hatlarıyla bu dönemde hâsıl olur. Osmanlı toplumsalını oluşturan farklı unsurları bir arada tutmak için bir üst-kimlik olarak Osmanlılık/vatanseverlik söylemi *icat* edilir. Siyasal iktidar nüfuzu altındaki unsurları Osmanlılık mefhumuyla kendisine “bağlamayı,” siyasal birliği de Osmanlılık hattında kalarak tesis etmeyi amaçlamıştır. Bu süreçte, devletin siyasi istikrarı için mutlak monarşiden anayasal monarşiye geçilmesi gerektiği açıklık kazanmıştır. Bu geçişin, Avrupa devletlerinin Osmanlı “iç işlerine” karışmasının da önünü alacağı düşünülmüştür. “Vatan” kavramının “hürriyet” kavramıyla birlikte yeni birtakım anlam ve içerikler kazandığı, devletin kurtarılması söylemiyle “vatanın kurtarılması” söyleminin iç içe geçtiği bir süreçtir bu. Müslüman kamuoyunda vatani bölen ayrılık hareketlerini Batılıların desteklediğine dair genel bir kanaat oluşmuştur. Bu kanaatin de basıncıyla II. Abdülhamit’in iktidarında 1876’da anayasal bir rejim olarak I. Meşrutiyet ilan edilir. Ne var ki, meclis 1877’deki Rus saldırısı nedeniyle II. Meşrutiyet’in ilan edileceği Temmuz 1908’e kadar kapatılır. ’93 Harbi olarak kayıtlara geçen Osmanlı-Rus Savaşı, Osmanlı siyasi fikirlerinin oluşumunda “duygusal anlamda” belirleyici bir öneme sahip olmuştur. Zira savaşta yaklaşık 230.000 metrekare toprak kaybedilmiş, kaybedilen topraklardaki beş ila altı milyon arası nüfus muhacir olarak imparatorluğun başkentine akın etmiştir. ’93 Harbi “imparatorluğun zayıflığına dair endişeyi” büsbütün artırmıştır. Öyle ki savaş,

II. Abdülhamit’i Asyalı ve Müslüman kimliği daha ön planda olan bir imparatorlukla baş başa bırakmıştı[r]. Ayrıca imparatorluk Avrupa’daki vilayetlerinin büyük kısmını kaybetmekle kalmamış, yaşanan yoğun muhacir akışı da elde kalan bölgelerin eskisinden farklı olarak daha yoğun bir Müslüman nüfusa ev sahipliği yapacağını kesinleştirmişti[r]. (Fortna 2008: 47).

II. Abdülhamit'in Pan-İslamcı politikalarının toplumsal temelleri de böylece oluşur. Osmanlılık kimliğindeki Müslümanlık vurgusu daha bir belirginlik kazanmaya başlar. II. Abdülhamit Bab-ı Âli'ye kayan iktidarın merkezini yeniden saraya kaydırarak, anayasal demokratik uygulamaları rafa kaldırmış olur. Fakat İstibdat devri kendi muhaliflerini yaratmakta gecikmez; “parçalanmaları sonlandırmak” amacıyla 1895'te İttihat ve Terakki Cemiyeti kurulur. Yeni Osmanlıların siyasi söyleminden “hürriyet” ve “vatan” gibi birtakım kavramlar Jön Türklere intikal etmiştir. Lakin Jön Türkler bu kavramları tamamen pragmatik saiklerle kullanır, çünkü onlara göre öncelikli mesele hürriyet değil, devletin bölünüp parçalanmasını önlemektir. Bu dönemde yaşanan ayrılıkçı gelişmeler cemiyetin fikri varlığına anlam kazandırmıştır. Jön Türklerin bir kısmı pozitivist tedrisattan geçmiş doktorlar olduğundan, imparatorluğun içinde bulunduğu durumu “çöküş” ya da “gerilemeden” ziyade bir “hastalık” olarak tanımlamışlardır: “Devlet ‘hasta’ysa, devlet adamı hastayı iyileştirecektir. Jön Türkler, bu açıdan, ‘içtimaî tabip’ rolüne kolayca oturabil[miştir]” (Mardin 2010: 20).

Jön Türkler dönemin baskıcı siyasal iktidarına karşı görece liberal bir söylem inşa etmiştir. Cemiyet siyasi söyleminde “basın özgürlüğü,” “kişisel haklar,” “parlamentar demokrasi,” “devlet yönetiminde söz sahibi olmak” gibi ifadelerle başvurmuştur. Fakat bütün bu liberal söylemlerine rağmen, cemiyet aslında liberal değil, muhafazakârdır, amacı da siyasal bir dönüşümden ziyade “kardeşlik bağlarıyla tanımlanan yeni ve birleşmiş bir Osmanlı kimliği yaratarak Avrupa'nın imparatorluğun iç işlerine karışmasını engellemektir[r]” (Hanioğlu 2008: 66).

On dokuzuncu yüzyılla birlikte, Osmanlı'da kimlik ve siyaset arayışının en yoğun biçimde yaşandığı döneme girilmiştir. Bu dönemde siyasi terminolojiye Turancılık, Batıcılık, İslamcılık, Osmanlılık gibi pek çok kavram girmiştir.

Devletin parçalanması, cemaatin hatta bireyin de parçalanması anlamına geldiğinden, yeni bir devlet değil, yeni bir “cemaat” fikrine ihtiyaç olduğu yönünde saptamalar yapılmıştır bu dönemde. Mizancı Murat bu ihtiyacı ilk fark edenlerden biridir. Mizancı, Şeriatın muhafazasından ziyade “yarı mistik bir kullanımla milletin ‘ruhu,’ ‘maneviyatı,’ ‘özü’ gibi soyut kavramlara” atıfta bulunur (Mardin 2010: 120). Milletin ruhuna ve özüne yönelik bu vurguyla “kültür milliyetçiliğinin” ve milli romantizmin mayası atılmıştır. Beri yandan, Mizancı Murat nostaljik tarih kurgusundan “ilerlemeci ve modernist” olarak nitelendirilebilecek bir tarih kavrayışına geçişte önemli bir şahıs olarak öne çıkar. İlerlemeye duyulan inanç, tarihçilik mesaisinin yanı sıra, siyasetle uğraştığı vakit de belirleyici bir unsur olmuştur Mizancı’da. Siyaset ve tarih sahih içtimai amaçlar doğrultusunda sürdürülme amacına Mizancı’nın çalışmaları ve fikirleriyle ulaşmıştır demek, mübalağa olmasa gerek. Mizancı Murat Bey gençliğinin ilk evresinden ömrünün son dönemlerine değin reel politikada yer almaya pek sıcak bakmamıştır, bunun yerine uzun erimli kültür faaliyetlerine ağırlık vermiştir. Çünkü devletin kurtarılması meselesinin işinin ehli kişiler tarafından gerçekleştireceği kanısındadır. Mülkiye’deki hocalığı esnasında tarih yazımında önemli bir çalışmanın altına imza atmıştır: *Tarih-i Umumî*. Şerif Mardin’in belirttiği üzere, Mizancı Murat Bey’in çalışmasıyla birlikte Osmanlı tarih yazımında ilk defa “kuru bir olaylar silsilesinin” dökümünden ziyade tarihin “hürriyete” doğru yol aldığını iddia eden bir tarihçilikle karşılaşmıştır. Modern zaman algısının şekillenmesinde kilit bir öneme sahiptir bu kavrayış. Zira tarihin bir “istikametinin” olduğu yollu anlayış, Osmanlı aydınlarında “yepyeni ufuklar açmıştı[r]” (2010: 86). Milli duyuşa ve kültüre yapılan bu “romantik” vurgu, Türk ulus-devlet inşasının kuruluş döneminde neredeyse hiç rastlanmazken, ancak daha sonraları Yahya Kemal ve öğrencisi Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “estetik odaklı

muhafazakârlık” söyleminde işlenmiş, inceltilmiş bir şekilde yeniden karşımıza çıkar.

Devletin parçalanmasını durdurmak için cemaatin parçalanmasını durdurmak gereklidir yönündeki kanaatle birlikte, toplumsal ve siyasal açıdan yeni bir döneme girilir ve kimlik sorunu ilk kez ifadesini bulur. Osmanlı (ve Türkiye) modernleşmesinin ilk dönemlerinde devleti düşünmek ile milleti düşünmek bir tutulmuş, millet hep devletin varlığı dolayısıyla tasavvur edilirken, modernleşme “idari ve hukuksal” meselelere ilişkin “pratik-teknik” icraatlarla sınırlı tutulmuştur. Şerif Mardin, Jön Türklerin ve hatta Tanzimat’ın devlet adamlarının “temel olarak ‘devlet’ birimini kabul ettikleri[nin] ama millet birimiyle ilgilenmedikleri[nin]” altını çizer (2010: 279). Devletin varlığı meselesinin doğrudan devlete değil de “millet” mefhumuna referansla ele alınmasıyla birlikte siyasetin bileşeni olarak ulusal kimlik önem kazanmaya başlamıştır. Örneğin, Yusuf Akçura, “Üç Tarz-ı Siyaset” (1904) başlıklı makalesinde “Türklük” kavramını tarihsel ve ontolojik bir düzlem içinde kalarak sorunsallaştırır. Türklük içinde yeniden kodlanmaya başlanan cemaate dil, din, kültür, tarih, gelenek gibi etmenler aracılığıyla siyasal bir nitelik kazandırır. Akçura millet kavramını tarihsel düzlemde, devlete öncelik ve hayat bahşeden bir tarzda yeniden değerlendirir. Böylece ulusal kimliğin inşası ve örgütlenmesi ile devletin inşa ve örgütlenmesi arasında köprüler kurar. Kaldı ki, Birinci ve İkinci Balkan Savaşları’nda ve nihayet I. Dünya Savaşı’nda Osmanlı topraklarını kaybetmeye devam etmiştir. Osmanlı 1923’te geleneksel kurumsallaşmalarıyla birlikte tasfiye edilirken Türk milliyetçiliği ulus-devlet örgütlenmesiyle asli mecrasına kavuşmuştur. Öte yandan, Marx’ın ifadesiyle bölünmeye dair “tüm göçüp gitmiş kuşakların” deneyimleri, “ötekileştirilen Osmanlı geçmişinin” hayaletleri ve bütün “artıklarıyla” birlikte “bir kâbus gibi yaşayanların” ruhuna çöküvermiştir.

Kuruluş Dönemi Türkiye Modernleşmesinin Milli “Romantizm Açığı”

Yukarıda Jusdanis’e atıfla genel bir durum olarak, milli birliğin, “ona siyasal olarak ulaşılmazdan önce söylemsel olarak yaşan[dığını],” yani milli birliğin öncelikle imgesel düzeyde duyumsandığını söyledik (11). Fakat Türkiye modernleşmesi söz konusu olduğunda, bazı tikel tarihsel farklılıklar kendini göstermektedir. Bu farklılıklardan ilki, Osmanlı-Türk modernleşmesinin Türk ulus-devletinin kuruluşuyla değil, yukarıda da anlattığımız gibi, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde sezilen dağılma, parçalanma tehlikesine karşı devlet cihazını modernleştirme ve devleti merkezileştirme çabalarıyla başlamasından kaynaklanır. Bu da, aslında geç modernleşme hamlesinin beraberinde getirdiği Batılılık-Doğululuk, evrensellik-yerellik, modernlik-gelenek gibi siyasi gerilimlerin, bu gerilimlere getirilen çözüm önerileriyle birlikte daha Osmanlı döneminde baş gösterdiği anlamına gelir. İkinci farklılık ise, Osmanlı geçmişinin Türk ulus-devletinin kuruluş dönemine (1923–38) damgasını vuran Modernleşme-Batılılaşma eksenli hâkim ideolojik paradigmadan dışlanmasıyla ileri gelir. Bu durum, Osmanlı geçmişiyle beraber reddedilen Osmanlı modernleşmesine özgü gerilimlerin Kuruluş döneminde Batılılaşmacı hâkim ideolojik paradigma içinde kendiliğinden çözülebileceğinin varsayılmasına ve tanımlı bir ulusal kimlik tasarısının öneminin es geçilmesine yol açmıştır. Tanıl Bora *Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslâmcılık* (1998) adlı çalışmasında bu durumu şöyle izah eder:

[Kuruluş döneminde] Modernleşme/Batılılaşma ülküsü ile millilik vasfını koruma ülküsü arasında kurulan mutlak tekabüliyet, milli kimliğin inşa sürecine [Osmanlı] ön-milliyetçilik döneminden devreden bütün gerilimleri

de (evrensellik-yerellik, Batılılık-Doğululuk, modernlik-gelenek) iptal ederek hemzemin kılmaktaydı. (22)

Modernleşme/Batılılaşma ülküsü ile millilik vasfı arasında kurulan bu mutlak tekabüliyet ilişkisi, ulusal kimlikle ilgili çelişkilerin ulus-devletin kurulmasıyla ortadan kalkacağı gibi kolaycı bir varsayımı barındırır. Gene Bora'ya göre, 'devlet kurma' uğrağının baskın olduğu kuruluş evresinde "devlet kurma ile millet-kurma arasında kavramsal bir ayırım" yapılmamıştır (20). Aslında tıpkı devleti merkez alan Osmanlı modernleşmesinde olduğu gibi, Türkiye modernleşmesinin ilk evresinde de "devlet kurma uğrağı baskın" olmuştur (20). Hâlbuki ulusal kimlik kurgusu "modern öncesi (millet-öncesi) tasavvur dünyasından milletleşme sürecine taşınan malzemeye, daha doğrusu bu malzemenin milletleşme ve modernleşme sürecindeki işleniş biçim(ler)ine dayanır" (13). Oysa kuruluş evresinde hâlihazırda var olduğu varsayılan milli kültürel özün muhafaza edilmesi ile evrensel bir medeniyete ulaşma saiki arasında sentezci, eklektik ve aritmetik denebilecek çözümlere odaklanılmış, tipik olarak, "Batılı medeniyetle yerli-milli kültürü sentezleme" çabası ön plana çıkmış, bu doğrultuda "etnosentrik bir medeniyetçilik" anlayışı güdülmüştür (24). Bu sentez çabasının, kuruluş dönemi resmi ideolojisine ve kültür politikalarına damgasını vuran en geçerli örneği Ziya Gökalp'in "milli hars+evrensel Garp medeniyeti" formülüdür. Gökalp'in hars ile medeniyet arasında "yapay bir işbölümü[ne]" dayanan bu sentezinde "evrensel" Batı medeniyeti teknik veçhelerine indirgenirken, bu medeniyetin Batı-merkezli kültürel boyutu göz ardı edilmiştir (24). Gökalp'e bakılırsa, Türk harsı/kültürü tarih boyunca hep yabancı medeniyetlerin (Çin, Acem ve Arap) etkisi altında kalmıştır. Yapılması gereken ise, Türk kültürünü bu yabancı etkilerden arındırarak, onun işlenmesinde evrensel Batı medeniyetinin teknik üstünlüğünden yararlanmaktır. Gökalp'in sentetik formülünde kültür ulusun

hâlihazırda sahip olduğu, onu bir arada tutan manevi/tinsel harç olarak tasavvur edilir. Medeniyet ise, “bir cemiyetin üst tabakasını başka cemiyetlerin üst tabakalarına bağlayan kurumlar[dan]” ibarettir (Gökalp’ten akt. Koçak 2000: 374). Kültürü canlı bir öz olarak algılayan organizmacı/uzviyetçi kültür anlayışı kuruluş döneminin geçmişin (Osmanlı kültürünün) tasfiyesine dayanan Kemalist resmi ideolojisine bir paradigma olarak Gökalp’le girer. Bu anlayışa göre,

ulusal kültür, canlı ve bozulmamış bir öz halinde halkın yaşamında mevcuttur; bu özü işlemek, bilimsel yöntemlerle işlemek gerekmektedir. Batı medeniyeti ise burada devreye girer, bu işlem için gerekli “usul” ve “teknolojiyi” sunar. (376)

Bu milli kültür anlayışında kültür bir cemiyetin bünyesinde öz olarak yer alan ve başka bir bağlama aktarılamayacak yahut sonradan edinilemeyecek zevk, beğeni gibi doğal bir malzemeye indirgenirken, medeniyet ise bu malzemenin inceltmesinde izlenecek biçimsel yöntem ve teknikle bir tutulur (377). Bu anlayış gerek ulusal kimlikle ilgili sorunları geçmişin ve diğer etnik, dinsel unsurların tasfiyesine dayanan etnosentrik Türk kültürü mefhumuyla telafiye çalışması, gerekse Batı medeniyetiyle karşılaşmanın beraberinde getirdiği açmazları teknik bir meseleye indirgemesi bakımından pek gerçekçi olmasa da, Kemalist siyasi rejimin ve onun resmi milli ideolojinin alâmetifarikası mertebesine yükselmiştir.

Resmi milli ideolojiyi böyle yapay ayrımlara dayanan sentetik formüllere iten, ulusal kimliğin inşasına harç yapılabilecek olan emperyal mirasın toptan reddidir. Kuruluş döneminde ulusal kimliğin inşasında Osmanlı bütün dini ve estetik dünya görüşüyle birlikte tasfiye edilmesi gereken bir eski medeniyet şeklinde kodlanarak ötekileştirilmiştir:

Milli kimliğin Öteki-imgesi olarak kendi geçmişini, eski kimliğini koyması, aynı zamanda eski kimliğe dair yeni bir tasavvur oluşturması demektir. Bu yeni ‘eski kimlik’ tasavvurunda Osmanlı, ‘Türk’ün cevherini baskı altında tutarak rüştünü engelleyen ‘heyula’ olarak algılanır. (Bora 1998: 41–2)

Bu “redd-i miras” durumu, “kurtuluş” savaşı sonrasında zaten büyük ölçüde yoksullaşmış olan cumhuriyet rejimini tarihsel açıdan travmatik bir kopuşa sürüklemiş, ulusal kimliğin inşasında devreye sokulabilecek kültürel ve tinsel içerikten mahrum bırakmıştır. Tarihsel kopuş Mustafa Kemal’in 1922 tarihli şu sözlerinde resmi ifadesini bulur: “Yeni Türkiye’nin eski Türkiye ile hiçbir alakası yoktur. Osmanlı hâkimiyeti tarihe geçmiştir. Şimdi yeni bir Türkiye doğmuştur” (Atatürk 1954: 50). Emperyal mirasın bu şekilde reddedilmesiyle birlikte, ulusal kimliği ruhen ve imgesel düzeyde besleyebilecek milli romantizmden de yoksun kalmıştır. Bu anlamda Türk ulusal kimliğinin inşasında Jusdanis’in belirttiğinin aksine, milli romantizm ihtiyacı sonradan, yani ulus-devletin kuruluşundan sonra fark edilir. Şayet, “milletler siyasal ve coğrafi olarak millet adını almadan önce rüya olarak varolu[yorsa],” kuruluş dönemi resmi milli ideolojisi Osmanlı geçmişiyle birlikte bu rüyayı reddetmiş, bunun yerine o kadar da yaratıcı olmayan yeni Türklük ve köken anlatılarıyla özgün rüyasını bizzat yaratmaya yönelmiştir (Gourgouris’ten akt. Jusdanis 68). Geç fark edilen, redd-i miras kaynaklı milli romantizm eksikliğini ise, suni kültürel formüllerle nafîle biçimde telafiye girişir. Tanıl Bora bu durumu şöyle ifade eder:

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın deyişiyle, “biz romantizmi eskitmiştik”[...] En önemlisi, mazinin (romantik yakın maziyle beraber!) ötekileştirilmesi ve İslâm’ın kültürel veçhesi itibarıyla da dışlanması, milli kimlik politikasını

sadece strateji bakımından değil, imgesel levazımat bakımından da kıtlığa itti.
(1998: 45)

Bora'nın "imgesel levazımat kıtlığı" yahut "romantizm açığı" şeklinde ifadelendirdiği bu durumu, Orhan Koçak da emperyal estetik kültürün reddinden kaynaklanan bir "araçsızlık" olarak saptar: "Rejim, eski estetik kültürü toptan reddedip bir yenisini yoktan var etmeye yönelirken, inandırma, cezp etme ve yönlendirme araçlarından da önemli ölçüde yoksun bırak[mıştır] kendini" (2000: 393). Bu "romantizm açığının" telafisi için girişilen vatan ve Anadolu romantizmi yahut kurtuluş savaşı güzelleme işi ise yetersiz kalmış, milli kültürle Batılı medeniyeti sentezleme iddiasındaki Gökâlçî formül elde kalan "halk kültürü malzemesini bile kısırlaştırmıştır" (Bora 47). Tanpınar "siyasi, iktisadi, içtimai, günün bütün mevzuları[na]" yer veren, "vatan şiiri, halk şiiri, milli hayata dair roman" gibi türlü formları içeren bir milli edebiyatın varlığına rağmen, bu romantizm açığını edebiyatın "milli benlikteki devam" meselesini es geçip, "hayat karşısında daima memlekette" olmasına bağlar (2005: 90, 94). Sonraki dönemlerde ise, resmi milli ideolojiyi tamamlayıcı nitelikte başka sentez çabalarına girilerek, bu romantizm açığı Bora'nın ifadesiyle "senettik dozu yüksek" formüllerle kapatılmaya çalışılır.

Hasan Âli Yücel'in maarif vekilliğine getirildiği 1938'de ise, kültür politikalarında farklı bir döneme girilir. Orhan Koçak'ın (2000) "görelî restorasyon" veya "hümanizmacı kültür" dönemi olarak adlandırdığı bu dönem Demokrat Parti'nin iktidara geldiği 1950 yılına kadar Cumhuriyetin resmi milli ideolojisinin tamamlayıcısı olur. Hasan Âli Yücel eklektik bulduğu Gökâlçî "Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak" formülüyle arasına mesafe koyarak, ulusal kültür ve

kimlik sorununu bütüncül olduğunu iddia ettiği daha evrenselci ve hümanist bir yaklaşımla telafiye girişir:

Bugünkü Türk inkılabı, eklemeci değil, bütüncü ve sistemcidir. Biz Ziya beyin dediği gibi üç şey olmak istemiyoruz; dilediğimiz bir şey olmaktır. Biz tam Türk olmak istiyoruz. [...] Türkleşmek başka şeydir, Türk olmak başka. Meşrutiyet'in eklemeci filozofunun zannettiği gibi bizim Türkleşmeye ihtiyacımız yoktur. Bizim için, Türklüğümüzü duymak ve bulmak zarureti vardır. (Yücel'den akt. Koçak 2000: 394)

Fakat Yücel'in Gökölpe formülde uzlaştırılmaya çalışılmakla birlikte, zıtlığı zımnen kabul edilen Batılılık-Doğululuk, evrensellik-yerellik ikiliklerini giderme iddiasındaki hümanist yaklaşımı, bu ikilikler arasındaki gerilimi gidermekten çok dönüştüren “düşünsel bir manevra” olarak kalır (Koçak 397). Yerli kültürle Batı medeniyeti arasındaki karşıtlık, “Dünya Edebiyatından Tercümeleler” projesinde olduğu gibi, daha ılımlı olmakla beraber “yama yerleri belirgin olan” bir hümanist söylemin potasında eritmeye çalışılır. Kültür politikalarının bu ikinci evresinde geliştirilen Türk hümanizması söyleminin modern karşıtlıklara kilitlenmeme tutumu, rejime kısmen de olsa nefes aldırır: Yerel ile evrensel (Batı) arasında köprüler kurulur, Batı'yla alışveriş bir nebze normalleşir, işkenceli karşıtlıklar törpülenir. Gene de sadece bir törpüleme işlemiyle sınırlı kalan hümanizmacı söylemin, Gökölpe'in ulusal kimliği ve kültürü devlet kurmanın bir yan ürünü olarak gören genel yaklaşımının zaafalarını aştığını söylemek güçtür; bu zaafaların etrafından dolandığını söylemek daha doğru olur.

Yahya Kemal ve Estetik bir Fenomen Olarak Ulus

Kültür politikalarının betimlediğimiz bu iki dönemine de Osmanlı emperyal mirasının tasfiyesinden kaynaklanan bir tarihsel kopuş bilinci damgasını vurur. Mirasın tarihsel süreklilik sağlayacak şekilde ulus tahayyülüne taşınamaması, yukarıda da belirttiğimiz gibi, milli romantizm açısından kıt olan eklektik çözüm çabalarını ortaya çıkarmıştır. Hâlbuki ulus-devlet yapılanmaları ne kadar “yeni” olursa olsun, *Hayali Cemaatler*’de Benedict Anderson’ın da belirttiği gibi, “siyasal ifadesi olma iddiasında oldukları ulusun ezeli bir geçmişten kaynaklandığı ve daha da önemlisi, sınırsız bir geleceğe doğru kesintisizce ilerlediği” tasavvurunu yaratmaları gerekir (2009: 25). Yani “kültürel bir yapım,” icat, imalat olan ulusun bağlayıcılık iddiası taşıyabilmesi, geçmişteki bir dizi “rastlantısal” olayın onun bugündeki varlığını doğrulayacak ve meşru kılacak “zorunlu” bir tarihsel gidişat şeklinde *düzenlenmesini* gerektirir. “Hayali bir cemaat” olarak ulus meşruluğunu sağlayacak olan bu tarihsel sürekliliği, onu önceleyen ve ona kaynaklık eden kültürel sistemlerle ilişki kurarak sağlayabilir ancak (25, 26). İşte bu dönemde, kültürel bir aktör olarak ulusun ve ulusal kültürün inşasında tarihsel süreklilik fikrinin ve estetiğin önemine vurgu yapan ilk fikir adamlarından biri Yahya Kemal olmuştur. Orhan Koçak Yahya Kemal’in meseleye bakışındaki farkı şöyle özetler: “Gökalp için kültür ve estetik, ulusun kurulmasında bir araçtı. Yahya Kemal ise ulusu ve tarihini öncelikle estetik bir gerçeklik olarak kurguluyordu” (2000: 395). Başka bir deyişle, Yahya Kemal için estetik ve edebiyat ulusun “kendine dair [tarihsel] temsillerini yeniden inşa edebil[ceği] bir alandır (Eagleton 2009: 88). Estetiği bir bakıma siyasal sorunların çözüme kavuşturulabileceği bir alan olarak kavrayan bir bakıştır onunki. Tanpınar’a göre onun en büyük tarafı da, “cemiyet fikriyle saf estetiği atbaşı yürütmesi, hatta birbirinin tamamlayıcısı yapması[dır]” (akt. Kahraman 2008: 604).

Tarih ile estetik ve edebiyat arasındaki ilişkinin doğal ve aracısız bir ilişki değil, bir yeniden üretim ve yeniden sunum (*re-presentation*) ilişkisi olduğunu kavramış, bu kavrayış da onu Türk ulusal kimliğinin ihtiyacı olan tarihsel sürekliliği estetik söylem içinden üretmeye yöneltmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'in İstanbul Darülfünunu Edebiyat Fakültesi'nde verdiği derslerle ilgili izlenimlerini aktarırken, Tanzimat'tan beri yaşanan tarihsel süreksizlik ve bilinç kaybının milli hayatı besleyen damarları nasıl tıkadığından bahseder ve ekler:

Zaman ve hadiselerin okyanusunda, birtakım isimlere ve müphem duygulara, müphem hatıralara tutunarak, onlarla döğüşerek yüzüyorduk. Burada yüzüyorduk kelimesini tesadüf olarak kullanmadım. Köksüz şeyler daima yüzer, daima beyhude yere bir karşı sahil arar. Halbuki *milli hayat devamdır*. (2007: 24)

Tanpınar buradaki “yüzergezerlik” mecazıyla ulusal tahayyülün içine düştüğü “rastlantısallık” duruma dikkat çekmek ister. Tarihle bağının kopması ulusu zamanın denizinde oradan oraya savrulan bir meçhullük ve rastlantısallık durumuna itmiştir ki, ulusları ulus yapan tarihsel-kültürel süreklilik fikrinden devşirdikleri “kadimlik”tir (Anderson 2009: 25). Yahya Kemal ise, tarihi inkârından dolayı köksüzleşen milli hayatı bu rastlantısallıktan kurtarmanın tarihsel süreklilik fikrine bağlı olduğunu ve onu kadim bir kültürel mecraya yeniden oturtmanın gerekliliğini görmüştür. Milli hayat özelinde rastlantısallığın sürekliliğe, köksüzlüğün kadimliğe, dağılımlılığın terkibe dönüştürülmesine yönelik bu hamle kaosu düzene dönüştürme, biçime sokma iddiasından ötürü siyasal olduğu kadar estetik bir hamleye de tekabül eder. Nitekim Tanpınar'a bakılırsa, Yahya Kemal milli tarih ve kültür konusunda

“daima terkinin peşinde koş[makta],” derslerinde “Malazgirt Muharebesi[nin] İstanbul’un fethiyle, Milli Mücadele[nin] Fransız İhtilali’yle omuz omuza” olduğu, süreklilik içeren tarihsel bir anlatı kurmaktadır (2007: 19).

Yahya Kemal için ulusal hayatın ve cemiyetin içine sıkıştığı çıkışsız şimdi’den, “hâl dediğimiz o kesintiden” (Tanpınar 2007: 105) kurtuluşunun yolu o şimdiyi geçmiş ve gelecek tahayyülüyle birleştirerek zamansal sürekliliğini ve söylemsel tutarlılığını sağlamaktır. Bu yüzden de ulusal kimliği tanımlarken, Gökalpçi sentetik ve teknolojist arayışlarla arasına sınır çekmiştir: “Medeniyetin şumûlü ve bütünlüklü niteliğini idraki nedeniyle” modernleşme/Batılılaşma sürecinin “kısmi iktibaslarla, ayıklamalarla yürüyemeyece[ğini]” fark etmiştir (Bora 1998: 85). Ona göre, medeniyet Gökalp’te olduğu gibi tekniğe indirgenemeyecek kadar kuşatıcı bir yapıdır. Kültür ise medeniyete mündemiçtir ve dil, tarih, coğrafya, mimari, musiki, peyzaj ve bir toplumu toplum yapan bütün bir değerler sistemini, Tanpınar’ın deyişle bütün bir “ruh iklimini,” varlık dünyasını kapsar. Fakat Tanzimat’la başlayan modernleşme sürecinde kültür dünyasında eski ile yeni arasında aşılmaz bir ikilik doğmuş, toplumsal bilinç Gelenek ile Modern arasında “mazisiz bir hâle,” “hâlsiz bir şimdiye” sıkışmıştır. Yahya Kemal’e göre geçmişi reddetmek ve bu kültürel ikiliği ortadan kaldırmak için yapılması gereken, Geleneği yeniden değerlendirmektir: “Yahya Kemal’in meşrebinde, Geleneği muhafaza etmenin yolu, onu ‘saklamaktan,’ aynen tutmaktan değil; ‘Garp metoduyla Şarkı yeniden kurmak’tan, Geleneğin tözünü modern zamanlarda yeniden üretmekten geçer” (85). Fakat bilhassa Cumhuriyet’le birlikte geç kalınmış bir modernleşme hamlesine girişilirken, eldekenden de olunmuş, hâl böyle olunca Gelenek “yoktan var edilmek” zorunda kalınmıştır; “bütün bir medeniyet, hayat anlayışı, asırların biriktirdiği her şey, hulasa bütün manevi ekonomimiz [...] bir inkârın muterizesi içine gir[miştir]”

(Tanpınar 2007: 101–2). Bu bakımdan, Yahya Kemal’in “zaten var olana,” “milli oluŖa,” hâlihazırdaki “milli hayata,” “ruha,” “duyuŖa” ve bu toplamın modern bir tarih sezgisiyle *muhafaza* edilerek yeniden iŖlenmesine yaptığı vurgu manidardır. Yahya Kemal’in “modern” muhafazakârlıđı¹ uzun zamandır çekilen kaynak sıkıntısına estetik bir çözüml arz etmekle kalmaz, modernleşmenin huzursuz edici ikiliklerini de *süregiden* bir milli kültür içinde eritme gücüne sahiptir. Yahya Kemal “siyasal değil, kültürel düzlemde” ifade bulan muhafazakârlığıyla Mizancı Murad’dan beridir hissedilen “milli romantizm açığıml” kapatmaya taliptir:

Kendisinin Mizancı Murat hakkında söylediği gibi, sanki “hilkaten muhafazakâr” birinin ‘tabii’ duruŖ ve duyuŖudur bu. Sanırım [siyasal olmayan] gücü de [...] buradan gelir. YanlıŖ anlaşılmasın; yalın, saf doğallıktan, otantiklikten değil, Gelenek hakkında, otantik olan hakkında modern bir görüşle oluşturulan bir tahayyülden veya yeniden-oluŖturulmaya çalıŖılan bir hâleden söz ediyoruz – tam da muhafazakârlığın Geleneği iŖleyerek kendini var etmesine özgü olan tarzda.” (Bora 1998: 84–5)

Yahya Kemal’in temsil ettiği muhafazakâr ve kültür milliyetçisi damarın düsturu “İnkılabı ‘tadında bırakıp’ makule döndürme” Ŗeklinde özetlenebilir (76). Makul olan ise, Türkiye ulus-devletinin vatandaşlarını öncelikle “milli değerler ve deneyimlerden oluŖan muhayyel mekâna sokma[ktır]” (Jusdanis 68). Söz konusu muhayyel mekânın var edilmesi “duyumsanabilir olanın” ortak tarihsel deneyim Ŗeklinde zamansal-mekânsal yeniden örgütlenmesini, “bölüşümünü” gerektiriyordu

¹ Burada “muhafazakârlık” terimiyle basit anlamda hep maziyle iliŖkilenen “gerici” bir ideoloji değil, Bora ve Onaran’ın tanımı doğrultusunda, daima modernle iliŖki kuran, “(ona tam olarak karŖıt olmayan ama) her zaman ona göre konumlanan,” bizatihi bir ideoloji olmaktan ziyade daima ideolojilere eklenilen modern bir duyuŖ tarzı, “bir karŖı-ideoloji” kastedilmektedir (Bora ve Onaran 2006: 234). Her ne kadar sadece geçmişle iliŖkilendirilse de, muhafazakârlığın daima bugünden (bugünkü dertlerin çözümlü amacıyla) geçmişe doğru olan hareketinden dolayı yaratıcı veya aktif hatırlamayla olan bağı *hıfz* kökünden gelmesinde de açığına çıkar.

ki, estetiğın alanına ait olan bu iş de haliyle kültüre ve edebiyata düşüyordu (Rancière 2007: 12–9). Oysa Tanpınar’ın da belirttiğı gibi Türkiye’de edebiyat hep belirsiz bir bugünün ve politikanın hükmüne girmiş, resmi ideolojinin “acil ihtiyaçların[ın] emrinde,” “gündelik olanın peşinde” koşmuş, “hayat karşısında daima memlekette” olmuştu (2000: 90). Öte yandan, gene Tanpınar’a göre Yahya Kemal milli hayatın zamansal ve mekânsal olanın “muhayyileye mâl edilmesiyle” ilgili bir mesele olduğunu saptıyor, kendi edebi pratiğinde de geçmişı yaratıcı bir bellek çalışmasıyla bugüne taşımaya girişiyordu:

O, tarihte ve sanatta, zaman ve mekân içine ancak birtakım küçük teferruatlarla yerleşebileceğini biliyordu. [...] eldeki kaynakları iyi yoklamakla elde edilen bir bilgi dahi bu işe kâfiydi. Elverir ki bu bilgi sahih olsun ve onu muhayyilemize mâl ederek yaşayalım. Yahya Kemal, bugünkü mânâsıyla “historicité”nin ehemmiyetini mazi karşısında ruhî bir esarete düşmeden bizde ilk idrak edendi. (2007: 30)

Burada Tanpınar’ın hocası Yahya Kemal’in “mazi karşısında ruhî bir esarete düşmemesine” vurgu yapması önemlidir. Geçmişe bu bakışta, ulusal kimliğın *hâlihazırdaki* “realite” ile geçmiş arasında *yaratıcı* bir bağ kuran bellek dolayımıyla anlatsal bir bütünlük kazanacağına dair bir bilinç vardır. Tutarlı bir ulusal kimliğın oluşumuna ket vuran kaynak sorununu, “bölünme”yi “çizgisel” bir hatta taşıyan tarihsel bir anlatı kurarak çözüme çabasındır Yahya Kemal’inki:

[O] realite duygusu ve tarih bilgisi, hatta tarih sezişiyle [...] kaynak ihtiyacına en müsbet şekilde cevap ver[miş], bir bölünmeden başka bir şey olmayan bu çabalamayı esas ve büyük çizgiye getirmeye muvaffak ol[muştur] (Tanpınar 2007: 105–6)

Bir “Anlatısal Kimlik/Özdeşlik” Olarak Ulus

Şimdi Yahya Kemal’in ve onun fikirlerini eleştirel süzgeçten geçiren öğrencisi Tanpınar’ın ulusal kimlik, bellek, tarihsel süreklilik ve anlatı fikirlerini daha iyi kavramak için Paul Ricoeur’ün “anlatısal kimlik” teorileştirmesine kısaca göz atalım. Böylece zamansal sürekliliğe dayalı tutarlı bir anlatı, bir “metin” olarak ulusal kimliğin yaratımında kurmaca ve edebiyatın gördüğü işlevin önemini daha iyi anlamak mümkün olabilir.

Paul Ricoeur “Narrative Identity” (1991) başlıklı makalesinde “ister bir bireye isterse tarihsel bir cemaate ait olsun, anlatısal kimliğin inşası[nın] tarih ile kurmacanın birleştiği” bir alanda gerçekleştiğini ileri sürer. Ricoeur’e göre, bireylerin yahut ulus gibi tarihsel cemaatlerin “‘hayat hikâyeleri’ tarihten ve kurmacadan ödünç alınan anlatısal modellere –olay örgülerine— uyarlandığında daha anlaşılabilir” ve okunaklı bir hâl alır. Bu doğrultuda, Ricoeur “identity” (kimlik) sözcüğünün Latincedeki iki kullanımı olan *idem* ve *ipse* sözcüklerinden hareketle kimliğin iki veçhesi arasında bir ayrıma gider. Buna göre, Latince *idem* sözcüğü “özdeş” veya “aynı” anlamına gelirken, “benlik” anlamındaki *ipse* sözcüğü böyle bir özdeşliğe işaret etmez. Yani, kimlik derken aslında anlamları üst üste binen iki şeyden, yani özdeşlik (*ipseity*) olarak kimlikten ve benlik (*self*) olarak kimlikten bahsetmekteyizdir (73). Buna göre, *benlik* bizi biz yapan ifade edilemez iç çekirdeği oluşturması, “kim” olduğumuza cevap vermesi açısından ontolojik ve gramatik düzleme aitken (75), *özdeşlik* olarak kimlik ise (bütün çok-anlamlılığı ve zamana bağımlı bütün değişkenliğine karşın) benliği tanımlamanın daha dışsal bir olanaklılığıdır ve benliğin “ne”yi, “neler”i içerdiğini ifade eder. *Özdeşlik* olarak

kimlikten bahsettiğimizde ise, karşıtlarıyla akla gelen, birbiriyle bağlantılı dört semantik içerim devreye girer: çokluğa karşı *teklik/eşsizlik*, farklılığa karşı *aşırı benzerlik*, süreksizliğe/kesintiye karşı *sürekli*, zamansal değişime karşı *kalımlılık* (74). Bu söylenenleri ulusal kimlikle bağlantılı olarak okuduğumuzda, bir ulusun, üyeleri arasında aşırı benzerlik olan, eşsiz, sürekli ve kalımlı bir özdeşlik, birlik-bütünlük figürü olarak kendini sunduğunu, temsil kazandığını söyleyebiliriz. Öte yandan, uluslar farklılığı, çokluğu barındıran yapıların bulunduğu önceki bir durumdan zamansal (bazen de mekânsal) anlamda koparak, yani bir anlamda sürekliliği bozarak bu sıfatları yüklenirler. Peki, zamansal akışın kesintiye uğratıldığı, önceki yapının parçalandığı, kalan bakiyenin, “artığın” ise kendi içinde benzerlik göstermediği bir kopuş uğrağından bir özdeşlik ve bütünlüğe geçmek uluslar için nasıl mümkün olur? Ricoeur’den esinle söylersek, uluslar bu parçalılığı tarihsel bir olay örgüsünden ve bir ortak deneyimler, duyumsamalar alanı olarak kültürden mürekkep bir anlatısal kimlik kurarak yaparlar:

Anlatı, bireyin [bu durumda ulusun], onun anlatısal kimliği olarak adlandırabileceğimiz kalıcı karakterini inşa eder. Bunu da, hikâyenin başkişisinin kimliğini yaratan olay örgüsüne [*muthos*] uygun dinamik kimliği oluşturarak yapar. Bu yüzden, kalıcılıkla değişim arasındaki dolayımı, esasen olay örgüsünde aramamız gerekir. (77)

Anlatı (ulusal) benliğin deneyimlediği, ille de tutarlılık barındırması gerekmeyen ayrı ayrı olayları tutarlı bir olay örgüsü ve anlamlar kümesi oluşturacak şekilde (*emplotment*) yeniden düzenlemek (*refiguration*) suretiyle anlatısal bir (ulusal) kimlik inşa eder. Yahya Kemal’in ulusal kimlik önerisinde, ne kadar travmatik olursa olsun hâlihazırda deneyimlenen benliğimizi, “milli oluş”u tutarlı bir anlatıya, metne dönüştürmenin yegâne aracı olarak dile yaptığı vurgu bu anlamda manidardır.

Tanpınar dil ve millet arasındaki ilişki hakkında şöyle der: “Milletlerin böyle sıkışık anları olur. *Vatan birdenbire dilden –çünkü tarih de onun içindedir— ibaret kalır*” (2007: 32). Ulusal kimlik anlatı yoluyla uyumsuzluktan uyuma doğru evrilen dilsel bir yapıdır. Nasıl ki ulus-devlet coğrafi sınırları olan bir hukuki-siyasal egemenlik alanına işaret ediyorsa, anlatı yahut metin olarak ulusal kimlik de belli imgeler, simgeler ve anlam öbeklerinin hâkim olduğu estetik ve dilsel bir alana tekabül eder. Zaten Yahya Kemal’e göre ulusal bir kimlik olarak Türklük “coğrafyayla ve bir ‘zevk’le ilgili bir husus, [...] bir estetik mesele, [...] bir dil sorunudur. Eğer bize benliğimizi duyuracak bir dile ulaşılabilirse onun içerdiği gerçeklik tarih ve millet şuurunu da getirecektir” (Kahraman 2008: 609). Buradan bakınca, edebiyatın “bütün sanatlar arasında millet oluşumuna en güçlü biçimde iştirak eden” kurum olması gayet anlaşılırdır, zira “edebiyat kolektif kimliğin aynası olarak hizmet verir ve aynı zamanda onun hikâyesini anlatır” (Jusdanis 1998: 68).

Ulusal kimliğin anlatı vasıtasıyla uyumsuzluktan uyuma doğru evrilen bir dilsel yapı, bir metin olduğunu söyledik. Fakat bu noktada bir şerh düşmekte fayda var. Uyuma doğru evrilmesi metnin çatlaksız olduğu ve uyumu tam olarak yakaladığı anlamına gelmez hiçbir zaman. İster metin olarak ulusal kimlikten, isterse edebi bir metinden bahsediyor olalım, metnin uyumsuzluktan uyuma doğru geçişin “yama” izlerini taşıyan, yani “uyumsuz uyum” (discordant concordance) diyalektiğini yansıtan bir yapı olduğunu göz önünde tutmamız gerekir (Ricoeur 1990: 73). Fakat metin kendini başı sonu olan yapısal bir tamamlanmışlık figürü olarak sunduğundan, bize uyumsuzluktan uyuma geçişinin sancılı sürecini, yani üretim sürecini gizleyen kendinden verili bir nesne gibi sunar kendini: “Tıpkı özel mülkiyet gibi, edebi metin de böylece kendi üretici sürecinin belirleyicilerini genelde yadsıyan ‘doğal’ bir nesne gibi görünür” (Eagleton 2009: 115). Aslında tam bu noktada kendini gene verili bir

doğal nesne gibi sunan bir metin figürü daha çıkar karşımıza: ideoloji (Eagleton 1996: 17). İdeoloji de tıpkı kurmaca metin gibi “gerçeğin” belli temsil sistemleri içinde (yeniden) üretildiği dinamik bir söylemsel yapı teşkil eder. Edebi metin ise, “her şeyden önce ideoloji demek olan ‘gerçeğin hayali üretimi’nin doğasında bulunan anlamlar, algılamalar ve cevaplardan örülü bir ağdır” (Eagleton 2009: 85). Gene de şunu belirtmekte yarar var: Edebi metni her durumda ideolojinin sözcülüğünü yapan bir yan ürün olarak değil, “ideolojinin zorunluluğu olarak düşünmek” gerekir (88). Yani, edebiyat ile ideoloji ilişkisi, bunlardan herhangi birinin üstünlük kurduğu tek yönlü bir ilişki olarak değil, iki metnin üst üste binmesinedekine benzer diyalektik bir ilişki olarak anlaşılmalıdır. Bu doğrultuda Eagleton edebi metin-ideoloji ilişkisini bir karşılıklı üretim ve yapısızlaştırma ilişkisi şeklinde tanımlar:

[Edebi] metin kendisini bir yapı olarak kurar: İdeolojiyi kendi görece özerk koşullarında yeniden kurmak için, estetik üretim içinde işlemek ve yeniden kalıba dökmek için yapısızlaştırır; metnin kendisi de ideolojinin metin üzerindeki etkisiyle çeşitli ölçülerde yapısızlaşır. [...] [Bu ilişki] metnin ideoloji ve ideolojinin metin üzerindeki karşılıklı işlemi olarak, metnin sürekli kendi belirlenimlerini üst-belirlediği bir karşılıklı yapılandırma ve yapısızlaştırma olarak kavranabilir ancak.” (2009: 112–3)

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın kendi edebi metinlerinde, Geleneği estetik bir hamleyle yeniden düzenleyen hocası Yahya Kemal’in muhafazakâr fikriyatını eleştirel bir analize tabi tuttuğunu belirtmiştik. Hocası gibi Tanpınar da kendi metinlerinde “‘yeni’ medeniyet ile ‘eski’ kültür arasında sentetik bir ilişki tasarlamakla değil, hayatta kaybedilen bütünlük ve devamlılık fikrini bir ‘ruh bütünlüğü’ içinde yeniden kurmakla meşguldür” (Bora 1998: 87). Fakat Tanpınar’ın

farkı, modern ulusal kimliğin çatlaklı yapısına daha nesnel bir gözle bakabilmesinden gelir. O, ulusal kimliğin mazinin inkâr edildiği resmi ideolojik düzlemde metinselleştirilme çabalarının nafieliğinin, imkânsızlığının bütünüyle farkındadır. Bu yüzden, kendi kurmaca metinlerinde bu ideolojik metinselleştirme hamlelerini bizzat sahneleyerek onlarla hesaplaşmaya çalışır. Maziyi, yani (dini ve kültürel ritüelleriyle) eski estetik kültürü bugünkü ulusal kimlik terkiğine taşıırken, bunun uyumsuzluk ile uyum arasındaki çatışmalardan azade bir süreç olmadığını bilir. Tanpınar'ın edebi metinleri bu anlamda ideoloji ile metin arasındaki karşılıklı yapılandırma-yapısızlaştırma sürecinin bütün izlerini taşır. Yazarın ideolojiyle bu hesaplaşması en iyi, edebi metinlerindeki alegorik yapının çözümlenmesiyle anlaşılabilir. Zira alegorik yapı bize göstergeleri arasında organik bir ilişkinin olmadığı, bu ilişkinin ancak “tekrardan” kaynaklanabildiği, “benliği serbest düşüş anında yakalayan” bir *özdeşlik ve süreksizlik* sistemi olarak karşımıza çıkar (De Man 2008: 237). Tanpınar'da alegorik yapının taşıdığı “acı verici bilgi” işte bu imkânsız özdeşlikte saklıdır: Ulusal kimlik/özdeşlik mazi hayaletlerinin tasallutu altındadır.

II. BÖLÜM

ULUSAL ALEGORİ: SİYASAL ENTELEKTÜEL OLARAK YAZARIN

TARİHLE İMTİHANI

Fredric Jameson “Tarihte Eleştiri” (1976) başlıklı yazısında biçim incelemesinden elde edilen verileri tarihsel bir bakış açısıyla birleştirmenin gerekliliğinden bahseder. Ona göre, “mesele biçimselleştirici eleştirilerden başka bir şeye dönmek değil,” “biçimsel, estetik özellikler vb. konusundaki bu saptamaları, sahiden tarihsel saptamalara dönüştürebilme[ktir]” (2008, 54). Zira eleştiride bir metnin kendi içindeki biçimsel saptamalarla sınırlı kalmak, aslında metnin kendi üretimi olan kurmaca alanın sınırlarında kalmak, dünyayla temasını gözden kaçırmak demektir. Hâlbuki edebi metin kaynağını duyumsanabilir alanın hâlihazırda siyasal olarak örgütlendiği tarihsel bir kendilik olarak dünyadan alır. Edebiyat metni dünya dediğimiz bu tarihsel kendiliği “kendi dokusu içine çek[er]” (15) ve kendi nesnesi olarak yeniden üretir. Fakat “nesnesini kendi ürünü olarak sunduğu ölçüde, metin kendi kendini üretiyor gibidir” (Eagleton 2009: 83). İşte bu yolla metin dünyayı yahut gerçekliği ilk defa kendisi yaratıyormuş izlenimini verir:

[Edebiyat metni] kendi içinde bulunduğu durumu dile getirir ve metinselleştirir, böylece durumun kendisinin ondan önce var olmadığı, ortada metinden başka bir şey olmadığı ve metnin kendisi onu bir serap şeklinde

yaratmadan önce zaten hiçbir dış ya da bağlamsal gerçeklik olmadığı yanlısamasını teşvik eder ve sürdürür. (Jameson 2008: 15)

Bu yüzdendir ki, biçimsel saptamalarda bulunurken, metinlerin dünya yahut “tarih ile arasında dolaysız, kendiliğinden [bir] ilişki” olduğu varsayımını “ıskartaya çıkarmamız” (Eagleton 2008: 79) gerekmektedir. Nitekim metnin üretiminde devreye giren “zihinsel işlemlerdeki derin tarihselliği” görmemiz (Jameson 2008: 55) ve metnin bizim şimdimize olan kurtarıcı buluşmasını gerçekleştirmemiz ancak böyle mümkün görünmektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın metinlerinde retorik bir mecaz olarak (ulusal) alegorinin varlığı yönünde biçimsel bir saptamada bulunduk. Şimdi bu saptamamızı aydınlatmak için Jameson’ın “Çok-Uluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”² (1986) başlıklı yazısı ışığında, Tanpınar’ı ulusal alegoriye sevk eden toplumsal dinamiklere daha yakından bakalım. Ardından bir mecaz olarak alegorinin yapısına ve bellekle ilişkisine değineceğiz.

Alegorinin Tarihsel-Travmatik Kaynakları

Jameson’ın “Üçüncü Dünya Edebiyatı” yazısının ana argümanı, “bütün Üçüncü Dünya metinleri[nin], zorunlu olarak alegorik” olduğu ve “ulusal alegori olarak okunmaları” gerektiği yönündedir (372). Jameson bu argümanını karşılaştırmalı ve (öz)eleştirel bir bakıştan hareketle gerekçelendirir:

² Jameson yazısında “Üçüncü Dünya” terimini kullanmasının gerekçesini şöyle açıklar: “[K]apitalist Birinci Dünya, İkinci Dünya’nın sosyalist bloğu ve sömürgecilik ile emperyalizm deneyimini yaşayan bir dizi öteki ülke arasındaki temel ayrılıkları bu ifadede olduğu gibi dile getiren benzeri bir başka ifade göremiyorum” (368). Jameson söz konusu terimi “betimleyici bir anlamda” kullandığını ve terime gelebilecek itirazların yazıdaki argüman açısından önemsiz olduğunu ifade etse de, bu terim seçimi bazı eleştirilere konu olmuştur. Örn. bkz. Aijaz Ahmad, “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory,’” *Social Text* 17 (Autumn 1987), s. 3-25.

Kapitalist kültürün, yani Batılı gerçekçi ve modernist roman kültürünün belirleyici öğelerinden biri de, özel olan ile kamusal olan arasındaki, şiirsel olan ile siyasal olan arasındaki, cinselliğin ve bilinçdışının alanı olarak düşündüğümüz alan ile sınıfların, ekonominin ve seküler siyasal iktidarın kamusal dünyasının alanı arasındaki radikal yarılmadır: Bir başka deyişle, Freud'a karşı Marx. (372)

Buna göre, özel-kamusal, şiirsel-siyasal, bilinçdışı-kamusal/siyasal şeklindeki ayrımlar, daha çetrefil bir modernleşme sürecinden geçen ve bilhassa da Batılı modeller karşısında bir benlik yarılmayı yaşayan ülkelerdeki edebiyat üretimini değerlendirirken doğrudan veri alınabilecek ayrımlar değildir. Ayrıca, estetik alan ile siyasal alanın iç içe oluşu da bu ayrımların modernleşmeyi bir gecikme ve medeniyet değiştirmesi haletiruhiyesiyle deneyimleyen toplumlardaki geçersizliğini doğrulayan bir diğer parametre olarak karşımıza çıkar.³ Oysa Birinci Bölümde de özetlediğimiz gibi, bir gecikmişlik ve parçalanma, bölünme psikolojisinin eşlik ettiği Osmanlı-Türkiye modernleşmesi bağlamında, modernleşme devlet aygıtının yeniden örgütlenmesi ve devletin merkezileştirilmesiyle aynı anlama gelmiş, Yeni Osmanlılık akımından başlayarak entelektüel üretim genelde devletin bütünlüğünü muhafaza teması etrafında gerçekleşmiş, entelektüeller ve edebiyatçılar eserlerinde memleketin siyasi meselelerine çözüm üretmeye çalışmıştır. Ayrıca Osmanlı-Türkiye modernleşmesinde, özerk entelektüel üretimin kâh resmi ideoloji etrafında dönen tartışmalar, kâh bizatihi otoriter devlet pratikleri tarafından sınırlandırıldığı bir kültürel

³ Jusdanis modernliğin “Batı Avrupa toplumunda on altıncı yüzyıldan itibaren biçimlenmeye başlamış ve onu önceki dönemlerden ve çağdaşı olan diğer toplumlardan ayırmış olan bir dizi yapısal özelliğin ifadesi” olduğu söyler: “endüstriyel genişleme, siyasal iktidarın kullanımı üzerine getirilen anayasal kısıtlamalar, sivil bürokrasilerin yükselişi, kent merkezlerinin büyümesi, okuryazarlığın ve kitlesel eğitimin yaygınlaşması, sekülerlik, içsel psikolojik benliğin ortaya çıkışı ve işlevsel farklılaşma,” yani “siyaset, ekonomi, bilim, hukuk, eğitim ve dinin kurumsal alanlarının birbirinden koparak özerk sistemler haline gel[mesi]” (11). Biz de metnin geri kalanında “modern” terimini ve ondan türeyen terimleri kullanırken, bu yapısal özelliklerin hepsine birden atıfta bulunuyor olacağız.

alan söz konusu olduğundan, edebiyat farklılaşmış bir estetik alanda değil, siyasal ve toplumsal meselelerin de yoğun biçimde tartışıldığı, daha melez, ayrımlaşmamış bir kültürel alanda gerçekleşmiştir. Tanpınar İstibdat dönemi sonrası bağlamında safi estetik nitelikleriyle öne çıkan bir *belles lettres* pratiği olarak edebiyatın olanaksızlığını şöyle ifade eder:

Her akîdenin gizli ve aşikâr müdafaasının yapıldığı otuz senelik bir susuştan sonra hemen herkesin birden konuştuğu ve Aristo'nun tabiriyle içtimai ve politik mahlûkun [...] asıl fonksiyonunu gerektirdiği hürriyeti kazandığı bir devirde edebiyat, sadece bir üslûp ve edebiyat meselesi olarak kalamazdı. İster istemez politika ve ideoloji işin içine girecekti” (2007: 85)

Böyle bir bağlamda, yazarlık deyince mesleki bir statüden çok, kamusal alandaki meselelerle yakından bağlantılı olan bir söz/yazı üretimi akla gelirken, yazar deyince daha çok bir kalem erbabı (*wo/man of letters*) figürü karşımıza çıkar. Kaldı ki, Yeni Osmanlılar ve Jön Türklerden itibaren Türkiye coğrafyasındaki entelektüellerin üretimlerinde yazı kurumuyla olan ilişkilerine baktığımızda, edebiyatın toplumsal ve siyasal meseleleri konu alan *literatür* anlamında edebiyattan henüz pek de farklılaşmadığını, yani Jameson'ın deyişiyle şiirsel olanla siyasal olanın ayrı sözsel mecralarda akmadığını görürüz. Yazı üretiminin bulunduğumuz coğrafyadaki bu farklılaşmamış veçhesi yahut pozitif bir ifadeyle, kamusal ağırlığı açısından bakıldığında, Jameson'ın Üçüncü Dünyaya özgü biçimde “hem şiir, hem praksis üreten” “siyasal entelektüel” tanımına ulaşırız (380).

Yaşar Nabi Nayır'a yazdığı bir mektubunda “hiçbir milletin münevveri, bizim kadar içtimai olamaz” diyen Tanpınar da memleket entelektüelinin bu siyasal veçhesine atıfta bulunur (akt. Kahraman, 2008: 603). Kuruluş dönemi ve sonrasında

gerekliliği üzerinde onca durulmasına ve adına onca eser yazılmasına rağmen, ideal bir milli edebiyata halen ulaşılammış olmasını edebiyat üretiminin yoğun bir ideolojik ortamda gerçekleştirilmesiyle ve edebiyatın acil politik ihtiyaçların hizmetine sokulmasıyla ilişkilendirir:

Edebiyat, lâııkıyla tahlil edemediği, ehemmiyetini iyi göremediği bir “bugün”ün emrine girmiş, çeşitli ağız ve düşünceden onun tepkileri olmuştu. Âcil zannedilen ihtiyaçlar fikir ve sanat hayatını emrinde tutuyorlar, resmî makamlar ve cihazlar da kendi politikaları için bunun böyle olmasını istiyorlardı. (2007: 25)

Zamanın acil siyasal sorunlarına çözüm bulma adına “siyasal bir kültür geliştirme[ye]” (Jameson 337) koydukları bir bağlamda edebiyatçıların üretimini salt estetik bir mesele olarak ele almak imkânsızdır. Nitekim Tanpınar’a bakılırsa, modern Türk edebiyatı Batılılaşmanın başladığı Tanzimat’tan itibaren bir medeniyet krizinin içinden doğup gelişmiş, Kuruluş döneminde “eski dil öğretimi sisteminin” bütünüyle değişmesiyle beraber edebiyat kendini bu kez “vatan[ın] dilden ibaret kal[dığı]” (Tanpınar 2007: 32) bir ortamda vatanın dilsel ve sembolik temsilinin ağır siyasal sorumluluğuyla karşı karşıya bulmuştur. Bu yüzden “Türk Edebiyatında Cereyanlar” başlıklı yazısında (1936) Tanpınar’ın da dikkat çektiği gibi, modern Türk edebiyatının tarihi Vakay-ı Hayriyye (1826), Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) Fermanları, I. ve II. Meşrutiyet (1876, 1908), Balkan Harbi (1911–13) ve I. Cihan Harbi (1914–18) gibi siyasal hadiselerin ve bu hadiseler etrafında gelişen ideolojilerin tarihinden ayrı ele alınamaz:

Bütün bu hadiselerde modern Türk edebiyatı, aşağıda bahsededeğimiz ideolojiler etrafındaki mücadeleleriyle mühim bir rol oynadığı gibi, bazen de

bizzat hazırladığı bu vâkıaların kuvvetle tesiri altında kalmıştır. Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında, Cumhuriyet'in ilanından sonra yeni bir terkip şeklinde verdiği bu ideolojiler Medeniyetçilik, İslamcılık ve Türkçülük cereyanlarıdır. Her biri cemiyetin ayrı bir realitesini karşılayan bu ideolojilerin etrafındaki mücadele, belki de modern Türk edebiyatının asıl tarihini yapar. [...] İyi bir dikkat bu edebiyatın mevzu itibariyle hemen hemen bütün memleket coğrafyasına dağıldığını bize gösterir. Bütün bunlar bahsettiğimiz siyasi hadiselerle kendiliğinden bağlanırlar. (104–5)

Nilüfer Göle'nin deyişiyle, “evrimden ziyade geleceğe bir sıçrama, toplumun topyekûn, yani devrimci bir anlayışla dönüştürülmesi olarak belir[en]” (2008: 12) Cumhuriyet modernleşmesinin medeniyet (eski-yeni) krizinin çözümüne yönelik aceleci, teknik-yönelimli ve tasfiyeci yaklaşımı Tanpınar'a göre “köksüz” kalan entelektüel hayatı da politikanın hükmüne sokmuştur. Cemiyeti ve fikir hayatını içinde bulunduğu çıkışsız “hâl”de, “hâl denen kesinti”de “kolay veya imkânsız terkipler peşinde koş[maya]” (Tanpınar 2005: 107) sevk eden şey, “küçük politikacı[nın] telaşı[yla]” düşünmek, cemiyetin hayatını yapan esas değerler manzumesinin ifadesi olan kültürün barındırdığı tarihsel sürekliliği es geçmek olmuştur (Alptekin 2010: 102). Hâlbuki bir “kültür hâl ile iktifa edemez” (102). Tanpınar'a göre, cemiyet hayatı Tanzimat'tan itibaren kendisini eski ile yeni arasında kurumsal ve manevi bir ikilik içinde bulmuştur. Tanzimat'la beraber yeni değerler kabul edilirken, eski ne “tabii bir istihale ile yeni icaplara göre gelişt[irilebilmiş],” ne de “tamamıyla ortadan kaldırılabilmişti[r]” (Tanpınar 2006: 133). İşte Tanpınar bu noktada edebiyata sosyokültürel bir rol yükler: Akıl almaz hızdaki, “cezri” modernleşmenin yol açtığı kültürel açmazları çözmeye, tasfiyesine çalışılan “eski kıymetleri [bugünün zaruretlerine göre] yeniden yaratma” işi (Alptekin 2010: 146)

“kültürün aynası” olarak edebiyata düşmektedir (139). Kültür “mazisi ile beraber tasarruf etme” imkânları elinden alındığı için “mukallit” olma durumuna düşmüş, “mythos’u, tabii istiare’si ve alegori’si olmayan” modern Türk edebiyatı ise (142) Tanpınar’a göre “tarihle alakası kes[ilmiştir]” (43) olan cemiyeti “tarih ile birleştirmek” (102), bunu yaparken de “tenkit fikrini” elden bırakmamak durumunda kalmıştır (155).

Tanpınar’ın modern Türk edebiyatında eksik bulduğu yan da bu eleştirel “yeniden değerlendirme”dir. Ona göre, modern Türk edebiyatı “memlekette yeni bir vatan ve millet aşkının, yeni bir yaşayış şeklinin, insani hakların, medeniyet ve faziletin meşalesi” olmaya, “yeni âlemin içinde, yeni bir duyuş tarzıyla yepyeni unsurları ihtiva eden bir muhayyile” (2005: 91) inşa etmeye soyunurken maziyi, ananeyi birdenbire terk ederek, kendini hayatın ve “manevi benliğin” bütünlüğünden de yoksun bırakmıştır. Gelgelelim “eski bir konağın son sahipleri” olarak hala o konakta ikamet eden bir cemiyet ve onun edebiyatı için yeniyeye ulaşmak maziden kaçışla mümkün değildir:

[B]izim gibi bir vakitler kendi çerçevesi içinde mütekâmil bir medeniyete, muayyen asalet kazanmış bir zevke ve bu zevkin tam bir kemale erişmiş eserlerine mâlik olan, yani kendi mazisinde olgun bir sanat ve edebiyat an’anesine malik olan milletlerin derhal yeni bir edebiyat yapmaları ne dereceye kadar mümkün olabilirdi? Hakikatte bir edebiyat ve sanat ancak kendi an’anesi içinde yenileşebilir. (2005: 91)

Tanpınar’a bakılırsa, milli edebiyatla ilişkili memnuniyetsizliğin ardında saklanan “korkunç hakikat” (90) aslında Türkiye siyasi modernleşmesinin yüzleşmekten kaçtığı korkunç hakikatten ayrı değildir: “Her şeyi[n] yerine yenisini koymadan

zedele[nmesi]” (Enginün&Kerman 2007: 326), maziyle olan köprülerin atılması cemiyet hayatının “yekpareliğinin” bozulmasına ve “milli benliğin” kaybına yol açmıştır. Tanpınar maziden kopuşun damgasını vurduğu bu ontolojik zemini birçok eserinde parçalanma, dağılma, yarımlik ve artıklık imgeleriyle tasvir etmiştir. Tanpınar’ın estetiğindeki modernist damarı besleyen de, kaybedilen kolektif benliği, bütün komünal çağrışımlarıyla manevi hayatı bir halita, bir terkip içinde yeniden inşa etmenin, metinselleştirmenin imkânsızlığına ilişkin bilinçtir. Tanpınar’ın eserinde karşımıza çıkan bu imkânsızlık bilinci aslında Türkiye modernleşmesinin bir ütopya olarak önüne koyduğu pürüzsüz muasırlaşma/Batılılaşma projesinin mukadder başarısızlığına ayna tutar. Nitekim Jusdanis’in de dediği gibi “modernlik başarısızdır, çünkü Batılı klonların yaratılmasına ve yerli pratiklerin ortadan kaldırılmasına çok nadir yol açar” (1998: 14). Eski ile yeninin, yabancı ile yerlinin arasındaki “eşik”te kalmalarından ötürü “modernleşme sürecine ‘gecikmiş’ toplumlarda geleneksel ve modern yapılar arasında, kaynak ile model arasında bir huzursuzluk nöbeti yaşanır” (14). Bir kriz hissi içinde asılı kalmış olan bir hâl’de mazi tarafından sürekli huzursuz edilen “Türk milletinin” tarihi, bu yüzden, Tanpınar’ın da dediği gibi “kopuşlar ve düğümlerle devam eden” “bir tecilin hikâyesidir” (2007: 213).

Tanpınar cemiyetin şimdideki (hâl) bu çıkışsızlığının siyasette ve ideolojilerin güdümündeki edebiyatta aranan çözüm yollarının “imkânsız terkipler peşinde koşmak[ta]n” öte bir anlam taşımadığının farkındadır. Maziden bu travmatik kopuşun kaynağı her ne kadar siyaset olsa da, hele hele Türkiye’nin belli ideolojilerin mücadelesinden öte bir anlam taşımayan, “küçük politikacılarla” dolu siyasal ortamında çözümü siyasette aramak olanaksızdır, zira yaşanan her şeyden önce bir benlik yitimi, bir kültürel bütünlük kaybıdır. Tanpınar gibi bu travmanın tarihsel mahiyetini saptamış entelektüeller için Türkiye hâlihazırdaki siyasi

meselelerden ne büsbütün kopabildikleri ne de ona büsbütün eklemelenebildikleri sıkışılmış bir ev gibidir: “Türkiye evlatlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olmak imkânını vermiyor. Bu itibarla bizim eve çok benziyor.” (Enginün&Kerman 2007: 267). Fikri ortama ideolojik tartışmaların damga vurduğu bir memlekette entelektüel için ne siyasetten azade bir biçimde üretimde bulunabileceği özerk bir fikri alan, ne de muasırlaşmacı/Batılılaşmacı resmi ideoloji karşısında açıktan açığa eleştirel bir siyasi tavır alma olanağı söz konusudur.

“Her şey[in] iç politika oldu[ğu],” “en hayati meselelerin bile yeni ve eski davasına inkılâp [ettiği]” (305) böyle kapalı devre bir fikri ortamda entelektüel için en büyük tehlike ufuksuzluktur. Nitekim Tanpınar’a göre hocası Yahya Kemal Türkiye’nin içe kapalı siyasal ortamında ulusal meseleyi daha tarihselci ve analitik bir gözle değerlendirebilmiş olsa da, en nihayet siyasi propagandanın kör kuyusuna çekilerek, “ufuksuz [...], Türkiye’ye mahpus” (267) kalmıştır. Tanpınar, Yahya Kemal özelinde Türkiyeli entelektüelin bu sıkışmış durumunu bir donma, mumyalanma, mahpusluk retoriği içinde ifade eder: “Yahya Kemal biraz da milliyet nazariyesine kendini feda etti. Şiirlerini kabul ettirmek için yaptığı propagandaya [...] sarıldı ve onlar içinde mumyalandı. [Bu da] Yahya Kemal’i dar bir çerçeveye hapsetti” (279). Tanpınar’ın gerek yazılarında gerekse edebi metinlerinde mahpusluk, kapanmışlık, sıkışmışlık imgeleriyle tarif ettiği bu basık iç politika ortamı Jameson’ın “Üçüncü Dünya entelektüelinin görünürdeki umutsuz durumu” diye tarif ettiği duruma karşılık gelir: “Hiçbir siyasal çözümün mevcut ya da tarihsel ufukta görülür olmadığı” bir durumdur bu (2008: 381). Tanpınar ise bir entelektüel olarak düşünsel kurtuluşunu fiziksel olmasa da zihnen bu kapanmışlıktan çıkarak “açılmakta” görür: “Ben ise dünya içinde, ileriye açık, mazi ile hesabımı gören bir Türkiye’nin peşindeyim. İşte memleket içindeki vaziyetim” (Enginün&Kerman

2007: 37). “Politika[nın] insanı kuyu gibi çek[tiği]” (236) bu kapalı fikri ortamda estetik Tanpınar için zorunlu bir kaçışın olduğu kadar, toplumsal ve siyasi meselelere eleştirel yaklaşma imkânının da yeridir: “Türkiye’de her şey politika mücadelesi. Ben ise eserimde Türk politikasını, hakiki Türk politikasını görüyorum” (301). Bu nokta önemlidir, çünkü Jameson’ın da dediği gibi, barındırdığı hızlı değişim dinamiğine rağmen eleştirel bir entelektüel-yazar için “hiçbir siyasal çözümün mevcut ya da tarihsel ufukta görülür olmadığı” bu içe kapanmışlığın “biçimsel ya da edebi tezahürü, anlatısal kapanım olanağıdır” (381). Joel Fineman’ın da belirttiği gibi “alegori[nin] genellikle siyasi yahut metafizik nedenlerden ötürü ortada söylenemeyen şeylerin olduğu eleştiri veya tartışma atmosferlerinde su yüzüne çık[an]” bir mecaz olduğu hesaba katıldığında, yazarın metnin dışındaki (siyasi) meselelere açıktan ve doğrudan söz yöneltmeden, yani politikanın kuyusuna çekilmeden eleştirel yaklaşımını ortaya koyabildiği böyle bir anlatısal kapanım olanağı sunduğunu düşünmek akla yatkındır (akt. Seyhan 438). Tanpınar memleketteki siyasi çıkışsızlığın gerisinde yatan “toplumsal ve tarihsel kâbus[u], [...] özgül olarak Tarih aracılığıyla kavranan yaşamın dehşetini” (Jameson 2008: 375) görmektedir: “Rüyada görsem korkarım. Biz tutuşmuş bir geminin içindeyiz” (Kerman 2007: 214). Tanpınar alegorisinin ve rüya estetiğinin temelinde ayakta ve aydınlıkta görülen bu tarihsel kâbusa ilişkin eleştirel bir içgörü yatar. Hâlihazırda siyasi bir birlik ve *düzen* içinde görünen toplumsal hayat aslında süreksizlikler, kesintiler ve özdeşsizliklerle dolu kaotik bir durumdadır. Bir özdeşlik ve düzen figürü olarak tasarlanmaya çalışılan ulusal kimliğin (*idem*) altında bastırılan mazinin hayaletlerinin musallat olduğu dağılmış bir ulusal benlik (*ipse*) kendini duyurmaktadır. Bütün *düzen*leyici gücüyle ulusal hayatı metinselleştirme, bütünlüklü bir anlatı olarak sunma hizmetine koşulan ulusal edebiyat yitirilen tinsel ve kültürel

birliği bir türlü telafi edememekte, sürekli imgesel açık vermektedir. Kültürel bütünlüğün kaybıyla gelen benlik yitimi, yeni bir estetik kültür yaratmaya yönelik her sentetik hamleyi ondaki eksiği veya bakiyeyi görünür kılarak boşa çıkarmaktadır. Tarihsel kopuşla yüzleşmektense onu baypas etmeye yönelik çabalar ortaya “zihni bir hazımsızlığın eserleri gibi görünen garip bir halita” ortaya çıkarmıştır (Tanpınar, 2000: 46). Tanpınar estetiği bütün “siyasal rezonans[larıyla]” (Jameson 2008: 375), yeniden düzenlenmeye çalışılmasına rağmen bir türlü dikiş tutmayan bu garip ulusal halitanın alegorik ve eleştirel bir temsilini sunar.

Tanpınar’ın metinlerinde alegori yazarın içinde bulunduğu tarihsel uğrağa dair somut bilincinin tezahürü olan özgöndergesel bir yapı olarak karşımıza çıkar. Jameson Üçüncü Dünya kökenli edebi metinlerdeki özgöndergesel-alegorik yapının varlığını Hegel’in efendi-köle diyalektiğinden hareketle Üçüncü Dünyalı yazarların “durumsal bilinç” dediği özelliğiyle izah eder. Jameson’a göre, Birinci Dünyanın entelektüel üreticileri “yaşam[larını] adadı[kları] çalışmaya ilişkin bilinç[lerini] en dar mesleki ya da bürokratik çerçeveye sınırlandırma imkânını” kendilerine tanırken bir özel alan ve bireysellik yanılması; Efendi’ye özgü bir idealizm içindedirler: “[B]u yersiz bireysellik ve bu yapısal idealizm, ‘tarih kâbusu’ndan hoş bir kaçış olanağı verir, ama aynı zamanda kültürümüzü, kişiye özel öznelliğın psikolojizmine ve ‘yansıtımlar’ına mahkûm eder” (2008: 395). Öte taraftan, Jameson’a bakılırsa, Üçüncü Dünya kültüründe entelektüelin böyle bir idealizm çerçevesinde tarih kâbusundan kaçış gibi bir olanağı yoktur, zira o “kendisine rağmen durumsal ve materyalist olmak zorunda[dır]” (395). Üçüncü Dünya entelektüelini kendi öznelliğini veya bireyselliğini daima toplumsal veya kolektif olanla birlikte anlamlandırmaya götüren, özel-kamusal ayrımını zora sokan bir özbilinç söz konusudur burada. Tanpınar’ın *Günlükler*’inde şiir yazma konusundaki “kısırlılığın”

nedenlerini araştırırken bunu cemiyetin durumundan ayrı izah edememesinde de aynı durumsal bilinç kendini gösterir: “Niçin bu kadar kısırsız? Çünkü bu kısırlık beni aşılıyor. Burada ferdiden içtimaiye giden bir şey var. Kendi kendime mazeret arıyorum fakat hakikat böyle” (198). Jameson’a bakılırsa, Üçüncü Dünya metinlerinin kaçınılmaz alegorik yapısını açıklayacak olan da bu durumsal bilinçtir: “[B]u kültürde bireysel öyküyü ve bireysel deneyimi anlama, sonuçta kolektiflik deneyimini anlatmak gibi zorlu bir çabayı içermek zorundadır” (395). Gene günlüklerinde Tanpınar kendine yazı yazma konusundaki nasihatlerini not ederken edebiyatında özel ile kamusal, ferdi ile umumi olanın birbirinden ayrılmazlığını şöyle ifade eder: “Eskinin charme’ını kapılmadan duy. Her ihsas [duyum] derinleştirilmeli, her hüsnün cevheri aranmalı, fikir ve dünya vizyonu ve insanın kendisi olmalı. Ferdiden ve hususiden umumiye, umumi ahenge düşman dünyaya doğru” (239).

Tanpınar’ın kurmaca metinlerinde bireyin karmaşık iç dünyası ile siyasal şekillenmeye konu olan modern toplumsal deneyimin kâbusvari, kaotik durumu arasında “alegorik rezonans” vasıtasıyla bir analogi ilişkisi kurulur (Jameson 2008: 374). Bu anlamda Jameson’ın “Üçüncü Dünya metinlerinde, bireysel ve toplumsal deneyimin libidinal öğeleri ile siyasal öğeleri arasında” dolaysız bir ilişki olduğu (375), dolayısıyla bu kültürlerde “psikolojiyi ya da daha özgül olarak libidinal yatırımı öncelikle siyasal ve toplumsal çerçevede okumak gerek[tiği]” (376) yollu saptaması yerindedir. Tanpınar metinlerinde özne ile nesne, ferdin iç dünyası ile bakışını çevirdiği dış dünya, hayal gücü ile duyuları arasındaki ilişki öylesine dolaysızdır ki, ancak “çağrışımsal analogiye” (Wasserman’dan akt. de Man 2008: 224) dayanan kapalı bir alegorik yapı içerisinde uygun temsilini bulur. Fakat Tanpınar’ın bilinçli alegori kullanımını sözgelimi Divan şiirinde kullanılan türde alegori ile karıştırmamak gerekir. Zira bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni olan

Tanpınar her edebi biçimin “ne kadar dolayısıyla [dolaylı] konuşursa konuşsun, evvela içinde doğduğu ve bağlı bulunduğu içtimai sistem[e]” göre şekillendiğinin farkındadır (2006: 26). Bu doğrultuda Tanpınar klasik alegori kullanımını dönüştürerek, kendi metinlerindeki alegorik yapıyı modern toplumsal-tarihsel deneyimin Türkiye’ye özgü süreksizliklerine uygun şekilde içeriklendirmiştir. Tanpınar’ın modern alegori kullanımını anlamlandırmak için “erdemleri, tutkuları ve genel bir sentez halindeki tarihsel olayları simgeleyen soyut veya gayri-cismani kendiliklerin bir cisimleşmesi” (Auerbach’tan akt. Seyhan 2003: 439) şeklindeki klasik alegori tanımıyla yetinemeyeceğimiz açık olduğuna göre, modern alegorinin yapısına ve bellekle ilişkisine değinmek gerekiyor.

Artık Var Olmayanın Hatırlanması ve Alegori

Tanpınar *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde alegorinin esas olduğu “eski” şiiirden bahsederken, onun “her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağıya doğru düzenlenmiş bir âlemin ifadesi” olduğunu söyler (27). Tanpınar’a göre, eski edebiyatın yansıttığı dünya mutlaklığın ve aşkınlığın hüküm sürdüğü, ferdin (ve ferdi bir deneyim olarak aşkın) cemaatle, cemaatin hükümdar/devletle, hükümdar/devletinse kadir-i mutlak ve kutsal olan Tanrı’yla bir ayniyet/özdeşlik içinde olduğu, sonsuzluk mefhumuna dayanarak kendini kuran modern öncesi bir karşılıklılıklar evrenidir. “Din, kozmik âlem, siyasi rejim, ferdi hayat” bu kapalı mütakabiliyetler evreninde “birbirinin aksi” olarak yer bulur (27). Tanpınar’a bakılırsa, eski şairlerin “içinde *mahpus* buldukları” (22) bu estetik “bütün tarihiyle (bir)in etrafında teşekkül etmiş, bütün cehdi ve gayretiyle onun gayrısını yenmeye çalışan bir cemiyet nizamının” ve “onun ferdi hayata aksi[nin]” ifadesidir (25).

Tanpınar'ın Divan şiirinin sembolik ve analogik evrenine ilişkin bu betimlemesi daha çok klasik alegori için geçerlidir. Burada öyle homojen bir sembolizm vardır ki, “aşk, zihni hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hatta adem [...] bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi” buradaki mütakabiliyetler sistemi içerisinde yer bulur (2008: 23). Tanpınar'ın alegorik temsiline kaynaklık eden dünya ise artık “bir”in etrafında teşekkül eden bir dünya değil, “mutlak”ın, “aşkın” olanın anlam âleminde çekildiği, modernleşme yolundaki Türkiye'nin sekülerleşen dünyasıdır. Divan şiirinde homojen bir temsil sisteminin içinde yer bulan bütün unsurların “dağıldığı,” artık birbirine karşılık gelmediği bir dünyadır bu.

Jameson'ın “birebir bir eşdeğerlikler çizelgesine başvurarak okunması gereken ayrıntılı bir mecazlar ve kişileştirmeler bütünü” olarak klasik alegori kavrayışımızı bir yana bırakmamız gerektiği yollu çağrısı, bu iki alegori kullanımındaki farkı anlamak için önemlidir. Jameson bu yeniden tanım ihtiyacını çağdaş edebiyat teorisinde alegori konusunda yaşanan ilgi uyanışıyla ilişkilendirir:

Alegori bir kez daha bugün bize yakın hale geliyorsa, bunun nedeni, alegorik ruhun büyük ölçüde süreksiz olmasıdır: Alegorinin, kopmalar ve heterojenliklerle, simgenin homojen temsilinden çok, rüyanın çoğul çok-anlamlılıklarıyla ilgili bir mesele olmasıdır. (378)

Bu açıdan bakıldığında, klasik alegori kavrayışı alegorik anlamlandırma sürecinin çok-anlamlılığını, heterojenliğini ve süreksizliğini karşılamaktan uzak olan tek boyutlu bir kavrayıştır. Dolayısıyla alegoriyi yeniden tanımlarken “bu tür eşdeğerliklerin ta kendilerinin metnin her süregelen şimdisinde sürekli değişim ve dönüşüm halinde olduğu” çok daha karmaşık bir anlamlandırma sürecinin devreye girdiğini hesaba katmak gerekir (378). Zira alegori “eşzamanlı bir dizi farklı anlam

ya da mesaj üretebilme gücü[ne]” sahip olan dinamik bir göstergeler sistemidir (379).

Bu iki ayrı alegori yaklaşımı bize Divan şiiri ile Tanpınar metinleri arasındaki farkı verir. Divan şiiri sembolizmi, Tanpınar’ın da belirttiği gibi, bizi kozmolojik bir bütünselliğe gönderirken, bu kozmolojik bütünsellik içinde belli bir yere sahip olan göstergesel birimler arasında bir süreklilik ilişkisi kurar. Tanpınar’ın metnindeki alegorik göstergeler ise, dış dünya algısında var olan böyle bir bütünselliğe gönderme yapmadığı gibi, göstergelerin kendi arasında da onları farklı düzeylerde anlamlandırmaya yatkın kılan, çağrışıma dayalı bir süreksizlik söz konusudur. Paul de Man “Zamansallık Retoriği” başlıklı yazısında edebiyat tarihindeki tartışmalar ışığında alegori ile sembol arasındaki farka değinirken, sembolün sürekliliğini tözsel olana gönderme yapmasından aldığını, alegorininse böyle bir tözsel göndergeden yoksun olmasından ötürü anlamı daha muğlak kıldığını ileri sürer:

[S]emboller dünyasında, yaşam ile biçim özdeşdir [...] [S]embol her zaman için temsil ettiği bütünselliğin bir parçasıdır.[...] sembolik tahayyülde, hiçbir zaman kurucu yetiler arasında bir kopma gerçekleşmez, zira maddi algı ile sembolik tahayyül, tıpkı parça ile bütün gibi süreklidir. Bunun aksine, alegorik biçimse salt mekanik görünmektedir – özgün anlamı, alegorik temsilcisi ‘vekil hayalet’ten dahi daha az töze sahip olan bir soyutlama; şekil ve tözden yoksun, salt bir hayaleti temsil eden maddi-olmayan bir şekildir bu” (2008: 220–21).

Çağdaş anlamıyla alegoriyi sembole nazaran daha anlam-üretici, Jameson’ın deyişiyle daha “akışkan ya da aktarılabılır [bir] referans yapısı” (385) haline getiren de göndergesinin bu gayri maddiliği/tözseliğidir. Bu akışkanlık sayesinde “birbiriyle

kesişen ve birbirini belirleyen bir döngüler ve devreler bütünü olarak” anlatının sahip olduğu “simgesel düzeyler” çoğalır ve “sözgelimi, cinsellik ile siyasetin birbirine benzer olabilmesi” gibi çokkatmanlı okumaya açık bir hâl alır (Jameson 2008: 378). Tanpınar’ın metinlerinde anlatı kişinin/kişilerinin ferdi deneyimleri, psikolojik veya bedensel durumları ile kamusal ve siyasi hayat gibi daha umumi düzeyler arasındaki çağrışıma dayalı analogik ilişki de böyle çokkatmanlı bir yapı içerisinde kurulur. Bununla birlikte, alegorik göstergenin gayri-tözselliklerinden ötürü, bu farklı simgesel düzeyler arasında eksiksiz bir mütakabiliyet, bir özdeşlik ilişkisi olduğunu söylemek güçtür. Süha Oğuzertem’in sözünü ettiği, “Tanpınar’da simgesel kullanımları belirleme ve yorumlamanın” zorluğu da buradan kaynaklanır (2008: 462). Paul de Man sembol ile alegori arasındaki farkı bu özdeşlik-farklılık (imkânsız özdeşleşme) karşıtlığı bağlamında şöyle izah eder:

Semboller dünyasında imgenin tözle çakışması mümkündür, zira töz ile tözün temsili [...] aynı kategoriler kümesinin birer parçasıdır ve ikisi birlikte bu kümenin tamamını oluşturur. Aralarındaki ilişki [...] uzamsal olan ve zamanın müdahalesinin yalnızca olumsal bir mesele olduğu bir eşzamanlılık ilişkisidir, halbuki alegoriler dünyasında zaman kökensel kurucu kategoridir. Alegorik gösterge ile onun anlamı (*signifié*) arasındaki ilişki dogmalarla belirlenmez [...] Bunun yerine, göstergeler arasında, her birinin kendi anlamına yapılan göndermelerin tali bir hale geldiği bir ilişki söz konusudur. (237)

De Man’a göre, alegorik göstergeler arasındaki ilişkiyi kuran zamansallık ögesidir; alegoriden bahsedebilmek için her bir göstergenin kendinden önceki bir göstergeye göndermede bulunması gerekir. İşte bu nedenle, “alegorik göstergenin oluşturduğu anlam yalnızca önceki bir göstergenin [...] *tekrarından* kaynaklanabilir. Bu iki

gösterge hiçbir zaman çakışmaz, zira bu önceki göstergenin özü saf evveliyat olmaktır ” (237). Sembolde göstergeyle anlam arasında zamansal boyuttan bağımsız bir özdeşlik veya çakışma varken, alegori böyle bir özdeşliğin imkânsızlığına dair huzursuz bilinci taşıyan, hatta gösterge ile düzenlamı arasındaki bu örtüşmezliği bizatihi konu eden bir biçim olarak karşımıza çıkar:

Sembol bir özdeşlik ya da özdeşleşme olasılığını varsayarken, alegori esasen kendi kökeni [göndergesi] karşısındaki bir mesafeye işaret eder ve çakışma nostaljisini ve arzusunu terk ederek kendi dilini bu zamansal farkın boşluğunda kurar. Bunu yaparak, benliğin benlik-olmayanla (benliğe ait olmadığı artık acı verici bir şekilde de olsa bütünüyle kabul edilen şeylerle) yanılmalı bir özdeşleşme yaşamasının önüne geçer. İlk dönem romantik edebiyatının gerçek sesini bulduğu anlarda algıladığımız işte bu acı verici bilgidir.” (237).

Tanpınar gerek şiirinde gerekse kurmaca metinlerinde Divan şiirinin “her noktası birbirine cevap veren” bir mütakabiliyetler evreninin ifadesi olan sembolik bütünlüğe ait gül, kadeh, bahçe, sevgili gibi birtakım imgeleri kendi metinlerine taşıırken, bu imgelerin nakledildikleri yeni göstergeler sistemi içinde adeta havada asılı kalmaları alegorinin doğasındaki tarihsel huzursuzluğa, acı verici bilgiye dair çok şey anlatır. Bu imgeler dağılmış bir bütünün “artık”ları, yanmış bir konaktan artakalan eşyalar misali onlara anlam bahşeden terkipten kopmuş olduklarından, maddi/tözsül varlığını, bu yüzden de dolaysız temsil edilebilirliğini artık yitirmiş olan bu bütünselliği ancak belli belirsiz yankılayabilir, çağrıştıırabilirler. Dolayısıyla artık olsa olsa bir yokluğa, bir benlik kaybına göndermede bulunan göstergeler haline gelirler. Hal böyle olunca anlamlarını birbirleriyle çakışmalarından değil, de Man’ın dediği gibi tekrarlanmalarından alırlar. “İpi kopmuş uçurtmalar gibi” (Tanpınar

2009: 72) yitirilmiş bir zamandan çekilip alınan bu göstergeler, anlamlarını garanti eden kapalı alegorik yapı içerisinde geçmiş ile bugün arasında yoruma dayalı bir dolayım kurlmaları itibariyle belleğe özgü bir düzenleyici işleve de sahiptir.

Azade Seyhan Alman Erken Romantizmde alegorinin yerini ve uzun süren bir prestij kaybından ve marjinalleştirilmeden sonra çağdaş edebiyat teorisinde yeni bir tanım arayışıyla yeniden önem kazanmasını tartıştığı “Allegory as the Trope of Memory” (Belleğin Mecazı Olarak Alegori - 2003) başlıklı ön açıcı makalesinde bu retorik mecazın zamanın konfigürasyonu ve bellekle olan ilişkisini irdeler. Seyhan’a göre, büyük tarihsel kopuş dönemlerinin ardından yitirilen toplumsal ve kültürel bütünlüğün telafi edilmesi bir kolektif bellek çalışmasını gerektirir ki, “kültürel ve edebi tarihin yitirilen, unutulmuş veya erişilmez durumdaki biçimlerinin” sözün gücü vasıtasıyla “eleştirel bir düzeltimden geçirilerek yeniden kazanılmasını” gerektiren bir çalışmadır bu (437). Bu bakımdan,

edebiyat pratiği ve mecazi olanın inşası, geçmiş fiili yahut yaşanmış deneyim açısından değil, kurtarıcı potansiyele sahip mecaz ve hikâyeler üzerinden yorumlayan kültürel belleğin muhafaza edilerek yeniden üretilmesi işlevini üstlenir. (Seyhan 437)

Seyhan Alman Erken Romantizmi bağlamında ironi, sembol ve fragmanın yanı sıra alegorinin de makbul bir mecaz olmasını tarihsel özbilinçten kaynağını alan “bir öz-düşünümsellik düzenini devreye sokmak suretiyle hem katı sistematikleştirmeye hem de ideolojiye karşı koy[masına]” bağlar (437-8). Bu anlamda alegori, “zamanın yıkıcı etkilerine maruz kalmış bir geçmiş, yani yorum yoluyla muhafaza edilmediği takdirde dönüşsüzce kaybolacak bir geçmiş muhafaza etmenin retorik vasıtası olarak” karşımıza çıkmaktadır (438). Bu noktada alegori

sadece metin üretiminin sınırları içerisinde değerlendirilebilecek bir mecaz değil, tarihsel mahiyet taşıyan eleştirel bir anlama ve yorumlama pratiğinin, yani hermeneutik bir edimin sonucu olarak kendini gösterir. Buradan hareketle Maureen Quilligan *The Language of Allegory: Defining the Genre* adlı çalışmasında alegori ile *allegoresis* arasında kavramsal bir ayrıma gider. Quilligan “kişileştirme ve [metin içinde] tedricen belirginleşen anlamlama gibi bir dizi açık belirtiyile” kendini görünür kılan klasik *alegorinin* ardında daha felsefi bir süreç olarak *allegoresis*’in varlığına dikkat çeker (akt. Seyhan 438). Buna göre, “*allegoresis* dilin eleştirel düzeltim maksatlı kullanımını temin eden eleştirel bir yöntemdir” (438). Alegori-*allegoresis* ayrımı, bir metinde alegori kullanımından bahsederken, bu kullanıma yön veren eleştirel yorumlama niyetinin gözden kaçmaması gerektiğini hatırlatması açısından önemlidir. Seyhan da bu anlayıştan hareketle mecazi bir yorum pratiği olarak alegorik sürecin “kolektif bellekte içirme ve dışlama diyalektiğini değiştirme gücüne sahip dönüştürücü bir işlem” olduğunu öne sürer (438–39).

Yukarıda sembol ile alegori arasındaki yapısal farka değinmiş ve sembolde gösteren ile gösterilen arasında nispi de olsa bir mütakabiliyet varken, alegoride böyle bir örtüşmenin olmadığını, bu yüzden anlamın daha süreksiz ve parçalı olduğunu söylemiştik. Walter Benjamin *The Origin of German Tragic Drama (Ursprung des deutschen Trauerspiels - 1963)* adlı çalışmasında Friedrich Creuzer’in ayrımı doğrultusunda sembol ile alegori arasındaki farkı, sergiledikleri zamansal yapılar arasındaki farktan hareketle yeniden tanımlar. Creuzer’e göre sembolde “geçici, anlık bir bütünlük” varken, alegoride “bir dizi ânı içine alan bir ilerleme söz konusudur” (akt. Benjamin 2003: 165). Bu bakımdan sembol “kendi kendine yeter, bir noktada toplanmış ve değişmez bir biçimde kendi gibi kalan” bir yapı sergilerken, alegoride “fikirlerin art arda ilerleyen, çarpıcı bir devingenlik sergileyen, dinamik bir

temsili” söz konusudur ki, burada temsil “bizatihi zamanın akışkanlığına kavuşmuştur” (Benjamin 2003: 166). Sembolde zamansallığın olumsal, alegoride de zorunlu bir kurucu kategori olması bu yüzdendir. “Bu ikisi arasında, dağların ve bitkilerin sessiz, büyük ve kudretli doğal dünyası ile insanlık tarihinin canlı gelişimi arasındakine benzer bir ilişki vardır” (Gorres’ten akt. Benjamin 166). Bu doğa-tarih temsili ayrımı, Divan şiiri sembolizminin ve Tanpınar alegorisinin zamansal yapıları arasında verimli bir karşılaştırma imkânı sunar. Divan şiiri sembolizminde temsil kazanan tasavvur âlemi kaynağını teolojik ve aşkın birlik fikrinden alan monarşik siyasal sistemin durallığını, tanrısal zaman-aşırılığını kendi biçimsel yapısında da yansıtır. Bu sembolik sistemde sırasıyla ferdi, doğal, toplumsal, siyasal ve teolojik olan döngüsel bir zamansallık mefhumuyla birbirine bağlanır. Fakat modern-öncesinin bu döngüsel ve dural zamansallık mefhumu kendini tarihte bir kopuş olarak sunan modernleşmenin sahneye çıkmasıyla dönüşüme uğrar. İnsani zamanın doğal-teolojik döngüsellığı yerini düz bir çizgi üstünde ilerleyen ve süreç fikrini merkeze alan seküler bir zaman anlayışına bırakır. Artık tanrısal mutlaklığın yeryüzündeki temsilcisi olan mutlakiyetçi siyasal rejimin zamandışı tinsel âleminde değil, seküler modernleşmenin, ardında yıkıntılar bırakarak ilerleyen zamanında, doğa dünyası ile insan toplumunun birbirinden koptuğu uğraktayızdır. Hafıza ve muhafaza mefhumları gibi, yitirileni retorik biçimler içinde alıkoyma ihtiyacı da zamanın yıkıntılar yarattığı modern kopuş uğraklarının bir özelliğidir. Zira Arendt’in de belirttiği gibi, modern-öncesi dünyada,

doğadaki şeyler hep var olduklarından, ne onları görmezden gelmek mümkündü ne de unutmak; ebedi olduklarından ilerde var olmak için insanın hatırlamasına da ihtiyaçları yoktu. İnsan da dâhil bütün canlı yaratıklar bu ebedi varlık alanında bulunmaktaydılar. (2004: 62)

Peki, sembol ile alegori arasında zamanın konfigürasyonu açısından nasıl bir fark vardır? Benjamin'e göre, sembol de alegori de birer zaman temsili olmakla beraber, "sembol zamansal kopuşları geçici bir çeşit aşkın imgeye dönüştürürken, alegori bu kopuş anındaki tarihsel belleği kristalleştirir" (akt. Seyhan 2003: 444). Sembol zamanı dural bir imgede yakalarken, alegori akış halindeki zamanın temsiline soyunur ve "tarihin çarpılmış görünüşleri ve krizlerinin bir arşivi veya koleksiyonu halini alır" (444). Bu bakımdan alegori bir "eşik", bir sınır aşımı mecazıdır:

Olayların ve fikirlerin --bir çağın rüyadan uyanma anında olduğu gibi-- başka bir zamana ve biçime dönüştüğü [geçiş] dönemler[i] için düzenleyici bir metafordur. Alegori çağlar, paradigmalar ve biçimler arasındaki kritik yarıklar ve bitişme noktaları arasında iş görür. Seküler ile dinsel olan, barok ile modernlik, tarih ile bellek, imge ile yazı arasında dolayım kurar. Bu terimlerin birbirine tercüme edildiği mevki oluşturur. (Seyhan 2003: 445)

Alegori benzer biçimde bugün ile artık yitirilmiş geçmiş arasında da dolayım kurar. Gelgelelim zamanda yitirilmiş olanın, artık var olmaması hasebiyle bir yokluk olanın temsili nasıl mümkün olacaktır? Her türden temsil gibi alegorinin kurucu ilkesi de zamansallık olduğu halde, "zamanın kendisi temsil edilemezdir," bu nedenle "zaman ile alegori arasındaki ilişki zorunlu bir üçüncü terim olan bellek vasıtasıyla kurulur" (445). Yitirilmiş yahut parçalanmış bir bütünlüğe, bir yokluğa zamansal ve anlatsal terkip içerisinde biçim kazandırma çabası olarak bellek alegorik sürecin vazgeçilmez kurucu ögesidir. Öte yandan, hatırlamanın zamana düzen ve biçim vermenin nihai değil, mükerrer ve süreğen bir tarzı olması, bize tamamlanmış bir geçmiş resmi sunmaktan ziyade, o resmi sürekli yeniden üreten aktif bir süreç olması gibi, alegori de bizi nihai bir anlam kaynağına vardırılmaz. Dolayısıyla alegori "kaos ile biçim arasındaki geçişe işaret eden," bu anlamda bellek

çalışmasına paralel biçimde “sonsuzca tekrarlayan bir biçim yaratma uğrağı,” mükerrer bir anlamlama pratiğidir (446). Bu nedenle, Jameson’ın da vurguladığı gibi, alegoriyi “eşzamanlı bir dizi farklı anlam ya da mesaj üretebilme” gücüne sahip (379), “akışkan ya da aktarılabilir bir referans yapısı” (385) olarak düşünmek gerekir. Alegorinin zamanda yitirileni, yokluğu temsil ediş biçimi, tıpkı belleğin geçmişi yeniden var kılarak (*re-presentation*), yeniden terkibe katarak (*re-member*) temsil edişine benzer:

Alegori kendisi olarak, özdeşlik olarak var olamayacak olan bir yokluğu temsil eder.[...] Novalis temsilden “artık var olmayanın var kılınması” (*Gegenwärtigmachen*, *re-presentation*) olarak bahseder. [...] Bu bakımdan – dönüşsüzce kaybedilmiş bir ânı bugünle ilişkilendirmek suretiyle-- alegori yeniden var kılma olarak belleğin metaforu halini alır. (Seyhan 446)

Bu kayıp özdeşlik veya yokluk zamansal olarak alegorik temsil vasıtasıyla geri kazanılabiliyorsa şayet, bellek dolayımıyla gerçekleşen bu geri kazanım sürecinde yorum kaçınılmaz olarak devreye girer. Geçmişle doğrudan veya kesintisiz bir ilişki kurmanın olanaksızlığından ötürü zaten belleğe mündemiç olan bir yorumlama pratiğidir bu. Alegorik gösterge gayri maddiliğini zamansal bir namevcudiyete gönderme yapmasından alıyorsa, süreksizliğini de özünde kesintili bir süreç olan hatırlamayı temsil yoluyla imgeleştirmesinden, metinselleştirmesinden alır.

Alegori zamanın kesintili durak yerleri arasında yolculuk eder. [...] belleği imge olarak, fotoğrafik hatırlama olarak yakalayabildiği gibi, metin olarak da alıkoyabilir. Alegori ancak temsili geçmiş biçiminde kurtarılabilir olan zamansal bir kaybı saklar bünyesinde. Bir metin olarak, alegori geçmişin

izlerine yeni bir şekil veren hatırlamaların ve tarihin karşı karşıya kaldığı gerilim ve krizlerin bir palimpsestidir. [447]

Alegorinin parçalı, süreksiz yapısı ve bu yapıdan kaynaklanan çoklu anlam üretebilme potansiyeli tarihin kırıntılarını belleğin eşzamanlı olarak hem silen hem yazan, hem içeren hem de dışlayan biçim yaratma tarzını bütünüyle yansıtır:

[Metinde] resmedildiği şekliyle bellek alegorideki eşzamanlı bozma ve kurma hareketlerinde karşılığını bulur. Alegori esas itibarıyla eşzamanlı olduğu kadar artzamanlı olarak da işleyen bir bellektir. Yaşanmış deneyimin parçalarını tarihsel habitatından yahut dolaysız bağlamından çıkararak, dilde hatırlar, dile katar (*re-member*). Belleğin anlatısı böylece somut göstergelere dönüştürülür. Her türden köken nostaljisine direnç gösteren bir bellektir bu, zira geçmişi onun kölesi olarak değil, “tarihin yaşam için faydalarının ve zararlarının” bilincinde olan eleştirel ve açığöz bir geçmiş yorumcusu olarak hatırlamak ister. (448)

“Eskinin charme’ını kapılmadan duy[manın]” önemini kavramış olan ve hocası Yahya Kemal’i “mazi karşısında ruhi bir esarete düşmemesi[nden]” ötürü kendine örnek alan Tanpınar’ın metinlerinde alegori de böyle eleştirel bir bellek olarak kendini gösterir. “Cezri garpçılığın” kolektif bellekten tasfiye etmeye giriştiği mazinin biz istesek de istemesek de bugünde yaşadığının farkındadır Tanpınar. Mazi siyasal ve toplumsal kopuşlarla bastırılmaya çalışıldığında hayaletlerini bugünün üstüne salacak ve kendini bir huzursuzluk olarak duyuracaktır modern haletiruhiyede. Tanpınar’ın bir “bellek metaforu” olarak kullandığı alegoride geçmişin dağılmış veya kaybedilmiş unsurları metnin şimdisinde parçalı bir biçimde karşımıza çıkararak anlatının yüzeyine dağılır ve metni ikincil, üçüncül okumalara açık

hale getirir. Bugünden geçmişe yapılan bu kesintili alegorik sıçramalar metnin her türden tutarlı ve tekyönlü okumasının önüne geçtiği gibi, modern siyasi birliğin kurma iddiası taşıdığı (kültürel birlik, ulusal kimlik gibi) her türlü kolektif anlatsal özdeşlik/kimlik figürünün eksikliğini, yarımliğini, biçim'sizliğini açığa vuran eleştirel bir boyutu barındırır. Tanpınar metninde alegorinin estetiğın sınırını aşarak siyasi eleştirinin alanına girdiği uğrak da burasıdır. Şimdi bu anlatılanlar ışığında “Abdullah Efendi'nin Rüyaları” (1941) adlı hikâyede alegorik sürecin nasıl işlediğine daha yakından bakalım.

III. BÖLÜM

“ABDULLAH EFENDİ’NİN RÜYALARI”NDA ALEGORİK YAPI

İlk olarak 1941 yılında *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde tefrika edilen “Abdullah Efendi’nin Rüyaları” Ahmet Hamdi Tanpınar’ın kurmaca eserleri içinde alegorik kullanımın en yoğun ve etkili biçimde kendini gösterdiği metindir. Hikâyeyi düzanlamıyla okuduğumuzda karşımıza olağanüstü olaylar, hezeyanlar, hayaletler, gaipten sesler, kâbusvari illüzyon ve halüsinasyonlarla dolu sürrealist bir metin çıkar. Hikâye bu haliyle başlı başına yeterince anlam ifade eden bir düzanlam düzlemine sahiptir. Bununla birlikte söz konusu düzanlam yüzeyi en üstünkörü biçimde, hiçbir yorum devreye sokulmadan okunurken dahi ikincil bir düzlemin varlığı alttan alta kendini sezdirir. Bu da metni üretirken yazarın çifte bir niyet güderek onu iki farklı okumaya açık biçimde kurduğunu akla getirir. Hikâyeyi alegorik kılan da, iki farklı okumaya müsait bu çift düzlemli yapısıdır. Nitekim Angus Fletcher’ın *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* adlı çalışmasında belirttiği gibi, “alegorinin en canalcı noktası, *tefsire dayalı* (exegetic) okumayı gerektirmemesidir” (akt. Seyhan 442). Başka bir deyişle, alegorik bir metinde okur düzanlam düzlemiyle pekâlâ yetinebilir fakat metin yorum katılarak okunduğunda kendini çok daha zengin ve ilginç bir okuma deneyimine açar. Hatta “birincil anlamın yanına ikincil anlam katıldığında daha da sağlamlaşan bir yapı” sergiler (442). Yani metindeki anlam düzlemleri ayrı ayrı okunmaya müsait olmakla beraber, yan yana konarak, eşzamanlı okunduğunda daha hakkıyla değerlendirilmiş olur. Gene de alegoride farklı ama eşzamanlı

okumaya müsait bu ikili yapının varlığı, bizi düzlemler arasında bir ast-üst, asıl-öteki ilişkisi öngören hiyerarşik bir yapı olduğu fikrine götürmemelidir. Süha Oğuzertem'in *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* analizinde alegorik anlam düzlemleri arasındaki ilişkinin nasıl değerlendirilmesi gerektiği konusunda düştüğü şerh bu anlamda önemlidir ve "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" için de birebir geçerlidir:

[Metnin] "birincil" ve "ikincil" düzlemlerinden birinin, diğeri anlaşıldığında vazgeçilebilecek bir fazlalık [...] olmamasına karşın, "asıl" öykünün ancak "öteki" öykünün izdüşümü olarak kavrandığında doğru düzgün anlaşılabilceğini belirtmeliyiz. Yalnız bu; iki düzlem arasında saydam bir ilişki olduğunu, iki paralel çizgi üstündeki noktaların birebir karşılıkları bulunduğunu düşündürmemeli. Ben bu romanda daha çok her zaman ve her yerde geçerli iki düzlem varmış gibi düşünüyorum. (2008: 472)

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda birincil veya düzenli düzlem hikâye başkişisinin bir gecelik hezeyanlarından oluşur. Bu hezeyanların yaşandığı mekânlar hikâyenin akışıyla birlikte art arda değişirken, Abdullah Efendi giderek daha kesifleşen bir kâbusun içinde bulur kendini. Hikâyenin ikincil düzlemi ise, Abdullah Efendi karakteri hem yazarın kendisi özelinde Türkiyeli entelektüelin hem de bizatihi modernleşen Türkiye'nin alegorik bir sahnelenişi olarak okunduğunda kendini belli eder. Bu düzlemde Abdullah Efendi'nin psikolojik hezeyanları bireysel birer deneyim olmaktan çıkarak kamusal doğru genişler ve genel olarak entelektüelin yahut Türkiye'nin tarihsel-toplumsal travmaları olarak okunaklı hale gelir. Jameson ulusal alegorilerde bireyselden kamusal doğru gerçekleşen bu genişlemeyi şöyle ifade eder:

Üçüncü Dünya metinleri, hatta görünürde özel alana özgü ve gerçek bir libidinal dinamikle donanmış olanları bile, ulusal alegori biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtır: Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir. (Jameson 2008: 373)

“Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nı “ulusal” bir alegori yapan da, birincil düzlemde yer bulan bireysel öykünün ikincil düzlemde toplumsal travmaların eleştirel bir betimlemesi olarak kendini sunmasıdır.

Hikâye “neşesi son haddine varmış” olan beş arkadaşın lokantadaki içkili sohbet sahnesiyle başlar. Beş arkadaş “lezzetle yiyip içiyorlar ve konuşuyorlardı. Vakıa birbirlerini pek dinlemiyorlardı, fakat hepsi güzel şeyler söylediklerine emindiler” (11). “Alegorik rezonans” kendini hikâyenin daha ilk cümlelerinden hissettirir. Bu içkili sohbet kendi başına, yani en düzenlamıyla bir içkili sohbet olarak okunabileceği gibi, “herkesin söylediği ama hiç kimsenin dinlemediği” Türkiye entelektüel ortamının eleştirel bir alegorisi olarak da okunaklıdır. Üstelik içki sofrası sahneleri Türkiye edebiyatında daha önce Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah*’ında (1900) ve Sabahattin Ali’nin *İçimizdeki Şeytan*’ında da (1940) benzer bir eleştirel saikle kullanılmıştır. *Mai ve Siyah*, *Mir’at-i Şuûn* gazetesinin onuncu yıldönümü için verilen ziyafette bir araya gelen muharrir ve şairlerin dağılmış sofranın başındaki bitkin hallerinin tasviriyle başlar. “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”ndaki sofranın tersine, burada “sanki yedi kuvvetli çenenin hücumundan yorgun düşmüş, melül bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş,” baştan başa “kargaşa” ile örtülmüş bir sofraya ile karşılaşırız (14). Sofranın başında yemek ve içkiyle birlikte bütün sözlerini de yemeklerini tüketmiş bulunan münevverlerin bu zihnen tükenmiş, ahenksiz hali ile sofranın karmakarışık hali arasında tam bir paralellik kurar Uşaklıgil:

[K]afaları buhar ile şişmiş olan bütün bu adamlar geciken kahveyi bekleyerek orada, şu perişan sofranın kenarında yarım kalmış sözleri ikmal ediyorlardı. *Herkes söylüyor, hiç kimse dinlemiyordu.* Ahenksiz, vezinsiz aletlerden mürekkep bir musiki heyeti gibi mukaddimesiz, müntehasız, kırık dökük muhavereler, çok içilmiş, çok yenmiş zamanlara mahsus bir serseri fikir ve lisan akışı. (2009: 15, vurgu eklendi)

Uşaklıgil'in bu sofraya tasvirinin yeterince açık olan alegorik muadili memleket entelektüelinin “bugünün” toplumsal koşullarına sıkışmışlığından mütevellit sözel ve fikri tükenmişliğidir. Sabahattin Ali ise *İçimizdeki Şeytan*'da boşalan meyhanede oturan zilzurna muharrirlerin birbirlerinden çok kendi kendilerini dinleyerek yaptıkları hararetli tartışmayı şöyle tasvir eder:

Üçüncü kadehten sonra eğri başı sallanmaya başlayan İsmet Şerif'le sinirli hareketleri daha çoğalan Emin Kâmil hararetli bir münakaşaya dalmışlardı. Birbirlerinin sözünü ret mi, kabul mü ettikleri belli değildi. Her ikisi de büyük manalı kelimeler, girift cümleler kullanıyorlar, sözlerinin muayyen yerlerinde durarak yaptıkları tesiri kontrol ediyorlar, bazen da aynı zamanda söze başlayarak *birbirlerini dinlemeden söyleniyorlardı.* (2009: 55, vurgu eklendi)

Edebiyat ve siyaset üzerine ateşli tartışmalar yapılan her masada, düşüncelerin değil de, düşünceler etrafında kâh ideolojilerin, kâh Tanıl Bora'nın deyişiyle şahsi “duruş”ların “yarıştırıldığı” memlekete has yarım-fikirli entelektüel ortamın eksiksiz bir tasviri vardır burada. Bora'nın başka bir bağlamda söylediği gibi, “düşüncenin ve tavrın bir konu üzerinden, somut bir meseleye değgin değil de özneliğin ‘muhafazası’ ve ifadesi üzerinden kurulduğu bir durumdur bu” (2010: 27). Herkesin kendi ideolojik veya şahsi duruşuna odaklandığı böyle bir ortamda fikir mübadelesi

olanaksızlaşacak, sohbet karşılıksız bir hâl alacaktır. Dolayısıyla buradaki sohbet sahnesi, gerek *Mai ve Siyah*'taki gerekse “Abdullah Efendi'nin Rüyaları”ndaki muadilleri gibi tekil bir sahne olarak okunabileceği gibi, Türkiye entelektüelinin ve fikri ortamının daha genel ve eleştirel bir tasviri olarak yorumlanmaya yatkındır. Bu sahnelerin hepsinde de özelden genele, Tanpınar'ın deyişiyle ferdiden umumiye doğru okunmaya müsait bir katmanlılık vardır.

Tanpınar ise Türkiye entelektüel ortamının bir alegorisi olan içkili sohbet sahnesini, bu iki selefinden farklı olarak, sohbetin ahenksizliği hilafına zahiren “her şey[in] yerli yerinde” olduğu, ahenkli bir atmosferle çerçeveler: “abanoz silmeli küçük salonda lambalar, aynalar [ve] kadehler[in] birbirine hep aynı parıltıyı gönder[diği]” bir gecedir bu (11). Hemen sonra anlatının kadrajı masadaki beş ahbaptan biri olan, hikâyenin başkişisi Abdullah Efendi'ye doğru kayar. Abdullah Efendi mizacen gözlerini kendi üstünden çekemeyen, kendini ânın akışına bırakamayan cinsten biri olmasına rağmen, ertesi sabah bu yaptığından pişman olacağını bilmenin “nispi ve muğlak zevki” içinde sohbeta eşlik etmektedir:

Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir ân bile unutmayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla bıraktıklarında bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayrimemnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her ân için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biri[dir]” (12)

Abdullah Efendi'nin benliğindeki bu huzursuz edici yarılma yahut ikizleşme Hegel'in “kendi kendinin çifte bilinci olduğunu bilen bilinç” diye tanımladığı

“mutsuz bilinç”⁴ durumuna tekabül eder. Abdullah Efendi’nin hikâyesinin hemen başında takdim edilen bu çifte bilincinde, çatallanmış benliğinde okurda yoğun sempati uyandıran tanıdık bir yan vardır. Hikâye başkışısının bu huzursuz haletiruhiyesi, Eski-Yeni, Gelenek-Modernlik, Geçmiş-Gelecek, Yerel/Doğu-Evrensel/Batı ikilikleri arasında bocalayan, “kendi nefsi[ne] karşı müdafaa içinde yaşayan” (Kerman 2007: 186) Türkiye modernleşmesinin genel “ruhunun” bir alegorisi olduğu ölçüde sempati uyandırır. Abdullah Efendi’nin bu yönüyle modernleşen Türk bireyinin veya entelektüelinin olduğu gibi, bizatihi Türkiye’nin de bir alegorisi olduğunu söylemek abartılı olmaz. Tanpınar “Asıl Kaynak” (1943) başlıklı yazısında milli “ruh” düzeyinde Eski-Yeni, Şark-Garp ikiliği, ikilemi bağlamında yaşanan bu özgül iç çatışmayı şöyle dile getirir:

Bugünkü Türk ruhunun, kendisini muasırı olduğu milletlerden ayıran bir hususiliği, onu çok ferdi bir talihin sahibi yapan bir trajedisi var. Bu, iki büyük âlemin içimizde yaptığı mücadeledir. Bir yandan tarihi zaruretlerden kudret alan bir irade ile Garb’a gittik, öbür yandan hakiki cevheri ile bizde konuşmaya başladığı zaman sesine kulaklarımızı kapatmak imkânsız olan bir mazinin sahibiyiz. Bu, hemen hemen yalnız bize nasip olan bir tecrübe, bir imtihandır. (2000b: 40)

Bu birinci (eski) benliğinin alkolün etkisiyle “yavaş yavaş sızmaya başlaması[yla]” rahat bir nefes alan Abdullah Efendi için “artık bütün istihfaflar [küçümseme] bitmiş, büyük bir takdir başlamıştır” (13). Abdullah Efendi ancak bu birinci (eski) benliğinin

⁴ Hegel’in tanımı tam olarak şöyle: “Bu yeni bilinç biçimi [...] kendi kendinin çifte bilinci olduğunu bilen bilinçtir; [...] kendinin çelişik doğasının bilincidir [...] Özünde çelişik olan doğası onun için tek bir bilinçtir; dolayısıyla bu mutsuz, içsel olarak yarılmış bilinç, hep bir bilinçte ötekini de bulmak zorunda kalır; ve sırayla iki bilinçten de kovulur, üstelik tam da ötekiyle barışçı bir bütünlüğü kurabildiğini hayal ettiği anda [...] Mutsuz bilincin kendisi, bir öz-bilincin ötekine bakışıdır ve her ikisi de kendisidir [...] Şu halde burada düşmanı yenmenin gerçekte yenilmek anlamına geldiği bir savaş durumu vardır ki, bilinçlerin birinde kazanılmış zafer ötekinde yitiriliyordur.” (Hegel’den akt. Koçak 2000: 411).

geriye çekilmesiyle kendi nefsiyle mücadelesine son verip, “beğenilme” duygusunun tadına varmaktadır. Tanpınar’ın hikâyede alegorikleştirdiği küçümseyen ikinci benlik izleği, “Asıl Kaynak” yazısında Tanzimat’tan miras Eski-Yeni çatışmasının yarattığı mazi horgörüsü saptaması olarak karşımıza çıkar. Tanpınar’a göre, eski ile yeninin bu çatışmalı bir-aradalığı eski kültürel benliğin küçümsemesini beraberinde getirmiş, bu küçümseme 1923’le birlikte kararlılık kazanarak topyekûn bir tasfiye hareketine dönüşmüştür. Tanpınar maziye yönelik bu tutumu hikâyede de bolca kullandığı “beğenmeme,” “küçümseme” ve “kötüleme” fiilleriyle tasvir eder:

Bu iki âlemin [Eski ile Yeni] hayatımızda bu tarzda karşılaşması, sade yeninin zaferini güçleştirmekle kalmıyordu; aynı zamanda yeni karşısında eskinin muhakkak *beğenilmemesi* lazım gelen bir şey olduğunu yavaş yavaş bize kabul ettiriyordu. Aramızda can çekişir halde yaşayan artıklara bakarak maziyi *kötülemek*, onu *küçümsemek* itiyadı içimizde yol aldı. (2000b: 41)

Abdullah Efendi’nin “ayaklarının ucunda birdenbire uyuyup kalan” bir yılana benzettiği birinci/eski benliği olarak mazi, her ne kadar geri çekilmiş de olsa, onun şimdideki benliksel bütünlüğünü her an altüst edebilecek bir tehditkârlığa sahiptir. Abdullah Efendi birinci (eski) benliğinin bu altüst edici potansiyelinin pekâla farkında olmasına rağmen, anlık bir rahatlama ile durumu geçiştirmekle yetinir. Bu geçiştirme hâli, son dönem Osmanlı’nın ve Türkiye ulus-devletinin modernleşmeyi salt devlet aygıtının yenilenmesiyle ilgili kurumsal bir mesele şeklinde ele alırken, yaratacağı daha derin kültürel-ruhsal travmayı sezdiği halde es geçen tutumunun alegorik muadili gibidir. Hikâyede Abdullah’ın yakaladığı anlık huzur, bu alegorik rezonansa uygun şekilde, her an sallantıdadır. Tanpınar eskinin yeniyi, geçmişin şimdikiyi rahatsız etme potansiyelini hikâyede mütemadiyen düşüp yükselen bir tansiyon şeklinde vermiştir. Hikâye boyunca Abdullah’ın kendi çatallanmış

benliğinin gerçekliğinden “kaçış” çabasıyla anlık bir huzur yakalar gibi olduğu her an, mazinin hortlakları bu sathi uyumu bozmak üzere oracıkta “zuhur” edecektir.

Nitekim Abdullah, halinden memnun, “kendi içinde olan bu değişikliğin aksülâmelini etrafta da görmek” (13) isteğiyle lokantadaki masalara bakarken gözü masalardan birinde oturan mesut görünüşlü bir kadınla adama takılır. İçindeki uyumun dışarıda da bir karşılığını bulmanın sevinciyle çifti izlediği sırada kadının ayakları gözüne ilişir ki, işte bu andan itibaren “hikâyesi güç bir serencama dal[an]” (14) Abdullah Efendi için gecenin rengi aniden değişir. Meğer kadın adama masanın altından bacaklarıyla şehvi birtakım hareketler yapmakta, adam da onun bu hareketlerine karşılık vermektedir. Abdullah bu şeytani görüntü karşısında alkolün rahatlatıcı tesirinden çıkarak birden kendine gelir. Bu noktadan sonra Abdullah Efendi için gecenin “zembereği” esrarlı bir kâbusa doğru işleyecektir artık:

O, doğrusu istenirse, bütün ömrünce bundan korkmuş, bir gün insanlar ve eşya ile olan münasebetlerinin, ihsasların sathî planından çok daha derin ve çok başka bir seviyeye çıkmasından, kâinatı saran ve ona güzelliğini veren büyük sırrın, ortasından kesilmiş bir meyve gibi birdenbire bütün çıplaklığıyla apaçık görünmesinden, korkunç manzarasıyla onda her nevi yaşama zevkini bir anda, tıpkı bir nefeste söndürülen mum gibi söndürmesinden korkmuştu. İşte şimdi, o kadar ürktüğü ve bununla beraber beklediği saat gelip çatmıştı. (15)

Derken Abdullah Efendi karşısındaki erkeğe şefkatle gülümseyen sarışın bir kadının oturduğu masaya çevirir gözlerini. “Hiç olmazsa bu sefer öyle münasebetsiz bir şey” (17) görmediğine memnun, düşünceleri normale dönmüştür ki şahit olduğu başkalaşma sahnesiyle dehşete düşer: Önce başı, ardından vücudu kaybolan kadının

yerinde bir yığın kıyafetten başka hiçbir şey kalmamıştır. Bir an sonra kıyafetlerin içi yavaş yavaş dolmaya, kadın tekrar tebessümüyle hayatıyet kazanmaya başlar. Karşısındaki adam ise, birkaç kez tekrarlanan bu garabet karşısında hiçbir şey olmamış gibi konuşmaya devam etmektedir. Tanpınar'ın kurmaca metinlerinde, her türlü fiziksel başkalaşım veya Oğuzertem'in deyişiyle, “bedensel eşgüdüm eksikliği (ahensizlik)” (2008: 463) açık eleştirel niyetler taşıyan bir alegorik izlek olarak karşımıza çıkar. Lokantadaki sarışın kadın ilk bakışta fiziksel güzelliği ve hareketlerinin zarif uyumuyla dikkat çeker. Fakat daha dikkatli bir bakış, uyum içinde görünendeki bozukluğu, eksikliği ve (her zaman biçimsizliği olmasa da) biçimlenmemişliği yahut biçim ile kaos arasındaki kararsız geçişi Abdullah Efendi'nin gözü önüne serer. Alegorik metinlerde gösteren ile gösterilen arasında tam bir mütakabiliyetten ziyade, çağrışıma dayalı, daha süreksiz ve serbest bir ilişki olduğunu söyledik. Tanpınar metinlerindeki fiziksel başkalaşım izleği de, *görünüşt*teki biçim(lilik) ve uyumun ardındaki *gerçek* biçimsizlik ve kaosa dikkat çekmesi bakımından alegorinin çoklu çağrışım üretme potansiyeline uygun biçimde bir dizi eleştirel içerimi akla getirir: Cumhuriyetin hâkim ideolojik söyleminde cisimleşen ve bir birlik, bütünlük, düzen biçimi olarak dayatılan etnik merkezli ulus gerçekte bu biçime bir türlü sokulamayan, dikiş tutmaz etnik unsurların “bozucu” tehdidi altındadır. Bir özdeşlik, ayniyet figürü olarak mitleştirilmeye çalışılan ulusal kimlik (*idem*) ile ulusal benlikteki (*ipse*) kaotik çeşitlilik arasında, yani biçim ile kaos arasında gerilimler yaşanmaktadır. Dini bir ritüeller bütününe, Tanpınar'ın deyişiyle “bir cenaze gömme meselesine” indirgeyen ılımlı, laik İslam önerisinin ideolojik tutarlılığı muhafazakâr İslamcılığın tehdidi altındadır.⁵ Kısacası, emperyal tarihten ve

⁵ Burada laisizm-İslam gibi indirgemeci bir karşıtlığa yaslanmak yerine, Taha Parla'nın Türk laikliğinin Cumhuriyetin kuruluşundan beri “ılımlı İslam” olduğu, yani İslam'ı toptan reddetmekten ziyade, alternatif ve pozitif bir İslam önerisi sunduğu yollu isabetli saptamasını akılda tutuyorum. Bkz. “T.C. ve Türk Laikliği, Başından Beri ‘İlimli İslam’dır.” *Mesele* 2007 Söyleşileri, s. 125.

kültürel mirastan bir kopuş olarak tezahür eden ulus-devletin kendini tutarlı bir siyasal yapı olarak kurarken devreye soktuğu ideolojik anlatılar bir parçalanma, dağılma ve uyumsuzluk durumundan bütünlük, düzen ve nihayet uyuma geçişin tüm sancılarını taşır. Tanpınar hikâyedeki sarışın kadının biçimden biçimsizliğe ve biçimsizlikten biçime doğru başkalaşımıyla, bir anlamda, bu sancılı kuruluş momentinin içerdiği bu biçim-kaos gerilimini alegorikleştirir görünmektedir.

Gecenin kâbusvari gidişatını sezerek başına geleceklerden korkan Abdullah Efendi'nin istediği tek şey, bütün dehşetine rağmen daha da dehşet verici bir biçimde alışmaya başladığı bütün bu şeylerden kurtulup “kaçmak, uzaklara kaçmak, güneşli ve ağaçlı bir yolda bir ikinci saatinin tozları içinde tek başına yürümektir” (20). Fakat Abdullah bir türlü çekip gitme gücünü kendinde bulamamaktadır:

Açık kapıdan yalnız bir parçasını gördüğü sokak ona erişilmez bir cennet gibi görünüyordu. Bir kaçabilse... Fakat işte kaçamıyor, olduğu yerde gecenin tesadüflerinin birbirini kovalamasını bekliyordu. Hakikatte buradan nereye gidebileceğini düşündü. Gittiği yer neresi olursa olsun, bütün bu gördüklerini beraberinde götürecek değil miydi? Unutmak lazımdı; bir kiri üzerinden atar gibi unutmak... (21)

Abdullah Efendi hikâye boyunca bir dizi açık ve kapalı mekânda bulunur. Bu mekânların hepsini ortaklaştıran nokta, duyduğu sıkışmışlık ve kapatılmış hissidir. Tanpınar'ın kurmaca eserlerinin çoğunda mükerrer biçimde karşımıza çıkan kapatılmışlık, hapsolme, sıkışmışlık izleği genel olarak Türkiye'nin iç politikaya gömülmüş halini, dışarıya karşı teyakkuz durumunun “içeridekilere” hissettirdiği “mahpusluk” duygusunu alegorikleştirme işlevi görür. 2. Bölümde Tanpınar'ın memleketteki bu içe kapanma durumunu gerek fert gerekse entelektüel için en büyük

tehlike addettiğini ve onun nazarında, hocası Yahya Kemal'i tüketenin de kendini millet bahsiyle, yani iç politikayla sınırlayarak “hapsetmesi” olduğunu aktarmıştık. Tanpınar'ın kendisi ise, elli üç yaşına kadar bu yoğun kapanmışlık hissinden muvakkaten de olsa kurtulmak, kaçmak için Avrupa'ya gitmenin ve iç politikadan biraz uzak kalarak kendini edebiyatına vermenin özlemini çekmiştir. Yaşar Nabi Nayır'a yazdığı bir mektupta genelde bireyin, özelde entelektüelin kendini memleket meselelerinden bir türlü kurtaramamasını “muhasara” dediği bu kapanmışlıkla ilişkilendirir:

Hiçbir milletin münevveri, bizim kadar içtimai olamaz. Eğer ferde ait bazı hakların bile peşinde koşmamışsak, bu, daimi bir tehlike içinde yaşamamızdan gelir. Türk milleti iki yüz sene muhasara edilmiş bir kale nizamiyle yaşadı. Muhasara şiddetlendikçe fert kendisini cemiyete bağışladı.

(akt. Kahraman, 2008: 603)

Muasırlaşmış Batı'nın hem bir model, hem de temkinle “yaklaşılması” gereken şaibeli bir düşman-rakip addedildiği, mazinin ise, dini, etnik ve kültürel içeriğiyle “Türk'ün [...] rüşdünü engelleyen ‘heyula’” (Bora 1998: 42) olarak görüldüğü bir siyasal-söylemsel ortamda geleceğe (Batı'ya, Yeni'ye) ve geçmişe açılan kapılar kapanmış, zamanın akışı askıya alınmış gibidir. Abdullah Efendi'nin hikâye boyunca hep ani bir tehlikeyle karşılaşacağı hissiyle girip çıktığı mekânlara da benzer bir “zamanda askıda oluş” ve kapanmışlık hâli damgasını vurur. Zamanın akışının durması, “hâl”de veya eşikte askıda olma bilinci, öznenin kendi iradesiyle herhangi bir şeyi değiştiremeyeceğinin bilinciyle atbaşı gider. Jameson'ın “hiçbir çözümün, hiçbir praksis ya da değişim biçiminin düşünülemez görüldüğü durum” diye tarif ettiği, memleket entelektüelinin çıkışsız durumudur bu (2008: 381). Geçmişe ve geleceğe açılan kapıların kapalı olduğu bu içine sıkışılmış hâlde “hatırlamak” demek,

toplumun içinde yaşadığı tarih kâbusuna uyanmak demektir. Abdullah Efendi'nin başından geçenler bütün bir rüya atmosferi içinde cereyan eder; arkadaşları ve hikâye boyunca karşılaştığı “olağan” kişiler onun gördüklerini görmeksizin hayatlarına devam eder. Ne var ki, hikâyede rüyada olan Abdullah Efendi'ymiş gibi görünmesine rağmen, aslında onun diğerlerinin topluca gördüğü rüyadan uyanıp gerçek kâbusu fark eden tek kişi olduğunu söylemek daha doğru olur. Abdullah Efendi daha ziyade topluca görülen kötü bir rüyanın içinde uyanmış gibidir. Tıpkı bütün bir uluslaşma projesi doğrultusunda hızla muasırlaşan bir ülkede toplumsal benliğin, milli varlığın içinde bulunduğu tarihsel kâbusun ortasında gözleri açılan, milli varlığı zaman içinde kavramanın ağırlığını hisseden Tanpınar gibi. İşte Abdullah Efendi apaçık gördüğü bu karabasandan nasıl ve nereye kaçabileceğini düşünürken birden rahatlatıcı ama gerçekleştirilmesi bir o kadar imkânsız bir fikir gelir aklına: unutmak, “bir kiri üzerinden atar gibi unutmak” (21). Nitekim “Zaman Kırıntıları” şiirinde Tanpınar'ın da dediği gibi, “dünya bize öyle kapat[mışken] kendisini” hatırlamak hiçbir şeyi değiştirmeyecektir:

Neye yarar hatırlamak,

Neye yarar bu cılız ışıklı bahçelerde

Hatırlamak geçmiş şeyleri,

Bu beyhude akşam bahçesinde

Kapanırken üstümüze böyle

Zaman çemberi (2009: 71)

“Bir eski zaman bakıcısı[nın]” (15) bakışlarına kavuşan Abdullah Efendi'nin Ben'i ile etrafındaki şeyler arasındaki mesafe bir süre sonra hepten kaybolur: “Sanki ara yerden bir yığın perde, mânia kalkmıştı. Fakat bununla da kalmıyordu;

bakışlarında mesafe hakkındaki fikir ve itiyatlarını, mesafe ve ayniyet mantığını değiştiren istisnai bir derinlik peydahlanmıştı” (22). Öyle ki, Abdullah kendisini üç adım ötede görmeye başlar: “İleride dikilen ve her hareketini taklit eden” bu “gölge,” bu “hayal” onun “ikinci varlığı[dır]”. Abdullah ikinci varlığının “muttarit” ve “koyu bir mayi içinde yürü[yormuşçasına]” “çolpa” hareketlerini tekrar ederken “kendisini değişmiş, külçeleşmiş, çok paslı bir makine haline gelmiş zannediyordu.” Anlaşılan o ki, bu Abdullah’ın içinde henüz tam olarak kendi-olma idrakine kavuşamadığı “yeni” benliğidir. “İkizleşen hüviyetlerden hangisinin *asıl hakikisi* olduğunu anlamağa çalıştığı” (22) sırada aklına bir fikir gelir: Artık bu yeni gölgenin, yani ikinci varlığının içinde düşünmek isteğidir bu. Fakat yeni yürümeğe çalışan bir bebek misali sendeleyeni bu “yeni” varlığın içinde duyup düşünmek, “bir hayali, bir galatı şuur ve idrak sahibi yapmak demektir[r].” Abdullah kendini bu zorlu “proje” yavaş yavaş alıştırmaya karar verir. Hikâyenin bu kısmı bir evden diğerine taşınma metaforuyla ifade bulan açık bir “medeniyet değiştirmesi” alegorisidir:

Evvelâ bu hayalin gözleriyle görmeğe, kulaklarıyla işitmeğe çalışması lazımdı. “Hele ihsaslar [duyum] bir kere orada işlemeğe başlasınlar, o zaman düşünce de gelir...” diyordu. Bu garip *proje* ona bu fikri bulduktan sonra çok basit göründü. Tıpkı bir evden bir başka eve eşyayı ve itiyatlarımızı nakletmek gibi bir şey... “Oh, kâinatı yepyeni bir cihazla idrâk etmek saadeti...” (22)

Abdullah Efendi yeni bir benliğe taşınmanın, onun içinden kendini idrak etmenin güç bir “proje” olduğunu bilmesine rağmen, bu nakil esnasında ortaya çıkabilecek kimlik krizini görmezden gelmesinde, olayların akışını kendi haline bırakan “kolaycı” bir yan vardır: duyumlar işlemeğe başlayınca, düşüncenin kendiliğinden geleceğini, kâinatı yepyeni bir cihazla idrak edeceğini umma kolaycılığı. Abdullah Efendi’nin bu

kolaycılığı, Kuruluş döneminde ulusal kimlik sorununun muasırlaşmacı/Batılılaşmacı hâkim ideolojik paradigma içinde *kendiliğinden* çözülebileceği yollu varsayımın kolaycılığını yankılar. 2. Bölümde özetlediğimiz gibi, bu dönemde “modernleşme/Batılılaşma ülküsü ile millilik vasfını koruma ülküsü arasında kurulan mutlak tekabüliyet,” Osmanlı modernleşmesinden devreden (“evrensellik-yerellik, Batılılık-Doğululuk, modernlik-gelenek,” asıl-model, vb.) gerilimlerin reddedilen Osmanlı geçmişiyle birlikte “iptal ed[il]erek hemzemin kılınması[na],” başka bir deyişle kendi haline bırakılmasına yol açmıştır (Bora 1998: 22). Bu zihinsel kolaycılık, Tanpınar’ın deyişiyle milli hayatın, “zaman ve hadiselerin okyanusunda [...] beyhude yere bir karşı sahil arar” vaziyette köksüz, yüzer gezer bir hâl almasıyla sonuçlanmıştır (2007: 24).

Abdullah Efendi’nin arkadaşları yeterince içtiklerine kani olduktan sonra biraz da “tenlerinin zevkini” kovalamak için bir geneleve gitmeye karar verirler. Abdullah Efendi birinci, asıl hüviyetini, gölgesini oturduğu sandalyede uyur vaziyette geride bırakmaktan memnun, arkadaşlarıyla birlikte lokantadan ayrılır. Öylece bıraktığı asıl benliğini gecenin bitiminde gelip alacaktır. Tanpınar bu beş arkadaşın cinsel birleşme isteğini “bahçe” ve “su” metaforuyla anlatır:

Bu sıcak, ağır yaz gecesinde alkolün yalancı cennetinde arzuya uyanan bu insanlar hep birden kadın vücudunun güzelliğini düşünüp hatırladılar. Uzak ve tılsımlı bir *bahçe*, serin gölgelerinde her türlü yorgunluğun, gurbet ve acının dinleneceği, *unutturucu* hassalara malik sularında ömrün bütün biçareliklerinin teselli ve mükâfat bulacağı *ezeli bir bahçe* onları davet ediyordu. (23, vurgu eklendi)

Tanpınar'ın estetiğinde cinsel birleşme ve genel olarak aşk, Divan şiirinde olduğu gibi alegorik bir işlevi haizdir. Tanpınar'a göre "eski şiirde aşk, bir cemiyet haddini, hatta dinle ve tasavvufla beraber ele alınırsa iki haddi, yahut fenomenolojist lügatı kullanırsak iki tabakayı birden veren bir istiare[dir]" (2006: 26). Bu aşk alegorisi, "eski cemiyette insanın iç nizamını yapan din" ve "eski şiire kendi sembolik lügatini ve mânâ âlemini ilave e[den]" tasavvufla birlikte "ucu sonsuza dayanan bir dil" oluşturur. Bu imge/hayal sisteminde siyasi iktidara (dünyevi ve aşkın olmak üzere) "çifte prestij[ini]" kazandıran teolojik boyutları aşk alegorisi yoluyla ete kemiğe bürünür (26). Siyasi iktidarın merkezi olan sarayda ikamet eden (ve şiirsel olarak "sevgili"de cisimleşen) hükümdar bu alegorik sistemde Allah'ın yeryüzündeki aksi olarak yer bulur. Dolayısıyla sevgiliyle (hükümdarla) birleşme bu tasavvufi çağrışımlarıyla ele alındığında aşkın ve mutlak birliğe, vahdaniyete ulaşmakla eş anlamlıdır. Fakat Tanpınar'ın kullandığı haliyle aşk alegorisinde Divan poetikasının bu kendine yeterli ve bütünlüklü kozmolojisini aramak boşunadır. 2. Bölümde de belirttiğimiz gibi, Tanpınar'da Divan şiirinin her yanına aşkınlığın ve "mutlak" fikrinin sinmiş olduğu bu anlam evreninden kaynağını alan alegorik göstergeler yerel modernleşme bağlamına taşındığında parodik bir etkiyle çıplaklaştırılmış, yabancılaştırılmış ve büyü bozulmuş halde karşımıza çıkar. Tanpınar'da aşk başta olmak üzere her türlü birleşme, komünyon figürü Divan şiirindeki aksine, aşkın bir birliğe değil, böyle bir birliğin imkânsızlığına atıfta bulunur. Tasavvuf ise tekil benliği aşkın olanla bütünleştirmekten çıkmış, onun dağılımlığının acı bir hatırlatması haline gelmiştir. Divan şiirinin kutsallıkla yıkanmış dünyasının aşkı imkânsız ya da hüsrana uğramış aşk; cemaate özgü kaynaşma ve komünyon ise kaybedilmiş cemaat ve onun son kalıntısı, "artığı" olan huzursuz modern "birey" şeklinde aktarılır Tanpınar estetiğine. Tanpınar'ın kurmaca eserlerinde bireyin

imkânsız aşk ve birleşme arayışı, modern deneyime özgü süreksizliğin telafisi için girişilen amansız ve nafîle bir içkinlik, terkip, süreklilik kurma çabasına dönüşerek huzursuzluğu yeniden üretir. Bireyin aşk ve birleşme arayışı kayıp cemaate özgü kaynaşma ve komünyon hissini yeniden yakalamanın bir yolu gibi görünse de, sonu çıkmaza varan bir yoldur bu. Sözelimi Tanpınar'ın “birbirini seven iki insanın arasında ve etrafında bütün Türkiye”yi anlattığını söylediği (2007: 129) *Huzur*'da (1949) Mümtaz'la Nuran'ın aşkı gerçeklikten çok, böyle bir aşkın ideallikle bağlantılandırılan bir aşktır. Mümtaz Nuran'da, yitirdiği benlik bütünlüğünü, dolayısıyla kayıp cemaate özgü muhabbet ve aynı bedende bir olma vasıflarını yeniden yakalama çabasıdadır. Mümtaz'la Nuran'ın roman boyunca aşklarının tamamına ermeyeceği yönündeki trajik bilinci tam da cemaatin kaybedilmişliğinin ve geri dönüşsüzlüğün bilincinden kaynaklanır. Tanpınar eserlerinde imkânsız aşk izleğiyle terkibe dönüşün, vahdaniyetin imkânsızlığını alegorikleştirir. Kayıp cemaatten ve yitirilmiş “iç medeniyetten” arta kalan son içkinlik ve bütünlük figürü ise modern bireydir. Jean-Luc Nancy'nin de belirttiği gibi, “modern birey cemaatin çözülüşü deneyiminin tortusundan ibarettir. Birey –adının da belirttiği üzere atomdur, bölünemezdir o-- doğası gereği bir çözülmenin soyut neticesi olduğunu ortaya koyar” (2004: 3). Modern bireye özgü atomlaşma, Tanpınar'da saçılma, dağılma, parçalanma retoriği içinde ifade bulur. Bu bakımdan, imkânsız aşkla alegorikleştirilen imkânsız kaynaşma yahut birleşme bilinci sadece aşkın tarafları olan Mümtaz ve Nuran'ı değil, roman kişilerinin neredeyse hepsini kapsar. *Huzur*'da Emin Dede'nin *Devr-i Kebir* ve *Ferahfezâ* Peşrevlerini dinleyenlerin hepsi neyin onları çektiği birlikten “saçılarak,” “kendi ömürlerinin rüzgârında dağılarak geri döner:

Daha ilk notalardan itibaren garip bir hasret duygusu binlerce ölümün arasından güneşe hasrete benzeyen bir özlemle içlerini kapladı, sonra bu hasret duygusu hiç dağılmadan –Mümtaz karşısındaki Nuran’ı hep bu duygunun arasından görüyordu— garip ve sonsuz bir sonbaharda yaprak yaprak *dağıldular*. [...] Tekrar üst üste rüzgârlarda *savruldular*, ruh fırtınasından geçtiler, ümitsiz iştiyakların –ah bu her şeyin ebediyen kaybolmuş vehmi—aynasında yalnızlıklarını seyrettiler. Ve *Ferahfezâ Peşrevi*, yahut imkânsız uzlet çöllerinde yolunu seçmeye çalışan ruh, dördüncü defa o mahzun hatırlayışa, o sular altında tutuşmuş akşam dünyasına döndü. (2000a: 252-3, vurgu eklendi)

Abdullah Efendi için de aşk yahut bir kadın bedeniyle birleşme, gördüğü garabetleri unutarak cennet “bahçesinde” aşkın bütünlüğe varmaya yönelik bir davet gibidir. Ne var ki, imkânsız aşk alegorisine uygun biçimde Abdullah Efendi gittiği iki genelevden eli boş dönmekle kalmaz, “rüya”nın korkunçluğunun içine daha bir çekilir. Gittiği ilk evde, gelecek olan kadınla serap gibi bir gece geçirmeyi beklediği küçük ve izbe odada “çok ihtiyar, paslı bir sesin kendisinden su istediğini işit[ir]” (24). Sesin nereden geldiğini araştırırken, yatağın başındaki duvarda asılı duran zembilin içinden “kendisine istihzayla, istihfafla bakan,” yüzünden en az iki yüz yaşında olduğu anlaşılan ihtiyar bir erkek sureti görür. Hayalet Rum aksanıyla seslenmekte, gençken odadaki yatakta “amur” yaptığı kadınların adını sıralamaktadır: “Ah, genslik vire...Ne güzel günlerdi...Şimdi yatıyorum bu zembil...Ama her gece bakıyorum buradan...Vire var sok müsteri yapıyor amur...Ama yok Marika, Kalyopi...” (25). Abdullah Efendi bu hayaletin korkunç kahkahalarıyla doldurduğu odadan kendini dışarı zor atar. Tek arzusu, bu yaşadıklarını kendine unutturabilecek bir kadın bulmaktır. “Bütün uzviyeti ancak bir

kadının huzuruyla tamamlanacak bir eksiklik içinde kavrul[an]” Abdullah Efendi unutmamınsa “ancak aşkla mümkün” olduğunu düşünmektedir (26). Aşkla gelecek olan birleşme şahit olduğu bu kaotik manzaraya bir düzen, bu manzara içinde dağılıp giden benliğine bir bütünlük getirecek, benliğindeki çatallanmaya son vererek onu ayniyete geri döndürecektir.

Arkadaşları bunun üzerine Abdulah Efendi’yi ikinci bir eve götürürler. Abdullah Efendi nihayet seçebildiği genç ve güzel bir kadınla birlikte geniş, temizce yataklı bir odaya yollanır. Odada, yatağın karşısındaki sedirde küçük bir çocuk uyumaktadır, duvarlar ise “çoğu eski mecmualardan kesilmiş bir yığın resim[le]” kaplıdır (27). Çocuğun odadaki varlığını münasebetsiz bulan ama kadını onu odadan çıkarmaya ikna edemeyen Abdullah’ın gözüne eski bir resim ilişir: Beyaz gelinlikli şişman bir kadın ile gırtlak kemiği fırlayacakmış gibi duran bir Rum külhanbeyinin resmidir bu. Kadın üstünde elbiseleri teker teker çıkarırken, Abdullah Efendi gecenin beraberinde getirdiği bütün korkunçlukları unutmaya hazırlanmaktadır ki, kadın birdenbire feryadı basar: “Aman yarabbim, sağ göğsüm, sağ göğsüm yerinde yok, demin çıkarmıştım, takmayı unutmuşum” (28). Abdullah Efendi birleşerek unutmayı, huzur bulmayı umduğu bedenin eksikliğiyle sarsılır ama kâbusun sonu yoktur. Kadının sağ göğsünü aramak üzere feryat figan odadan çıkmasının ardından duvardaki resim canlanır; “yeni evli karı koca delice bir raksa başlamışlardı[r].” “Ölümün zaferini terennüm eden bir oyuna benz[eyen]” bu acayip ve korkunç raks “hiçbir sırrı olmayan, hiçbir büyük hakikatle birleşmeyen bir tepinme[dir]” (29). Bu arada sedirde uyumakta olan çocuk da uyanmış, “bir çocuk ağızında insanın kanını donduracak şekilde tecrübeli bir gülüşle gül[mekte],” hayaletlerin bu başıboş dansına el çırparak eşlik etmektedir (30). Gördüğü korkunç manzara karşısında zangır zangır

titreyen Abdullah Efendi son bir gayretle kendini pencereden dışarı atar ve arkadaşlarını geride bırakarak deli gibi koşmaya başlar.

Dışarıda hiç aydınlanmayacakmış gibi görünen zifiri bir karanlık vardır. Sokaklar ise ürkütücü derecede tenhadır. Abdullah Efendi meyhanede bıraktığı asıl benliğini alıp “eve” gitmeye karar verir. Fakat meyhanenin olduğu sokağa vardığında itfaiyenin çıkan bir yangını söndürmeye çalıştığını görür. Neden sonra yanan yerin asıl/birinci benliğini bıraktığı meyhane olduğunu fark eder. Benliğini kurtarmak için meyhaneye girmeye yeltenen Abdullah Efendi’yi bir polis neferi durdurur ve ona içerideki her şeyin yanıp kül olduğunu, hiçbir şeyin kurtarılmayacağını söyler. Gözyaşları içinde, asıl benliğinin cesedinin hastane arabasıyla götürülüşünü izler. Tanpınar’ın kurmaca metinlerinde sık kullanılan bir metafor olarak yangın, maziden travmatik kopuşu, zamansal sürekliliğin kaybını simgeler. Yanan ister eski bir konak, isterse başka bir mekân olsun, yangın gerisinde artık mekânsal terkibinden kopmuş, ait olduğu mazinin yitirilmişliğini anımsatan, bugünün parçası olmayan eşyalar, “hayat artıkları” bırakmasıyla öne çıkar. Bu artıklar, Tanpınar’ın *Mahur Beste*’de (1944) Sabri Hoca’nın ağzından söylediği gibi, “bir medeniyet iflası[nın]” ardından “ahensiz, birbirini tutmayan, günün hayatına cevap vermeyen” bir “ölü kıymetler” yığınının karşılık gelir (2005: 87). Romanda Sabri Hoca kayıp Şark medeniyetini yanmış bir konak “istiaresiyle” anlatır:

[V]ardığımız zaman ne koca konaktan, ne de mahalleden eser kalmıştı. [...] Etfaiye, tulumbacılar, fakir halk [...] bir şeyler kurtarmaya çalışıyordu. Küçük değersiz bir yığın şey buluyorlardı: musluk lülesi, erimemiş boru parçası [...], hulâsa yanan konakla, kül olan hayatla hiçbir alâkası olmayan bir yığın şey [...] Şimdi sen istediğin kadar bu artıklarla yeni bir şey yapmaya

çalış [...] sihirli nefes ortadan kaybolduktan sonra elindeki çerçöp yığımından ne çıkar? (2005a: 90-91)

Hikâyedeki yangından geriye kalan artık ise, ikinci ve yeni benliğiyle ne yapacağını bilemeyen Abdullah'tır. Asıl benliği yanıp gitmiştir gitmesine ama o “sırf kendi zekâsıyla ve istisnai ruh kabiliyetiyle tedarik ettiği bir başka varlıkla yaşıyordu[r]” (33). Bunun üzerine Abdullah kendi cenaze törenine katılarak bir nutuk okumayı planlar. Nutukta Abdullah'ın “dışarıdan gülünç ve iç tarafından büyük ve azametli” olan, şüphe ve kararsızlıklarla dolu hayatını en yakından bilen kişi olarak şöyle diyecektir:

Abdullah'ın felaketi, rolünü yaparken sık sık uyanmasında, etrafındaki şeniyetle en zalim ve müstehzi mânâsında temasa gelmesindeydi. Onun içindir ki bütün hayatı *yarım kalmış* jestlerden, tamamiyetini bulamamış hareket başlangıçlarından ibaret kaldı. O bütün ömrünce büyümlü bir *eşiğin* önünde adımlarını tecrübe etti; fakat her defasında içinde vaktinden evvel uyanan bir taraf onu bu *eşiği* atlamaktan, ileriye geçmekten menetti. O bütün ömründe bir küçük *tereddüt* ve şuur jestinin olduğu yerde dönmeye mahkûm ettiği bir bostan dolabı oldu. (36, vurgu eklendi)

Bu cenaze nutkunun sempatik bir ironiyle yüklü tonunda, kendisini kısırlıkla, “tahammur” etmekle ve hiçbir eserini tamamlayamamakla suçlayan Tanpınar'ın sesi yankılanır. Bununla birlikte, Tanpınar kendisindeki bu “tereddüt” ve kısırlığın şahsi değil, cemiyet hayatındaki kopuşlardan kaynaklanan genel bir durum olduğunun bilincindedir, ki okurun Abdullah'a duyduğu yoğun sempati de onun kaderinin kendisini de içine alan kapsayıcılığından kaynaklanır. Tanpınar “Medeniyet

Değiştirmesi ve İç İnsan” (1951) başlıklı yazısında cemiyetin ve tek tek fertlerin bu “eşikte” olma durumunu “eski”nin bir nevi tasallutuna bağlar:

Muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin, hemen yanibaşımızda, bazen bir mazlum, bazen kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü saklayan bir hazine gibi durması, en ufak sarsıntıda serab parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendine çağırması, bunu yapmadığı zamanlarda da, hayatımızdan bizi şüphe ettirmesidir. Tereddüt ve bir nevi vicdan azabı... (Bize akseden çehresiyle yanlış yapma korkusu). (2000b: 39)

Mazi, yani eski medeniyet her ne kadar yanmış bir köşk gibi yok olmuşsa da, geride bıraktığı artıklarla yarım yamalak yaşamaya, cemiyet hayatını, yani bugünü etki altında tutmaya devam etmektedir. Tanpınar mazinin bugünde yaşayan unsurlarını bastırmaya çalışmanın bir hayaleti kızdırmak kadar tehlikeli olduğunun farkındadır. Tanpınar’a göre, resmi ideoloji tarafından ötekileştirilerek bastırılmaya çalışılan emperyal mazi, etrafa saçılmış bütün hayaletleriyle bugünde bir kâbusun müsebbibi olacak, bugünü tıpkı *Mahur Beste*’nin Behçet Bey’i gibi “firari,” “hâlsiz” bir zamana hapsedecektir. Bastırılan mazi, Tanpınar’ın kurmaca eserlerine bugünde yaşanan ritüel bir soy lanetinin kaynağıdır. Talat Bey’in hüsrana uğrayan aşkının peşinden yazdığı “Mahur Beste,” *Huzur*’da Mümtaz ile Nuran’ın şimdisini tasallut altına alarak, birleşmelerini engeller. *Mahur Beste*’de Behçet Bey’in saatlerle dolu olmasına rağmen zamanın ironik biçimde askıda olduğu odasında bu bestenin nağmeleri tınlar. *Sahnenin Dışındakiler*’in başkişisi Cemal ulaşamadığı aşkı Sabiha’nın bakışlarını Mahur Beste’nin arasından, Talat Bey’den yadigâr aynanın içinden görür:

Bu aynada akşam, sabah, hepsi bir. Çünkü ben bir mazi aynasından, benim olmayan bir aynadan, benim olmayan bir yığın aynalardan hayata bakıyorum! Niçin bana [...] Talat Bey'in aynasını hediye ettiler? Onu kırsam ne kadar iyi olacak! Onun hayatımı zehirleyeceğini biliyorum. Ona her baktıkça kendimi, bütün hayatıma tasarruf eden bir mazinin bağlarıyla bağlanmış görüyorum. (2005b: 261)

Tanpınar'ın kurmaca eserlerinde mazinin Türkiye modernleşmesinin şimdisinde yaşayan fertlerin ve toplumun hayatını tasallut altına alışı Jameson'ın deyişiyle bir "türsel süreksizlik" arz eder (2008: 392). Tanpınar'ın bilhassa romanları modern roman geleneğine uygun, seküler bir olay örgüsünde ilerlerken, mazi, roman kişilerinin akıbetleri üzerinde belirleyici bir ritüel etkiye sahiptir. Bu yüzden (gerçekten yarım kalmış olan *Aydaki Kadın* dışındaki) romanların mahut yarım kalmışlığı üzerine iki kez düşünmek gerekir. Sözgelimi Nurdan Gürbilek "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark" yazısında Tanpınar'ın eserlerinde temel bir izlek olarak karşımıza çıkan ve başta romanlar olmak üzere eserlerin kendisi tarafından da sahnelenen yarım kalmışlığı Tanpınar'ın "tamlık takıntısı[na]" ve bu takıntı doğrultusunda "aynı imgeye, aynı hayale olan çözülmez bağı[na]" bağlar (2004: 137). Fakat burada mesele Tanpınar'ın eserlerinin Batılı roman geleneğine uygun biçimde tamamlanmıyor, sonlanmıyor oluşu değil --çünkü öyle ya da böyle sonlanmaktadır bu eserler-- bu biçimde kurulmuyor ve ilerlemiyor oluşudur daha çok. Söz konusu ayrıksılığı bizce tamlık-yarım kalmışlık karşıtlığından hareketle değil, "türsel süreksizlikler" bağlamında değerlendirmek gerekir. Zira böyle bir bakış Tanpınar'ın eserlerinin üretildikleri özgül tarihsel-toplumsal bağlamla kurduğu alegorik temsil ilişkisini de hesaptan düşmeyecektir.

Tanpınar'ın eserlerinin ulusal alegori niteliği taşıdığını söylerken, bir yandan da onların biçimsel özellikleriyle halihazırdaki ulusal bağlamı öyle ya da böyle bizzat edimselleştirdiğini, temsil ettiğini söylemiş oluyoruz. Bu yüzden bastırılmış mazinin dağılmış unsurları (ritüelleri, eşyaları, değerleriyle kayıp cemaat) Cumhuriyetin şimdisinde yaşamaya devam eden birer “hortlak” olarak, “terkibine” çalışılan bütünlüklü ulusal/kültürel kimlik metnini nasıl tasallut altına alıyorsa, Tanpınar'ın metninin yüzeyini de öyle işgal eder. Namevcut bir tamlık figürü olarak mazi ve kayıp cemaat nasıl ki Türk modernleşmesinin “ütopik dilinin” karşısına dikilip, onu başarısızlığa yazgılı bir modernleşme hamlesi kılıyorsa, Tanpınar'ın modernist estetiğinde de metinleri ontolojik olarak “başarısızlığa” mahkûm eden bir “namevcut mevcudiyet” olarak yer bulur (Jameson 2008: 321). Bu eserlerde modern ve seküler bir anlatının içinde ilerlerken, bazen kendimizi ritüelin ortasında bulmamız, tarihsel kopuşa ilişkin bu bilinçten kaynaklanır. *Huzur*'da Mümtaz ile Nuran'ı ayrılmak zorunda bırakan sadece seküler nedenler değildir; ikisi, bir namevcut eser olan “Mahur Beste”nin ve yine bir ölü olarak Suad'ın maziden, “ölüler âleminden” taşıdığı laneti de üzerlerinde taşır. *Sahnenin Dışındakiler*'in Cemal'yle Sabiha'sının mukadder ayrılığında da yine olay zamanına dışarıdan, maziden müdahalede bulunan bir namevcudiyet olarak “Mahur Beste”nin payı ortadadır. *Mahur Beste*'de ise, şimdiki ancak bir hatırlama zamanı olarak yaşayan Behçet Bey'in hikâyesi “Mahur Beste”nin bestecisi Talat Bey'inki de dahil olmak üzere geçmişteki kişilerin hikâyelerine doğru açılır, zira Behçet Bey hayatı geçmiş ile şimdi arasında asılı kalmış bir karakter olduğundan, onu ileriye doğru açılan bir romanın kahramanı kılmak olanaksızdır. Romanın sonunda Behçet Bey'in bu sipariş eserden memnuniyetsizliği üzerine kurmaca yazar alegorik niyetini açık eder: “[B]ende iki türlü yaşamağa başladınız: Sembol olarak, fert olarak. İhtibaslarınız sizin dış

manzaranızı, fert olarak sizi veriyorlardı. Beride ise sembol olarak maşerî [toplumsal] çehreniz vardı” (2005a: 150). Behçet Bey işte bu “maşerî” veçhesinden, yani toplumsal hayatın zamansal sıkışmışlığını şahsında taşımasından ötürü alegorikleştirilmeye müsait bulunmuştur kurmaca yazar tarafından. Tanpınar kendi estetiğinin sırrını kurmaca yazarın ağzından şöyle aktarır: “Sizin için zihni bir arıza olan bu firarî zaman, hâlsiz zaman, bana âdeta sanat için bir metot gibi göründü” (150). Tanpınar’ın kurmaca eserlerinde dağılma, parçalanma, saçılma izleklerine karşılık sürekli boşa çıkan bir “terkip,” “halita,” “sentez” yaratma çabasında, (Mahur Beste gibi) yok-eserlerde yahut (Mümtaz’ın Şeyh Galip romanı, İhsan’ın Türk Tarihi gibi) tamamlanamayan eserlerde, bedensel deformasyon, başkalaşım ve hüsrana uğramış aşk motiflerinde Cumhuriyet modernleşmesiyle kurulan alegorik ilişki kendini gösterir. Terkip ne mazideki tamlıkla kurulan nostaljik ilişkiyle, ne de onun büsbütün reddiyle mümkün olacaktır. Tanpınar’a göre, şimdideki sıkışmışlığın ve çıkışsızlığın çözümü maziye sığınmanın nostaljisi ile onun reddinden güç alan modernleşmeci gelecek ütopyasının arasında bir yerde, yani şimdide, halihazırdaki hayatta aranmalıdır. Abdullah Efendi de bir Türkiye kişileştirmesi olarak geçmiş ile gelecek arasında, bir gecenin karanlığında sıkışmıştır. Ne evinin, yani kökensele mazisinin yolunu bulabilmekte, ne de gece ile simgeleştirilen şimdinin içinden geleceğe bir kapı aralayabilmektedir.

Kararsız ve korku dolu adımlarla evine ulaşmaya çabalarken ilk bakışta uykunun derinliklerine dalmış, sakin görünen bir sokağa girer. Fakat bir an sonra fark eder ki, bunlar “büyük bir yıkıntının enkazını andıran mobilya parçaları[yla]” dolu “harap, biçare” evlerdir (38). Evlerin perdeleri sarmaşıkla ve türlü bitkiyle kaplanmış, “konsolların üstünde, raflarda meçhul ve iptidai bir dinin fetişlerine benzeyen hayvanlar” uğursuz bakışlarıyla bakmaktadır (38). Abdullah Efendi başına

geleceklerin sezgisiyle çaresizce etrafa bakınıp tanıdık bir şeyler bulmaya çalışırken, “hayvani bir homurtuya” benzeyen ahenksiz ve şefkatsiz “binlerce kesik insan sesinin” tufanını işitir. Bu homurtuya bir de “eşyanın şikâyetinden başka bir şey olmayan,” “şeytani bir orkestrayı andıran” bir başka ses eşlik etmektedir (39). Hikâyenin bu kısmında Abdullah Efendi kendini toplu bir kâbusun ortasında bulur. Çok geçmeden sokağın sakinleri kendini gösterir: parçalanmış bir vücudu torbalara dolduran ihtiyar papaz, âşığının kesik başını havaya fırlatan kadın, kalbi yerinden sökülürken memnun kahkahalarla gülen çocuk, bir kadın vücudunu pencereden aşağı atan üç erkek ve türlü korkunçluklar işleyen başkalaşmış insan bedenleri. Abdullah Efendi bu mahşerî kalabalığın arasında tanıdık simalar da fark eder: Girdiği ilk genelevde ona seslenen Rum ihtiyar, ikinci evde karşılaştığı takma göğüslü kadın, duvardaki resimden çıkıp raksa başlayan karı koca ile sedirde uyuyan küçük çocuk, gecenin ortasında kaybettiği arkadaşları, lokantadaki şehvi kadın ve “yanmış uzuvlarını sarsıla topallaya sürükleyerek, hengâmeye iştirak eden” birinci varlığı, hepsi burada, bu çılgın kalabalığın içindedir:

Bütün bu kalabalık, değişmiş, hüviyetini kaybetmiş vücutların doymak bilmez iştahlarıyla birbirleriyle birleşiyor, kenetleniyor, halkalanıyor, birbiri içinde kayboluyor, birbirinden doğuyor, elle tutulacak kadar kesif bir homurtu içinde ölüp diriliyorlardı [...] Artık insan denen şey kaybolmuş, yerini birbirine kenetlenmiş, birbirine geçmiş mütesaviyen sarhoş uzuvlar sar'ası almıştı. (40)

Korkunç ferdi hazların iştahıyla yanıp tutuşan garip mahluklarıyla rastgele bir araya toplanmış olan bu nizamsız kalabalık, Tanzimat ve bilhassa Cumhuriyet sonrasının cemaatlik bilincini yitirmiş, ortaklaştırıcı değerlerden yoksun toplumunun bir alegorisi gibidir. Tanpınar burada tarihsel kopuşla birlikte köksüz kalan halihazırdaki

toplumsal hayatın mazinin artıklarıyla birlikte zamanın denizinde rastgele savruluşunu ustalıklı resmetmektedir. Ölümünden sonra yayımlanan *Yahya Kemal* (1962) çalışmasında bu travmatik kopuşla birlikte toplumsal hayatta yaşanan kırılma ve değer yitimini benzer bir mahşerî dille anlatır:

Milli hayat devamdır. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir. Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır, hakiki kırılışlar ve kopuşlar ancak yaratış ucubeleri, yarım mahlûklar vücuda getirir. Çünkü hayatın ortasında onun bir parçası gibi değil, kendi dağılmış zerrelere devam ederler. (2007: 24)

Eski medeniyetin reddiyle ve cemaatin kaybıyla birlikte hepten değersiz kalmış modern bireyin, şahsi ekonomik çıkarları ve arzuları peşinde koşan *homo economicus*'un bir topluşması olarak modern(leşen) toplumun dehşetini bu resimle tasvir eder Tanpınar. Artık ortak değerlerle birleşmek yerine, çıkar ve ilgileri doğrultusunda sürekli “birleşme,” “kenetlenme,” “halkalanma,” çatışma halinde olan, herkesin bir diğerini ezmeye çalıştığı, itip kaktığı *homo economicus*’lardan mürekkep modernleşen toplumun “tarih aracılığıyla kavranan” dehşetidir Abdullah Efendi’ye görünen (Jameson 2008: 375). Mazinin artıkları ile bugünün tesadüfi varlıkları modernleşen toplumda bir terkipte birleşmek şöyle dursun, “hayvani insiyakı doludizgin serbest bırakan, eşyayı arzusunun cehenneminde birleştiren” bu delice kaynaşmada rastgele kıvrınmaktadır (Tanpınar 2002: 41).

Abdullah Efendi bu sokaktan hızla uzaklaşarak evini aramaya devam eder. Hayatındaki en büyük arzu “tam bir rakam olmak” iken, kendini “her türlü adedî tamamiyet ümitlerini” yitirmiş, “son derece küçülmüş, [...] ufalanmış ve dağılmış [...] nâmütenahi zerrelere,” “dağılan kesirler[e]” ayrılmış bulur (43). Gecenin

ortasında dört bir yana savrulan kesirlerini aramaya koyulmuşken, birdenbire bütün kesirlerinin bir kapının eşiğinden girerek, “orada tekrar toplandığını hisse[der]” (43). ISSIZ mı ISSIZ, karanlık, büyük ve eski bir evdir bu. Öte yandan, ne gariptir ki, daha önce hiç girmedığı bu evde kendisine yabancı gelen hiçbir şey yoktur. Etraftaki her şey “kendi hayatından bir parça” olmasına rağmen, “o hepsine karşı kayıtsızdır” (45). Burada Abdullah “kendi benliğinin geçmiş merhalelerini” bulmuş gibidir (46). Her an korkunç bir zembereğin işlemeğe başlayacağı hissiyle sessiz, aynalarla kaplı odalarda kaygılı dolaşırken, çok susamış olduğunu fark eder. Zamanın sanki hiç akıyor görüldüğü, açıkça maziyi simgeleyen bu evin sessiz hâlinde, Tanpınar’ın “Her Şey Yerli Yerinde” şiirindeki yankılayan bir “tekinsizlik” vardır. Belirsiz ve ıstırap verici olan bastırılmış geçmişin, bütün aşinalığına rağmen Abdullah’ın unuttuğu Ötekisi’si ile karşılaşmasının ürkütücülüğünü taşıyan mekânıdır burası:

Her şey yerli yerinde; masa, sūrahi, bardak,

Serpilen aydınlıkta dalların arasından

Büyülenmiş bir ceylan gibi bakıyor zaman

Sessizlik dökülüyor her yerde yaprak yaprak (2009: 40)

Abdullah birdenbire duyduğu su sesini takip ederek girdiği odada masanın üstünde kenarları buğulanmış, su dolu bir sūrahi görür. Tanpınar’ın bilhassa şiirlerinde “susuzluk” “pınarları kurumuş,” değerleri yitmiş bir hayatın/şimdinin metaforik karşılığı olarak yer bulur. Bir medeniyetten diğerine geçen “iç insanın” ruhundaki kurumadır bu. Bastırılmış, unutulmuş mazi Tanpınar’ın şiirlerinde akıştan kopmuş bir zaman dilimini simgeler biçimde durgun su metaforuyla ile karşılaşılır. Hikâyede sūrahide duran su ancak içilirse, “iç insana” can verecek, onun hayat damarlarını besleyecektir. Fakat Abdullah Efendi tam sūrahiyi eline almış bir bardak bulmak için

etrafa bakınıyordur ki, karşısında korkulu gözlerle ona bakan solgun benizli, “hasta” bir çocuk görür. Çocuk sürahiyi alıp masanın üstüne geri koyar ve Abdullah’a o sudan içmemesi için ağlamaklı, şımarık bir edayla yalvarmaya başlar: “Biliyorum, çok susuzsunuz; bütün gece [...] başımızdan çok şeyler geçti. Fakat bu sudan içmeyin... O benimdir, ben onunla oynuyorum. Böyle, işte bu sürahide onu seyredirim... Siz de seyredin, rengine bakın [...] içmek için değil ki bu” (48). Bu sözleri üzerine Abdullah suyu içmekten çoktan vazgeçmiştir ama hasta çocuk yakasını bir türlü bırakmıyor, onu çekiştirip suyun rengine, sürahinin parıltısına bakması ama içmemesi için yalvar yakar oluyordur: “Bak, bak ne güzel... Yandan ne renkler yapıyor, nasıl parlıyor [...] Benim olması bir talih değil mi?” (48). Abdullah Efendi’nin içmek için yanıp tutuştuğu suya estetik bir nesne, bir oyuncak muamelesi yapan bu hasta çocuk, zamansal akıştan kopmuş maziye hayati bir işlev için hatırlamak, oluşa katarak hayatı onunla beslemek yerine, onu donmuş bir imgeye hapseden Türkiye modernleşmesinin bir alegorisi gibi görünmektedir. Bir başka ifadeyle, Abdullah Efendi ile su arasında engel oluşturan çocuğu, şimdi ile mazinin buluşmasını engelleyen erken Cumhuriyet döneminin tasfiyeci siyasi tutumuyla yan yana düşünmek mümkündür. Sonunda Abdullah çocuğun ısrarcı ve şımarık tavrından bıkkın, sürahiyi camdan dışarı fırlattıktan sonra dışarı bakar. “Fakat kirli bir sabahın aydınlattığı yolda ne billûr sürahi parçası, ne de küçük su birikintisi vardı[r]” (49). Sokaktan “son derece mustarip ve yorgun adımlarla köşeyi dönen bir adam gör[ür] [...] bu kendisi, yani Abdullah Efendi’dir” (49). Hikâyenin sonunda “kirli” bir sabaha doğan güneşle birlikte, Abdullah Efendi de içinde uyandığı kâbusvari tarih rüyasından çıkarak gündeliğin olağan düzlemine geri dönmüştür. Belki de şöyle demeli: Mustarip haliyle kalemdeki işine giden Abdullah resmi Cumhuriyet ideolojisinin bizatihi bir rüya olan gündeliğindeki unutuş uykusuna geri dalmıştır.

SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebi metinleri gerek barındırdıkları yoğun imge ve simge örüntüsüyle gerekse yazarın nevi şahsına münhasır modernist üslubuyla eleştirmenler için biçimsel açıdan incelenmesi zor, çetin ceviz metinler olmuştur. Öte yandan, aynı metinler biçimsel özellikleri bir yana bırakılıp, toplumsal içeriği açısından okunduğunda da, eleştirmenlere kendilerini kolay kolay açmazlar. Aslına bakılırsa, Tanpınar estetiğinin ona biçim-içerik ikiliği açısından yaklaşan eleştirmenleri eli boş gönderdiğini söylemek yanlış olmaz. Zira bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni olarak biçim ile içerik arasında tarihsel ve diyalektik bir ilişki öngören Tanpınar kendi estetiğini inşa ederken de bu anlayışa sadık kalmıştır.

Bu çalışmada, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Abdullah Efendi'nin Rüyalari” adlı hikâyesinden yola çıkarak, yazarın neredeyse bütün edebi eserlerinde baskın bir retorik mecaz olarak karşımıza çıkan alegorinin edebi biçime yön vermenin yanı sıra, “ulusal” alegori tanımına uygun biçimde bilhassa kurucu Cumhuriyet ideolojisinin belirlediği modernleşme sürecinin bir eleştirisi olarak nasıl toplumsal bir işlev yerine getirdiği açılanmaya çalışıldı. Öte yandan, Tanpınar'ın kullandığı biçimiyle alegorinin çoklu anlam katmanları ve çağrışımlar üretmeye müsait, dinamik bir yapı olması itibariyle klasik alegori tanımını aşan yanları olduğuna dikkat çekilerek, bu bağlamda bazı eleştirmenlerin çağdaş alegori kullanımına uygun, ön açıcı yeni tanım çabalarına yer verildi. Alegorinin bu çalışmanın odağında yer almasının nedeni, bir ayağını estetiğe diğer ayağını ise siyasal-toplumsal eleştiriye basan bir mecaz

olmasıydı. Bu bakımdan, Tanpınar'ın edebi metinlerinin sadece biçimsel özelliklerini değil, toplumsal-siyasal saiklerinin değerlendirilmesine de olanak tanınmasıydı. Bununla beraber, elbette, alegorinin Tanpınar estetiğinin “şifresini çözmek” için biricik anahtar olduğunu gibi bir iddia yok çalışmada. Aslında çalışmada metin okumasını biçimsel verilerden hareketle yapılan bir şifre çözme edimine indirgemek yerine, biçimsel verileri metinlerin üretildikleri tarihsel bağlamla konuşmalarına aracılık eden özgül bir dil olarak algılayan bir yaklaşım benimseniyor. Bu doğrultuda, Tanpınar'ın alegori kullanımı sadece estetik biçimle ilgili bir tercih olarak değil, halihazırdaki toplumsal bağlamla konuşmanın yazara özgü bilinçli şekli olarak ele alınıyor. Türkiye’de entelektüel ve edebi üretimin özgül tarihsel koşulları hesaba katıldığında, edebi metinlerdeki biçimsel ve dilsel tercihlerin daima yazarların Türkiye siyasalına ve toplumsalına yaklaşımlarıyla atbaşı gittiği daha açıkça görülür. Nitekim Türkiye’de edebiyat, Nilgün Toker’in de belirttiği gibi, “Cumhuriyet’in kurucu iradesi ile Türkiye toplumunun yaşam dünyası arasındaki gerilimi” (2003: 18) tartışmanın başat sahalarından biri olagelmiş, hatta söz konusu gerilim siyaset mecrasından önce edebiyatta tartışılmıştır. Turgut Uyar “Çıkmazın Güzelliği” (1963) yazısında bu durumu, “toplumun birçok sorunları açık kapalı, şiirde tartışılır, şiirde çözülür yahut çözülmez veya bu sorunlardan şiirde vazgeçilir” sözleriyle dile getirir (2009: 351). Söz-metin üretiminin siyasal ve toplumsalla bu denli iç içe olduğu bir bağlamda, hele hele de Tanpınar gibi kendi tarihsel konumunun son derece bilincinde olan edebiyatçılar için dil hiçbir zaman sadece biçimsel bir tercih meselesi olmamış, evvela siyasal-ontolojik boyutuyla öne çıkmıştır. Söz-metin üretimi olarak şiirsel pratiğin böylesi bağlamlarda siyasal bir edime karşılık gelmesi buradan bakınca fazlasıyla anlaşılabilir. Şiirin çıkmazda oluşunu toplumun ve insanın çıkmazda oluşuna bağlayan Turgut Uyar ile Divan

poetikasındaki biçimsel çatlamları toplumsal ve siyasal hayattaki değer değişimine bağlayan Tanpınar bu anlamda aynı irfanı paylaşır.

Dilsel olanın bu siyasal-ontolojik değeri veri alındığında, Tanpınar'ın çağdaşı olan siyasal-toplumsal bağlamla konuşmak için kullanıma soktuğu bir retorik mecaz olarak alegorinin çifte bir işlev yerine getirdiğini görürüz. Tanpınar metinlerinde alegori hem Cumhuriyet projesinin toplumsal varlığın şimdisinde yarattığı tahribatı tarihsel bir hattan eleştirmek gibi negatif, hem de söz konusu projenin reddettiği geçmişi makbul yanlarıyla bugüne taşımak gibi pozitif bir işlev görmektedir. Tanpınar'ın edebiyatı ve genel olarak edebiyat gücünü belki de estetik ile siyasal-toplumsal arasındaki sınırı bulanıklaştırarak sözü özerkleştirmesinde ve topluma, toplum içindeki insana varlık alanı açmasından alır. Bu bakımdan, Tanpınar'ı alegori kullanımına sevk eden tarihsel ve toplumsal nedenlerin saptanması, onun edebiyatının “kurtarıcı” sözünün bugüne taşınması açısından önem taşır.

KAYNAKÇA

Ahmad, Feroz. *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. Çev. Sedat Cem Karadeli. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yay., 2007.

Akçura, Yusuf. *Üç Tarz-ı Siyaset*. Ankara: Lotus, 2008.

Ali, Sabahattin. *İçimizdeki Şeytan*. İstanbul: YKY, 2009.

Alptekin, Turan. *Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür, Bir İnsan*. İstanbul: İletişim, 2010.

Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis, 2009.

Arendt, Hannah. *Geçmişle Gelecek Arasında: Siyasi Düşünce Konulu Altı Deneme*. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim, 2004.

Atatürk, Mustafa Kemal. *Söylev ve Demeçleri*, 3. Cilt. Ankara: A.Ü. Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, 1954.

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Çev. John Osborne. Londra: Verso, 2003.

Bingöl, Sedat. *Tanzimat Devrinde Osmanlı'da Yargı Reformu: Nizâmiye Mahkemeleri'nin Kuruluşu ve İşleyişi 1840–1876*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yay., 2004.

- Bora, Tanıl. “12 Eylül Bozgununun Sürekliliği: Sol ve Sinizm.” *Sol, Sinizm, Pragmatizm*. İstanbul: Birikim, 2010. 23-39.
- Bora, Tanıl ve Burak Onaran. “Nostalji ve Muhafazakârlık: ‘Mazi Cenneti’.” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık*, 5. Cilt. Haz. Ahmet Çiğdem. İstanbul: İletişim, 2006. 234-260.
- Bora, Tanıl. *Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslamcılık*. İstanbul: Birikim, 1998.
- Brown, Wendy. *Tarihten Çıkan Siyaset*. Çev. E. Ayhan. İstanbul: Metis, 2010.
- De Man, Paul. *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*. Çev. F. Burak Aydar. İstanbul: Metis, 2008.
- Eagleton, Terry. *İdeoloji*. Çev. Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı, 1996.
- Eagleton, Terry. *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev. Savaş Kılıç. İstanbul: İletişim, 2009.
- Enginün, İnci ve Zeynep Kerman, haz. *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa*. İstanbul: Dergâh, 2007.
- Findley, Carter Vaughn. “The Tanzimat.” *Cambridge History of Turkey: Turkey in the Modern World*, 4. Cilt. Haz. R. Kasaba. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 11–37.
- Fortna, Benjamin. “The Reign of Abdülhamid II.” *Cambridge History of Turkey. Turkey in the Modern World*, 4. Cilt. Haz. R. Kasaba. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 38–61.
- Greenblatt, Stephen. “What is the History of Literature.” *Critical Inquiry*, 23: 23 (Spring 1997): 460-481.

- Gürbilek, Nurdan. “Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark.” *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis, 2004. 97-138.
- Hanioğlu, M. Şükrü. “The Second Constitutional Period, 1908–1918.” *Cambridge History of Turkey. Turkey in the Modern World*, 4. Cilt. Haz. R. Kasaba. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 62–111.
- Işın, Ekrem. *A’dan Z’ye Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: YKY, 2003.
- Jameson, Fredric. “Metin İdeolojisi“ (1976). Çev. Tuncay Birkan. *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*. Haz. O. Koçak ve T. Birkan. İstanbul: Metis, 2008. 99-171.
- Jameson, Fredric. “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” (1986). Çev. Tuncay Birkan. A.g.y. içinde. 365-396.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis, 1998.
- Kahraman, Hasan Bülent. “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi” (2000). “*Bir Gül Bu Karanlıklarda:*” *Tanpınar Üzerine Yazılar*. Haz. A. Uçman ve H. İnci. İstanbul: 3F, 2008. 600-633.
- Karal, Enver Ziya. *Selim III’ün Hat-tı Hümayunları: Nizam-ı Cedit 1789–1807*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988
- Kerman Zeynep, haz. *Tanpınar’ın Mektupları*. İstanbul: Dergâh, 2007.
- Koçak, Orhan. “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları.” *Toplum ve Bilim* 84 (Bahar 2000): 370-418.

- Mardin, Şerif. *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895–1908*. İstanbul: İletişim, 2010.
- Mardin, Şerif. *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. Çev. Mümtazer Türköne, Fahri Unan, İrfan Erdoğan. Haz. Ömer Laçiner. İstanbul: İletişim, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Çev. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland ve Simona Sawhney. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Oğuzertem, Süha. “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: *Enstitü* Sorununa Babasız bir Yaklaşım” (1995). “*Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*.” Haz. A. Uçman ve H. İnci. İstanbul: 3F, 2008. 460-477.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Çev. Gabriel Rockhill. Londra-New York: Continuum, 2007.
- Ricoeur, Paul. “Narrative Identity.” *Philosophy Today* 35: 1 (Spring 1991): 73-81.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative I*. Çev. Kathleen McLaughlin ve David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Seyhan, Azade. “Allegory as the Trope of Memory: Registers of Cultural Time in Schlegel and Novalis.” *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*. Haz. Jon Whitman. Boston: Brill Academic Pub., 2003. 437-450.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Haz. A. Uçman. İstanbul: YKY, 2006.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler* (1949). Haz. Z. Kerman. İstanbul: Dergâh, 2000.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh, 2002.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur* (1949). İstanbul: YKY, 2000a.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Mahur Beste* (1944). İstanbul: Dergâh, 2005a.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Sahnenin Dışındakiler* (1950). İstanbul: Dergâh, 2005b.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Şiirler*. İstanbul: Dergâh, 2009.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yahya Kemal* (1963). İstanbul: Dergâh, 2007.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh, 2000b.
- Toker, Nilgün. "Filozof ve Ulus." *Toplum ve Bilim* 98 (Güz 2003): 7-19.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yay., 2009.
- Uyar, Turgut. *Korkulu Uсталık*. Haz. Alaattin Karaca. İstanbul: YKY, 2009.

