T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

POZİTİVİZMLE BİR İÇ ÇATIŞMA: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN DEVİRSEL ZAMAN ALGISINDA MÜZİĞİN ROLÜ

Hazırlayan
Mehtap ULUBAŞOĞLU

Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU
II. Danışman
Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Doktora Tezi

Kasım 2024
KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

POZİTİVİZMLE BİR İÇ ÇATIŞMA: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN DEVİRSEL ZAMAN ALGISINDA MÜZİĞİN ROLÜ

(Doktora Tezi)

Hazırlayan
Mehtap ULUBAŞOĞLU

Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU
II. Danışman
Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Kasım 2024
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Mehtap ULUBAŞOĞLU

YÖNERGEYE UYGUNLUK

"**POZİTİVİZMLE BİR İÇ ÇATIŞMA: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN DEVİRSEL ZAMAN ALGISINDA MÜZİĞİN ROLÜ"** adlı Doktora tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan
Mehtap ULUBAŞOĞLU

Danışmanlar
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Başkanı
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

KABUL VE ONAY

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU danışmanlığında **Mehtap ULUBAŞOĞLU** tarafından hazırlanan **"POZİTİVİZMLE BİR İÇ ÇATIŞMA: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN DEVİRSEL ZAMAN ALGISINDA MÜZİĞİN ROLÜ"** adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalında **Doktora** tezi olarak kabul edilmiştir.

…….. /…… / 2024

JÜRİ:

Danışman : .....

İkinci Danışman : .....

Üye : .....

Üye : .....

Üye .....

Üye .....

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun ……...… tarih ve ……..……
sayılı kararı ile onaylanmıştır.

……. /……../ ……

Dr. Öğr. Üyesi Levent ÇORUH

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Müzik ve edebiyat arasındaki yakın bağ her zaman ilgimi çekmiştir. Her iki alana olan derin ilgi ve merakım, tez konusunu seçerken de belirleyici olmuştur. Kıymetli hocam, danışmanım Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu ve Prof. Dr. Cenk Güray'ın önerisi ile başladığım bu çalışma süreci, her iki alana olan ilgi ve merakımdan dolayı oldukça heyecan verici oldu o nedenle çok severek çalıştım. Çok severek çalıştığım bu tez konusu önerisi ve yardımları için değerli hocam Prof. Dr. Cenk Güray'a teşekkürlerimi sunuyorum. Lisans, yüksek lisans ve doktora süreci boyunca her daim yanımda olan, yardımını ve desteğini hiç esirgemeyen, motivasyon kaynağım, canım hocam, danışmanım Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu'na teşekkür ediyor ve şükranlarımı sunuyorum. Desteklerinden dolayı değerli hocalarım Prof. Dr. Hülya Argunşah ve Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal' a yürekten teşekkür ediyorum. Bu zorlu süreçte gösterdikleri sabır ve destekleri için anneme ve kızlarıma sonsuz teşekkür ediyorum. Manevi desteğini ruhumda her daim hissettiğim, merhum babam Mehmet Ulubaşoğlu'na verdiğim sözü yerine getirmiş olmanın huzurunu yaşıyorum.

Mehtap ULUBAŞOĞLU, Kayseri 2024

POZİTİVİZMLE BİR İÇ ÇATIŞMA: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN DEVİRSEL ZAMAN ALGISINDA MÜZİĞİN ROLÜ

Mehtap ULUBAŞOĞLU

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Doktora Tezi, Kasım 2024
Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU
İkinci Danışman: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Tanpınar'ın nehir roman dizisinde yansıma bulan zihin dünyasını, devirsel zaman algısı ile bu kurama tezat vasıflara sahip olan pozitivizm bağlamında çözümlemek ve müziğin bu anlamdaki rolünü anlamaya çalışmaktadır.

Bu amaca bağlı olarak çalışmada cevap aranan temel soru "Tanpınar'ın nehir roman dizisinde devirsel zaman algısı ve pozitivizm nasıl yer bulmakta ve musikiye dair unsurlar bu iki tezat kavrama biçimi bağlamında hangi yönleriyle yansıma bulmaktadır?" sorusudur. Çalışma, nitel araştırma yöntem ve teknikleriyle yürütülen ve içerik analizi çözümlemeleriyle gerçekleştirilen bir araştırmadır. Tanpınar'ın zihin dünyasında devir kuramının izlerini aramak için seçilen eserler, nehir roman grubuna giren, *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarıdır. Çalışmada nehir roman dizisinin seçilme nedeni, bu sınıfta yer alan eserlerin tek yazar tarafından kaleme alınan, bir ailenin veya topluluğun aynı sosyokültürel zeminde, birbirleri ile olan ilişkilerini ele alan olay örgüsünün anlatıldığı romanlar olmasıdır. Böylece bu tip romanların, nitelik itibarı ile birbiriyle sürekli irtibat içinde olması, devir kuramına bağlı olarak yapılacak çözümlemeler açısından önemli bir avantajdır.

Bu çalışmada kullanılan Tanpınar'ın nehir roman dizisi, devirsel zaman algısı ve musikiye dair söylem kesitleri bakımından analiz edilmiştir. Yapılan analizlerde bu kurama gönderme yapan ifadelerde, anlamsal bütünlüğe önem verilmiş ve ifadeler bu bütünü koruyacak şekilde seçilmiştir. Bu şekilde seçilen ifadeler tematik kategorilere ayrılmış, devir kuramının yansıması bu temalar üzerinden yorumlanmıştır. Sıklıkla vurgulanan temalar analizlerde dikkate alınmakla birlikte, içerik analizlerinde sıklıkla başvurulan ve belirli temaların ne sıklıkta ortaya çıktığının teşhis edilmesinde nicel bir yol olarak çalışmalara dahil edilen sayısal göndermeler, bu çalışmada tercih edilmemiştir.

Sonuç olarak nehir roman dizisinde Tanpınar'ın kurguladığı roman karakterleri ve olay örgüsü, hem her romanın kendi içerisinde hem de romanlar arası benzer ilişkiler açısından dikkat çekerken, anlatımın sürekli olarak geriye dönüş modeli ile kurgulanması devir kuramının yansıması niteliğindedir. Musiki ise zaman ve mekândan bağımsız olarak döngüsel aktarımın en önemli unsuru olarak dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, pozitivizm, devirsel zaman algısı, Bergson felsefesi, musiki.

AN INTERNAL CONFLICT WITH POSITIVISM: THE ROLE OF MUSIC IN AHMET HAMDI TANPINAR'S PERCEPTION OF CYCLIC TIME

Mehtap ULUBAŞOĞLU

Erciyes University, Institute of Fine Arts
Doctoral Thesis, November 2024
Advisor: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU
Second Advisor: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the world of Tanpınar's mind, which is reflected in the series of river novels, in the context of the theory of revolution and positivism, which has contrasting qualities to this theory, and to understand the role of music in this sense. Depending on this purpose, the main question sought to be answered in this study is "How do the theory of revolutions and positivism find a place in Tanpınar's series of river novels, and in what ways are the elements of music reflected in the context of these two contrasting ways of understanding?". The study is a research conducted with qualitative research methods and techniques and analyzed through content analysis. The works chosen to search for the traces of the theory of revolution in Tanpınar's world of mind are the novels *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışışındakiler* and *Huzur*, which belong to the river novel group. The reason for choosing the river novel series in this study is that the works in this class are novels written by a single author, in which the plot deals with the relations of a family or community with each other on the same socio-cultural ground. Thus, the fact that such novels are in constant contact with each other in terms of quality is an important advantage for the analysis to be made based on the theory of the cycle.

The series of Tanpınar's river novels used in this study were analyzed in terms of the theory of revolutions and discourse segments on music. In the analysis, semantic integrity was given importance in the expressions referring to this theory and the expressions were chosen to preserve this integrity. The statements selected in this way were categorized thematically and the reflection of the transfer theory was interpreted through these themes. Although the frequently emphasized themes were taken into account in the analyses, numerical references, which are frequently used in content

analyses and included in studies as a quantitative way of identifying how often certain themes emerge, were not preferred in this study.

As a result, while the characters and plot of the novels fictionalized by Tanpınar in the series of river novels draw attention in terms of similar relationships both within each novel and between novels, the fact that the narrative is constantly constructed with the flashback model is a reflection of the theory of the cycle. Music, on the other hand, stands out as the most important element of cyclical transmission, independent of time and space.

Key words: Ahmet Hamdi Tanpınar, positivism, cyclical time perception, Bergson philosophy, music.

İÇİNDEKİLER

POZİTİVİZMLE BİR İÇ ÇATIŞMA: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN DEVİRSEL ZAMAN ALGISINDA MÜZİĞİN ROLÜ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ..... **i**
YÖNERGEYE UYGUNLUK ..... **ii**
KABUL VE ONAY ..... **iii**
ÖNSÖZ ..... **iv**
ÖZET ..... **v**
ABSTRACT ..... **vii**
İÇİNDEKİLER ..... **ix**
TABLO LİSTESİ ..... **xi**
1. GİRİŞ **1**
1.1. Amaç 2
1.2. Araştırma Sorusu 2
1.3. Önem 3
1.4.Yöntem 3
1.5. Kuramsal Çerçeve 6
1.5.1. Devir Kuramı 6
1.5.1.1. Devirselliğin Arketipi: Daire Sembolü 10
1.5.2. Devir Kuramı Bağlamında Türk Müziği Mistisizmi: Mevlevi Seması 13
1.5.3. Yirminci Yüzyılın Yeni Devir Kuramı: Bergson Felsefesi ve Türkiye'de Bergsonculuk 16
1.5.4. Pozitivizm ve Türkiye'de Yansımaları 22
1.5.4.1. Türk Musikisinde Pozitivizm Buhranı: Musiki İnkılabı 27
1.6. Literatür Taraması 34
2. BULGULAR VE YORUM **43**
2.1. Nehir Roman Dizisinden Yansımalarla Tanpınar'ın Zihin Dünyası 43
2.2. Tanpınar'da Devir Kuramı Bağlamında Musiki 47
2.2.1. Klasik Türk Musikisi 52
2.2.1.1. Mahur Beste 57
2.2.1.2. Ferahfeza/Devrikebir Peşrevi'nden Devir Kuramına Bir Yolculuk 61
2.2.1.3. Ferahfeza Mevlevi Ayini 66

2.2.1.4.Devir Kuramı Bağlamında Tanpınar'ın Zihin Dünyasında Ney ve Kudümün Mistik İlhamı 71
2.2.2. Batı Musikisi 73
2.2.3. Türk Halk Musikisi 79
2.3. Devir Kuramı Bağlamında Nehir Roman Dizisinde Öne Çıkan Diğer Unsurlar .. 84
2.3.1. Mazi 85
2.3.2. Manevi Dünya 86
2.3.3. Zaman: Yekpare Zaman ve Zamanın Döngüselliği 87
2.3.4. Hafızada Yaşayan Geleneğe Derin Bağlılık 89
2.3.5. Rüya 90
2.3.6. İnanç: Kemalat ve Andan Soyutlanma 93
2.4. Tanpınar'da Pozitivizmle İç Çatışma 95
SONUÇ 104
KAYNAKÇA 108
EKLER 116
ÖZGEÇMİŞ 136

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Karşılaştırmalı Kavramsal İçerik Tablosu 4

1. GİRİŞ

20. yüzyıl Türk edebiyatının modernist şair ve yazarlarından olan Ahmet Hamdi Tanpınar, romanlarındaki döngüsel anlatım modeli ile kültürel süreklilik arayışı, modernleşme ve Batılılaşma sürecindeki Türk toplumunun sosyolojik ve psikolojik analizleri bağlamında öne çıkan edebiyatçılarımızdandır. Tanzimat ile fiilen başlayan Batılılaşma sürecinde medeniyet değiştirme buhranı yaşayan Tük toplumunun ve Türk insanının yaşadığı trajedi, onun ele aldığı konular içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu trajedinin temel nedeni Türk toplumunun Doğu ve Batı, gelenek ve modernleşme, eski ve yeni arasındaki sıkışmışlığıdır. Bu noktada Tanpınar'ın nehir roman dizisinde ana tema, kendi zihin dünyasındaki sentez arayışının bir yansıması olarak dikkat çekmektedir. Osmanlı'nın çöküşünden Cumhuriyet'e uzanan süreçte tanık olduğu toplumsal değişim, Tanpınar'ı derinden etkilemiş o ne pozitivist aydınlar gibi doğrudan modernleşme, Batılılaşma yanlısı olmuş ne de muhafazakâr kesim gibi yalnızca gelenek taraftarı olmuş, onun yerine bu iki yapı arasında bir sentez arayışı içerisine girmiştir. Dolayısıyla onun temel felsefesi kendi deyimiyle "değişerek devam etmek, devam ederek değişmek" olarak öne çıkmıştır. Bu noktada Tanpınar özellikle nehir roman dizisinde gelenek ve modernleşme sürecinin Türk toplumunda yarattığı buhranı okuyucuya aktarırken, Türk musiki sanatını gelenek ve modernleşme arasında önemli bir köprü olarak yansıtmıştır. Dönemin çoğu aydını tarafından izlenen pozitivist felsefenin, aklı ve bilimi önceleyen yaklaşımına karşılık Tanpınar, nehir roman dizisinde musiki vasıtası ile sezgisel, zaman ve mekândan bağımsız, yekpare bir zaman akışı üzerinden anlatılarını kurgulamıştır. Bu yönüyle Tanpınar'ın zihin dünyasında devir kuramının önemli oranda karşılık bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu çalışma için seçilen Tanpınar'ın nehir roman dizisi, *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarından oluşmaktadır. İlk roman *Mahur Beste,* II. Abdülhamit dönemi, ikinci roman *Sahnenin Dışındakiler*, Kurtuluş Savaşı sürecinde İstanbul yaşamı, üçüncü roman *Huzur* ise II. Dünya Savaşının ilanından bir gün

öncesinin romanıdır. Romanlar, yazılış yılı itibariyle *Mahur Beste, Huzur ve Sahnenin Dışındakiler* sırasını takip etmekle birlikte roman kurgusu, tarihsel dönem itibariyle *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanı olarak sıralanmaktadır. Tanpınar'ın önce *Huzur* daha sonra *Sahnenin Dışındakiler* romanını yazmış olması tarihsel kurguda geriye dönüş, devir kuramı bağlamında önemli bir detaydır. Bu serideki karakterler arası yakın ilişkiler, 'Mahur Beste' ve bu bestenin hazin hikâyesi her üç romanda da karakteristik bir özellik taşımakta, olay örgüsü sürekli olarak geriye dönüşlerle aktarılmaktadır. Bu aktarım modelinin en göze çarpan unsuru ise musiki sanatıdır. Tanpınar'ın geriye dönüş tekniği ile kurguladığı bu anlatım modeli, devir kuramının öze dönüş modeli ile birebir örtüşmesi açısından oldukça dikkate değerdir. Bu noktada Tanpınar'ın etkilendiği Bergson düşüncesi de 20. Yüzyılın devir kuramı olarak dikkat çekmektedir.

1.1. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın nehir roman dizisinde, döneme hâkim olan pozitivist düşünce karşısında, devirsel zaman algısının nasıl yer bulduğu ve bu bağlamda müziğin nasıl bir rol oynadığını anlamaktır. Bu amaca hizmet edebilecek nehir roman dizisi, *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* isimli eserlerden oluşmaktadır. Bu eserler, birbiri ile irtibatı bakımından her iki düşünce akımının izlerinin takip edilmesine imkân tanımaktadır. Her biri farklı zamanlarda kaleme alınmalarına rağmen ortak tema, karakterler, konu ve motifleri bakımından eserlerin birbirleriyle kurduğu döngüsel irtibat, bu eserleri bu çalışma için en uygun örnekler haline getirmektedir. Eserlerde, 'Mahur Beste' leitmotiv olarak dikkat çekerken, karakterler arasında akrabalık ilişkileri, batılılaşma ve modernleşme sürecinin Türk toplumu üzerinde yarattığı sosyokültürel etki, döngüsel bir dille anlatılmıştır. Hem eserler arasında hem de her bir eserin kendi içindeki bu döngüsel anlatım, Tanpınar'ın devirsel zamana dair algısını, Bergsonculukla kurduğu irtibat ekseninde de güçlendirmektedir.

1.2. Araştırma Sorusu

Bu amaca bağlı olarak çalışmada cevap aranan temel soru "Tanpınar'ın nehir roman dizisinde devir kuramı ve pozitivizm nasıl yer bulmakta ve musikiye dair unsurlar bu iki

tezat kavrama biçimi bağlamında hangi yönleriyle yansıma bulmaktadır?" sorusudur. Bu temel soruya bağlı olarak oluşan alt sorular ise şunlardır:

1. Tanpınar'da devir kuramı hangi temalarda kendini göstermektedir?

2. Döneme hâkim olan pozitivist düşünme biçimi Tanpınar'ın eserlerini nasıl etkilemektedir?

3. Musikiye dair unsurlar ile bu paradigmalar arasında nasıl bir ilişki vardır?

1.3. Önem

Medeniyetlerin kültürel kimliklerinin yakından okunması ve benimsedikleri değerler ile çatıştıkları ya da uzak düştükleri fikrî alanların tanınması, büyük oranda o medeniyetin aydınlarının düşünme biçimini anlamakla mümkündür. Bu bağlamda bu çalışma, Türk kültür tarihinin ve medeniyetinin en dikkat çekici aydınlarından olan Ahmet Hamdi Tanpınar'a ait düşünce zeminini, yine bu toprakların en kadim sanat geleneği olan musiki üzerinden anlamayı hedeflemesi bakımından önemlidir. Tanpınar'ın musikiyle ilişkisine dair bazı çalışmalar yapılmış olsa da bu çalışmada konu devir kuramı, pozitivizm ve müzik alanları ile kesişimli olarak değerlendirilmiştir ve çalışma bu yönüyle diğer çalışmalardan ayrılmaktadır.

1.4.Yöntem

Bu çalışmanın örneklem grubunu Tanpınar'ın *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanları oluşturmuştur. Bu romanları, devir kuramı, Bergson felsefesi ve pozitivizme dair söylem kesitleri bakımından değerlendirmek için öncelikle bu kuramlara dair derin okumalar yapılmış ve kuramların bağlı bulunduğu ilkeler, tematik kodlamalarla ortaya çıkarılarak, karşılaştırmalı bir kavramsal içerik tablosu oluşturulmuştur. Aşağıda verilen bu tablo, örneklem grubunda yer alan ve nehir roman dizisi olarak tanınan eserlerin okumalarında temel yaklaşım olarak kullanılmış ve romanlarda yer alan ifadelerin çözümlenmesinde bu tematik kodlar ile eşleşme aranmıştır.

Tablo 1. Karşılaştırmalı Kavramsal İçerik Tablosu[1]

POZİTİVİST FELSEFE	DEVİRSEL ZAMAN KURAMI BERGSON FELSEFESİ	 DEVİR KURAMI	TEMATİK ÇÖZÜMLEME
Deney ve Gözlem. Doğru bilgiye ulaşmanın yolu gözlem temelli ampirik bilgi.	Sezgisel ve metafizik bilgi. Doğru bilgiye ulaşmanın yolu metafizik temelli bellek (hafıza).	Sezgisel ve metafizik bilgi. Doğru bilgiye ulaşmanın yolu metafizik temelli bellek (hafıza).	**Bilginin Kaynağı**
Mekanik, ölçülebilir zaman (Saat ve takvim temelli). Kronolojik zaman (doğrusal).	Süre (bellek temelli iç zaman). Geçmiş, şimdi ve gelecek, tüm zamanlar (dairesel, göreceli).	Döngüsel zaman (bellek temelli iç zaman). Geçmiş, şimdi ve gelecek, tüm zamanlar (dairesel, göreceli).	**Zaman**
Yaratıcı varlık: Tanrı. Tanrı yaratıp bırakır.	Yaratıcı varlık: Tanrı. Tanrı yaşama müdahil.	Yaratıcı varlık: Tanrı. Tanrı yaşama müdahil.	**İnanç**
Olayların gözlemlenmesine dayanan somut olan.	Tahayyül edilen, soyut olan.	Tahayyül edilen, soyut olan.	**Mekân**
Evrim Teorisi/ İlerlemeci.	Hayat Hamlesi (Elan Vital).	Bezm-i Elest.	**Varoluş Düşüncesi**
Hiyerarşik yapı.	Heterarşik yapı.	Heterarşik yapı.	**Toplum Düzeni**
Salt akıl.	Akıl ve Sezgi.	Akıl ve Sezgi.	**Anlama Yolu**

İkinci adımda ise yukarıdaki ana temaların, nehir roman dizisinde yer alan anlatımlarda, anlamsal bağlamda karşılık bulduğu ifadeler tespit edilmiş ve bu kuramlara gönderme yapan ifadeler yine tematik olarak kategorilere ayrılmıştır. Yapılan yorum ve değerlendirmelerde anlamsal bütünlük öncelenmiş ve seçilen kesitler bağlam bütünlüğünü koruyacak şekilde yorumlanmıştır. Sıklıkla vurgulanan temalar, analizlerde dikkate alınmakla birlikte, içerik analizlerinde belirli temaların ne sıklıkta

[1] Tablo, literatür taramasına bağlı olarak yapılan kuramsal okumaların bir özeti olup araştırmacı tarafından geliştirilmiştir. Aynı zamanda bu tablo içerik analizlerinde temaların kategorilenmesinde yol haritası olarak da kullanılmıştır.

ortaya çıktığının teşhis edilmesinde kullanılan nicel göndermeler bu çalışmada tercih edilmemiştir.

Çalışmada yürütülen içerik analizine dair kısa bir örnek kesit aşağıda sunulmuş olup romanların tamamından elde edilen veriler ve çözümlemeler EK 1'de mevcuttur.

İçerik Analizine Dair Örnek Kesit

Pozitivizme Dair İfadeler	Tema	Devir Kuramı/Bergson'a Dair İfadeler	Tema
Abdülmecit'in ölümü üzerine dışarıya çırağ edilmiş saraylılardan olan Necip Paşa'nın karısı Târıdil Hanımefendi, bu 1310 seneleri İstanbul'unun zevk ve moda itibariyle en meşhur çehrelerinden biriydi. Ayrıca bizim musikiyi çok sever ve anlardı (Tanpınar, 2019, s. 20)	**Kronolojik Zaman**	...Eski Mısır hükümdarlarının bütün zenginliklerini topladıkları mezarlarında ölüm uykularını uyumaları gibi, o da bu sevdiği eşya arasında, hangi zamanı saydığı bilinmeyen bir yığın saat tıkırtısı içinde uyuyordu (Tanpınar, 2019, s. 14)	**Yekpare Zaman**
(Suat) -O gece Dede Efendi bize nasıl yüklenmişti? Şimdi son defa için dinlediğim keman konçertosunda Beethoven bana nasıl yükleniyor? Hatta onlar ötekilerden daha fazla. Çünkü üst üste kendi ruhlarının hastalıklarını bize aşılıyorlar. (Tanpınar, 2014, s. 368)	**Bireyselleşme Ve Çizgisel Zaman**	Hakikaten eskisi gibi miydi ya?... Eskisi o kadar uzak, o kadar efsanevi bir âlemdi ki; Behçet Bey orada, o âlemin her şeyi değiştiren ve güzelleştiren büyülü ışığı altında kendisini istediği gibi tahayyül edebilirdi (Tanpınar, 2019, s. 10)	**Mazi**
(Suat), Yeni insan eskinin hiçbir artığını kabul edemez. (Tanpınar, 2014, s. 100)	**Terakki/ İlerlemeci**	Bu derinden kavuşmalar ve bırakınca duyulan hasret tek başına bir ömre sığmazdı. Bu ancak derin ve karanlık zamanda biz bilmeden, mevcut olmadan evvel hazırlanmış şeylerin neticesi olabilirdi. (Tanpınar, 2014, s. 152)	**Zamanın Döngüselliği**

Yapılan kodlamaların geçerlik ve güvenirliğini artırmak amacıyla araştırmacı dışında, doktora öğrencileri ve öğretim üyelerinden oluşan dokuz kişilik bir kodlama ekibi oluşturulmuştur. Çözümlemeler bu ekibin de sürece müdahil olmasıyla yapılmış ve ortaya çıkan kodlamalar arasında büyük oranda eşleşme sağlanmıştır.

Tezin yazım sürecinde *Mahur Beste*'nin roman ismi olarak kullanıldığı yerler de italik yazım tercih edilmiş, klasik Türk müziği formuna gönderme yaptığı alanlarda ise tek tırnak içine alınarak 'Mahur Beste' şeklinde kullanılmıştır.

1.5. Kuramsal Çerçeve

1.5.1. Devir Kuramı

Kavram itibariyle 'devir', İslam inancında yaratılan her varlığın yaşam döngüsü modelinin bir arketipi olarak karşımıza çıkmaktadır. İslam inancına göre ölüm, dünya hayatının sona ermesiyle birlikte yeni bir yaşamın da başlangıcıdır. Ölüm sonrası başlayan bu yeni süreç, beden elbisesine girerek ana vatanından ayrılan ve dünya hayatına başlayan ruhun, beden elbisesinden çıkarak yeniden ana vatanına dönmesi olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda 'devir' kavramı, bir anlamda yaratılan her varlığın yaşam döngüsüne işaret etmektedir. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*'nde devir sözcüğünün tanımını şöyle yapmıştır: "Bir'den gelen sudur, zuhur çok' un tekrar ona dönüşü ve manevî âlemden maddi âleme gelen ruhların ilk ve aslî vatanlarına geri gitmelerini açıklayan tasavvufi bir görüş." (Uludağ 2001: 105-106). Tatcı ise devir kavramını, "insanın varlık veya oluş dairesini tamamlamasıdır. Bu oluş, varlığın yaratıcı noktadan çıkıp iniş ve çıkış kavislerinden geçerek tekrar yaratıcı noktaya ulaşması ve ulaştığı birlik noktasında oluşa iştirak etmesi" şeklinde tanımlamıştır (Tatcı 1997: 241). Devir sözcüğüne dair bu tanımlardan hareketle, tasavvufi bağlamda 'devir kuramı', her canlının döngüsel yaşam serüvenini ortaya koyan bir kuram olarak dikkat çekmektedir. Her canlının manevi âlemden, dünya hayatına ve dünya hayatında yaşam serüvenini tamamladıktan sonra yeniden ilk yaratıldığı manevi ana dönmesi ve yaşam süreci içerisinde bu bilincin farkındalığı ile özüne, yaratıcıya, ilk ana duyduğu özlem, kadim bir kuram olan 'devir kuramı' ile açıklanmaktadır.

Devir kuramını, ilk olarak Antik Yunan dönemi ünlü felsefecisi Platon ekolünde görmek mümkündür. Bu ekoldeki devir nazariyesinin kaynağı ise Pythagoras'a dayanmaktadır. Çetinkaya'nın aktardığı üzere Pythagoras'da kozmos anlayışı şöyledir:

> Kâinattaki her hareket son derece düzenlidir. Dönen yıldızların hepsi, ebedî ve mükemmel bir dairesel hareket içinde seyretmektedirler. Kâinat, kendisinde düzen, tamlık ve güzellik fikirlerini birleştiren, ancak modern Batı dillerine tam olarak çevrilemeyen "Kosmos" (Kâinat)

> sözcüğüyle adlandırılabilir. Pythagoras, kâinatı bu şekilde adlandıran ilk kişidir (Çetinkaya 2018: 1791).

Pythagoras'a göre kâinattaki düzen ve tamlık, insan için de aynıdır, ona göre kâinat 'makrokozmos' insan ise bu kâinatın içerisinde 'mikrokozmos' dur (Çetinkaya 2022: 48). Dolayısıyla kâinattaki uyum/harmoni, yıldızların, gezegenlerin dairesel hareketi ve insanın yaşam döngüsü, tek bir yaratıcının eseridir. Kâinattaki harmoni/uyum ise müzikte yansıma bulmuştur. Çünkü müzik de bir uyum/ahenk sanatıdır. Bu bağlamda Pythagoras'ın müziğe dair temel izleği, kozmolojik bir karakter taşımaktadır. (Çetinkaya 2022: 47-48).

Pythagoras'ın saf varlık âlemi, Platon'daki idealar âlemi ile benzer bir yapıdadır. İdealar âlemi, hakikat âlemidir, hakikat âlemi ise ruhların yaratıldığı ilk âlemdir. Güray'ın aktardığı üzere Platon'un hakikat / ruh âlemi tasavvuru şöyledir:

> Platon'a göre ezeli bir suçun cezası olarak, ruh mezara hapsedilir gibi bedene hapsedilmiştir. Dolayısıyla bedenlenmiş varoluş daha çok bir ölüme benzer ve ölüm de gerçek hayatın başlangıcını oluşturur. Ama bu gerçek hayat kendiliğinden elde edilmez; ruh günahlarına veya sevaplarına göre yargılanır ve belli bir süre sonra tekrar bedenlenir… Nihai kurtuluşa kadar ruh göçüne mahkûm edilen ruhun yok edilemezliği söz konusudur (2010: 125).

Platon özü itibariyle ruhun gelip geçici bir dünyaya değil ebedi dünyaya bağlı olduğu görüşünü savunmaktadır. Platon'un bu görüşü Çoraklı'nın (2022: 27) şu sözlerinde de karşılık bulmaktadır:

> Ruh hem bu dünyada yaşayabilir olmalı hem de bu dünyevi yaşam içerisinde hakiki âlemle, yani idealar âlemiyle ilişki kurmalıdır. Şu halde ruh, insan suretinde bedenlendiği anda, adeta trajik bir yazgıyla, hem kanatlarını yitirip düştüğü bu diyarda varlığını sürdürebilme hem de bedenlenmeden önceki halinde olduğu gibi kanatlarını yeniden kazanıp gerçek âlemin seyrine dalabilme imkânına sahiptir.

Tüm bu söylemlerden anlaşılacağı üzere Platon'a göre önce ruhlar yaratılmış beden ise daha sonra yaratılmıştır. O nedenle Platon felsefesinde, beden ruhun zindanıdır düşüncesi öne çıkarken her şeyin ölçüsünün Tanrı olması düşüncesi de dikkat çekmektedir. Gökcan'ın aktardığı üzere Platon'un temel düşüncesi şöyledir:

> Platon'a göre, dünyaya gelmeden önce, ruhlarımızın bulunduğu o âlemde, bu dünyada gördüğümüz her şeyin, en güzeli, en mükemmeli, en kusursuz örnekleri vardı. Bu dünyada gördüğümüz bütün hoşumuza giden şeyler, mesela güzel bir çehre, güzel bir manzara,

> hoşumuza giden bir eser, bir musiki, ruh âleminde gördüğümüz güzellikleri, ruhumuza hatırlatmaktadır. Çünkü ruh âleminde gördüğümüz güzelliklerin, ruhumuzun hâtırasında bazı izleri kalmıştır…(Gökcan 2021: 32).

Maddi dünyayı yakından tanımak için beden elbisesini giyen ruh, idealar âleminden dünyaya gelir ve dünyadaki görevini tamamladıktan sonra yine asıl olan ruha yani idealar âlemine döner ve böylece bir döngüyü/devri gerçekleştirmiş olur.

Pythagoras'dan başlayarak Platon'da ifadesini bulan devir nazariyesi, İslam dünyasına İhvan-ı Safâ aracılığı ile girmiştir. İslam düşünce ekollerinden biri olan İhvân-ı Safa, Pythagoras ile benzer düşünceleri paylaşmıştır. Pythagoras ekolündeki kozmos (kâinat)) anlayışı İhvân-ı Safâ'da da benzerdir. Pythagoras, Yunanlılar için düzen ve güzellik anlamına gelen 'kozmos' sözcüğünü kâinat için kullanan ilk kişidir ve ona göre müzik, kozmostaki bu uyum ve düzenin yansımasıdır (Çetinkaya 2014: 47). Benzer olarak İhvan-ı Safâ'da da kozmos bir ahenktir, onlar "Dünya'yı evrenin merkezine yerleştirir ve Güneş, Ay ve diğer gezegenlerin, dünyanın etrafında döndüklerini kabul ederlerdi" (Çetinkaya 2014: 71). Bu bağlamda kâinattaki her hareket son derece düzenlidir. Gezegen ve yıldızlar mükemmel bir dairesellik içerisinde seyretmektedir. Evren, âlem veya kozmos, yaratıcı gücün kudreti ile hem devamlı oluşan hem de devamlı değişen döngüsel bir yapıdadır. Sunar'ın aktardığı üzere bu sürekli döngü İbni Arabî'de şöyle karşılık bulmaktadır:

> Âlem her an yeni bir tecelli ile var olmaktadır. Eğer tecelli bir an kesilse âlemin varlığından eser kalmaz. Tecellide ise tekrarlanma yoktur. Her tecelli eski varlığı giderir ve yeni bir varlık getirir. Tecellinin her varlığı gidermesi onun gidişi anında varlığın yok olması, yeni bir varlığın yaratılması da başka bir tecellinin onu meydana getirmesidir ve eşyanın yok olması anı, onun var olması anının aynıdır. Mademki âlemin vücudu sürekli değildir. Çünkü âlem, cevheriyle ârazıyla daima değişmektedir. Her değişen şeyin taayyünü yani, görünüşü de her an başka başka olur (Sunar 1974: 34).

Çetinkaya'nın aktardığı üzere İhvan-ı Safa, devir kuramının ana izleği olan döngüyü şöyle tarif etmektedir: "Kevn ve fesad âleminde bulunan ruh, gezegenler âleminin durumunu öğrendiğinde, oraya çıkma arzusu duyar ve kendi cinsinden olup da geçmiş zamanlarda, geçmiş milletlerden, kurtulmuş olan ruhlara kavuşmak ister" (2020: 2305). Birleşme ve dağılma anlamına gelen 'kevn' ve 'fesad', devir kuramı bağlamında zamanın döngüselliğine dair öne çıkan iki unsurdur. 'Biricik' olan Tanrı'dan, dünya

hayatına geliş ve dünya hayatından yeniden 'biricik' olan Tanrı'ya dönüş, döngüselliğin ana izleğidir.

Aytaç ise *Devriye Metinlerinde Geçen Omurga Kavramlar,* başlıklı makalesinde, devir kuramına dair şu bilgileri vermektedir:

> Tasavvufun, "devir nazariyesi" denen ve insan ruhunun değişik aşamalardan geçerek Tanrı'ya yükseldiğini, her basamakta ayrı bir varlık katının bulunduğunu, insan yaşarken hangi manevi aşamaya kadar yükselmişse, ölünce ruhunun o aşamada kalacağını savunan görüşü, Yeni Eflatuncu düşünce ekseninde geli şen yeni bir yorumdur. Yeni Eflatuncu görüş, İslam ülkelerinde, özellikle Kur'an ve hadis verilerine bağlı kalan çevrelerde ve tasavvufu benimseyen bölgelerde bugün de vardır (2011: 3).

Devir, İslam kozmolojisinde gök cisimlerinin her bir dönüşü olarak tanımlanırken, tasavvufta mutlak varlıktan ayrılan insanın, farklı safhalardan geçtikten sonra tecelli ettiği mutlak varlığa tekrar dönüşünü ifade etmektedir. Devir adı verilen bu yolculuğun seyir çizgisi daire olarak düşünülmüştür. Gökcan'ın ifadesiyle tasavvufta devir anlayışı:

> Ruhun, yaratılış safhalarında adım adım tekâmülü, dairesel sonsuzluk şemasını çizer. Dairenin başlangıç noktası, "bezm-i elest" de vahdetin nefesiyle tecelli eden varlığın, "elestü birabbiküm" hitabıyla coşup "kalû belâ" sözüyle dirildikleri ve varlık sahnesine adım attıkları andır. Daire, varlık mertebelerinin aşağıya doğru kademeler halinde indiği bir kavis izler. Bu yarım daire "kavs-i nüzul" dur. İnsan formunda yeryüzündeki macerasına başlayan varlık için bu yarım daire, bir 'tamamlanmamışlık' ifade eder. Mükemmel forma kavuşmak dairenin tamamlanması iledir… (Gökcan 2021: 199).

Tanrı'dan mutlak varlığın özelliklerinin evrendeki tüm mahlûkat olarak damıtılmaya başladığı andan başlayıp, bu özelliklerin kendilerini insan olarak işlevlendirdiği ana kadar geçen zaman, İslam'daki devir kuramı ile anlatılmaktadır (Uçman 2001: 446). Bu zaman dilimi, dört unsurdan mutlak varlığa ve mutlak varlıktan dört unsura sürekli bir dönüşümü ifade ettiği için daire sembolü ile anlatılmaktadır (Uludağ 1988: 231). Bu bağlamda devir, bir yönüyle ilk zamana dönüşü simgelerken, bir yönüyle de varlık âleminde hiç bitmeyen tekrara işaret etmektedir.

> Her şey, her ân kendi başlangıcında baştan başlar. Geçmiş geleceğin bir ön biçimlenişinden ibarettir. Hiçbir olay geri çevrilemez değildir, hiçbir dönüşüm nihai değildir. Bir anlamda dünyada yeni hiçbir şeyin olmadığını söylemek mümkündür, zira her şey aynı ilk prototipin tekrarından ibarettir; bu tekrar, arketipik jestin ilk gösterildiği mitsel ân'ı güncelleştirerek dünyayı sürekli başlangıçların aynı gün doğumu anında tutar. Zamanın işlevi bütün yaptığı

> şeylerin ortaya çıkış ve varoluşunu mümkün kılmaktır. Onların var oluşları üzerinde hiçbir nihai etkisi yoktur, çünkü kendisi de sürekli yeniden doğmaktadır (Eliade 1994: 91-92).

Eliade'nin de işaret ettiği gibi 'devir' yaşamın doğal döngüsüne işaret ederken, dairesel hareketli bir yaşam modelini ortaya koymaktadır.

1.5.1.1. Devirselliğin Arketipi: Daire Sembolü

Kadim uygarlıklarda ezoterik bilgiler, kadim öğretiler, tanrısal bilgiler, kuşaktan kuşağa semboller aracılığı ile aktarılmıştır. İnsanoğlu aşkın olanın tezahürünü, sanat ve semboller yoluyla anlama ve anlamlandırma çabası içerisine girmiştir. Aşkın olanın, zihinde var olan ancak kanıtlanamayan olguların, ilahi kudretin gizemi ve merakı, sembolik dille anlatımın yolunu açmıştır. Kılıç'ın ifadesiyle "sembol, açıklanamazın ifade biçimidir" (1995: 56). Bu sayede derinlerdeki anlam, sembollerde ifade bulmaya başlamıştır. Harfler, sayılar, geometrik şekiller, çeşitli resimler sembolik dilin açıklayıcı unsurları olmuşlardır. Bu bağlamda antik çağlardan itibaren daire simgesi, aşkın olanın yeryüzündeki tezahürünü simgeleyen ilk sembollerden biri olmuştur.

Daire, başlangıç ve bitiş noktasının aynı nokta olması itibariyle bir bütündür, o nedenle doğadaki her canlının yaşam serüvenindeki döngüsellik de sürekli bir tekrar ve bütünlük içerisinde olduğu için daire sembolü ile ifade edilmektedir. Daire sembolü aynı zamanda kavramsal olarak devir ile birlikte hareket eder ve devir kelimesi esasen Arapça kökenli olup, "dvr" kökünden türemiştir. Daire ve devir kavramı, İslam dünyası makam geleneğinin de önemli bileşenlerinden biri olarak teori kaynaklarında başat rol üstlenmiştir. Makamların teorik olarak anlatıldığı eserlere daireler, devirler anlamına gelen "edvar" denmesinin sebebi de budur. Bu eserler makam ve usullerin metodolojik olarak dairevî anlatımlarla yürüdüğü eserlerdir (Güray 2011 ve Düzenli 2014: 31) Gerek daire, gerek devir, gerekse edvar kelimeleri öz itibariyle sürekli bir döngüye ve bütünlüğe işaret etmektedir. Döngü hangi noktadan başladı ise devrini tamamladıktan sonra yine aynı noktaya dönecektir. Bu döngüyü en güzel yansıtan örneklerden biri, Türk makam müziğidir. Makam müziğinde duyulabilen döngüsel hareketler, devir kuramının arketipi olan daire motifine dair betimleyici bir örnektir. Nitekim Ortaçağ İslam dünyası teori kaynaklarının makam sınıflamalarının temeli olan devir sınıfı da döngüsel ezgi hareketini temsil eder ve bu sınıf diğer tüm sınıfların oluşumuna da temel

teşkil eder. Devir sınıfı, diğer sınıfların oluşumu açısından belirleyici ve birincil önemde olandır (Levendoğlu 2021).

Kadim dönemlerden itibaren daire motifi, sembolik olarak bütünlüğe, topluluğa benzetilmekle birlikte daha ziyade kozmik bağlantılarla birlikte ele alınmıştır. Örneğin, Düzenli'nin aktardığı üzere Mevlânâ, müzik, döngü ve kozmos ilişkisini şu sözleri ile ifade eder: "Zaten hikmet sahibi kişiler, biz derler, bu makamları, gökyüzünün dönüşünden aldık. Halkın, tamburla çaldığı, sesle söylediği ezgiler, gökyüzünün dönüşünün sesidir." (2014: 71). Bu bağlamda daire, kozmosun sembolüdür ve bir yönüyle sonsuzluğun, bir diğer yönüyle de döngüselliğin ifadesidir. Buradan hareketle, kozmik bir sembol olarak daire, bir taraftan bütünlüğü ve tamamlanmışlığı ifade ederken diğer taraftan da kendinden çıkan ve yine kendine dönen bir arayışın ifadesi olarak anlam bulmuştur. Jung'a göre (2009: 240), "sembolik olarak daire simgesi, her nerede ortaya çıkarsa çıksın, yaşamın tek ve en can alıcı tarafına, hayatın temelindeki bütünlüğe işaret etmektedir." Cündioğlu ise 'insan-ı kâmil' in tanımını yine daire sembolü üzerinden şöyle yapmıştır:

> Bir daire tasavvur etmeksizin kemâli tasavvur edemeyiz. Çünkü dairenin iniş yayından (kavs-ı nüzul) aşağıya doğru tenezzül edip çıkış yayından (kavs-ı uruc) tırmanarak yola çıktığı ilk noktaya dönmeyi başaran kişidir İnsan-ı Kâmil… Özümüz bir kere inmiş bulundu bu âleme. Bu nedenle özümüz, geldiği yere dönmeyi özlüyor; kemâline ermeyi istiyor; eksik kaldığı için utanıyor. Dairesini tamamlamak için çırpınıp duruyor…(2010: 19).

Daire sembolü ile ortaya çıkan dönüş, devirsellik, döngü gibi kavramlar, gök kürelerin hareketine atfedilerek döngünün sonsuzluğunu ifade etmekte, buna karşın doğa cisimlerinin döngüsel değil, doğrusal hareketli olması onların dünyevi ve bir oluş-bozuluş içerisinde olduğunu göstermektedir. Yine Cündioğlu'nun ifadesiyle:

> Hareketi doğrusal ve dairesel şeklinde iki kısma ayırırsak, doğrusal hareketin tamamlanma imkânından mahrum olduğunu görmekte gecikmeyiz. Çünkü doğrusal hareket sonsuzdur, nâ-mütenâhidir. Dairesel harekete gelince hareketin başladığı nokta ile bittiği nokta birleşince, hareket tamamlanmış yani kemâline ermiş olur (2010: 19).

Tarih öncesi çağlarda ay ve güneş sembolleri daire olarak tasavvur edilirken kültürel ilerleme ile birlikte daire, gezegenlerin tasvirinde de kullanılmaya başlamıştır. Örneğin hemen hemen tüm kadim geleneklerde daire sembolü güneşi temsil etmesiyle ışığın, bilgeliğin, yaratıcı gücün dolayısıyla ruhsal yönetimin temsili rolünü üstlenmiştir.

Ögel'in ifadesiyle "evrenin birliğini en ideal şekilde ifade eden daire, bir merkezin etrafındaki sonsuz oluşu ve zaman içindeki zamansızlığı sembolize etmektedir" (Ögel 1994: 96).

Yaşama kaynaklık etmesi bakımından gök cisimleri içerisinde öncelikle güneşe kutsallık atfedilmiş, sembolik olarak da daire ile tasvir edilmiştir. Güneş bir taraftan yaşama kaynaklık ederken diğer taraftan da tahrip edici güce sahiptir, her akşam batması (kaybolması) ve her gün yeniden doğması, Tanrı'yı, Tanrı'nın ölümsüzlüğünü, gücünü ve yeryüzünde bu gücü temsil eden kralı simgelemekte ve daire sembolü ile tasvir edilmektedir. Örneğin, tunç, gümüş veya altından yapılan, Tunç Çağı medeniyetlerinde güneşi sembolize ettiğine inanılan güneş kursları, dairesel biçimli simgelerdir (Eczacıbaşı 1997: 729-730). Bu semboller özellikle dinî törenlerde kullanılmaları açısından oldukça önemlidir.

Daire veya tamamlama anlamına gelen, bir diğer sembol, geometrik bir tasarım olan 'mandala' dır. Bu sembol, dünyanın en eski sanat formlarından biridir ve dairesel bir tasarımdır. Spritüel geleneklerde, insanın manevi huzuru bulmak için meditasyon aracı olarak bu sembolü kullandığı ve sembolün şifacı olduğu bilinmektedir. Devirselliğin arketipi olan daire sembolünün dikkat çekici bir örneği olan mandala tasarımı, şu sözlerde derin bir anlam bulmaktadır:

> Mandala kelimesi Sanskritçe'de "daire" veya "tamamlama" anlamına gelmektedir. Derin bir sembolizmi içinde barındıran geometrik bir tasarım olan mandalalar için farklı toplumlar, onların büyüleyici güzelliklerinden etkilenip türlü türlü anlamlar çıkarmışlardır. En temel anlamda mandala tek bir merkezi nokta etrafını çevreleyen bölümler halinde düzenlenmiş dairelerden oluşur. Fakat bu dairelerin içinin doldurulması ile ortaya çıkan sonuç, tamamen yaratıcısının bir yansıması olarak kabul edilir (Ergür vd, 2021: 37).

Dairesel şekil temeli üzerine kurgulanan mandala sembolü, ruhsal anlamda dinginliğe ulaşmak adına sanat terapilerinde halen kullanılmaktadır.

Tasavvufi açıdan bakıldığında ise aynı noktada hem başlangıç hem de bitişi ifade etmesinden dolayı daire sembolü, evrendeki birliği ve vahdeti sembolize etmektedir. Gökcan'ın ifadesiyle, "ruhun, yaratılış safhalarında adım adım tekâmülü, dairesel sonsuzluk şemasını çizmektedir" (Gökcan 2021: 57). Daire sembolü, kadim medeniyetlerden bugüne değin farklı coğrafyalarda sıklıkla kullanılmış, büyük oranda

aynı anlam bütünlüğünü üzerinde taşımış, döngüsel yaratım modelini aktaran en güçlü sembollerden biri olarak dikkat çekmektedir.

1.5.2. Devir Kuramı Bağlamında Türk Müziği Mistisizmi: Mevlevi Seması

Türk müziğinin manevi doku itibarı ile uzandığı en köklü alanlardan biri Mevlevilik ve 'sema' geleneğinin kendine özgü unsurlarıdır. Sema ritüelinin dairesel hareket ekseninde ilerleyen doğası, Mevlevi ayinlerinin döngüsel hareketi de içinde barındıran ezgi yapıları, Türk kültür ve medeniyetinin kodları hakkında önemli ipuçlarını içinde taşır.

Kültürel bir yapı olarak Mevlevi Seması, inanç temelli bir gelenektir ve İslam tasavvuf geleneğinin önemli bir parçası olarak asırlarca varlığını korumuştur. Müzik ve dans temelinde icra edilen sema, müzik yönüyle insan ruhundaki mistik gücü temsil ederken, dans yönü ile de yaratıcı gücün, insan ve evren üzerindeki rolüne dair bir bakış açısı sunmaktadır. Tasavvufi hayat tarzını benimseyerek ilahî kudretin yakınlığını kazanmaya çalışan sûfîlere göre müzik, insan ve evren gibi ilahî bir yansımadır. Müzik sadece bir araç değil adeta ibadetin bir parçasıdır, ilâhî ilimlerden biridir. Recep Uslu'nun şu sözleri bu düşünceyi destekler niteliktedir:

> Müzikteki manevi münasebeti en iyi sembolizm haline getirenin Mevlevilik olduğu görülmektedir. Çünkü bu sembolizmde müziği icra edenler, müziği söyleyen hanendeler, müzikle coşan semazenler, müziği dinleyen dervişler, müziği eğitime uygun hale getirmeye çalışan bilginler ve semaya dışarıdan gözlemci olarak katılan müzik severler bir arada bulunurlar ve birlikte müziğin manevi münasebeti altında zevk alırlar, katarsis yaşayarak arınırlar (Uslu, 2018)

Sema, kozmik bilgeliğin bir temsilidir, adeta evrensel ve sonsuz bilgeliği ifade etmektedir. Çünkü kozmik bilgelik, insanın dünyaya dair sınırlı bakış açısını aşmakta ve insanı ilâhî güce bağlamaktadır, bu bağ ise insanı bir taraftan kemâlâta götürürken bir taraftan da hayatın derin anlamını keşfetmeye yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda sema, yaratıcı ile yaratılan arasında sürekli bir döngünün varlığına dikkat çekmektedir. "Hay'dan gelen Hu'ya gider" sözünde olduğu gibi yaratandan gelen her insan, yaşam döngüsünü tamamladıktan sonra yeniden yaratıcıya dönecektir. Bu döngü, Feldman'ın şu sözleri ile desteklenmektedir:

> Mevlevi seması, dairesel hareket ve müzik temeline dayanan mistik bir yaşam yöneliminin ifadesini temsil eder. Sema, kutsal yasanın "doğrusal yolu" ile hakiki mistiğin "dairesel yolu" arasındaki karşıtlığın bir parçası olarak karmaşık bir felsefi anlam kazanmıştır. Doğrusal yolda Allah dünyadan sonsuz derecede uzaktır ve inananlar tüm hayatlarını onu bulmaya adanmış bir yolculukta geçirirler. Döngüsel yolda mistik, dünyadaki tezahürleri aracılığıyla Allah ile sürekli iletişim halindedir. Sema, Allah ile insanlık arasındaki bu daimi temasın bir ifadesidir (2022: 45).

Feldman'ın dairesel temelli Mevlevi semasına dair bu görüşü, Şefik Can'ın şu sözlerinde daha derin bir anlam kazanmaktadır:

> Çok bilgili kişiler: Bu güzel sesleri, musiki nağmelerini, göklerin dönüşünden aldık demişlerdir. Halkın tamburlarla, musiki âletleri ile çaldıkları ve ağızları ile söyledikleri bu hoş sesler göklerin dönüşünden alınmalıdır. Biz hepimiz Âdem'in cüzleri idik, Cennette o nağmeleri dinledik. Gerçi su ile topraktan yaratılmış bu ten kafesine girmek, balçığa bürünmek, ruhumuzu şüpheye düşürmüş, bizi yanıltmıştır. Fakat ne de olsa, o nağmeleri birazcık olsun hatırlıyoruz. İşte bu yüzdendir ki sema âşıklara gıdadır. Çünkü semada kalp huzuru ve Allah'ı hissetme, sevgiliyi bulma hayali vardır. Biz o güzel sesleri dinlerken, gönlümüzdeki hayaller kuvvetlenir, hatta hayaller o güzel seslerden, nefhalardan suretlere bürünür (Can 1995: 213-214).

Müzik hakkında kabul gören çeşitli kadim bilgiler vardır. Bu bilgilerden birisi, Tarhan'ın aktardığı üzere Pythagoras'ın şu yorumudur: "Göklerin ve feleklerin dönüşünden doğan harmoniyi herkes duyamaz. Yıldızlardan çıkan bu seslere gök kürelerinin mûsikîsi veya ahengi denir." (2020: 6). Bu yoruma göre müzik, evrenin uyumu, kürelerin dönüşünden doğan ilahi ahengin temsilidir. Bir başka yorum ise Platon'a aittir. Bu yoruma göre müzik, erdem ve ruhu yüceltmektedir. (Akan 2012). Mevlana'da ise her iki anlayışın izleri de vardır. Bu bağlamda müzik, bir yönüyle ruhu yüceltirken diğer yönüyle evrendeki ahengin, döngünün temsili görevini üstlenmektedir. İlahî tecellinin sürekliliği, âlemin sürekli bir yaratılış içinde olması sembolize edilmektedir. Bu bağlamda sürekli bir döngü içerisinde olduğunu fark etmek ve her daim bunun bilincinde olmak, semanın ana düşüncesidir. Semada semazenlerin ney sesi ile birlikte 'vecd' halinde yaptıkları dönüş, gezegenlerin dönüşünü sembolize ederken diğer taraftan da evrende hareket halinde olan canlıları sembolize etmektedir. Esasen mikrokozmos olan insanın makrokozmos olan evrenle uyumu sağlanırken daha derinde, insanın ayrı düştüğü ana vatanına yani aslına dönüş yolculuğu sembolize edilmektedir. Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* romanında geleneksel tarzda Mevlevi

eğitimi almış, yaşadığı dönem itibari ile Mevlevi kültürünü temsil eden Neyzen Emin Yazıcı (1883-1945) üzerinden İsmail Dede Efendi'nin 'Ferahfeza' makamındaki ayinini okuyucuya sunarken şu sözleri ile ayindeki mistik yapıya dikkat çekmektedir:

> İsmail Dede'nin Ferahfeza Ayini sadece bir dua, inanan ruhun Allah'ını aradığı bir çırpınış değildi. Mistik ilhamın vasfı olan geniş hamleyi, sırrı, doğrudan doğruya zorlayan büyük ve dinmez hasreti, hiç kaybetmeden eski musikinin belki en oyunlu eserlerinden biriydi (Tanpınar 2014: 284).

Mistik unsurların öne çıktığı sema motifinde müzik bir araç olmaktan ötedir, zaman ise dış dünyadan, mekândan bağımsız, insan zihninin ürettiği bir kavramdır. Burada mekanik zaman söz konusu değildir. Devir kuramı bu noktada dikkat çekmektedir. Sema esnasındaki zaman kavramı öznel, zihinsel, içsel zaman olarak anlaşılmalıdır. Özne zamana göre değişim göstermezken zaman, öznenin kendi zihninde var ettiği bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu noktada zaman, aşkın varlığın ruhu yaratması ile başlarken, ruhun beden elbisesini giyerek indiği dünya hayatındaki tekâmülünü gerçekleştirip yeniden aslına dönme arzusu ile sonlanmakta ancak bu son, yeni bir ebedi yaşam döngüsünü başlatmaktadır. Buradan hareketle ölüm bir son değil yeni bir başlangıç olmaktadır. Duymak, işitmek anlamlarına gelen sema kavramı, esasen ruhun "ben sizin rabbiniz değil miyim?" hitabına karşılık verdiği sözü tekrar tekrar hatırlayarak, özlem duyduğu âna dönme arzusudur. Bu âna dönüş, evrenin ibadet edilen her an tekrar yaratıldığını ve böylelikle 'sonsuz' bir döngünün içine girildiğini insana müjdelemektedir (Eliade 1994: 94). Müziğin mistik yapısı yalnızca Türk-İslam coğrafyasına özgü değildir. Uludağ'ın aktardığı üzere Hıristiyan din adamları kiliseye giren müziği şu şekilde müdafaa etmişlerdir:

> Teganni ve terennüm Allah'a bağlanan ferdin rûhî neşesini ifade eder. Mûsikî Allah'ın büyüklüğünü tasdik, te'yid ve terennüm için kullanılan bir vasıtadır. Mûsikî, dinî nasların daha tesirli olmasını sağlar. Mûsikî, vahdeti ve birliği temin eder. Kolektif ruhu ve şuuru birleştirir, kaynaştırır. Mûsikî, din yönünden çok önemli olan aşk ve sevgi gibi insanî vasıfları geliştirir, besler. İnsanların mûsikîsi meleklerin mûsikîsinin bir aksidir. Mûsikî evvela gökte vücuda gelmiş, sonra yeryüzüne inmiştir. Menşei semavidir (Uludağ 1992: 28).

Hıristiyan din adamlarının müziğe dair bu yorumu, müziğin mistik rolünün yalnızca İslam tasavvufu ile irtibatlı olmadığını, bu yapının evrensel bir düşünce kalıbı olduğunu ortaya koymaktadır.

Tanpınar'ın *Huzur* romanında, 'Ferahfeza Mevlevi Ayini' icrasına dair detaylı anlatımı, bir yönüyle devir kuramına dair dikkat çekerken bir diğer yönüyle dönemin ideolojik yapısına dair vurgu yapmaktadır. Roman 1948 yılında tefrika edilmiştir. Bu yıllarda, tüm dünyayı etkisi altına alan 'I. ve II. Dünya Savaşları', dini duygularda bir çözülmeye neden olmuştur. Hemen tüm dünya bu çözülmeyi yaşarken, Türkiye'de de laikliğin öne çıkması şaşırtıcı olmamıştır. Toprak'ın şu sözleri bu noktada oldukça betimleyicidir:

> Osmanlı'nın ilk çağlara özgü dinsel perspektif üzerine kurulu tarih anlayışı, II. Meşrutiyet yıllarında terk edilmeye başlanmıştı… Cumhuriyet Türkiyesi'nde "mukaddes" tarih kitaplarından tümüyle çıkmıştı. Kutsal kitap kökenli bir tarih anlayışı Batı'da 19. yüzyılla birlikte bırakılmıştı. Türkiye'de bu anlayış gecikmiş bir şekilde gündeme geliyordu. Öte yandan Cihan Harbi ertesi esen anti-klerikal rüzgâr Türkiye'yi de etkilemişti. Kapitalizmin yükseldiği, demokrasinin gelişmişliğin bir göstergesi olduğu bir evrede tüm dünyayı kasıp kavuran Cihan Harbi, dini duyguların çözülmesine neden olmuştu. Dadaizmde olduğu gibi geçmişin değerleri sorgulanmaya başlanmış, din de bundan nasibini almıştı (2023: 201).

Bu durum dikkate alındığında, Tanpınar'ın 'Ferahfeza Mevlevi Ayini'ni estetik ve mistik yönüyle eserine dâhil etmesi, inanç bağlamında değil, Türk kültürünün devamlılığını sağlamak yönüyle dikkat çekmektedir. Eser icrasının bu denli derin aktarımı, Türk milletinin özünde var olan milli duygu, birlik, sevgi gibi unsurlara vurgu yapmak olmalıdır. Bu noktada eser, giderek etkisi silinmek istenen bir geleneğin yeniden canlandırılması, ruhu ve maddesi ile bireyden topluma uzanan devam zincirinin bir halkası olarak öne çıkmaktadır.

1.5.3. Yirminci Yüzyılın Yeni Devir Kuramı: Bergson Felsefesi ve Türkiye'de Bergsonculuk

Yahudi bir aileden gelen Fransız filozof Henri-Louis Bergson (1859-1941), özellikle 20. Yüzyılın ilk yarısında ortaya koyduğu felsefesi ile dikkat çekmiştir. 18 yaşında iken Pascal tarafından çözümsüz bırakılan bir problemi çözerek matematik ödülüne layık görülmesine karşın, matematik yerine felsefe üzerinde çalışmayı tercih etmiştir. 1900 lü yıllarda 'College de France' da profesör olan Bergson, psikoloji, metafizik, ahlak, politika, felsefe konuları üzerinde çalışmış ve dersler vermiştir. *Bilincin Doğrudan Doğruya Verileri Üzerine Deneme, Madde ve Hafıza, Yaratıcı Evrim, Zihin Kudreti, Ahlak ve Dinin İki Kaynağı* gibi eserleri ile dönemin hâkim felsefesi pozitivizme karşıt bir duruş sergilemiştir. Çünkü dönem itibariyle insan ve evren, maddi-fizik gerçeklik

içerisine sıkıştırılmış, akıl ve bilim öncelenmiş, tabiatüstü, metafizik denilen evren tasavvuru gözden düşürülmüştür. Metafizik, ruh, tabiatüstü tasavvurlar, geride kalmış, ilkel insanlık çağlarının düşünceleri olarak addedilmiştir. Dolayısıyla bu ortamda felsefenin ufku da dünya ile sınırlandırılmış, neredeyse maddi-fizik gerçeklik içerisinde tüketilebilir bir evren ve insan tasavvuru, bilimsel doktrinlerle sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda, pozitivist ekolde kabul görmeyen metafizik ve ruh bilimi, Bergson felsefesinin temelini oluşturmuştur. Buradan hareketle Bergson felsefesi, pozitivizm ile karşıt bir düşünce yapısı sergilerken, Bergson'un 'hayat hamlesi' kuramı 'devir kuramı' ile birebir örtüşmektedir. Devir kuramındaki 'bezm-i elest' düşüncesi ile Bergson'un metafizik düşüncesinin temelini oluşturan 'hayat hamlesi' dikkat çekici bir benzerlik göstermektedir. Bergson'un 'hayat hamlesi' kuramına göre hayat bir merkezden kopup gelen ve yayılan bir dalga gibidir (Bergson 1934) tıpkı 'bezm-i elest' kuramında, yaratıcı tarafından tüm ruhların yaratılıp, dünya hayatına dalga dalga gelmeleri gibi. Filozof 'hayat hamlesi' nin tanımını şöyle yapar:

> Esen bir rüzgârdan havalanan toz kasırgaları ne haldeyse canlılar da hayat hamlesinin yüce nefesinde öylece muallak gibidirler. Fakat ne saadet ki hepimizi üfleyen bu görünmez nefes bazen bir şimşek hızıyla bütün gözlere ayan olur (Bergson 1934: 54).

Bergson felsefesinde süre, zaman, bilinç, bellek, sezgi, madde, evrim, ruh gibi kavramlar en dikkat çekici kavramlardır. Özellikle pozitivizmdeki 'akılcılık' ile karşıt bir yapı sergileyen 'sezgi' kavramı adeta Bergson felsefesinin temelini oluşturmaktadır. Sezgi, duyu organları, akıl ve deneyimi kullanmaksızın elde edilen, içgüdüsel bir kavrayışı ifade etmektedir. Eskin'in aktardığı üzere Bergson "sezgi" nin tanımını şöyle yapmaktadır:

> Sezgi, insan bilincinin tanımak için yöneldiği nesneyle doğrudan irtibat haline geçmesi ve onun içine girmesi, onu içten kavraması yoluyla; herhangi başka açılardan değil bizzat kendisinden hareketle nesnenin bilgisini dolaysız olarak kuşkuya yer bırakmayacak kesinlikte ve açıklıkta elde etmesini sağlayan bilgi yetisidir (2021: 43).

Bergson sezgiyi sanatsal duyuma benzetir, nasıl ki sanat eserinin bir iç derinliği, temeli, özü, ruhu varsa, sezgi de bizi nesnelerin içine yöneltir. 'Dış' tan ayrı bir 'iç' in varlığı ancak sezgi ile kavranabilir. Bu noktada sezgi, Bergson'un süre kavramı ile oldukça girift bir yapı sergilemektedir, süre de tıpkı sezgi gibi içsel bir kavramdır. İçe yöneliş bilimsel kalıp ve kuralların dışına çıkmak, dolayısıyla insanın özgür olabilmesi yolunda

atılacak en temel adımlardan biridir. İnsanın ‘Ben neyim? Benimle evren arasındaki ilişki nedir?’ sorularının cevabını salt fizik-matematik evrende açıklamak mümkün gözükmemektedir. Bergson’da sezgi, esasen sürenin doğrudan doğruya, aracısız, dolaysız olarak kavranış şeklidir.

Süre kavramı, Bergson düşüncesinin merkezinde yer alan bir kavramdır. Süre, zamanla bağlantılı ancak ölçülebilen zaman ile aynı kavram değildir. Bergson’da sürenin kavranma biçimi, aslında bütün varlığın kavranma biçimini ifade etmektedir. Bergson, sürenin karşısına mekân, sezginin karşısına ise zekâ kavramlarını yerleştirir ve bu kavramlardan süre ve sezgiyi dinamik, mekân ve zekâyı ise statik kavramlar olarak ortaya koyar. Bayraktar, Bergson düşüncesindeki bu statik ve dinamik kavramları şöyle açıklar:

> Bergson varlığı, ikili bir yapı içinde ele almaktadır. Zira varlık, dinamik ve statik unsurların karşıtlığı bağlamında ele alınmaktadır. Statik unsur madde, dinamik unsur hayattır. Aynı şekilde varlığı statik ve kavramsal yapısıyla analiz ederek bilme, zeka ile bilmedir, dinamik, canlı ve oluş halindeki yapısıyla bilme, sezgi ile bilmedir. Zaman statik olarak saatle ölçülen şeydir, bu haliyle mekânsallaşmıştır. Süre ise dinamik, özgür, yaratıcı ve sübjektif, yaşanan zaman realitesidir (Bayraktar 2010: 30).

Bergson’da süreyi kavrama şekli, bilimsel değildir, süreyi bilim kavrayamaz çünkü süre insanın iç benine ait bir kavramdır. Bu düşünce yapısı, bilimi tamamen devre dışı bırakmak değil, bilimin bazı noktalarda yetersiz kalmasındandır. Mutlak olanın, hem bilime hem de metafiziğe ait olmak üzere iki farklı yüzü vardır. Ona göre akıl ve akıl tarafından yönlendirilen bilim, yalnızca dış dünyayı anlamlandırır. Oysa Bergson, mekanik, ölçülebilen zaman ile bilinçte yaşanan zamanı yani ‘süreyi’ birbirinden ayırır. Onun için gerçek zaman ‘süre’ dir. Eskin’in ifadesiyle, “süre, tinsel yaşamdaki saf akış iken, matematiksel zaman uzaysal/mekânsal tasavvurlarla biçimlenmiştir” (2021: 71). Gerçek zaman olan süre, geçmiş, gelecek ve şimdiyi kapsar, dolayısıyla süre, hafızada saklanmış olan ile geleceğe atılış arasındaki şimdinin kesintisiz, arasız yani bir akış halidir. Burada akışkan, kesintisiz ve dinamik bir zamana dikkat çekilmektedir. Tam da bu noktada süre, ölçülebilen, mekanik zamandan ayrılmaktadır. Mekanik, ölçülebilen zaman, akış halinde olan zamanı birimlere ayırmaktır, bu zaman anlayışı, mekâna göre şekillenmiş ve saat ile ölçülebilir olmuştur. Örneğin 30 dakika olarak ölçülebilen bir zaman dilimi, insanın duygu durumuna göre 1 saat gibi gelebilir veya 5 dakika gibi bir süre içerisinde geçmiş olabilir. Buradan hareketle mekanik olan, ölçülebilen zaman

aralığı, herkesin iç benine, bilinç durumuna göre, farklı süreleri temsil edecektir. Dolayısı ile A kişisi ile B kişisi için birebir eşit olan mekanik zaman, süre olarak aynı kişiler için bilinç durumuna göre farklı zamansal akışı ifade etmektedir. Süre kavramında geçmiş, şimdiki bilince karışmakta, şimdiki bilinç geçmişe müdahale etmekte, geçmişin gücü hem şimdiyi hem de geleceği şekillendirmektedir. Bu üç zaman, bilinç durumlarının akışı içerisinde birbirlerine karışmakta, müdahale etmektedir. Bu noktada dikkat çekici olan ise geçmişin hafıza tarafından kayıt edilip, kayıt edildiği şekliyle saklanıyor olmaması, şimdinin bilinci ile tekrar tekrar şekilleniyor olmasıdır. Buradan hareketle Bergson düşüncesinde, geçmiş, şimdi ve gelecek, yani süre olarak ifade edilen zaman kavramı bağlamında, insan bilincinde var olan gerçeklik, sürekli, kesintisiz bir oluş halini ifade etmektedir. Bu saf süreyi kavramanın tek yolu ise sezgidir. Bu bağlamda Bergson'un 'süre' kavramı, 'devir kuramı'nın süre kavramı ile birebir örtüşürken, 'pozitivizm'in süre kavramı ile karşıt bir yapı sergilemektedir. Eskin'in şu sözleri de bu durumu destekler niteliktedir:

> Zamanın nicelleştirilmesi sonucu tasarlanan dünyada her an bir diğerinden bağımsızdır, kopuktur. Hâl böyle olunca yaşamda devamlılık esasına dayalı bir evrimden/oluştan söz etmek mümkün değildir. Gerçek anlamda evrim, geçmişin şimdi aracılığıyla devamının sağlanmasıdır ve buradaki birliği/devamlılığı sağlayacak olan saf süredir. Kesintisiz değişim geçmişin şimdide muhafazası ile mümkündür ve canlı varlıklar da bilincin bu vasfını paylaşarak süremde oluşlarını devam ettirmektedirler (Eskin 2021: 78-79).

Bergson, evrende yegâne meşru yapı olarak fenomenleri ve maddi-fizik gerçekliği görmediği gibi insanda da meşru bilme yetisi olarak sadece akıl ve zekâyı görmemiş, bunun yanı sıra, içgüdü ve sezgi denilen bilme yetileri sayesinde çoklu bir varlık tasavvurunun tahlilini yapmıştır. Bergson düşüncesinde madde, ruhun bir yansımasıdır. Dolayısıyla asıl olan tinselliktir, ruhtur, canlılıktır. Ruhun 'hayat hamlesi' denilen patlamalarla açılması neticesinde geride bıraktığı atık, maddedir.

Bergson, *Yaratıcı Tekâmül* isimli eserini 1907 yılında yazmış ve bu eser, II. Meşrutiyet (1908) döneminde Türk aydınları arasında derin bir yankı bulmuştur. İlk etkilenmeler, Abdullah Cevdet, Baha Tevfik, Suphi Ethem gibi materyalist ve pozitivist aydınlar kanadında karşılık bulmuştur (Korlaelçi 2018). Bu aydın grubu, maddeye, tekniğe, ilme dayalı pozitivist düşünme sayesinde Batı'nın ileri bir medeniyet haline geldiği şeklinde bir medeniyet tasavvuruna sahip oldukları için Bergson düşüncesine karşıt bir çizgiyi takip etmişlerdir.

Gelinen noktada Türk aydınları için iki çıkış noktası vardı, bunlardan birisi aynen Batı'nın yaptığı gibi maddeye, tekniğe, bilime dayalı pozitivist düşünce yapısını benimsemek, ya da Bergsoncu düşünce yapısını benimsemekti. Bu noktada bir grup aydın Bergsoncu felsefeyi benimsemişti çünkü bizim kendimize ait bir evren tasavvurumuz, milli şahsiyetimiz vardı ve ancak bunları koruyarak millî bir duruş sergileyebilirdik (Ülken, 1992). Bu sayede Batı'dan alınan felsefi bir metodoloji ile Batı'nın materyalist, pozitivist, tahakküm edici ideolojisine karşılık yine Batı felsefesi ile karşılık verilecekti.

Bergson'un pozitivizme karşı savunduğu metafizik ve ruhiyat, 20. yüzyılın hemen başında mutlak hakikati elde etme ümidini yitirmeye başlayan Türk insanının, toplumsal ve siyasal krizlerle boğuştuğu bir dönemde, bu ümide yeniden kavuşmak noktasında heyecan verici olmuştur. Bergson'a göre pozitivistlerin savunduğu gibi zekâ, tek başına ne hayatı, ne ruhu hatta ne de kâinatı anlamak için yeterli değildi. Tam da bu nokta da İstanbul'un işgal altında olduğu ve Kurtuluş Savaşı'nın devam ettiği bir süreçte, modernleşme çabaları kapsamında pozitivizmin Türkiye'de gördüğü yoğun ilgiye karşılık, *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası, Hayat, Mihrap, Dergâh* mecmuaları etrafında birleşen aydınlar arasında Bergson felsefesi büyük bir ilgi uyandırmıştır (Korlaelçi 2018). Özellikle de Bergson felsefesinin temsil edildiği dergi Dergah olmuştur. Bayraktar'ın ifadesiyle, bu derginin amacı:

> Hayat, ruh ve cemiyet alanlarında ortadan kaldırılmak istenen "şuur" ve "irade" nin bilgisine geri dönmeyi sağlamaktır. Ayrıca gençliğin umutsuzluğa düşmesini önlemek ve onları istikbale umutla bakmalarını sağlamaktır. Onlara göre Bergsoncu metafizik, bu umudun kaynağıdır (Bayraktar 2010: 33).

Dergâh Dergisi'nin kadrosu, başta Yahya Kemal (Beyatlı) ve Ahmet Hamdi (Tanpınar) olmak üzere ki onlar derginin edebiyat, şiir ve tarih bölümünü oluşturmuşlardır, felsefe bölümü ise Mehmet Emin (Erişirgil), İsmayıl Hakkı (Baltacıoğlu), Mustafa Şekip (Tunç) gibi isimler tarafından oluşturulmuştur. Dergi siyasi yönü ile Kurtuluş Savaşı'nın güçlü destekçisi olmuş, sanat ve edebiyatta ise millîlikten yana bir duruş sergilemiştir. İstanbul'da kurulan dergi, 1921-1923 yılları arasında 42 sayı yayımlanmıştır. Dergi kurucularından Baltacıoğlu'nun şu sözleri pozitivizme karşı Bergsonculuğu neden benimsediklerini açıklar niteliktedir:

> İlimlerden ayrı bir de metafizik vardır ve kendisine has bir konusu, yöntemi olmalıdır. Konusu hayat ve kâinattır. Yöntemi ise bizi hayatın içine götürüp onunla bütünleşmek suretiyle sırlarını aralayan sezgidir. Çünkü zekâ, hayatı anlayamaz. Zekâ ancak donmuş, katılaşmış, maddileşmiş şeyleri anlayabilir. Zekâ ancak ilmin vasıtası olabilir. Hayatı ilimle ele almak istersek, ilim, hayatı dondurmaya ve hareketsizleştirmeye çalışır. Bu da bir sonuç vermez. Çünkü hayattaki her an yeni oluşu ve tazeliği yakalayamaz (Baltacıoğlu 1923: 57-75).

Dergi etrafında birleşen aydınlar, memleketin içinde bulunduğu şartlar dolayısıyla tüm dünyada popüler olan Bergsonculuğa yakın ilgi duymuşlardır. Bu bağlamda modern-mistik bir kimlik kazanan dergi manevi, tarihî ve kültürel sanat anlayışı çerçevesinde çalışmalarını yürütmüştür. Derginin kuruluşunda öğrenci olan Ahmet Hamdi Tanpınar, daha sonraki yıllarda bu yönde bir sanat anlayışı ile eserler vermiştir. Uçman'ın ifadesi ile derginin kuruluş felsefesi şöyledir:

> Müslüman Türk halkının Anadolu'da düşmana karşı canla başla sürdürdüğü mücadele bir ölüm kalım savaşıdır. Böyle bir durumda başarının sırrı, ancak vasıta olarak bir değer taşıyan sayı, ölçü, pozitif ilim ve teknolojide değildir. Yeni bir hayat hamlesinden doğacak olan başarı kemiyete karşı keyfiyetin, mekanizme karşı yaratıcı hamlenin zaferi olacaktır (Uçman 1994: 172-174).

Milli mücadele yıllarının kimi zaman karamsar, kimi zaman da ümit veren ortamında, dergi etrafında birleşen aydınlar pozitivist düşünce yapısının biçare kaldığı düşüncesi ile maneviyatçı ve ruhçu bir anlayışla Bergsonculuğun temsilcileri ve savunucuları olmuşlar, Millî Mücadeleye destek vermişlerdir. Yıldız'ın aktardığı üzere Ahmet Hamdi Tanpınar, Dergâh etrafında şekillenen Bergsoncu çevreyi şöyle anlatır:

> Ben Yüksek Muallim'e girdiğim zaman daha eski arkadaşlarımızı, Durkheim ve Ziya Gökalp adına yemin eder halde bulmuştum. Sonra Rıza Tevfik'in ve bilhassa Dergâh'ta Şekip'in çalışmaları ile Durkheim, Bergson'un karşısında geriledi. Her cins sanatkâr gibi mücerret fikirden pek hoşlanmayan, realite üzerinde kendi sezişiyle düşünmeyi tercih eden Yahya Kemâl bir gün Şekip Bey'e "Şekip biz hepimiz artık Bergsoncuyuz" demişti. Bu biraz da yarı şaka olarak söylenmiş bir sözdü. Fakat bir hakikati ifade ediyordu. Bergson bize sadece felsefesini nakledenlerle gelmiyordu. Her büyük filozofun etrafında yetişen muharrirlerin edebiyatımıza yaptıkları tesirle de edebiyatımıza girmişti (Yıldız 2011: 341).

Bergson felsefesinin teolojik uzantıları, İslam tasavvufu ile benzer bir duruş sergilemektedir. Bergson'un *Yaratıcı Tekâmül* adlı eserinde, Tanrı bir iç güç kaynağıdır, bir hayat hamlesidir. Bu hayat hamlesinin, İslam felsefesinde Tanrı'nın yaratma sıfatına karşılık geldiği düşünülebilir, "O sayısız isim ve sıfatları ile her an sınırsız tecelli ve

yaratma halindedir" (Rahman Suresi 29. Ayet). Bu noktada İslam felsefesinde Tanrı'nın her an yaratma ve tecellisinin devam etmesi ile Bergson'un yaratıcı hamle kuramı oldukça benzer bir yapı sergilemektedir. *Yaratıcı Tekâmül'de* Bergson, evren içerisinde insanın hapsedilmiş bir konumda olmadığını, insanı daima bu dinamik evren içerisinde özgür hamlelerle kendisini dönüp tekrar tekrar okuması, anlamlandırması, yorumlaması, muhakeme etmesi gereken bir süreç içerisine koymaktadır. Bu bağlamda Bergson felsefesi ve devir kuramı birebir örtüşürken, pozitivist felsefeye karşıt bir durum sergilemektedir.

1.5.4. Pozitivizm ve Türkiye'de Yansımaları

Genel geçer anlamı itibari ile beş duyu ile algılanabilen, deney yoluyla açıklanabilen, gözlemlenebilir olgulara dayanan, gerçek, kesin, bilimsel bilgi anlamlarına gelen pozitivizm, ilk olarak Saint Simon tarafından kullanılmış, 19. yüzyılda ise Auguste Comte tarafından sistemli bir hale getirilmiştir. 19. Yüzyılın ikinci yarısında ise pozitivizm, felsefi bir akım olarak oldukça popülerleşmiştir.

Dünya tarihinde önemli bir dönüm noktası olan 1789 Fransız İhtilali ile Fransa'da mutlak monarşi devrilmiş yerine cumhuriyet kurulmuş, sonucunda ise yüzyıllarca devam eden toplumsal ve siyasi değerler değişmiş ve köklü reformlar ile yeni bir çağ başlamıştır. Pozitivizm, böyle bir sürecin ortaya çıkardığı felsefi akımlar içerisinde, Osmanlı aydın grubu tarafınca da kabul görmüş bir düşünce modeli olmuştur.

Her bilim adamı yaşadığı toplumsal, siyasal ve tarihsel şartların bir ürünüdür, sosyoloji biliminin kurucusu olarak bilinen sosyolog, matematikçi ve filozof Auguste Comte da (1798-1857) ihtilalden sadece 9 yıl sonra Katolik bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Comte'un yetiştiği dönem din ya da tanrı merkezli ortaçağ zihniyetinin, akıl merkezli bir zihni yapıya dönüştüğü dönem olması itibariyle önem arz etmektedir. A. Comte, kendisini Aristo'ya benzeterek, pozitivizmin dünyada teolojik ve metafizik anlayışa karşıt bir anlayışla ortaya çıktığını, temel ilkelerini ise Descartes'in (1596-1650) düşünceleri ve Galileo'nun (1564-1642) keşiflerinin birleşmesinin etkisi ile insan zihninde ortaya çıkan bir düşünce biçimi olarak ortaya koymuştur (Comte 2001: 40). Bu bağlamda Comte'un pozitivizmi, bilimi öncelemekte, din ve metafiziği ise toplumların ilerlemesinin önündeki en büyük engel olarak görmektedir. Comte'a göre insanlığın teolojik, metafizik ve pozitif evreler olmak üzere üç evresi vardır. 'Üç Hal Kanunu'

olarak tanımlanan bu tarihî toplumsal evre anlayışında teolojik evrede, olaylar tanrısal nedenlerle açıklanır, metafizik evrede olaylar eşitlik, özgürlük gibi soyut kavramlarla açıklanır, pozitif evre ise insan zihninin, gelişiminin en üst basamağıdır ki bu evrede tıpkı fizik yasalarında olduğu gibi artık sadece gözlemlenebilir olgular söz konusudur. (Kalelioğlu 2019: 538). Comte, geçmişten günümüze değin insanlığın kat ettiği yolun son aşamasının pozitif toplum aşaması olduğunu savunmaktadır. Nasıl ki yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans, Batı'da barut, matbaa ve pusulanın icadıyla başlamış, kilise ve feodal yapıyı yerle bir etmişse, pozitivizm de tüm eski, yıkıcı ve olumsuz düzeni kendi sisteminin yapıcılığı ile yok edecek ve dinamik toplum en üst gelişmişlik seviyesine ulaşacaktır.

Pozitivizmin arka planında 18. Yüzyıla damgasını vuran 'aydınlanma çağı' vardır. Rönesans ve reform hareketlerinin akabinde aydınlanmaya giden yolda hümanizm ve bilimsel çalışmalar Batı'da değer yargılarını hızla değiştirmeye başlamış, insan hayatının anlamı ve düzeni adına aydınlanma yolunda bir felsefenin doğmasına yol açmıştır. Frolov'un ifade ettiği üzere aydınlanma: "toplumdaki eksiklikleri gidermeye, iyilik, adalet ve bilimsel bilgi düşüncesini yayarak, toplumdaki gelenekleri, politikayı, yaşam koşullarını değiştirmeye çalışan bir toplumsal siyasal eğilim" dir (Frolov 1997: 31). Yine Ballıkaya'nın aktardığı üzere tıpkı Comte'un pozitivizminde olduğu gibi aydınlanma felsefesinin özündeki ana düşünce şöyledir:

> Aydınlanma hareketine özgü olan ana yapı, insanın din ve geleneklerden gelen her şeyi eleştirel gözle incelemesi, yeni hayat düzeninin temelini insanın kendi aklı ile bulmaya çalışması ve bunu yaparken de, özgür ve bağımsız bir ortamda bilimsel yöntemleri kullanarak, elde edilen sonuçları geniş topluluklara yaymasıdır (Ballıkaya 2015: 92).

Görüldüğü üzere Comte pozitivizmi, 18. yüzyıl aydınlanma felsefesinin akabinde 19. yüzyılda, Fransa'nın kaotik sürecinde ortaya çıkmış, din reddedilmiş, bilim öncelenmiş, kilise ve skolastik düşünceye karşı kazanılmış bir zafer edasıyla hızla Avrupa'ya yayılmıştır. Sadece dini reddetmekle kalmamış, iyilik, erdem, sevap, günah, ahlak, güzellik gibi soyut kavramları yani metafizik alanı da reddetmiştir. Ancak ilginç olan dini reddederken bu yeni felsefeyi farklı bir din olarak ortaya atmış, Tanrı'nın yerine insanlığı koymuş, peygamber olarak da kendisini göstermiştir. Bir de bayrak tasvir etmiş, ilmî ve politik olarak sloganı 'Düzen ve İlerleme' olmuş, bir taraftan metafiziği reddederken bir taraftan da ahlak ve güzel huyla ilgili olarak 'Başkası İçin Yaşamak'

sloganını ortaya çıkarmıştır (Korlaelçi 2018: 14). Comte'un ilerleme sloganı, metafizik dönemden pozitif döneme geçiş olarak tasarlanmıştır, nitekim Frolov'a göre Comte'un bu ilerleme sloganının tanımı şöyledir: "Toplumsal gelişmede bir bütün olarak toplumsal gelişmenin karşıt biçimleri ya da özel yanları olup, toplumun yükselen bir çizgide ileriye doğru gelişmesi, boy atıp yeşermesi'' (Frolov 1997: 233). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere Comte'un ilerleme fikri ile devir kuramı birbiri ile çelişkili kavramlardır, devirsellik özden çıkıp öze yeniden dönmek olarak dairesel bir yapı çizerken, Comte'un ilerlemeciliği doğrusal bir yapı sergilemektedir. Devir kuramında yaratıcı olan Allah'ın yerine pozitivizmde insanlığın konması, devir kuramı ile pozitivizmin karşıt felsefeler olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak konuya farklı bir bakış açısı ile bakıldığında "Başkası için Yaşamak" sloganının temelinde Mevlana'nın sevgi ve kardeşlik temalarını görmek de mümkündür. Nitekim Comte'un mezar taşı üzerindeki "ilke olarak aşk, temel olarak düzen, amaç olarak ilerleme" sözü bu noktada oldukça dikkat çekicidir. Pozitivizm, önceki dinlerin artık geçersiz olduğunu, tüm bu eski dinlerin 'insanlık dini' ne geçiş için birer hazırlık safhası olduğunu kabul ederek, bu yeni dinin kaynağı, özü ise bilim olduğunu savunmuştur. 'İnsanlık dini' nin temel kaidelerini içeren bir de "Pozitivizm İlmihali" hazırlamıştır.

Auguste Comte tarafından sistemleştirilen pozitivizmin hedefi, Fransız toplumunu yeniden düzenlemek, organize etmektir. Bizde ise pozitivizm, 1839 Gülhane Hattı Hümayun olarak bilinen daha sonra ise 'düzenleme' anlamına gelen 'tanzim' in çoğulu 'Tanzimat' olarak isimlendirilen esasen Batılılaşma, modernleşme hareketlerinin resmi olarak başladığı zaman diliminde karşılık bulmaya başlamıştır. Dolayısıyla bizde pozitivizm, 19. Yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşmeye başlaması ile paralel olarak yapılanmaya başlamıştır. Pozitivizmin etkisi Cumhuriyet dönemi ile birlikte daha belirgin bir hale gelmiştir. Dağ'ın şu sözleri pozitivizmin Türkiye'ye girişi açısından oldukça dikkat çekicidir:

> Comte Tanzimat'ı bünyevi bir zaruret olarak değil enerjik bir hükümdarın teşebbüsü ve dirayetli bir vezirin sebatından ibaret olarak görür. Comte, kendi inşa ettiği insanlık dinini yayması için Mustafa Reşit Paşa'ya müracaat etmiştir. Nitekim bu dönemin aydınları, Tanzimat'ın babası Mustafa Reşit Paşa tarafından muhafaza edilmişlerdir (Dağ 2020: 47).

Comte, Tanzimat Fermanı'nı okuyan Mustafa Reşit Paşa'ya yazdığı mektup ile Osmanlı'nın çok pozitif bir yolda ilerlediğini, kendi yöntemlerinin Osmanlı

modernleşmesi yönündeki uygulamalarına dair görüşlerini dile getirmiş, Osmanlı'yı pozitif dine davet etmiştir. Comte'un Mustafa Reşit Paşa'ya yazdığı davet mektubundaki şu sözleri oldukça dikkat çekicidir:

> …İlk şaşkınlıklarını üzerlerinden atan bu kişilerin, pozitif dini, temel kaygılarının umulmadık çözümü olarak göreceklerine hiç kuşkum yok. Herhangi bir metafizik geçiş olmadan, doğrudan doğruya İslam'dan pozitivizme geçerek, kendilerini, insanlık sevgisini ve evrensel mutluluğu dizgeleştiren büyük peygamberlerinin şerefli takipçisi olarak hissedecekler. Böylece gereksiz bir siyasi birliği reddetmeye yönelerek ve Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasını, zamansal yönetimlerin yaşam alanını kısıtlayan toplum yasasının olağan bir uygulaması olarak kabul edip, bu kaçınılmaz çözülmeye üzülmekten vaz geçecekler (Demir 2004: 293).

Osmanlı'nın pozitivist felsefe çerçevesinde pozitif dini kabul etmesi ile ileri toplumlar düzeyine ulaşacağı vaadinde bulunan Comte, kendisini de temsilcisi olduğu bu yeni insanlık dininin peygamberi olarak sunmuştur. Comte'a göre İslam dinine mensup olan Osmanlı henüz teolojik evrededir, ancak 'insanlık dini'ni yani pozitivizmi kabul etmesi halinde metafizik evreyi atlayıp, tüm geri kalmışlıktan kurtularak doğrudan pozitif evreye geçebilecekler ve böylelikle tekâmül edeceklerdir. Pozitivizmde iki temel ilke göze çarpmaktadır 'düzen ve ilerleme' / 'order and progress'. İlerleme için toplumların daha laik, daha seküler olmaları gerekirken bilimsel düzeye ulaşmak için de düzen gerekmektedir, böylece bilimsel olarak toplum yeniden yapılandırılacaktır. Pozitivizmin mottosu olan 'düzen ve ilerleme' Osmanlı'da 'İttihat ve Terakki' Partisi'nin kuruluşu ile karşılık bulmuştur. İttihat ve Terakki Partisi, dönemin en büyük kurucu partisi olması açısından bu noktada dikkat çekmektedir. Öztürk'ün şu sözleri de bu oluşumu destekler niteliktedir:

> Birinci ve İkinci Jön Türk hareketlerinde İslam dini, bilim, fen, terakki ve tekâmül konularında ortaya konulan görüşler üzerinde bariz bir etkiye sahip olmuştur. İttihat ve Terakki'den itibaren Türk siyasi hayatında somut etkileri görülen "Comte-pozitivizmi" Durkheim'ın da katkılarıyla birlikte Türk sosyolojisi ve bilim anlayışının temel taşı olmuştur. Bu yönüyle pozitivizm doğal olarak "pozitif din" anlayışı, Osmanlı ve Türk modernleşmesine öncülük edenler tarafından doğrudan bilimle özdeşleştirilmiş, Osmanlı toplumunun ancak pozitivist bilim sayesinde hızlı bir toplumsal evrim geçirerek asri, muasır, çağdaş, modern, Avrupalı, Batılı bir toplum haline geleceğine inanılmış, medeniyet değiştirmenin zaruri olduğu yönündeki köklü inanışla girişilen tüm idari ve politik reformlar, bu temel görüş doğrultusunda gerçekleştirilmiştir (Öztürk 2021: 56).

1839 Tanzimat Fermanı ile resmen Batı tesirine açılan Osmanlı daha ziyade Fransa'nın etkisinde kalmıştır. Eğitim amacıyla özellikle Fransa'ya gönderilen gençler, Comte pozitivizminin büyük rağbet gördüğü Fransa'da ilk temaslarını gerçekleştirmişlerdir. Örneğin Şinasi, edebiyat alanında Mustafa Reşit Paşa'nın sadrazamlığı sırasında tahsil için Fransa'ya gönderilen öğrencilerdendir. Tahsilden dönünce önce 'Tercümân-ı Ahvâl' daha sonra 'Tasvîr-i Efkâr' gazetelerini çıkarmış ancak çıkarmış olduğu gazetelerindeki devlet aleyhtarı yazılarından dolayı memuriyetine son verilmiş, gazetesini Namık Kemal'e devrederek Paris'e kaçmıştır. 5 yıl kadar kaldığı Paris'te tanıştığı, dönemin pozitivistleri Emil Litrré ve Ernest Renan ile kurduğu dostluk, edebiyatımızın pozitivizme açılan ilk kapısı olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Tanzimat edebiyatında Şinasi ile başlayan pozitivizmin etkileri Namık Kemal ile devam eder ve Abdülhak Hamit Tarhan ile de ilk meyvelerini vermeye başlamış, bu pozitivist ilişkiler Mithat Paşa ile devam etmiştir. Mithat Paşa, ilk Osmanlı anayasası olan Kânûn-i Esâsî yi hazırlayan kurulun başkanlığını yapan devlet adamıdır. Yine Beşir Fuad (1852-1887), Ahmet Rıza (1859-1930), Salih Zeki (1864-1921), Rıza Tevfik (1868-1949), Hüseyin Cahit Yalçın (1874-1957), Ahmet Şuayb (1876-1910), Ziya Gökalp (1876-1924), Abdullah Cevdet (1869-1932) gibi isimler pozitivizmin etkisinde kalan fikir adamlarımızdır (Korlaelçi, 2018). Türkiye'de edebiyat alanında pozitivizm, Meşveret, Servet-i Fünûn (1891-1942), Ulûm-i İctimaiye ve İktisadiye (1908-1910) ve İçtimaiyat (1917) gibi mecmualar aracılığı ile giderek artan bir gelişme göstermiştir (Korlaelçi, 2018, Gülşen, 2018). Pozitivizmin edebiyata uyarlanması, Türk edebiyatında 'realizm' akımını doğurmuştur. Realizmde konu gerçek hayattır, olağanüstü, spekülatif olaylara yer verilmemiş, yaşanmış veya yaşanabileceğinden şüphe edilmeyen olaylar okuyucuya sunulmuştur. İnsan çevresindeki koşullara göre anlam bulmuştur.

Her ne kadar Türk toplumunda Batı'daki gibi bir 'aydınlanma devri' yaşanmamışsa da Türk aydınları Batı ile temasları neticesinde değişim ve dönüşümün farkına varmışlar ve bu aydınların değişen ve dönüşen zihniyet yapıları, Türk toplumunu derinden etkilemiştir. Bu noktada Tanzimat, esasen bir değişim ve buhran dönemidir. Çünkü Batı toplumu Rönesans'tan itibaren uzunca bir döneme yayılan değişim ve dönüşüm içerisine girmişken Türk toplumu bu süreci oldukça kısa bir zamana da yaymak durumunda kalmıştır. Nitekim Ülken'in şu sözleri bu durumu özetler niteliktedir:

> Türkiye'de 'Aydınlanma' devri diye bir devir olduğunu söylemek güçtür. Çünkü Fransa'da Lumiére, Almanya'da Aufklärung denen bu fikir cereyanının kendi bünyemizden doğabilmesi için, ondan önce bu fikirleri hazırlayan tecrübecilik ve akılcılık çığırlarının, Renaissance ile başlayan Descartes ve Locke ile gelişen bütün modern felsefenin Türkiye'de yaşanmış olması gerekirdi. Halbuki bu fikir gelişmelerinin olduğu XVI-XVIII. yüzyıllarda Türkiye, Avrupa ile hemen hiçbir fikir temasına girmeden kendi içine kapanmış bulunuyordu (Ülken 1992: 64).

Ahmet Hamdi Tanpınar da *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* isimli çalışmasının önsözünde bu dönemi "Türk insanında başlayan bir buhranın yeni ufuklar ve değerler etrafında şekillenen bir iç düzenin tarihi" olarak tanımlamaktadır (Tanpınar 1988: IX).

Korlaelçi'ye göre (2018: 143) "pozitivizmin memleketimize girişi doğrudan doğruya felsefi bir kanal ile olmayıp, edebiyat akımları, o devirdeki okullarımıza konan müspet ilim dersleri, doğrudan Fransızca tedrisat yapan okullar, Avrupa'ya gönderilen bazı talebeler, eğitim müesseselerimize gelen yabancı uzmanlar, bazı dernekler, vs. yolu ile olmuştur". Yeni bir yapılanma ve dönüşüm modeli olarak pozitivizm, Tanzimat'tan itibaren Batılılaşmanın ilk adımını şekillendirirken, erken Cumhuriyet döneminde aydın kesim tarafından hâkim ideoloji olarak benimsenmiştir.

1.5.4.1. Türk Musikisinde Pozitivizm Buhranı: Musiki İnkılabı

Osmanlı-Türk modernleşmesinin yansımaları, 1789 yılında tahta çıkan III. Selim'in uygulamaları ile belirginlik kazanmış, Tanzimat ile ivmelenerek erken Cumhuriyet ile birlikte yeni Türkiye'nin her alandaki değişim ve dönüşüm ihtiyacını, özellikle kültürel yaşamı daha belirgin bir şekilde etkilemiştir. Bu noktada pozitivizmin düzen ve ilerleme düşüncesinin her alandaki etkisi, müzik alanı için radikal adımların temel dayanağını oluşturmuş ve 'musiki inkılabı', batılılaşma, modernleşme, tekâmül, medenileşme gibi kavramlarla beraber hareket edecek şekilde kurgulanmıştır.

Devlet politikası olarak Avrupa'daki ulus-devlet modelinin benimsenmesi, Türk müziğinin milli müzik olarak yeniden inşa edilmesi fikrini de güçlendirmiştir. Bu bağlamda müzik, Turan ve Işıktaş'ın ifadesiyle "yeni siyasi elitin hem sosyokültürel hem de ideolojik karakterini sunma misyonunu taşıyan araçsal bir role sahip olmuştur" (2022: 114). Hayatın her alanına hızla yayılan değişim ve dönüşüm politikaları, toplumsal ve kültürel hayatı derinden etkilerken, Türk müzik geleneğinin değişmeden kalabilmesi de mümkün olmamıştır. Bu noktada musiki inkılabı, adeta gelenekten kopuş

ve değişim evresi olarak dikkat çekmektedir. Esasen Osmanlı-Türk müziği, Batı'nın üstünlüğünün fiilen tanındığı Tanzimat döneminden itibaren gözden düşmeye başlamış, mehterhane kapatılarak Avrupa temelli müziğin öncelendiği Mızıkâ-i Hümâyun açılmış ve başına İtalyan müzisyen Donizetti Paşa'nın getirilmiş, böylece döneme dair en dikkat çeken yapılanmalardan biri ortaya konmuştur.

Osmanlı-Türk müziği açısından başat rolü olan mevlevihane ve tekkeler, "tekke ve zaviyelerin kapatılması" (1925) kanunu ile kapatılmıştır. Bu durum mevlevihanelerin, hem dinî hem de din dışı müzik eğitimi ve icrasının yapıldığı, müziğin yaratıldığı ve topluma arz edildiği kurumlar olması açısından oldukça tartışmalı bir etkiye neden olmuştur. 20. Yüzyıl modern Türk müziğinin nazari temellerini oluşturan Rauf Yekta, Sadettin Arel, Suphi Ezgi başta olmak üzere birçok müzisyen, mevlevihanelerde yetişmişlerdir. Bu Osmanlı aydınları içerisinde, çağdaşlaşma ve batılılaşma adına dönemin hâkim felsefesi olan Comte Pozitivizminin etkisine dair Okan Murat Öztürk'ün şu sözleri oldukça dikkat çekicidir:

> Osmanlı musikisinin bilimsel temellerinin bulunması iddiasıyla Rauf Yekta tarafından başlatılan teori çalışmaları, temelde, Osmanlı devletinin Garplılaştırılması sürecinin bileşenlerinden biri olarak gelişme göstermiştir. Bu süreçte Osmanlı okumuşları, Avrupai bir eğitimle yetişmeye başlamışlar, Fransızca öğrenmişler, Avrupa medeniyetinin üstünlüğünü kabul etme çerçevesinde pozitivizm, materyalizm, rasyonalizm ve sosyal darvinizm gibi düşünce ve siyaset akımlarının etkisinde kalmışlardır. Dolayısıyla her şeyden önce düşünce tarzları itibarıyla bizzat içinde yaşadıkları dünyayı, ağır bir geri kalmışlık ve gecikme psikolojisiyle anlar hale gelmişlerdir. İçinde bulundukları geri kalmışlıktan bir an evvel kurtulma arzusundaki bu insanlar, Comte pozitivizminin teolojik ve metafizik evreleri reddeden yaklaşımını olağanüstü hızlı, mükemmel ve pratik bir çözüm olarak görmüşler; Comte'un vaadini realize etmek için, Avrupa bilimine, adeta yeni bir 'din' duygusuyla sarılmışlardır (Öztürk 2020: 2009).

Öztürk'ün bu sözlerinden anlaşılacağı üzere, kanun ile kapatılan mevlevihanelerin, modernleşme ve batılılaşma adına, pozitivizm temelli desteğinin olduğu açıkça görülmektedir. Bu sözler Tanzimat'tan itibaren fiilen başlayan Avrupalılaşmaya olan yönelime kanıt niteliğindedir.

Tekkelerin kapatılması ile ilgili olarak Ayas'ın, şu sözleri ise 'musiki inkılabı'nı hazırlayan meselelere dair farklı bir görüşü ortaya koymaktadır:

> 1930'lardan sonra, İstanbul ve genç Cumhuriyet'in diğer önemli kent merkezlerinde dini gelenekten yetişen yetenekli müzisyenlerden bazıları, müziklerini sekülerleştirmek ve yaşayabilmek için çalışmalarını popülerleştirmek (ticarileştirmek) durumunda kalmış, bu önemli gelişme, Cumhuriyet elitlerinin düşlediği senteze en büyük engeli oluşturacak yeni bir müzik zevkine, yeni bir tarza yol açmıştır… İrtica ocağı olarak damgalanan tekkelerden yetişmiş müzisyenler, tam da kökleri kazınmak istendiği bir devirde, dışa açılarak toplumla daha çok bütünleşmiş, hatta seküler eğlence kültürünün merkezine yerleşmiştir (2020: 117).

Comte'un, Tanzimat'ın mimarı olan Mustafa Reşit Paşa'ya yazmış olduğu mektubun Osmanlı/Türk modernleşmesi üzerindeki etkisinin, oldukça güçlü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Öztürk'ün şu sözleri de bu düşünceyi destekler niteliktedir:

> Comte'un 'terakki' için, Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'ya yazdığı 'pozitif din'e davet mektubundaki telkini benimsemiş görünen Garpçı Jön Türkler, özellikle İslam ve pozitivizm ilişkisini, kurmak istedikleri yeni düzen adına, amaca uygun bir zemin olarak değerlendirme yoluna gitmiştir. Bu tutumun ise Tanzimat'tan itibaren gelişen İslam ve terakki temalı yaklaşımların tümünde merkezi bir rol oynadığı bir gerçekti (2020: 178).

Ali Rıfat Çağatay tarafından bestelenen Acemaşiran makamındaki İstiklal Marşı'nın bestesi de 1930 yılına gelindiğinde çok sesli Batı müziği yapısına uymadığı gerekçesiyle, Zeki Üngör'ün bestesi ile değiştirilmiştir. Bu bağlamda Atatürk'ün 1934 yılında yaptığı meclis açılış konuşmasındaki şu sözleri, dönemin müzik yapılanmasına dair oldukça dikkat çekicidir:

> Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır, ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu sayede Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim (Ayas 2020: 125).

Bu söylemin akabinde 1934-1936 yılları arasında radyoda Türk müziği yayını yasaklanmış, bazı görüşlere göre makam müziğini duymaya yatkın olan Türk toplumunda, Kahire ve Ortadoğu radyo istasyonları rağbet görmeye başlamış ve arabesk müzik, toplum zevkine hitap eder olmuştur (Işıktaş 2024: 83).

Erken Cumhuriyet ve Cumhuriyet dönemleri itibariyle Türk müziği iki zihniyetin etkisi altında kalmıştır. Bunlardan biri, devletin siyasi ve politik tercihlerinin bir sonucu olan resmi müzik politikaları, diğeri ise Türk toplumunun kendi içinde ortaya çıkan 'ötekileştirme' olarak dikkat çekmektedir. Resmi politika bağlamında batılılaşma adımları, Türk milliyetçiliği esas alınarak gerçekleştirilme yoluna gitmiştir. Bu yönelimin ana yapısı, Ziya Gökalp düşüncesinin oluşturduğu bir yapılanmadır, ona göre Türk halk müziği, Batı müziği teorisine uygun ve çoksesli olarak yeniden armonize edilmelidir. Turan ve Işıktaş'ın şu söylemi Ziya Gökalp'in bu düşünce yapısını açıklar niteliktedir:

> Cumhuriyet döneminde egemen kültürel ve ideolojik örüntünün bir parçası hâline gelen millî musikiyi üretmek düşüncesinin temelinde klasik Türk müziğinin aslında millî olmadığı düşüncesini savunan Ziya Gökalp'in etkisi oldukça büyüktü. Gökalp'in kendisi müzikolog olmamasına rağmen müzik politikalarında egemen olan bakışı biçimlendirmesi onun ideolog kimliğiyle yakından ilgiliydi. Türkçülüğün Esasları adlı eserinde, klasik Türk müziğini Bizans kökenli, Arap ve İran tesirli gayrimillî bir müzik olarak yorumlamıştı. Anadolu'daki halk ezgilerinin ise Türk asıllı olduğunu iddia etmişti. Ancak ona göre bunlar da çağdaş değildi. O hâlde yapılacak olan çağdaşlığı temsil eden Batı armonisiyle işlenmeleriydi. Böylelikle hem millî hem de Avrupai bir müziğe sahip olunacaktı (2022: 119).

Toplum içerisinde ortaya çıkan ötekileştirme ise modern ve muhafazakâr unsurlar olarak ortaya çıkmıştır. Alaturka müzik, muhafazakâr kesimi temsil ederken, alafranga müzik, modern kesimi temsil eder olmuştur. Bu çelişki, toplumsal bir çatışmaya neden olurken, Türk edebiyatında birçok romana da konu olmuştur. Bu romanlar içerisinde en çok öne çıkanlardan biri, Peyami Safâ'nın, *Fatih Harbiye* isimli romanıdır. Romanda musiki inkılabı ve ortaya çıkardığı sosyokültürel çarpıklık dikkat çekici bir şekilde aktarılmıştır.

Dönemin hâkim felsefesi pozitivizmin mucidi Auguste Comte ile Ziya Gökalp'in insanlık tarihi adına saptamaları oldukça benzer ve dikkat çekicidir. Comte'a göre insanlık tarihi "teolojik, metafizik ve pozitif" evreler olmak üzere üç evreye ayrılmış olup son evre olan pozitif evre insanlığın en gelişmiş evresidir. Benzer şekilde Gökalp'e göre de insanlık tarihi "kavim, ümmet ve ulus/millet" olmak üzere üç evreye ayrılmaktadır. Bu evreler, Baş ve Akyurt'un tanımıyla (2022: 19) şu dönemleri kapsar:

"*Kavim*: Akrabalık bağına dayalı topluluk, Ural-Altay ailesi, *Ümmet*: Dini temel alan örgütlenme, İslam ümmeti, *Ulus/millet*: Batı asriyeti". Bu tanımdan hareketle, kavim dönemi, dil ve ırk birliği, ümmet dönemi din birliği ve son aşama millet dönemi ise kültür ve medeniyet bilincinin esas olduğu en gelişmiş insanlık dönemidir yani Comte düşüncesindeki pozitivist evredir. Gökalp'a göre Osmanlı müziği Türk ulusuna ait değildir, Yunan, Arap ve İran kültürlerinin müziğidir, o nedenle Türk ulusunun milli müziği, kendine özgü olan halk ezgileri olmalıdır. Politik temelli olan bu müzik politikası, yönetici ve aydın kadro ile toplumun tercihleri arasında bir ayrışmaya sebep olmuştur. Batı müziği, akıl, bilim, medeniyet gibi pozitivist unsurlarla eşleştirilirken, Osmanlı Türk müziği duyguların ürünü olarak Şark müziği kategorisine alınmıştır. Tüm bu yapılanmanın altındaki düşünce modeli Öztürk tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

> 1) Osmanlı'nın Şarklı bir devlet, medeniyet ve kültür olarak "aşağı-öteki" leştirilmesi;
> 2) Sahip olunmak istenen ve genellikle "medeniyet, beynelmilel medeniyet, asr-ı modern, terakkiyat-ı hazıra" şeklinde ifadelendirilen Garp medeniyetinin üstünlüğü ve biricikliği fikrinin benimsenmesi;
> 3) Bir siyasal meşruiyet zemini olarak 'halk' ın ve 'Türk' ün –özellikle Orta Asya kökenine vurgu yapacak tarzda- icat ve inşa edilmesi (2016: 18)

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere yeni Cumhuriyet'in politik ve siyasal yapılanması, Türk müziği üzerinde derin bir yara açmış, ilk resmi müzik eğitim kurumu olan Dârü'l-Elhan'dan Türk müziği eğitiminin tamamen yasaklanmasına kadar varmıştır.

Devlet politikalarının bu denli kesin tavrının yanı sıra toplumsal bir ötekileştirmeye de maruz kalan Türk müziği adına yine iki grup zihniyetten bahsetmek mümkündür. Bir grup, tek medeniyet olarak Avrupa'yı kabul eden radikal bir Batılılaşma zihniyetinde olanlar, diğer grup ise kısmi Batılılaşmadan yana olanlardan oluşmaktadır. Tüm bu zıtlıkları Peyami Safa'nın *Türk İnkılabına Bakışlar* isimli eserinde görmek mümkündür (1997: 27-53). Birinci grup her yönüyle Batı yanlısı iken ikinci grup, kültür, gelenek, sanat, ahlak, terbiye gibi sosyokültürel değerleri Batılılaşmanın dışında tutmak arzusunda olan, daha muhafazakâr bir kesim olarak dikkat çekmektedir.

Alafranga müzik, alaturka müzik, ciddi müzik, piyasa müziği, meyhane müziği, Garp müziği, Şark müziği gibi kavramlar Batı müziği karşısında, Türk müziğini ötekileştirme unsurları olarak ortaya çıkmış söylemlerdir (Işıktaş, 2024). Erken Cumhuriyet sürecinde, 'alaturka-alafranga' müzik karşıtlığı, yeniden şekillenmesi arzu edilen

toplum yaşamında bir buhranın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Işıktaş'ın şu söylemi bu durumu açıklar niteliktedir: "Alaturka-alafranga tartışmalarının eksilmediği bir atmosferde hanende ve sazendelerin konuya yaklaşımları Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecindeki sosyokültürel sancıların bir dışa vurumudur." (Işıktaş 2024: 20).

Ahmet Ağaoğlu'nun, *Üç Medeniyet* isimli eserindeki ifadeleri de dönemin oryantalist ve pozitivist düşünce yapısı bağlamında Türk müzik sanatına dair oldukça dikkat çekicidir:

> …Vücudumuz gibi ruhlarımız da ezilmiş, sıkılınca yalnızlıklara sürüklenmiştir. Ruhumuzdan taşıp gelen sesler, mahzun, üzüntülü, iniltililer şeklini almıştır. Ney'in bütün ahenkleri, sazın bütün şikâyetleri, udun bütün ahları, Doğu'nun o yüzyıllarca ezilmiş ruhunun birer iniltisidir. Bu iniltiler serbest yaşayan, serbest düşünen, serbest nefes alan, serbest duyan göğüslerden çıkmaz. Onlar padişah celladının bıçağı altında titreyen, kadı efendinin kâfir sayması ve lanetlemesi ile susmaya mecbur olanların veya haremin sıkıntıları içinde ezilen bir kadının ruhundan kopan feryatlarıdır ki bugün de dinlediğimiz zaman bize ferahlık yerine üzüntü, heyecan yerine sıkıntı ve keder veriyor. Artık yetişmez mi bu kadar üzüntüler, yetişmez mi bu kadar iniltiler ve ağlayışlar? İstibdadın maddi timsalini attık. Bir de onun manevi timsallerini atalım… Türk göğsüne Bizans kiliselerinden gelen alçaltıcı inlemelerden ziyade, Wagner'lerin gürlemeleri daha uygun değil midir? Yörük Ali'ye Rum kızının göbek atmalarından ziyade, Batı polka ve mazurkası daha ziyade yakışmaz mı? (2013: 84-85)

Tüm bu Osmanlı-Türk müziğini güncel kültürel alanın dışında tutmaya çalışan düşünce yapılarına karşılık Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi edebiyatçılar, modern ve farklı bir bakış açısıyla Türk edebiyatı içerisinde, bu ötekileştirme zihniyetini bertaraf etme görevini üstlenmişlerdir. Tanpınar, millî ruh ile Osmanlı-Türk müziği arasında bir ilişki kurarak, bu müziği 'mazi' ile özdeşleştirmiş ve tarihsel değerini koruma arzusu içerisinde olmuştur. Hilmi Yavuz'un şu söylemi Tanpınar düşüncesini destekler niteliktedir:

> … Çok ayrı bir toplumsal ve tarihsel aşamalardan geçerek belli bir noktaya, belli bir tarihsel momente varılmış olan bir kültürün, çok tarihsel ve çok özgül olan bir kültürün, bir toplumun hayatına geçmiş, onun pratiğiyle özdeşleşmiş, ona kendi imajını vermiş olan bir kültürün, çok ayrı tarihsel koşullardan, çok ayrı tarihsel özgüllüklerden gelmiş bir başka kültüre alınıp aktarılması ne ölçüde tutarlı bir tavırdır… Bir kültür dairesinden çıkıp başka bir kültür dairesine girilmiştir (1980: 26).

Tanzimat'tan itibaren Batılılaşma politikasının sonucu olarak ortaya çıkan Türk müziği tartışmaları, bir yönüyle bu ideolojinin etkisinde kalırken bir diğer yönüyle müziğin

ticaret malzemesi olarak görülmeye başlanmasının etkisi altına da girmiştir. Işıktaş'ın ifadesiyle, "kültür endüstrisi, müziği kurgulanmış bir meta haline dönüştürmüştür." (2024: 23). Yine Işıktaş'ın Aksoy'dan aktardığı üzere bu değişim, "Hacı Arif Bey'den bu yana gelen bir çöküntü, bir yozlaşma, bir sululaşma durumudur" (2024: 23). Tüm bu süreç, gerek Batılılaşma ideolojisi, gerek müziğin metalaşması, Türk müziğinin kaderini belirleyen önemli unsurlar olmuştur. Türk müzik tarihine damgasını vurmuş klasik bestekârlar ve besteler, erken Cumhuriyet döneminde hafızalardan silinmeye başlamış ve alafranga-alaturka tartışmaları Türk müziğinin yöneliminde belirleyici olmuştur.

Batılılaşma, modernleşme, Avrupalılaşma, alaturka, alafranga tartışmalarına, Türk müziğinin meyhane müziği olduğu savının da eklenmesi, konunun trajik boyutunu daha da yükseltmiştir. 1930'lu yılların bu söylemleri, Türk müziğinin meyhane ile konser salonu arasında sıkışıp kalmasına neden olmuştur. Tüm bu tartışmalar, müzikolog, sosyolog, sanatçı, politikacı, edebiyatçılar arasında bir anlaşmazlığa neden olurken, soruna dair bir çözüm de üretilememiştir. Sonraki dönemlerde de Türk müziğine dair tartışmalar zaman zaman gündeme gelmiştir.

Tüm bu yaşananlar dönemin etkin anlayışı olan pozitivist tavrın bir çıktısı olarak pek çok Osmanlı aydınını etkilemiş ve pozitivizme has olan ilerlemecilik, akılcılık, hiyerarşik yapılanma, kesin ve değişmez bilgi gibi kavramlar ve bunların da ötesinde, ilerlemenin batıya ait unsurlar üzerinden gerçekleşebileceği fikri, sanat ve edebiyat alanındaki üretimlerde varlığını yoğun bir şekilde hissettirmiştir. Pozitivist düşünce, Ziya Gökalp, Abdullah Cevdet, Beşir Fuat, Hüseyin Cahit Yalçın gibi pozitivizmin etkisinde kalan aydınlar ve *Meşveret* gazetesi, *Servet-i Fünûn*, *İçtimaiyat* gibi mecmualar aracılığı ile giderek gelişme göstermiştir (Korlaelçi 2018 ve Gülşen 2018). Ancak pozitivizm 'düzen ve ilerleme' sloganı ile oldukça popüler bir felsefe iken, 20. Yüzyılda adeta devir kuramının yeniden canlanışı olan Bergson felsefesi, pozitivizme zıt bir felsefe olarak ortaya çıkmıştır. Devir kuramı ve Bergson felsefesi arasındaki yakın irtibat, devir kuramının düşünce zemininin 20. Yüzyılda yeniden canlanmasının temsili olmuş ve pozitivizme muhalif olan aydın ve yazarlar, Bergson felsefesi aracılığı ile devir kuramının dünya görüşünü ve ilkelerini yeniden canlandırmışlardır. Bunun en güzel örneklerinden biri, bu felsefenin hayat bulduğu Dergah dergisi etrafında toplanan Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Şekip Tunç gibi edebiyatçılardır. Bu edebiyatçılar, dönemin hakim felsefesi pozitivizmi benimsemek

yerine, Bergsonculuğa ait ilkelerle eser üretmeyi tercih etmişlerdir. Böylece bu yazarların eserlerinde gelecek, geçmişten bağımsız bir zaman dilimi değil tam tersine geçmişle beraber hareket eden bir bütündür. Geçmiş, şimdi ve geleceğin bu yekpareliği ise geleneği merkezde tutarak hareket etmeyi beraberinde getiren bir sonucu beraberinde getirmiştir.

Pozitivizmin ilerlemeci felsefesi, Türk toplumunda adeta geleneklerden koparak geleceği şekillendirmek üzerine bir düşünce yapısının doğmasına zemin hazırlamıştır denilebilir. Bu bağlamda, August Comte'un Mustafa Reşit Paşa'ya yazdığı mektupta bu anlayışın izlerini bulmak mümkündür (Eğribel ve Özcan 2016: 54-57). Bu noktada, geçmişi olmayan bir neslin, geleceğini nasıl inşa edeceği sorusu ise cevapsız kalmıştır. Oktay'ın Alexis de Tocqueville'den aktardığı üzere, Amerikan toplumunun modernleşmesi hakkındaki şu tespit oldukça dikkat çekicidir. "Artık geçmiş, gelecek üzerinde yol gösterici olmadığı için akıl, karanlıklarda yol almaktadır." (Oktay 2017: 93). Bu sözler, esasen devir kuramı ve bu kuram ile birebir örtüşen Bergson felsefesinin, salt insan aklının öncelendiği pozitivizm ile olan çelişkisine dair dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Tanpınar'ın Bergson felsefesi ile olan yakın irtibatı, dönemin hâkim felsefesi olan pozitivizm ile bir iç çatışma yaşamasına da neden olmuştur. Bu çalışmada, Bergsoncu düşünme ekseninde yazılarını kaleme alan yazarın nehir roman dizisinde, devir kuramının izleri aranmış, yazılarındaki estetik ile musiki arasındaki derin irtibat ise bu çalışmanın ortaya konmasında belirleyici bir unsur olmuştur.

1.6. Literatür Taraması

YÖK tez merkezinde 1990-2024 yılları arasında yapılan 'Ahmet Hamdi Tanpınar' konulu tezler taranmış, 165 adet yüksek lisans ve doktora tezine ulaşılmıştır. Tezler detaylı olarak incelenmiş ve 165 tez içerisinden bu çalışma ile irtibatlı olan 25 teze ulaşılmış olup bu tezlere dair özet bilgiler aşağıda sunulmuştur.

Bahar Temur'un (2023), *Ahmet Hamdi Tanpınar Düşüncesinde Din ve Modernleşme* başlıklı yüksek lisans tezinde, Osmanlı'da başlayan modernleşme eğiliminin akabinde Osmanlı'nın yıkılışı ile yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde ortaya çıkan 'medeniyet değiştirme' düşüncesi üzerinden Tanpınar'ın din ve modernleşme kavramlarına yaklaşımı incelenmiştir. Medeniyet değiştirme bağlamında Türk toplumunda ve

bireylerde ortaya çıkan ikilemler, Doğu ve Batı, eski ve yeni arasında sıkışmışlık, dönemin baskın düşünce yapısı ile ilgili olarak yazarın tespitleri, roman ve makaleleri üzerinden ele alınmıştır. Tanpınar'ın modernleşme düşüncesi, din, kültür, aile, siyasi ve iktisadi hayat, eğitim ve sanat alanı odağında incelenmiş ve dönemin baskın ideolojisine dair Tanpınar'ın eleştirileri konu edilmiştir. Bu tezin anahtar kelimeleri: "Toplum, birey, modernleşme, din, gelenek, medeniyet ve değişim" dir.

Sertaç Yürük'ün (2023), *Türk Modernleşmesi ve Muhafazakârlığı Serüveni: Ahmet Hamdi Tanpınar,* başlıklı yüksek lisans tezinde, Osmanlı'da Tanzimat ile başlayan batılılaşma ve modernleşme sürecinde, Türk düşünce ve kültür dünyasına tiyatro ve roman türlerinin girmesi, çeviri faaliyetlerinin hızlanması, Tanzimat dönemi aydın ve sanatçılarının Fransız diline, Fransız devrimine, aydınlanma filozoflarına olan hayranlığı ve Jön Türk hareketi detaylı olarak incelenmiştir. Mustafa Şekip Tunç'un Bergson felsefesine dair yazdığı yazılar ve Tanpınar'ın bu felsefeye olan yakınlığı aktarılmış bu bağlamda yazarın mazi, tarihsel mirasın sürdürülmesi, değişerek devam etme ve devam ederek değişme düşüncesi üzerinde durulmuştur. Modernleşmenin Türk toplumunda yarattığı ikilem, Doğu ile Batı arasında kalmışlık, Tanpınar'ın sanatçı kimliğinden ziyade düşünür kimliği üzerinden aktarılmıştır. Dönemin hâkim felsefesi pozitivizmin, Osmanlı ve Türk toplumu üzerindeki etkileri de bu çalışmada incelenmiştir.

Ali Mahmut Çelenk'in (2020), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Türk Modernleşmesi ve Merkez-Çevre İlişkisi,* başlıklı yüksek lisans tezi, Şerif Mardin'in 'merkez-çevre kuramı' bağlamında çalışılmış, Tanpınar'ın *Mahur Beste, Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanları bu kuram çerçevesinde ele alınmıştır. Ayrıca roman karakterleri üzerinden modernleşmenin Türk toplumunda ortaya çıkardığı farklılaşma ve arayışlar üzerinde durulmuştur.

Emre Özsümbül'ün (2020), *Ahmet Hamdi Tanpınar Düşüncesinde Kültürel Kimlik* 'Mahur Beste' *Romanı Örneği,* başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında Tanpınar'ın *Mahur Beste* isimli romanı, kültürel kimlik bağlamında analiz edilmiştir. Romanda dile getirilen düşüncelerin toplumsal gerçeklik ile irtibatı incelenmiş, bu amaçla kuramcıların görüşlerine önem verilmiştir. Çalışmada, Doğu ve Batı uygarlıklarının ortak etkisiyle biçimlenmiş bir Türk kimliğinin Mahur Beste romanında tanıtıldığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca modernleşen Türkiye'de roman, toplumcu roman,

Tanzimat sonrası Türk romanında toplumsal hayat gibi temalar bu çalışma kapsamı içerisinde incelenmiştir.

Gülden Sürücü'nün (2015), *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marcel Proust'ta Zaman,* başlıklı yüksek lisans tezinde, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanı ile Marcel Proust'un Kayıp Zamanın İzinde roman serisinden *Swann'ların Tarafı* isimli romanı, zaman unsuru üzerinden karşılaştırmalı olarak çalışılmıştır. Her iki romandan alıntılarla zamanın işleyişi arasındaki farklar ve benzerlikler ortaya konmuştur.

Esra Sezgin'in (2015), *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernliği: Tanpınar'ın Romanlarında Modernlik, Zaman ve Mekân,* başlıklı yüksek lisans tezinde, gelenekselden moderne doğru değişen zaman ve mekân unsurları ele alınmış, bu unsurların edebiyat alanındaki yansımaları ortaya konmuştur. Bu inceleme, geçmiş ve şimdi, Doğu ve Batı, geleneksel ve modern, eski ve yeni, Osmanlı ve Cumhuriyet ikilikleri çerçevesinde ele alınmış, bu ikilemlerin zaman ve mekânda ortaya çıkardığı parçalanmışlık ve karşıtlıklar betimlenmiştir. Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Türk romanındaki yeri üzerinde durulmuş ve yazarın zaman anlayışının romanlarına nasıl yansıdığı incelenmiştir.

Barış Özer'in (2009), *Türk Modernleşmesi ve Ahmet Hamdi Tanpınar,* başlıklı doktora tezinde, modernleşmenin ortaya çıkardığı kimlik kaybı üzerinde durulmuş, ülke aydınlarının bu soruna aradıkları cevaplar araştırılmıştır. Bu bağlamda öncelikle Tanpınar'ın düşünce ikliminin ana hatları ortaya konmuş, *Mahur Beste, Huzur, Sahnenin Dışındakiler* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanları incelenmiş, ardından da Türk modernleşmesi ve Türk muhafazakârlığı üzerinden Tanpınar analiz edilmiştir. Çalışma, bir yönüyle Tanpınar'ın romanlarını yeniden yorumlarken bir diğer yönüyle bu romanları üreten toplumsal ve tarihsel koşulları tespit etme amacına hizmet etmektedir.

Zülal Öztaş'ın (2003), *Türk Modernleşmesi ve Ahmet Hamdi Tanpınar,* başlıklı yüksek lisans tezinde, Osmanlı-Türk modernleşmesinin temel izleği üzerinde durulmuş bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri üzerinden Türk modernleşmesi değerlendirilmiştir. Ayrıca bu çalışmada, toplumsal pratikler çerçevesinde zaman ve mekânın birbirinden ayrılması, birey ve benliğin modernleşme ile birlikte bölünüşü gibi unsurlar üzerinde çalışılmıştır. Türkiye'de Bergsonculuk ve modern muhafazakârlık,

geleneğin ve estetiğin kaybı, akıl ve rasyonelleştirme gibi temalar da çalışmanın ana izleğini oluşturmuştur.

Tuğba Dalkılıç'ın (2019), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop,* başlıklı yüksek lisans tezinde, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* Romanlarında, Rus edebiyat teorisyeni Mihail Bahtin'in bir kuramı olan "kronotop" kavramı incelenmiştir. Bu bağlamda çalışmada öncelikle Bahtin ve onun kuramı olan kronotop kavramı ve bu kavramın çeşitleri incelenmiştir. Tanpınar'ın roman anlayışı ve romanları üzerinden araştırma yapılmış ardından bu kuram bağlamında Tanpınar'ın romanları analiz edilmiştir.

Mehmet Şarkışla'nın (2018), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Romanında Musiki,* başlıklı yüksek lisans tezinde, *Huzur* romanı bağlamında Tanpınar'ın musiki donanımı üzerinde çalışılmıştır. Bu bağlamda öncelikle ailesi ve çevresi, çocukluk, gençlik ve öğrencilik ve öğretmenlik yılları araştırılmış, ardından *Huzur* romanında klasik Türk musikisi, halk musikisi ve klasik Batı musikisi alanlarında detaylı bir çalışma ortaya konmuştur. Birçok yazısında musiki ile ilgili olarak engin bilgisini ortaya koyan Tanpınar'ı besleyen musiki kültürünün kaynakları ve bu kaynakların *Huzur* romanına yansıması çalışmanın ana izleğini oluşturmaktadır.

Ruken Bozan'ın (2018), *Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Zaman Estetiği,* başlıklı yüksek lisans tezinde, Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da zaman kavramı üzerine çalışılmıştır. Çalışmada, her iki isim için de başat rol oynayan zaman kavramı, bu kavramın ele alınış biçimi ve bu kavramın dayandığı kaynaklar incelenmiştir. Bu tez çalışmasında öncelikle Yahya Kemal ve Tanpınar'ın edebi kişiliği ve eserleri üzerinde durulmuş ardından felsefi bağlamda zaman kavramı ve ardından Bergson'un zaman algısı üzerinde çalışılmıştır. Zaman kavramı, tarih, rüya, mekân, ölüm, varlık, kadın, musiki ve sanat bağlamlarında ele alınmıştır.

Mehmet Samsakçı (2005), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde, Güzel Sanatlar,* başlıklı yüksek lisans tezinde, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın fikrî ve edebî eserlerinde güzel sanatların nasıl, ne oranda ve ne gibi özelliklerle yer aldığını incelenmiştir. Bu bağlamda öncelikle Tanpınar'da sanat, güzel ve estetik kavramları ortaya konmuş, ardından güzel sanatların bir dalı olan edebiyat alanı ve bu alanın alt dalları olan şiir,

roman, tiyatro, temaşa sanatları, tenkit ve hikâye üzerinde durulmuştur. Yine bir sanat dalı olan musiki, klasik Türk musikisi, halk musikisi ve Batı musikisi bağlamında çalışılmıştır. Resim ve minyatür olmak üzere mimari, heykeltıraşlık, hat sanatı ve sinema olmak üzere sanatın her alanında Tanpınar estetiği ve düşünce yapısı üzerinde detaylı bir araştırma yapılmıştır.

Coşkun Öztürk (1998), *Cumhuriyete Geçiş Süreci ve Türk Romancılarına Göre Sosyal Değişme Olgusu: 'Ahmet Hamdi Tanpınar Örneği'* , başlıklı yüksek lisans tezinde Tanzimat ve sonrasında yaşanan sosyal ve kültürel değişim hareketlerinin sebeplerini araştırmış, geçiş sürecinde, toplumsal yaşamdaki değişimleri, Tanpınar'ın bakış açısı ile ortaya koymuştur. Sosyal değişimlerde en önemli faktör olarak kültür tespit edilmiş, diğer değişim unsurları olarak da, aile hayatı, eğitim ve öğretim hayatı, iktisadi hayat, dini hayat, eğlence ve sanat yaşamındaki değişimler üzerinde durulmuştur. Ayrıca pozitivizm, roman türüne hakim olan ve değişimi hızlandıran fikri ve edebi bir akım olarak çalışılmıştır.

R. Levent Boyacıoğlu'nun (1991), *Ahmet Hamdi Tanpınar'da Gelenek-Gelecek İlişkileri ve Cumhuriyet İdeolojisinin Eleştirisi,* başlıklı yüksek lisans tezinde, Osmanlı'da Tanzimat ile başlayan tarihsel sürecin Cumhuriyet ile sonlanması, ideolojik ve politik bakımdan geçmişten kopuşun meşrulaştırılması, felsefi bir kavram olan 'praxis' bağlamında ele alınmış ve bu bağlamın izleği Tanpınar'ın düşünce dünyasında aranmıştır. Çalışmada Cumhuriyet ideolojisinin kökenleri İttihat ve Terakki ile başlatılmıştır. Modernleşme ile başlayan toplumsal sorunlar ayrıntılı bir biçimde ele alınmış, geleneksel düşünme biçimi, tarihsellik ve buna bağlı olarak kültürde süreklilik ve bütünlük temaları üzerinde çalışılmıştır.

Semira Miralay'ın (2024), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Yapı ve Tema,* başlıklı yüksek lisans tezinde, Tanpınar'ın romanları iç unsurlar bağlamında olay örgüsü, mekân, zaman, kişiler, anlatıcı, dil ve üslup yönüyle, dış unsurlar bağlamında ise anlatım tekniği yönüyle çalışılmıştır. Tanpınar'ın romanlarında öne çıkan unsurlar bağlamında aşk, hürriyet, yalnızlık, kadın, korku, ölüm, sanat, kimlik arayışı, kader, mazi, eğitim, Doğu-Batı sorunsalı ve cinsellik temaları üzerinde çalışılmıştır. Bu çalışmada yine Tanpınar'ın zaman ve mekân unsurlarıyla olay örgüsünü anlatımı, roman tekniğinin tarihsel serüveni açısından ele alınmıştır.

Selma Özdemir'in (1997), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Dinî Temalar,* başlıklı yüksek lisans tezinde, inanç ile ilgili temalar bağlamında ölüm, ölüm şuuru ve psikolojisi, ölüm ve edebiyat ilişkisi gibi temalar ardından ibadet ve ibadet alanı ile ilgili namaz, oruç, dua, iman gibi temalar çalışılmıştır. Bu bağlamda Tanpınar'ın eserlerinde din, mistik tecrübe, tasavvufi kimlik ve yazarın kurumsallaşmış dine bakış açısı ele alınmıştır. Ardından aşk ve ilahi aşk, dini boyutta musiki, zaman anlayışı, zamanda süreklilik ve zamanın kutsallığı üzerinde çalışılmıştır.

Yaşar Suveren'in (2002), *Ahmet Hamdi Tanpınar'da Modernleşme, Kültür ve Kimlik Sorunu,* başlıklı yüksek lisans tezinde, modernlik ve aydınlanma düşüncesi, III. Selim ile başlayan Osmanlı-Türk modernleşmesi, Tanzimat, genç Osmanlılar ve Jön Türkler ve Osmanlı'da ortaya çıkan İslamcılık, Türkçülük ve Osmanlıcılık gibi düşünce akımları üzerinde çalışılmıştır. Ardından, batılılaşma, Cumhuriyet dönemi ve Atatürk devrimleri bağlamında Tanpınar'ın düşünsel kimliği ve özgül yönü, Tanpınar'da modernleşme, devam düşüncesi, kültür ve kimlik gibi temalar çalışmanın öne çıkan konuları olarak görülmüştür.

Hatice Ergun'un (2024), *Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında Yazılmış Kitaplar Üzerine Bir İnceleme,* başlıklı yüksek lisans tezinde, Tanpınar hakkında yazılmış kitaplar üzerinde çalışılmıştır. Ardından bu eserler bağlamında Tanpınar'ın kurmacaları, şiiri, kaynakları ve Biyografisi tasnif edilmiştir. Çalışmada Tanpınar hakkında kitap haline getirilen eserlerin kronolojik listesi de verilmiştir. İncelenen bu eserlerin Tanpınar'ın eserlerini ve düşünce dünyasını anlamaya yönelik olarak nasıl katkı sağladıkları da değerlendirilmiştir.

Burcu Yılmaz Cebin'in (2017), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Simge,* başlıklı doktora tezinde, sembol/simge, simgesel formlar ve simge ile ilişkileri bağlamında işaret, imge, alegori, metafor, mit temaları üzerinde çalışılmıştır. Batı edebiyatı ve Türk edebiyatı üzerinden edebiyat ve simge ilişkisi ele alınmış ve bu temalardan yola çıkarak Tanpınar'ın romanlarında simge unsuru üzerinde çalışılmıştır. Tanpınar'ın romanlarında simge, zaman, mekân, kişiler etrafında kurulan simgesel yapılar, simgesel hayvanlar, ışık/ses/su simgeciliği üzerinde çalışılmış ve ardından Tanpınar'ın simgeleştirme yöntemi ele alınmıştır. Sonuç olarak yazarın edebî değerine simgenin sağladığı katkı ortaya konmuştur.

Cemile Yalvarı'nın (2015), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında İdeoloji,* başlıklı yüksek lisans tezinde, ideoloji kavramı ve bu kavrama bağlı olarak, metin ideolojisi, gerçekçilik ideolojisi, modernizm ideolojisi üzerinde çalışılmış ve buradan hareketle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kurmaca dünyasının ideolojisi ortaya konmuştur. Tanpınar'ın kurmaca dünyasına dair ideolojiler, din, siyaset, iktidar, kadın meselesi ve bu temaların ideolojik bir görünüm olarak yazarın romanlarında nasıl karşılık bulduğu üzerinde çalışılmıştır. Böylece Tanpınar'ın sanatsal yaratım gücü farklı bir yönüyle ortaya konmuştur.

Elif Türkislamoğlu'nun (2014), *Türk Siyasi Düşünce Hayatında Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanlarına Bakış,* başlıklı yüksek lisans tezinde, öncelikle Tanpınar'ın siyasi hayatı ve düşünceleri ele alınmış, ardından Tanpınar'da medeniyet değiştirme meselesi, Dergah dergisi ve Bergson felsefesinin rolü, batılılaşma sürecine bakışı, aktif siyasi hayatı ve görüşleri üzerinde çalışılmıştır. İlerleyen bölümlerde, Tanpınar'ın edebi kimliği ve *Mahur Beste, Huzur, Sahnenin Dışındakiler, Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Aydaki Kadın* romanları üzerinden roman sanatı ve bir şair olarak Tanpınar temaları çalışılmıştır. Son olarak yaşadığı dönem ve ölümünden sonra olmak üzere, Türk siyasi düşünce hayatında Ahmet Hamdi Tanpınar algısı ortaya konmuştur.

Meriç Erdoğan'ın (2002), *Bir Düşünür Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar,* başlıklı doktora tezi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın düşüncelerinin ana hatlarını ortaya koymak üzere hazırlanmıştır. Onun siyaset, felsefe, ekonomi, psikoloji, sanat vb. konulardaki temel düşünceleri üzerine genel bir tespit yapılmış ardından, hem sanat eserlerinden, hem de sanat-dışı eserlerinden yola çıkarak onun düşüncelerine ulaşmaya çalışılmıştır.

Mehmet Şerif Eskin'in (2012), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserleri ve Estetiğinde Bergson Felsefesinin İzdüşümleri ve Kurucu Rolü,* başlıklı yüksek lisans tezinde, ana hatları ile Bergson felsefesi ve Henri Bergson'un eserleri çalışılmış, ardından Türkiye'de Bergson felsefesinin yankıları ve bu felsefe ile Tanpınar'ın temasları üzerinde durulmuştur. İlerleyen adımda, zaman ve oluş bağlamında Bergson'da zaman, süre, değişim ve devamlılık, oluş temaları ortaya konmuş son bölümde ise, Bergson'da ben, bilinç ve bellek kavramları üzerinde çalışılmış ve Tanpınar'da bu kavramların yansımaları ortaya konmuştur.

İbrahim Çalan'ın (2017), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Rüya ve Musiki,* başlıklı yüksek lisans tezinde, *Huzur, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Sahnenin Dışındakiler, Mahur Beste, Aydaki Kadın,* hikâyeleri, şiirleri, denemeleri, *Yahya Kemal, Beş Şehir, Yaşadığım Gibi*, incelemeleri, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Edebiyat Üzerine Makaleler, Edebiyat Dersleri* ve diğer eserleri, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa, Tanpınar'ın Mektupları* ve *Mücevherlerin Sırrı*, üzerinden rüya ve musiki temaları çalışılmıştır. Rüya teması, farklı inançlarda ve resim, sinema sanatları üzerinden detaylandırılmıştır. Rüya ve musiki unsurlarının, yazarın sanat estetiğindeki yeri ortaya konmuştur.

Özgür Soydınç'ın (2024), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sanatında Aydınlanma Eleştirisi ve Aydınlanma Diyalektiğinin Çöküşü,* başlıklı yüksek lisans tezinde, mit ve kolektif bilinçaltı, aydınlanma düşüncesinde mitlerin izleri, aydınlanma üzerinde çalışılmıştır. Ardından, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatında mit ve aydınlanma ortaya konmuş, son olarak da Tanpınar'ın sanatında aydınlanmanın çöküşü üzerinde durulmuştur. Aydınlanmanın çöküşü teması, Tanpınar'ın Sahnenin Dışındakiler, Mahur Beste, Huzur, Suat'ın Mektubu ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü isimli eserleri üzerinden ortaya konmuştur.

YÖK Tez Merkezinde bulunan, 1990 – 2024 yılları arasında Ahmet Hamdi Tanpınar'a dair yapılan tüm tezler taranmış ve 165 lisansüstü teze ulaşılmıştır. Bu tezler içerisinden çalışmamızla irtibatlı olan 25 tez üzerinde daha derin bir okuma yapılmıştır. Bu derin okumanın amacı, tekrara düşmeden literatürdeki boşluğu doldurmaktır.

İncelenen tezlerin üç tanesi doktora, yirmi iki tanesi ise yüksek lisans tezidir. Doktora çalışmaları, *Bir Düşünür Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Simge, Türk Modernleşmesi ve Ahmet Hamdi Tanpınar,* başlıklı tezlerdir. Tezlerde ağırlıklı olarak Tanzimat'tan itibaren, Batılılaşmanın etkisi ile Türk toplum yaşamında sosyal ve kültürel bağlamda ortaya çıkan doğu-batı ikilemi, modernleşme, batılılaşma, din, gelenek ve kimlik inşası temaları, Tanpınar'ın eserleri üzerinden yorumlanmıştır. Kuram bağlamında, 'merkez-çevre kuramı' ve 'kronotop kuramı', iki ayrı tezde çalışılmış, altı tezde Bergson felsefesi araştırılmış ve pozitivizmin iki tezde çalışıldığı görülmüştür. Sekiz tezde Tanpınar'ın ana izleği olan zaman kavramı çalışılmış, bu kavram bir tezde Marcel Proust ve Tanpınar arasında karşılaştırmalı

olarak çalışılmıştır. Yüksek lisans tezlerinden beş tezde musiki ve güzel sanatlara yer verilmiş, musiki kültürel bir unsur olarak çalışılmış, tezlerin hemen tamamı edebiyat alanında yapılmıştır.

Bu çalışma ise Türk makam musikisinin nazari temelinin en köklü tarihsel dayanağı olan devir kuramının, Tanpınar'ın anlatım estetiği ile olan irtibatını, hem musiki hem de roman kurgusu bağlamında ortaya koymaktadır. Aynı zamanda dönemin hâkim ideolojisi olan pozitivizm ile devir kuramı arasındaki iki zıt düşünce yapısının Tanpınar'da nasıl karşılık bulduğu, çalışmada detaylı olarak araştırılmıştır. Bu güne değin yapılan tezler derinlemesine incelendiğinde 'devir kuramı' na dair bir çalışmanın yapılmadığı ortaya konmuş, tezlerin büyük çoğunluğunun edebiyat alanında yapıldığı görülmüştür. Bu çalışmanın, Güzel Sanatlar Fakültesi, müzik bölümü alanında yapılmış olması ve çalışmanın edebiyat, müzik, felsefe ve tarih alanlarını birbiriyle irtibatlandırıyor olması, çalışmayı diğer araştırmalardan farklı kılan önemli bir yandır. Bu çalışmanın literatürdeki diğer çalışmalardan farklılığını ortaya koyan bir diğer konu, Tanpınar'ın etkisinde kaldığı Bergson felsefesinin, devir kuramı ile paralel bir paradigma olmasıdır. 20. yüzyılın devir kuramı olarak da bu felsefe, aynı dönemde pozitivizm ile ciddi karşıtlıklar içeren bir düşünce biçimidir. Tanpınar gibi bir aydının zihninde 'devir' ve 'Bergson' felsefesi ile 'pozitivizm' rüzgarının nasıl yansıma bulduğu, bu bağlamda gerek makam müziğinin tarihsel alt yapısı, gerek Tanpınar'ın roman kurgusundaki anlatım modeli, gerek Türk müzik tarihinin sosyal, kültürel ve politik tarih ile olan yakın ilişkisini ortaya koymuş olmak açısından, bu çalışmanın yukarıda değerlendirilen çalışmalar içerisindeki farklılığını göstermektedir.

2. BULGULAR VE YORUM

2.1. Nehir Roman Dizisinden Yansımalarla Tanpınar'ın Zihin Dünyası

Yaşadığı dönemin siyasal, politik, sosyal ve kültürel zemininde, eski – yeni, Doğu – Batı, alaturka – alafranga çatışmasının yoğun yaşandığı bir dönemin tanığı olan Tanpınar, 'devam ederek değişmek, değişerek devam etmek' anlayışını benimsemiş, mazi ile olan bağını kesmeden devamlılık şuuru ile kendi zihin dünyasını kurmuştur. Elbette bu zihin dünyası eserlerinde de derin bir karşılık bulmuştur.

Tanpınar kurgu eserlerinde sürekli olarak zaman, mekân ve soyut dünyayı sorgulamış, içinde bulunduğu tarih, toplum, medeniyet ve estetik bağlamında doğrudan kendi zihin dünyasını, kurguladığı karakterler üzerinden okuyucuya aktarmıştır. Bu noktada müzik, Tanpınar'ın zihin dünyasında haz ya da bireysel bir ilgi olmaktan öte derinlikli bir anlam dünyası oluşturmuş, bir taraftan hayatın manevi yönünü inşa etmeye çalışırken, diğer taraftan da bizim olana erişmenin temel araçlarından biri olarak dikkat çekici bir nitelik kazanmıştır.

Dönemin pozitivist çizgideki entelektüel ve aydınları, eskiyi reddedip Avrupa temelli yepyeni bir medeniyet kurmayı hedeflerken Tanpınar, hocası Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mustafa Şekip (Tunç) gibi bir grup aydın ile birlikte maziye sahip çıkarak yeni Türk medeniyetini inşa etme arzusunda olmuş, Bergsonculuk (sezgicilik) çizgisinde yer almıştır. Bu noktada Tanpınar, geçmişi sadece bir maziden ibaret, nostalji olarak görmemiş, bugünün farkındalığı ile geçmişi yaşatma arzu ve düşüncesinde olmuştur. Tam da bu noktada pozitivist felsefeye zıt bir düşünce olan Bergson felsefesi ile birebir örtüşen devir kuramı, Tanpınar'ın zihin dünyasını şekillendirmekte önemli bir rol oynamıştır. Ona göre mühim olan, maziye sahip çıkmak kaydıyla, 'değişerek gelişmek, gelişerek değişmek' olmuştur. Dönemin ideolojik yapısı içerisinde ortaya çıkan Doğu-

Batı, eski-yeni, modern-muhafazakâr olmak arasında bir tercih yapmamış aksine bütünleştirici bir rol oynama arzusunda olmuş ve bu zihin dünyasını da eserlerinde kurguladığı karakterler üzerinden okuyucuya aktarmıştır. Hilmi Uçan'ın Tanpınar'a dair şu yorumu bu bağlamda oldukça tanımlayıcı niteliktedir:

> Doğu ile Batı, inanmak ile inanmamak, tensel zevklerle ruhsal hazlar arasında gidilip gelinir; bu karmaşada yaşanan çatışmalarda bir denge bulunamaz: Bu yaşanan kültürel bir bunalımdır; birçok aydınımız bu bunalımı yaşar. Bu kültürel bunalımı derinden yaşayan, düşünce dünyasındaki bu tereddütleri canlı bir şekilde içinde hisseden; düşündüklerini, hissettiklerini de farklı yazınsal türler içinde dile getiren sanatçılardan biridir A. Hamdi Tanpınar (Uçan 2002: 23).

Tanpınar ise kendi zihin dünyasını şu sözleri ile dile getirmektedir:

> Yeninin taraftarı ve mücadelecisiyiz, fakat eskiye bağlıyız. İş bu kadarla kalsa iyi, fakat kalmıyor, daha karışıyor. Hayatımızın bazı devirlerinde yeninin adamı olarak eskinin tazyikini duyuyoruz; bazı devirlerin de eskinin adamı olarak yeninin tazyiki altında yaşıyoruz. Bu kutup değiştirme bir asırdan beri hayatımıza hâkim… Muhakkak olan bir taraf varsa eskinin hemen yanı başımızda, bazen bir mazlum, bazen kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü saklayan bir hazine gibi durması, en ufak bir sarsıntıda serap parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendisine çağırması, bunu yapmadığı zamanlarda da hayatımızdan bizi şüphe ettirmesidir. Tereddüt ve bir nevi vicdan azabı… (Bize akseden çehresiyle yanlış yapma korkusu) (Tanpınar 2017: 43).

Gerek Uçan'ın tespitleri gerek Tanpınar'ın kendi dili ile ifade ettiği bu eski ve yeni ikiliğinin sanatçının eserlerindeki yansıması, bu çalışmanın temel izleklerinden biri olmuştur. Esasen bu eski ve yeni ikiliği Tanpınar'daki pozitivist ve devirsel zaman algısı bağlamında ortaya çıkan bir ikiliktir ve bu ikiliğin müzik vasıtasıyla ortaya konması da bu çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır.

Erken Cumhuriyet'in modernleşme sürecinde, dönemin ideolojik yapısı itibariyle eskiyi, geleneksel kültürü silip atmak, Tanpınar'ın zihin dünyasında karşılık bulamamıştır. Esasen 1930'lu yıllar yazarın zihin dünyasında bir kırılma noktası olarak dikkat çekerken dönemin ideolojik yapısında da bir kırılmanın yaşandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Her ne kadar sosyal bilimler alanındaki çalışmalarda, 1930'lu yıllarda yaşanan kırılma dönem dönem gündeme gelse de dönemin arka planındaki gerekçeler yeterince vurgulanmamıştır. 1931 yılında Atatürk'ün talebiyle kurulan *Türk*

Tarihi Tetkik Cemiyeti, bu kırılmanın ilk adımının atılmasında önemli bir rol oynamıştır. Toprak, bu oluşumu şu sözlerle vurgulamaktadır:

> Cumhuriyet'in tarih anlayışı Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti ile birlikte yeni bir evreye giriyordu. Bir yönüyle geçmişi sil baştan kurgulamaya yönelik girişimler güç kazanırken Avrupa odaklı, aydınlanmacı, ancak Avrupa merkezli II. Meşrutiyet tarihçiliğinin sorgulanmasına girişiliyordu. Sosyal Darwinist olarak nitelenen 19. yüzyılın pozitivist tarih anlayışıyla araya mesafe konuyor, 20. yüzyıla özgü disiplinler arası bir "sentez" tarihçiliğine doğru yol alınıyordu… Bir yandan kültürel tarihle "yeni insan" ın ya da yurttaşın kimliğini yaratma kaygısıyla hareket edilirken, öte yandan tarihe çağdaş, "bilimsel" bir görünüm verilmesi ve "total" bir tarih anlayışının benimsenmesi isteniyordu (Toprak 2023: 222).

Bu bağlamda Tanpınar da hocası Yahya Kemal'in söylediği gibi 'kökü mazide olan ati' olmak düsturunu benimsemiş, içerisinde yaşadığı dönemi de bir buhran dönemi olarak şu sözleriyle dile getirmiştir:

> Üzerimde birdenbire bu elli senenin ağırlığını çökmüş buluyorum. Yükünden ziyade, içinden çıkılmaz "absurdite" siyle (abes, mantık dışı) ezen bir ağırlık! Birdenbire bu elli senenin tarihini, bizim gibi onu gün gün yaşamadan ve onun tarafından değiştirilmeden, sadece uzak şahadetlerle yazacak bir tarihçiyi düşündüm. Acaba devrimizi ifade için bizim kullandığımız kelimeler arasından hangisini seçer? diye kendi kendime sordum ve derhal cevap verdim. Bu şüphesiz "buhran" kelimesi olacaktır. Vakıa zamanımızda moda olan başka kelimeler de yok değil. Huzursuzluk bunlardan biridir. Asrımıza ait bütün ruh halleri onunla ifade edilir. (Tanpınar 2017: 91).

Tanpınar'ın 1932 yılına değin cezri bir Garpçı olduğunu söylemesi de bu noktada üzerinde durulması gereken son derece dikkat çekici bir söylemdir. Yaşar Nabi'ye yazdığı mektupta şöyle söylemektedir:

> Üzerimde ilk büyük tesiri Yahya Kemal yaptı. Edebiyat Fakültesi'ne yazıldığım zaman, ilkönce tarihe, sonra da felsefeye devam etmek istemiştim. Fakat Yahya Kemal'in edebiyatta hoca olduğunu işitince oraya girdim. Yahya Kemal'in derslerini dinledikçe, içimdeki karışık dünya nizamını buldu. Yavaş yavaş hislerin dünyasından fikirlerin dünyasına girdim… 1926 ya doğru ve bilhassa 1927 de büyükçe bir kriz geçirdim. Modern şiir beni kendine çekiyordu. Arkadaşlarımın çoğu dışarda idiler, ben Konya'da yalnızdım. Garip bir tereddüt içinde yaşıyordum… Aziz Yaşar Nabi! Görüyorsun ki hayatım gecikmelerle doludur. Buna bir yığın düşünce cezir ve meddini de ilave ediniz. 1932 ye kadar çok cezri bir Garpcı idim. Şark'ı tamamıyla reddediyordum. 1932'den sonra kendime göre tefsir ettiğim bir Şark'ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir terkip olacağına inanıyorum. *Beş Şehir* ve *Huzur* bu

> terkibin araştırmalarıdır. Yazacağım öbür eserlerin de çekirdeği budur (Tanpınar 2017: 340-351).

Tanpınar'ın zihin dünyasının şekillenmesinde ve bu zihin dünyasının eserlerine yansımasında hocası Yahya Kemal'in tesiri oldukça büyüktür. Özellikle gelenek ve geleceğe dair izledikleri yol benzer niteliktedir. Turan ve Işıktaş'ın Peyami Safa'dan aktardığı şu sözler (2022: 141-142), Tanpınar ve hocası Yahya Kemal'in zihin dünyası arasında nasıl bir bağlantı olduğunu görmek açısından önemlidir:

> Bir ay evvel, Yahya Kemal, Paris'te bulunan Türk gençlerine bir hitabe söylemiş; demiş ki: "Ben vaktiyle buraya alafrangacı geldim, alaturkacı döndüm ve Fuzuli'yi, Nedim'i, Galib'i orada anladığını, hattâ orada tanıdığını ilâve etmiş. Böyledir. Sadi'yi Victor Hugo beğendikten sonra beğeniriz; Mevlâna'yı Maurice Barrès'den [1862-1923] sonra anlamaya başlarız. Yeşil Türbe'yi André Gide sevdikten sonra severiz; Itrî'yi, Dede'yi, Tanburî Cemil'i Eugène Borel takdir ettikten sonra takdir ederiz; Eyüp Sultan'a yahut Türk çinisine Pierre Loti'den sonra meclûp oluruz. Fakat biz, Türk halkı değil, Türk münevveri, kendi mahsullerimizin kıymetine, ancak Avrupa hars piyasasında narh konduktan sonra inanırız. Bizi, kendi kıymetlerimize karşı tereddüde ve şüpheye düşüren şey, umumiyetle zannedildiği gibi, yalnız Tanzimat cereyanı değildir; buharın, hele elektriğin keşfinden sonra garp tekniğinin şeytanî oyuncakları zekâlarımızı büyüledi ve maddenin harikaları karşısında manevî kıymetlerimizi kendi gözümüzden düşürdü. Mevlâna'nın ışığını söndüren biraz da elektrik ampulleridir; Itrî'nin veya Dede'nin sesini kısan biraz da fonograftır; Tanburî Cemil'i susturan biraz da sinema musikisi, radyo veyahut Maurice Chevalier'nin [1888-1972] şarkılarına küfeci çocuklarımızın ağızlarını veren yeni elektrikli plâklardır. Garp, gümrüklerimizden içeri yalnız makina ile değil, beraberinde hars da sokuyor. Ve biz, konservatuvarımızda Türk musikisi öğretilmek lâzım geldiğini ancak Viyanalı bir mütehassısın raporundan sonra anlıyoruz ve ancak bir İngiliz gramofon kumpanyası, Münir Nureddin'in sesindeki ticarî kıymeti istismara başladıktan sonradır ki bu genç muganninin konserlerini dolduruyoruz. Halılarımız da Avrupa ve Amerika pazarlarında aldığı fiyata göre aramızda rağbet buluyor. Nitekim toprağımızda gizli madenleri ancak onlar keşfettikten sonra tanıyacağız ve kıymetlerini bileceğiz. Türk'e muzaf [bağlı] olan her şeyin kıymetsizliğini telkin eden ecnebi mektepleri ve ecnebi propagandası, bizden evvelkilere bir alaturka düşmanlığı aşılamıştır. Alaturka musikiye karşı duyulan istihaf [küçümseme], emniyetsizlik bundandır.

Yahya Kemal'in bu sözleri, tarihin aydınlattığı bir gelecek tasavvuru açısından oldukça önemlidir ve aynı tasavvuru Tanpınar'ın nehir roman dizisinde görmek de mümkündür.

1932 yılında Tanpınar yeniden İstanbul'a dönmüş ve İstanbul Kadıköy Lisesi'nde edebiyat öğretmenliğinin ardından 1933 yılında Ahmet Haşim'in ölümü üzerine Güzel Sanatlar Akademisi'nde estetik ve mitoloji dersleri vermeye başlamıştır. Bu radikal

Batıcı yılları döneminde Tanpınar 1930 yılında Ankara'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde divan edebiyatının lise programlarından kaldırılmasını ve edebiyat tarihinin Tanzimat'tan sonraki döneme dair olması gerektiğini teklif etmiş ve bu teklif kongrede büyük bir münakaşaya sebebiyet vermiştir. Daha sonraları ise bir iç hesaplaşmasında Okay'ın aktardığı üzere, "Şu muhakkak ki 1923 ile 1932 arasındaki hayatımı kendi elimle yaktım" diyecektir (Okay 2010: 159).

1923'te Darülfünun'dan mezun olan Tanpınar, 1932'ye kadar ilk önce Erzurum Lisesi'nde ardından Konya, Ankara Erkek Lisesi, Gazi Terbiye Enstitüsü, Musiki Muallim Mektebi ve Ankara Kız Lisesi'nde edebiyat öğretmenliği yapmıştır. 1932 yılında yine İstanbul'a dönmüş ve 1933 yılında Ahmet Haşim'in ölümü ile boşalan Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlamıştır. 1923 ve 1932 yılları arasında özellikle Ankara'da bulunduğu yıllarda radikal bir Garplılaşma içerisinde olan arkadaş grubu, Tanpınar üzerinde etkili olmuş gibidir. 1941 tarihli "Eski Şairleri Okurken" başlıklı yazısında kendisinin de bu durumu desteklediği dikkati çekmektedir. Okay'ın aktardığı üzere Tanpınar yaşadığı dönemin pişmanlığını şu sözleriyle dile getirir:

> Eski şiirin tadı beni daha fazla sarıyor. O kadar ki, divanlardan ayrı geçirdiğim zamana acıyacağım geliyor. Bir zaman ben de onu kâh yaşa ve kâh etrafımdaki esen havaya uyarak ihmal etmiştim; şimdi içimde onu her şeklinde daha mütekâmil ve yüksek bulmaya çalışan bir taraf var. İnkâr, muayyen bir yaşta belki de zaruret oluyor. İhtimal şahsiyetimizi ikrar için kıymetlerin hududunu daraltmak, bu suretle kesif yaşamaya ve düşünmeye ihtiyacımız var. Vakıa o zamanlarda Nedim'i, Nef'i'yi, Bakî'yi ve Nailî'yi severdim; fakat onlarda hatalı gördüğüm birçok tarafı unutarak ve ihmale çalışarak. Şimdi ise bu tarafları hoşuma gidiyor (2010: 159).

Yukarıdaki ifadelerde yer alan, "… şu muhakkak ki 1923 ile 1932 arasındaki hayatımı kendi elimle yaktım, inkâr, muayyen bir yaşta belki de zaruret oluyor" sözleri, Tanpınar'ın bir dönem pozitivist felsefeye yakın olduğu düşüncesini uyandırmakta, ancak ilk eseri olan *Mahur Beste*'nin 1944 yılında tefrika edilmeye başladığı göz önüne alındığında pozitivist düşünce yapısının eserlerine fazlaca yansımadığı çıkarımı yapmak mümkündür.

2.2. Tanpınar'da Devir Kuramı Bağlamında Musiki

Müzik toplumsal bir olgu olgudur. Her toplumun kendine has gelenek ve özellikleri, o toplumun müziğinde yansıma bulmakta, müziğin zamana ve mekâna göre şekillenmesi

ise diğer sanatlar içerisinde onu ayrıcalıklı kılmaktadır. Ergur'un ifadesiyle, "Müziği canlı, sürekli, yaygın kılan, onun toplumsal bellekte tortulanan ve yeniden üretilen karakteridir. Toplumsal olan, müzikle ve müzikte inşa edilir. Bu açıdan müzik yalnızca bir metafor değil, bizzat toplumun ruhu olarak nitelenebilir." (2024: 11-12). Toplum hayatının müzikle inşa edilmesi ve müziğin yeniden üretilme özelliği, Tanpınar'ın nehir roman dizisinde de derin bir yansıma bulmaktadır. Tanpınar'ın sembolizma dilinde birçok unsur dikkati çekmekle birlikte en vurucu, en çarpıcı anlatılarının, musiki sembolü üzerinden yürüdüğü dikkat çekmektedir. Bu bağlamda musiki Tanpınar'da sembol dilinin en çarpıcı olanlarından birisidir. Tanpınar'da musiki, tek başına bir kültür ve sanat olmasının yanında ve ötesinde, onun pek çok güçlü tarafını anlatan sembolik bir dil haline gelmiştir. Özellikle devir kuramına dair en çarpıcı unsurlar musiki sembolizması üzerinden aktarılmıştır.

Tanpınar'da musiki, derin bir anlam dünyasının temelini oluşturmaktadır. Her ne kadar "… Ben hiç de musikişinas değilim, hatta eskilerin tabiriyle bu sanatın sırrına âşina bir amatör bile olamadım" (Tanpınar 2017: 423) derse de "… her eserimin başında –en küçük şiirimde bile- Garptan veya bizden bir musiki eseri vardır, kompozisyon için de örneğim musiki olmuştur" (Tağızade Karaca 2005: 14) diyerek musiki ile ne denli iç içe bir zihin dünyasına sahip olduğunu dile getirmiştir. *Sahnenin Dışındakiler* romanındaki şu söylem bu noktada oldukça dikkat çekicidir:

> Bana musikimiz tek bağlanış noktası gibi geliyor. Kim bilir, belki bir gün yalnız onunla kendimizi anlayacağız! Sonra daha yavaş bir sesle kendi kendine ilave etti. "Belki o da etrafımdaki kuyulardan biridir". Yüzünde hakikaten, düşünmekten, boğulmaktan korkar gibi garip bir hal vardı (Tanpınar 1997: 136).

Yaşadığı dönem itibariyle yıkılış, yok oluş ve yeni başlangıçların buhranı içerisinde kalan Tanpınar için musiki, ayakta duran tek sanatımızdır ve bu sanat adeta medeniyetimizin kültürel bir yansımasıdır. O nedenle de musikiyi tek bağlanış noktası olarak görmektedir. Bu bağlamda Tanpınar, sanatın her alanına yakın ilgi duymakla birlikte musiki, medeniyet değişimi yaşayan Türk milletinin tarihini, bir ayna gibi yansıtması açısından ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur.

Tanpınar, doğanın veya bir mekânın estetik güzelliğini ve bu güzellikten aldığı hazzı da musiki üzerinden aktarmıştır. Bu hazzın en güzel örneklerinden biri *Sahnenin Dışındakiler* romanın da şöyle karşılık bulur:

> Boğaz bu eylül gecesinde, musiki kadar güzel ve derin, onun insana sunduğu hayaller, açtığı âlemler kadar imkânsızdı. Her şey, aydınlık, akis, gölge birbirini devam ettiriyor, tamamlıyordu. Sanki oluş halinde bir dünyada idik. Sanki kâinat bizim için ve bizde yeni baştan yaratılıyordu. Bu maddesiz bir dünya idi. Çünkü etrafta bulunan ne varsa hepsi aydınlığın oyununa terk edilmişti. Ve ben ilk defa olarak aydınlığın, her şeklinde aydınlığın âdeta musikinin nizamına benzer bir nizamla saltanatını kurduğunu görüyordum (Tanpınar 1997: 180).

Müziğin her formu, Batı müziği, halk müziği veya klasik Türk müziği, Tanpınar' da derin bir çağrışımlar dünyasına kapı açmakta ve müziğin her formu onda aynı duygu yoğunluğunu büyük bir çeşitlilikle ortaya çıkarmaktadır. Bu duruma sebep olan şey, müzikteki ses unsurunun Tanpınar'da uyandırdığı imgesel anlamdır. Onun içsel yolculuğunda, müzikten ses vasıtasıyla algıladığı duyum, mekânsal ve zamansal boyutta derin bir anlam ifade etmekte ve onu kök zamana götürmektedir. Bu bağlamda musiki, Tanpınar'da mistik bir anlam da ifade etmektedir. Bu mistik anlam, devir kuramındaki ana kaynağa dönme arzusunu çağrıştırmaktadır ki bu noktada müzik, zamansal ve mekânsal geçişler arasındaki ilişkiyi sağlayan en güçlü araçtır. Tanpınar, tıpkı devir kuramında, insanın ana kaynağa dönme arzusunda olduğu gibi özelde insanın genelde toplumun iç dünyasını, ruhsal yapısını, müzik vasıtasıyla anlatırken, bir taraftan da bizi ulusal geçmişimizin bilincine çağırmaktadır. Bu yapı Tanpınar'ın nehir romanlarında, geriye dönüşlerle, roman kahramanlarının çocukluk ve gençlik yıllarındaki anılarının aktarılmasıyla dikkat çeker ve takvim zamanına göre, bir günlük süreçte, adeta koskoca bir kâinatın kapıları açılır ki Tanpınar'ın *Huzur* romanı da esasen bir günü anlatan romandır.

"Musiki daima oluş halindedir. Zaman gibi ve onun nizamıyla kendi kendisini yiyerek büyür, kendinde doğar ve kendinde kaybolur. Musiki giydirilmiş zamandır." (Tanpınar 1997: 36) diyen Tanpınar, aslında insanın yaratılış mucizesini tanımlıyor gibidir. İnsan da daima oluş halindedir, tekâmül sürecinden geçerek oluşunu tamamlayan insan, ölümle yok olmamakta, geldiği ana kaynağa tekrar dönmekte ve böylece yeniden, ancak ebedi bir yaşama başlamaktadır. Müzikal anlamda bir melodideki her nota birbirinden tamamen farklı duyuma sahipken aynı zamanda iç içe bir yapı sergilemektedir. Zamansal olarak belli bir süre ile sınırlandırılmış her eserde, birbirinden bağımsız duyum özelliği olan her notada bir sonraki notanın ve bir önceki notanın duyumu vardır ve karar sesi ile başlayan melodi, seyir özelliğini, oluşumunu tamamladıktan sonra

başlangıç sesi olan karar sesine dönerek son bulmaktadır. Bu bağlamda Tanpınar'ın devirsel yolculuğunda müzik, ayrıcalıklı bir sembol olarak dikkat çekmektedir. Tanpınar'ın nehir romanlarında, kimi musiki eserlerinin melodik yapısı, insanın iç dünyasında uyarıcı bir etki yaratarak bugünü geçmişe taşımakta ve hafızada kayıtlı olan maziye yolculuk başlamaktadır.

Devir kuramı bağlamında ölümden sonra tekrar başlayan hayat, hem kozmos hem de insan için kaçınılmazdır. Tasavvufta kökü ile bağı kesilerek kamışlıktan ayrılan neyin, yeniden kamışlığa dönme isteği, Mevlevi semâlarındaki vecd halinin de temel anlamını içerisinde barındırmaktadır. Bu noktada Tanpınar'ın *Huzur* romanında oldukça detaylı anlattığı "Ferahfeza Âyini" dikkat çekici bir örnektir:

> … Mehtap epeyce yükselmişti. Fakat ayın etrafında gene kuzahi renklerle perde perde açılan çok hafif bir duman tabakası vardı. Bu ancak musikide aranabilecek gecelerdendir. Yalnız orada, onun nizamıyla elde edilebilirdi. Her şey bir sonsuzlukta birbirinin tekrarıydı… Bu ayın peşrevi idi… Hakikaten Dede'nin Ferahfeza Peşrevi'nde olduğu gibi… (Tanpınar 2014: 195).

Tanpınar'ın iç dünyasındaki karmaşa ve ıstırap ile musikideki sesin onda uyandırdığı mistik duygu, paralel bir yapı sergilemektedir. "Şiir ve Rüya II" başlıklı makalesinde bu mistik duyumu şu sözleriyle dile getirmiştir:

> Dede'nin 'Mahur Beste'sini ilk defa dinlediğim zaman, birden bire gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başına hâkim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal, musikinin rüzgârıyla bende doğan bir şeydi. Halbuki bu besteyi o anda dinlemeye hazırlanmış değildim, nağme beni ansızın yakalamıştı… Şuurum, nabzım, vücudumun her uzvu bu karşılaşmanın bende açtığı derinliklerin peşinde idi… Nitekim Eyyubi Bekir Ağa'nın 'Nühüft Beste'sini dinlerken, topraktan ayaklarını kesmeden, meçhul ve her an beni ilgaya hazır bir haz tufanı içinde ağır bir çıkış hissini kendimde duyarım… Yine Eyyubi Bekir Ağa'nın 'Mahur Beste'si bende, ne zaman gördüğümü bilmediğim bir kadın yüzüyle birleşir. Bu hayallerin üçü de iradi değildir, kendiliğinden meydana gelmiştir. Dinlediğimiz musikiye bildiğimiz veya yaşadığımız şeylerle isteyerek çizdiğimiz çerçevelerden bahsetmiyorum. Herkes sevdiği bir keman konçertosuna kendi ömrünün bir anını verebilir. Mozart'ı bir Watteau veya Fete Galantes havasında tatmak çaresini bulabilir. Musikinin bu tarzda bir tefsiri ve görünürler dünyasına tercümesi hepimizin sık sık yaptığı bir şeydir. Şimdi sırasıyla bu üç hayali bende karşılığı olan duygulara çeviriyorum; uzlet, mistik ülkü, ferdi saadet hasreti… (Tanpınar 1977: 35-36).

Bu anlamda müzik Tanpınar'da dıştan içe, görünenden görünmeyene doğru bir döngüselliği sembolize etmektedir. Her ne kadar musikişinas olmadığını söylese de müzikten beslendiği, hatta bir musikişinasın duygu ve bilgi birikimine sahip olduğu da

dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, Tanpınar'ın şu sözleri, musiki ile olan yakın ilişkisini açıkça ortaya koymaktadır:

> ... Ben hiç musikişinas değilim. Hatta eskilerin tabiriyle bu sanatın sırrına aşina bir amatör bile olamadım. Çok sevdiğim ve daima ustalarım arasında saydığım Fransız Şairi Charles Baudelaire bir şiirinde "Musiki, çok defa beni bir deniz gibi alır ve solgun yıldızıma doğru götürür" der. Bu güzel şiirin sonunda ise şair, musiki için "Ümitsizliğimin büyük aynası!" çığlığını atar. Musiki karşısında benim vaziyetim de aşağı yukarı budur veya buna yakındır. Ona kendi meleğime teslim olurmuş gibi teslim olurum, beni taşıdığı tehlikeli uçurumlarda ömrümün en güzel macerasını yaşarım. Hulasa onunla beslenirim. Hiçbir sanat beni bu kadar mesut etmedi diyebilirim. Çerden çöpten yuva yaptım kabilinden kendime kurduğum estetikte en mühim unsur musikiden gelir (Tanpınar 2017: 423).

Benzer bir ifade *Mahur Beste* romanında şöyle aktarılır:

> … Devrin modası olan şarkılar ve besteler bir yana bırakılır, daha ağır bir musiki boğazı doldururdu… Kışları her Perşembe Molla Bey geliniyle Yenikapı Mevlevihânesi'ne giderdi. Genç kadın çalmaz, söylemez fakat musikiyi severdi. Musiki dinlerken, kendini bütün talihi idare eden bir meleğe bırakır gibi bir hali vardı (Tanpınar 2019: 64).

Kendisinde derin bir anlam uyandıran musiki, Tanpınar'ın içinde bulunduğu dönemin pozitivist felsefesinin yol açtığı eski-yeni çatışmasına bir tepki olarak da görülebilir. Dönemin pozitivist yapılanmasıyla birlikte, unutulmakta olan kültürel değerlerimiz, eski olarak addedilen klasik musikimiz Tanpınar'ın eserlerinde yeniden hayat bulmakta ve bu sayede medeniyet tarihimiz gelecek nesillere, özümüze bağlı kalınarak musiki üzerinden aktarılmaktadır.

Mahur Beste romanında da yinelenen "meleğine teslim olmuş gibi musikiye teslim olmak" ifadesi, tasavvufi bağlamda, devirsel zaman algısından hareketle, Bezm-i Elest kuramını çağrıştırmaktadır. Özellikle ilk romanına adını veren ve Türk musikisinde bir makam olan 'Mahur Beste' ve *Huzur* romanında detaylıca yer verilen "Ferahfeza Mevlevi Ayini" bu bağlamda dikkat çeken iki eserdir.

Bir musiki eserinin belli bir ses-nota ile başlayıp, ezgi hareketini tamamladıktan sonra başladığı sese-notaya yeniden dönmesi, tıpkı devirsel kuramdaki dairesel yapıyı çağrıştırmaktadır. Tanpınar *Sahnenin Dışındakiler* isimli romanında bu yapıyı şu sözleri ile açıklar:

> … Hal Emerson'un dediği gibi "iki musiki notası arasındaki fasıla" ya benzer rengini ve şahsiyetini bir evvel ve bir sonrası verir ve ancak o zaman hayat bütünlüğüne sahip olur, bir hendese nizamına girer. Okun hedefe varması için bir hareket noktası nasıl behemehal lazım ise, millî hayatta da bir takım büyük başlangıçlardan hareket etmek öylece lazımdır… (Tanpınar 1977: 97).

Okun hedefe varması için bir hareket noktasından yola çıkıp, yeniden aynı noktaya ulaşması, ancak dairesel bir akış ile mümkün olmaktadır. Bu dairesel akış, tıpkı devirsel zaman algısında, insanın ya da kâinattaki her canlının başlangıç noktasına yeniden dönüşünü simgelerken, bir musiki eserinin sonunda, başlangıç notasına yeniden dönüş de aynı simgelemeyi ifade etmektedir. "Musiki daima oluş halindedir. Zaman gibi onun nizamiyle kendi kendisini yiyerek büyür, kendinde doğar ve kendinde kaybolur." (Tanpınar 1977: 36), sözleriyle de Tanpınar musiki ile devir kuramı arasındaki paralel ilişkiyi dile getirmektedir. Benzer bir ifade *Mahur Beste'* de şöyle geçer:

> Kaç defa kızı gibi sevdiği gelininin eski bir besteyi dinlerken birden bire yüzünün değiştiğini, ürperdiğini, yakalanması imkânsız olan bir şeyi yakalamak ister gibi ta içten çırpındığını görmüştü. Beste bitince bu hâl de biter, genç kadın olduğu yerde, adeta musikide erimiş gibi kalırdı. Hakikatte bu erimek, kendini bulmak, asıl saadeti yakalamaktı. İnsan bu kartal pençesini teninde duymadan kendisi olamazdı. Onun için genç kadını ömrünün bu biricik saadetinden mahrum etmeyi bir kere bile aklına getirmemişti (Tanpınar 2019: 64).

Tanpınar'ın bu cümlelerinde erimek, kendini bulmak, ürpermek, asıl saadeti yakalamak, mistik bağlamda insanın kendi öz varlığının farkına varması, başlangıç noktasına, kök zamana geri dönme arzusunu çağrıştırmaktadır. Zamandaki bu döngüsel yolculuk ile insanın ilk yaratılış anına dönme iştiyakı, kök zamana olan hasretinin sırrına ererek manevi doyuma ulaşma arzusu, musiki nağmeleri aracılığı ile daha derin bir anlam bulmuştur.

2.2.1. Klasik Türk Musikisi

Tanpınar'a göre "Türk musikisi üç büyük eser çerçevesinde gelişmesini yapar. Bu eserler, Abdülkadir Meragî'nin "Segâhkâr"ı, Itri'nin "Nevakâr"ı ve Dede Efendi'nin "Ferahfezâ Âyin"i. Bu üç eser, bütün bir medeniyetimizin tarihini de verirler," (Tanpınar, 2017). Tanpınar'ın bu düşüncesi bağlamında, Meragî'nin 15. yüzyıl, Itrî'nin 17. yüzyıl, Dede Efendi'nin ise 19. yüzyıl bestekârı olmaları, ayrı bir önem arz etmektedir. Şöyle ki, müziğimizde 'makam' tabirini ilk kez 15. yüzyıl büyük müzik

bilgini Meragî kullanmıştır, daha önceki dönemlerde bu kelime yerine ‘devir’ kelimesi kullanılmıştır. Bu nedenle Tanpınar’ın seçtiği bu üç eserden ilkinin Meragî’ye ait olması adeta bir başlangıcı temsil etmektedir. Diğer taraftan 15. yüzyıl, Osmanlı’nın en zirvede olduğu dönemdir. Özellikle bu yüzyılda İstanbul’un fethi, Osmanlı medeniyeti ve sanatı adına en görkemli zamana işaret etmektedir. 17. yüzyıl, Osmanlı-Türk klasik musikisinin zirvede olduğu ancak imparatorluğun sarsılmaya başladığı bir dönemdir. 19. yüzyıl ise hem Osmanlı-Türk klasik müziğinin, hem de imparatorluğun çöküş dönemidir. Bu çöküş dönemine dair Dede Efendi’nin seçilmiş olması anlamlıdır, zira Dede Efendi, batılılaşmanın dayattığı şarkı formunda birkaç eser bestelemiş olmasına rağmen, “bu işin tadı kaçtı” diyerek adeta Osmanlı’nın çöküşü ile birlikte Osmanlı-Türk kültür mirası olan klasik musikinin unutulması konusunda kaygısını dile getirmiştir. O nedenle Tanpınar’ın bu üç bestekârın eserlerini seçmesi tesadüfi olarak görülmemelidir. Tanpınar’ın da ifade ettiği gibi bu üç eser, Osmanlı-Türk medeniyetinin üç ayrı öneme haiz tarihine gönderme yapmaktadır.

Elbette her canlı gibi medeniyetler de doğar, büyür ve sonlanır. Ancak bir medeniyetin, nesilden nesle aktardığı sanat ve kültürel kıymetler o medeniyeti ölümsüzleştirir. Tanpınar’ın eserlerinde klasik Türk musikisine bu denli geniş yer vermesi, Osmanlı-Türk medeniyetini ölümsüzleştirme arzusu olarak görülebilir. Bu bağlamda, Tanpınar’ın *Mahur Beste* romanındaki şu ifadeler bu durumu açıklar niteliktedir:

> … Sen bir medeniyetin iflası nedir, bilir misin? İnsan bozulur, insan kalmaz, bir medeniyet insanı yapan manevi kıymetler manzumesidir… Yığınlarca tezat içinde yaşıyoruz, bütün Şark dünyası bir ıstırap içinde. Muttasıl gömlek değiştiriyor…
>
> Şark ölmüştü. Bu ölü nerede yatıyordu? Mezarı neresiydi? Niçin içinde bu merhamet çeşmesi kanamıştı? Ah ne olurdu bu sözleri bıraksalar da Molla Bey bir beste okusaydı. Belki ölmediğini anlardık, kim bilir belki de ölmemiştir (Tanpınar 2019: 91-93).

Nehir romanların tamamında, ana izlek olan medeniyet değiştirmenin Türk halkında yarattığı baskı ve buhranın açtığı derin yaralar, musikiden alınan mistik ilham üzerinden okuyucuya aktarılmaktadır. Bu noktada, Türk medeniyetinin ulusal inşa sürecinde klasik Türk musikisi Tanpınar’da, maziyi sahiplenmek ve kültürel devamlılık düşüncesinin temel öznesi olarak görülmektedir. Medeniyet değiştirmenin toplum üzerinde yarattığı etki ve tepkiye dair, Tanpınar *Huzur* romanında yine benzer bir düşünce yapısını şöyle dile getirir:

> Biz şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu. Dede'yi Wagner olmadığı için, Yunus'u Verlaine, Bâki'yi Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çırçıplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey bizden bir yeni terkip bekliyor, biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamağa çalışıyoruz (Tanpınar 2014: 270).

Tanpınar, kadim bir Türk sanatı olan Türk musikisi üzerinden tepkisini bu şekilde dile getirirken, 'dünyanın en iyi giyinmiş milleti olmamıza rağmen çıplak yaşamak', sözü ile unutturulmaya çalışılan kadim bir Türk sanatı olan musikiye dair ıstırabını dile getirmektedir.

İşgal altındaki Osmanlı döneminin romanı olan *Sahnenin Dışındakiler* romanında, Batı işgalinin toplumda açtığı yara ve ıstırap, yine Türk musikisi üzerinden şöyle dile getirilir:

> Rum halkın bindikleri sandallardan kitara ve mandolin sesleri geliyordu. Kanlıca koyundan bir türlü çıkmayan genişçe bir istimbotta ise, Amerikan neferleri balalayka çaldırtıyorlardı. Bütün bu yabancı akisler, bizi öldüresiye rahatsız ediyordu. Bu nasıl oldu, ben de anlayamadım. Kanlıca koyundan, tam çıkmak üzere idik ki, Tevfik Bey birden bire Yani'ye: "Dön dedi, şu heriflere bir ders verelim". Ve birdenbire denizin ortasından aya karşı bu toprakta, bu şehirede yaşayanların sesi, en geniş şekilde yükseldi. O anda bütün Boğaz tepelerinin, Tevfik Bey'in okuduğu gazeli birbirine gönderdiği muhakkaktı… Artık yanı başımızdan ayrılmayan bir sandaldaki tanbur, ud, keman, Tevfik Bey'in emrine girmişti. Bebek koyunda da aynı şey oldu. Yolda sadece Şakir Ağa'dan bir beste ile Hacı Ârif Bey'in iki şarkısını söyleyen Tevfik Bey, körfeze girer girmez tekrar gazele başladı… (Tanpınar 1997: 181).

Tanpınar bugün dahi bazı açılardan çözülememiş olan kültürel ikiliğe, Doğu-Batı ikiliğine bir tepki olarak bu sözleri dile getirmiş ve Türk milletinin kadim sanatı olan Türk musikisi üzerinden toplumun yaşadığı buhranı romanına yansıtmıştır. Doğu-Batı ikileminde ortaya çıkan kültürel çatışmaya dair şu sözleri de bu bağlamda oldukça dikkat çekicidir:

> Emin Dede'nin varlığından haberdar bile olmadığı ruh iklimlerini yaratanları farkında olmadan düşündü. Bir Beethoven, bir Wagner, bir Debussy, bir Listz, bir Borodine bu gördüğü ebediyet yıldızından ne kadar ayrı insanlardı. Onların çılgın hiddet ve kinleri, bütün hayatı kendisi için hazırlanmış bir sofra zanneden iştahları ve bunları tek başına yüklenebilmek için imkânsız bir Atlas gayretiyle gerilmiş gururları, hiç olmazsa şahsiyetlerini değişik planda göz önüne koyan bir yığın nazariyeleri, garabetleri, yumuşaklığı bile etrafındaki her şeye bir arslan pençesi gibi

> geçen mizaçları vardı. Halbuki bu şöhretsiz dervişin hayatı üst üste kendi şahsını inkârdan ibaretti… (Tanpınar 2014: 279).

Bu söylem, medeniyetler arası farka dikkat çekerken, Batı'nın doyumsuzluğu vurgulanmış, Türk musikisi ile Batı musikisi, eser icracıları üzerinden karşılaştırılmıştır. Kökü kendinde olmayan bir musikiye dair tepkisini böylece ifade etmiş, her medeniyetin kendi öz kültürünün, bir başka medeniyet için hiçbir anlam ifade etmeyeceğine dair görüşünü roman kahramanları aracılığıyla aktarmıştır.

Tanpınar'ın ilk romanına *Mahur Beste* ismini vermesi ve bu romanı, bestekâr Eyyubi Bekir Ağa'ya ithaf etmesi, Türk musikisine olan yakın ilgisi bağlamında oldukça anlamlı ve dikkat çekicidir. Üç roman boyunca 'Mahur Beste'nin derinde devam eden bir izlek olarak hissedilmesi de 'kökü mazide olan âti' ve devamlılık fikri açısından oldukça anlamlıdır.

Ulus bilincinin kültürel inşasının kadim Türk sanatı olan musiki üzerinden aktarılmasının yanı sıra Türk musikisi, Tanpınar'da mistik bir yapı olarak da dikkat çekmektedir. Bu noktada musikinin sezgisel ve duygusal aktarımı öne çıkmaktadır. Musikiden alınan duyum ile insan hafızasında mazinin canlanması, kök zamanlara dönüş iştiyakı gibi duyumlar, Tanpınar'ı başka bir boyuta, metafizik âleme taşımakta ve adeta bir vecd halini canlandırmaktadır. *Huzur* romanından alıntılanan şu sözler bu duruma kanıt niteliğindedir:

> … Eski musikiye gelince, o kadar sıkı nizamlar içinde kıvranan, fırtına ve gül yağmurlarını boşaltan diyonizyak cümbüşüyle, insana telkin ettiği bütün ömrünce tek düşüncenin, tek ihtirasın avı ve nezri olmak, onun ocağında yanıp kül olduktan sonra, tekrar yanıp tekrar kül olmak için dirilmek fikri ve birbirlerini çok eski ve adeta unutulmuş güzelliklerin içinden arayıp bulmak zevkiyle bu hazır ve her türlü ihtimali karşılayacak derecede zengin hayat çerçevesini doldurmaya teşvik ediyor, bunu yapabilmenin yolunu gösteriyor, onu yaşamaya içten onları hazırlıyordu (Tanpınar 2014: 222).

"Musikinin ocağında yanıp kül olduktan sonra tekrar yanıp tekrar kül olmak için dirilmek" Tanpınar'da devir kuramı bağlamında, musikinin rolüne dair oldukça dikkat çekici bir ifadedir. Kendi ifadesi ile "musiki zamanın nizamı idi ve hâli yok ediyordu" (Tanpınar 2014: 299). Musikiden alınan duyum, unutulmuş güzellikleri yeniden canlandırarak şimdiye taşımakta, dolayısıyla şimdide yaşanan medeniyet buhranından, zamansız bir boyutta huzura kavuşulmaktadır. Bu bağlamda *Huzur* romanının ismi de

dikkat çekmektedir. Roman esasen bir ‘huzursuzluğun romanı’ (Moran, 1983) olmasına rağmen roman boyunca kahramanların huzur arayışı içinde olmaları dikkati çeker. Medeniyet değiştirmenin getirdiği bu huzursuzluk, hem Tanpınar’ın şahsına, hem de kolektife dairdir. Zamandan soyutlanmak da adeta bu huzursuzluktan kaçışı simgelemektedir. Yine *Huzur* romanında benzer bir söylem şöyledir:

> … Hazzın en keskini, tabî azabında, insanı gafil avlayan bir musiki parçasının içinde uyanan Nuranlarda idi. Nağmenin arabeskinde veya musiki cümlesinin altın yağmuru içinde, bir oluşla geldikleri, onun arasında görünüp kayboldukları, yaşadığımızın üstünde bir zamanın fasılasından ona baktıkları ve güldükleri için hatırlamanın şekli değişir, adeta daha evvelki varlıklarımızın bizde uyanan akisleri olurdu (Tanpınar 2014: 191).

Tanpınar’ın romanlarında vurguladığı Türk musikisi eserlerinin, özellikle 17. ve 18. yüzyıllara ait eserler olması da devir kuramı bağlamında dikkat çekmekte ve güzel zamanlara olan hasreti çağrıştırmaktadır. Seçtiği eserler beste, peşrev, kâr, âyin gibi klasik döneme ait musiki eserleridir. Fakat 19. yüzyılda batılılaşmanın etkisi ile yaygınlaşan şarkı formunda eserlerden söz edilmemektedir.

Musiki üzerinden devir kuramını öne çıkaran bir başka ifade şöyledir:

> Emin Dede makamların arasında çok kısa bir gezinti yaptı ve sonra Dede’nin Devrikebir Peşrevi’ne girdi… Daha ilk notalardan itibaren garip bir hasret duygusu, binlerce ölümün arasından güneşe hasrete benzeyen bir özleme içlerini kapladı, sonra bu hasret duygusu hiç dağılmadan garip ve sonsuz bir sonbaharda yaprak yaprak dağıldılar… (Tanpınar 2014: 284).

Garip bir hasret duygusu, tasavvufi bağlamda özellikle Mevlevi kültüründe, musikiden alınan zevkin bir yansıması gibidir ki Bezm-i Elest kuramına dikkat çekmektedir. Şöyle ki, Bezm-i Elest kuramına göre de ruhun, Allah’tan yaratılış hitabını duyduğunda aldığı zevk, semâ aracılığı ile hatırlanmaktadır. Aynı şekilde Tanpınarda geçmiş güzel zamana olan özlemini, musikiden aldığı haz ile benzer bir şekilde dile getirmektedir. *Huzur* romanındaki şu sözler bu durumu derin bir şekilde yansıtmaktadır:

> Dede’nin Acemaşiran Yürük Semaisi, Nühüft’ten çok başka türlü zengindi. O bir yığın ölümden sonra bir hatırlamaya benziyordu. Sanki yüz binlerce ruh bir ârâfta bekleşiyordu. Burada da sır konuşuyordu. Burada da insan birçok taraflarını ilga ediyordu. Fakat istenen bir şey vardı. Burada Allah veya sevgili dışarıdaydı. Biz ona doğru yükselmek istiyor, ‘nerede olursan ol, bulunduğun yer cennetimizdir’ diyorduk (Tanpınar 2014: 161).

Tanpınar'da, klasik Türk musikisine olan bu derin hayranlık, medeniyet değiştirmenin yarattığı ıstıraptan kurtulma halini simgelemektedir. Tam da bu noktada, "… İşte biz buyuz, bu 'Nevâkârız', bu 'Mahur Beste'yiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz." (Tanpınar 2014: 262) derken, zamanın içinde yer almasına rağmen modernleşmenin getirdiği zamanın külfetini taşımaktan kurtulmayı ve terk edilmek istenen kadim sanata, musikiye sahip çıkmayı dile getirmektedir. Tüm bu duyguların anlatım formunun devir kuramı üzerinden yapılması da oldukça dikkat çekicidir. Tanpınar'ın musikiden aldığı haz, adeta onda vecd halini yaşatmakta, kesintisiz bir zamanda geçmiş güzel günlerin hasreti, aktüel zamanda yeniden ve büyük bir özlemle yaşanmaktadır. Böylece pozitivizmin parçalı zaman kavramı ile devirsel zamandaki parçalanmaz akış da musiki üzerinden anlam bulmaktadır. Tanpınar'da parçalanmaz akış, iç âlem zamanı olarak anlam bulur, şöyle ki:

> Seyit Nuh'un Nühüft Bestesi, Mümtaz için bizim şarkımızın en kendisi olan tarafıydı. Pek az eser onun kadar ruhumuzdaki sonsuzluk iştiyakını, güneşe, aydınlatıcı ve yakıcı şeylere doğru kanatlanmayı verirdi. Çünkü bu –yine kahramanımıza göre- asıl hamlesi her şeyi ilga eden aydınlığa doğru uçuş olan bir iç âlem medeniyetinin özüydü… (Tanpınar 2014: 161).

İç âlem zamanı, dairesel bir akışı temsil etmektedir, bu bağlamda musiki, şimdiki zamandan maziye götürmektedir. Çıkış noktası şimdiki zamandır, eser dinlendiği sürece zaman mazidedir. Eser sonlandığında ise dönüş yine aktüel zamanadır.

Özellikle 'Mahur Beste' ve 'Ferahfeza Peşrevi' bu bağlamda en dikkat çeken iki klasik Türk musikisi eseri olarak görülmektedir.

2.2.1.1. Mahur Beste

Tanpınar'ın nehir romanlarının ilkinin ismi olan *Mahur Beste,* hem roman, hem de bir klasik Türk müziği makamı ve eseri olması sebebiyle, oldukça dikkat çekmektedir. Tanpınar, nehir romanların ilki olan *Mahur Beste* romanını, eserin asıl bestekârı olan Eyyubi Bekir Ağa'nın ruhuna ithaf eder. Ancak eserde geçen aynı isimli beste tamamen kurgusaldır, roman kahramanlarından Talat Bey'e aittir. Bu kurgusal beste, nehir romanların devamı olan *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanlarında da dikkat çekmektedir. Adeta üç romanın öznesi gibidir ve her geçtiği yerde insanın tenine

yapışan bir ayrılık acısını çağrıştırmaktadır. Tanpınar, 'Mahur Beste' ile ilgili ayrıntılı bilgiyi, *Huzur* romanında şöyle aktarır:

> Mahur Beste, Nuran'ın dedesi Talat Bey'in eseriydi… Bu garip eser hafızalarda yerleşmişti. Çünkü 'Mahur Beste', küçük ve kısa şeklinde insanın tenine yapışan o acı çığlıklardan biriydi. Eserin kendi macerası da garipti. Talat Bey'in karısı Nurhayat Hanım Mısırlı bir binbaşı ile sevişerek kaçınca Mevlevi muhibbibi olan Talat Bey, bu eseri yazmıştı… Mümtaz'a göre 'Mahur Beste', Dede'nin bazı beste ve semaileri gibi Tab'î Efendi'nin, Bayati Yürük Semai'si gibi hususi yürüyüşü olan, insanı büyük manasında kaderle karşılaştıran bir parçaydı (Tanpınar 2014: 61).

1944 yılında tefrika edilen *Mahur Beste*, Tanzimat ve II. Meşrutiyet döneminde, ikinci roman *Huzur*, Cumhuriyet'in ilanı sonrası 1937-38 yıllarında, *Sahnenin Dışındakiler* ise 1920-21 yıllarında Batılılaşma zemininde yeniden şekillenen toplum yapısının roman kahramanları üzerinden anlatımını konu alır. Bu üç romanda en dikkat çeken nokta, aynı esere tekrar tekrar dönüşlerdir. Bu nedenle Tanpınar'da devirsel zaman algısı bağlamında 'Mahur Beste' özel bir yere sahiptir. Tanpınar'ın, Mehmet Kaplan'a yazdığı bir mektubunda "Mahur Beste adlı bir yolculuğa çıktık" söylemi bu noktada oldukça anlamlıdır. Romanlarda geçen 'Mahur Beste' ve Eyyubi Bekir Ağa'ya ait olan 'Mahur Beste' iki ayrı bestedir. Yazarın romanlarında yer alan ve roman kahramanına ait olan 'Mahur Beste', Tanpınar'ın iç dünyasında, iradi olmayan, derin bir etki yaratmıştır. Tanpınar, bu derin duygu halini roman kahramanları üzerinden aktarırken aslında kendi iç huzursuzluğunun, sıkıntılı ruh halinin tahlilini yapmıştır. Ayrıca *Mahur Beste* yarım kalmış bir romandır. Bir tür arayıp bulamama ya da arayışın sürekliliği gibi düşünülebilir. 'Mahur Beste'nin kendinde bıraktığı derin hissiyatı yazar şu sözleri ile aktarır:

> Dede'nin Mahur Beste'sini ilk defa dinlediğim zaman birdenbire gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başına hakim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal musikinin rüzgarıyla bende doğan bir şeydi. Halbuki bu besteyi o anda dinlemeye hazırlanmış değildim, nağme beni ansızın yakalamıştı… Bestenin güftesinde böyle bir hayali uyandıracak hiçbir şey yoktur. Sonra herkes bilir ki, alaturka musiki dış âlemi örnek almaz… Asıl ehemmiyetli olan şey, bu hayal bende doğarken sade uyanık olmayışımdır, zihnimle de çalışıyordum. Kalabalıkta idim ve konuşuyordum, yani kendi kendimle çok yakından meşguldüm. Muhatap adını verdiğimiz ayrı bir âlemin tesiri altındaydım… Şuurum, nabzım, vücudumun her uzvu bu karşılaşmanın bende açtığı derinliklerin peşinde idi. Düşüncem onların boşluklarını doldurmaya çalışıyor, şekilleriyle şeklini ve oluşunu değiştiriyordu. İşte bu çalışma devam ederken, daha altta musiki

> ile temasın uyandırdığı çok ani bir çalışma daha olmuş, geceleyin bir şimşek altında aydınlanan bir orman, bir manzara gibi, kısa bir anda içimde bir şey teşekkül etmiş, yahut çok önceden mevcut bir yumak çözülmüş, ya bana eski bir masalı veya hayali yine bir ışık altında göstermiş, yahut da uzviyetimin sinirlerle yaptığı bu "ihtizaz" şeklindeki bir "tecrit" ile beni karşı karşıya bırakmıştı.
>
> Aynı temas bu hayalin yerine bende herhangi bir hatırayı doğrudan doğruya uyandırabilir, yani zamansız ve mücerret bir kuruluş yerine kendi zamanlarımdan birini canlandırabilirdi…
>
> Yine Eyyubi Bekir Ağa'nın 'Mahur Beste'si bende, ne zaman gördüğümü bilmediğim bir kadın yüzüyle birleşir (Tanpınar 1977: 35).

Yazının devamında da Tanpınar bu bestelerin kendinde bıraktığı duyguları, 'uzlet' ve 'ferdi saadet hasreti' olarak yorumlamakta ve musikinin bir oluş hali olduğunu, kendinde doğup, kendinde kaybolduğunu söylemektedir. Tüm bu ifadeler, devirsel zaman algısının Tanpınar'da bulduğu karşılık olarak dikkat çekmektedir. Uzlet, tasavvufi bağlamda, insanın Allah'a yaklaşmak arzusu ile kendini diğer insanlardan soyutlaması olarak tanımlanır ki bu tanım doğrultusunda 'Mahur Beste'nin Tanpınar'da bu duyguyu oluşturması, mistik bir anlam ifade eder. Yine ferdî saadet hasreti, dönem itibariyle yeniden şekillenen toplum yapısı karşısında Tanpınar'ın içinde bulunduğu ıstırabın ifadesi olarak anlaşılmaktadır. Bu sözlerin, *Mahur Beste*'nin tefrika edilmeye başladığı 1944 yılında söylenmiş sözler olması dikkate alındığında, 1932 yılına kadar cezri bir Garpçı olduğunu söyleyen Tanpınar'daki çarpıcı değişimin kanıtı gibi yorumlanabilir.

Tanpınar'da adeta kök zamana, ana kaynağa dönüş duygusunu imgeleyen 'Mahur Beste', *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanlarında da anılır ve böylece romanlar arasında döngüsel bir yapıyı ortaya çıkarır. *Huzur*'da 'Mahur Beste' şöyle sunulur:

> Bana 'Mahur Beste'yi bir gün söyler misiniz? Sesinizin güzel olduğunu biliyorum. Zihni hep 'Mahur Beste'de, aşkın, ölümün bu garip ve zalim terkibinde idi… (Tanpınar 2014: 118).
>
> 'Mahur Beste', bu aile yadigarı, yer yer mazlum rızası ve zalim hatırlayışları, bir nevi ilk ve iptidai tabiata dönüşe benzeyen ıstırabı ile bu çift mirasın, şimdi bir tarafında derinleşen, kendisini davet eden uçurumuydu (Tanpınar 2014: 147).

İlk ve iptidai tabiata dönüş, devir kuramının en tipik yapısı olarak Tanpınar'ın bu sözlerinde karşılık bulmaktadır. Yine *Huzur*'dan alıntılanan bir söylem şöyledir:

> Yolda Mümtaz'ın düşüncesi ile 'Mahur Beste'yi mırıldanıyordu:
>
> Gittin amma kodun hasret ile câni bile…

> Fakat uğursuzluğunu hatırlayarak ikinci haneye devam etmedi. Hatta o kadar sevdiği meyan ve nakaratı bile yarıda kesti… (Tanpınar 2014: 150).

Bestenin doğuş hikâyesinin, aynı ailenin mensubu olan roman kahramanları tarafından bilinmesi, acı bir hatıranın hatırlanmasına sebep olur. Bu nedenle döngüsellik bağlamında eser bu kez özlemi duyulan bir zamanı değil, ıstırap veren bir maziyi şimdiki zamana taşımaktadır. Her üç romanda da sıklıkla atıf yapılan 'Mahur Beste', *Sahnenin Dışındakiler* romanında şöyle geçer:

> Bu düşünce ve hâtıra bana sofraya oturduğumuz dakikadan itibaren küçük Nuran'ın ısrarlarına dayanamayarak Tevfik Bey'in 'Mahur Beste'yi söylemeye başladığı zaman gelmişti. Yine kendisinden, annemden, Behçet Bey'den bütün çocukluğum boyunca dinlediğim bu güzel eser sanki talihimin aynasıydı. Bu aynada ben, sanki demin karşı tepelerin üstünde bir şah damarı kopmuş gibi dört tarafı kan rengine boyayan o talih çehreli akşamın kızıllığı içinde Sabiha'yı ve kendimi görüyordum (Tanpınar 1997: 179).

Talat Bey'in kendisini terk eden eşi için bestelediği bu eser, her üç romanda da besteleniş amacına uygun olarak ıstırabı, huzursuzluğu, terk edilmeyi sembolize eder. Bestenin tekrarlanması, örneğin *Huzur*'da Nuran ve Mümtaz'ın, *Sahnenin Dışındakiler*'de Sabiha ve Cemal'in ayrılması ile irtibatlandırılır. Bu nedenle eser, bir yönüyle ayrılık acısını çağrıştırırken, bir yönüyle roman kahramanlarını o talihsiz güne tekrar tekrar götürmesiyle döngüselliği temsil eder. Bu aslında Tanpınar'ın bir nevi döngüsel roman motifidir. *Mahur Beste* ile başlayan nehir roman, ikinci roman olan *Huzur* ile Cumhuriyet İnkılaplarından sonraya ve II. Dünya savaşı eşiğindeki döneme gider ve üçüncü romanı *Sahnenin Dışındakiler* ile yeniden baş döndürücü siyasi ve sosyal değişmelerin yaşandığı Mütareke dönemine döner. Alışılmış olan kronolojik akış yerine Tanpınar, önce sonucu sunmakta, sonra yeniden başa dönmektedir. Dolayısıyla her bir romanın içerisinde ve romanlar arasında, aynı aileye mensup karakterler ve bu karakterlere eklenen yeni kişilerle, sürekli bir döngüsel anlatım yapılmaktadır. Roman kahramanlarının önce yetişkinlikleri daha sonra çocukluk yıllarına dönüşler şeklinde anlatım da dikkat çekicidir. Romanlarda birleştirici ana motif ise ilk romana adını veren "Mahur Beste" dir.

Tanpınar, Ortaçağ İslam Dünyası'nın müzik geleneğinde önemli bir yeri olan edvar geleneğini *Huzur* romanında şu sözlerle anmaktadır: "Ertesi senenin en mühim hadisesi oğlu Hafız Numan Efendi'nin ilm-i edvara başlamasıydı, Komşuları Mehmet Emin

Efendi kendisine meşk edecekti. Kimdi bunlar? Nerede oturuyorlardı?..” (Tanpınar 2014: 54).

Tanpınar bu sözleri roman kahramanı Mümtaz’ın bir kitapçıda eline geçen musiki mecmuasında okudukları üzerinden okuyucuya sunmaktadır. Devirler, daireler anlamına gelen ‘edvar kuramı’, Ortaçağ İslam Dünyası teori kaynaklarında, ezgisel organizasyonların ve usullerin daireler üzerinden anlatılmasında kullanılan bir metottur (Güray, 2011) ve bu metot, pozitivist felsefenin Osmanlı dünyasına girmeye başladığı 18. yüzyıldan itibaren terkedilmeye başlamıştır.

Ezgisel yapılardaki döngüsellik, teori kaynaklarından bağımsız olarak her daim duyuşsal bağlamda varlığını rahatlıkla hissettirmekte ve özellikle Mevlevi ayinlerinin yapılarında da bu döngüsel ezgilerin kullanımı dikkati çekmektedir. Tanpınar’ın nehir romanında ortak bir tema olan ‘Mahur Beste’nin makamı olan ‘Mahur Makamı’ nın ezgi yapısı, Türk makam nazariyatı gereğince, döngüsel bir hareketin temsili olarak öne çıkmaktadır. Makamın Gerdaniye merkezli olarak başlayan hareketi, bu perdede oluşturulan döngüsel nağmelerle kendi rengini duyurur ve karar perdesi olarak kullanılan rast perdesi ile oktavı tamamlayarak, başladığı yere geri döner ve böylece seyrini tamamlar.

2.2.1.2. Ferahfeza/Devrikebir Peşrevi’nden Devir Kuramına Bir Yolculuk

İnsanoğlunun fizik evrende görebildiği, maddi ve manevi tüm evrende var olanın çok azıdır. Dolayısıyla beş duyu organının yetmediği yerde zihin devreye girmekte ve zihin bir gerçeklik yaratmaktadır. İnsanoğlu yaşamı bu gerçekliğe göre algılamaktadır. Zihin ürettiği düşünceler sayesinde kendine ait bir yaşam inşa etmekte ve insan bu düşünce içerisinde var olmaktadır. Dolayısıyla aslında yaşam bir zihin durumudur. Ortak yaşam ise ortak zihinlerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Türk dünyasında Mevlana, zihin ile evren arasındaki bu ilişkiyi en güzel açıklayan, madde ve mana âlemi arasında bağ kuran öncü isimlerdendir. Mevlana felsefesinde insan, ruh ve bedenden oluşan bir varlıktır, ruh mana âlemini temsil ederken beden madde âlemini temsil etmektedir. Bu bağlamda madde ve mana arasındaki iletişimi, sesler âleminde en çarpıcı haliyle temsil eden formların başında gelen Mevlevi ayinleri, Tanpınar için de güçlü bir metafor olmuştur.

Mevlevi ayinleri, adeta bilmekten, anlamaktan doğan sevincin yansımasıdır. Madde ve mana âleminde var oluşun anlamını kavrayabilen insan zihninin, sembolik anlatımıdır. Buradan hareketle *Huzur* romanında 'Ferahfeza Ayin' icrasının derin ve coşkulu anlatısı, Tanpınar'da devir kuramı bağlamında oldukça dikkat çekmektedir. Ferahfeza'nın hoş sadası ile Tanpınar'da anlam bulan mana dünyası, roman kahramanları üzerinden okuyucuya aktarılmıştır. Ayin icrasının İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz olmak üzere dört bölümden oluşan *Huzur* romanında pozitivist felsefenin sembolü olan Suat karakterinin anlatıldığı bölümde yer alması oldukça dikkat çekicidir. Ayin icrasının özellikle pozitivist bir kimlik olarak sunulan Suat bölümünde yer alması, Tanpınar'ın pozitivizmle olan iç çatışmasını görünür kılmaktadır.

Romanda 'Ferahfeza Mevlevi Ayini', Emin Dede ve Tevfik Bey'in icrası üzerinden aktarılmaktadır. Emin Dede, gerçek hayatta meşhur neyzen Emin Yazıcıdır (1883-1945), "Emin Dede bir medeniyetin en yüksek cihaz olarak kendisini seçtiği insanlardandı" (Tanpınar 2014: 276). Romanın ana karakterlerinden Mümtaz'ın Emin Bey ile ilgili düşüncesi ise şöyle aktarılmıştır, "İşte o budur, bu çelimsiz adamdır, bütün mazi hazinelerinin son bekçisi, kafası altı asrın altın uğultulu kovanı olan ve nefesinde bir medeniyet yaşayan insandır." (Tanpınar 2014: 276). Emin Dede'nin fiziksel özellikleri romanda detaylarıyla verilmiştir. Dede'nin Mümtaz'a hitaben şu sözleri bu bağlamda oldukça dikkat çekicidir, "Neden maddemle bu kadar meşgulsün! Ne ben, ne de senin sanatım dediğin şey zannettiğin kadar mühimdir… Elinden gelirse senin de, benimde içimizde konuşan sırra, âlemşümul sevgiye yüksel." (Tanpınar 2014: 277). Bu sözler yüzlerce asırlık Mevlevi terbiyesini yansıtırken, madde ve mana âlemine dair bir zihin dünyasının da aktarımıdır. Aynı zamanda Emin Dede'nin şahsında, Batılılaşma hayaliyle unutulmaya yüz tutmuş, yüzlerce yıllık muhteşem Osmanlı musiki sanatı ve Türk toplumunun içinde bulunduğu medeniyet buhranı da dile getirilmiştir. Tevfik Bey ise *Huzur* romanını, hem *Sahnenin Dışındakiler* hem de *Mahur Beste*'ye bağlayan roman kahramanlarından biridir. Tevfik Bey, Talat Bey'in torunudur, Talat Bey Nuran'ın annesinin büyük babasıdır aynı zamanda *Mahur Beste* romanında 'Mahur Beste' isimli eser ona aittir ve "Bolahenk" lakabıyla anılmaktadır. Tevfik Bey, *Sahnenin Dışındakiler* romanında alaturka musikinin hazinesi (Tanpınar 1997: 132) olarak sunulmaktadır.

Tanpınar'ın *Huzur* romanında 'Ferahfeza Mevlevi Âyini'ni ayrıntılı bir şekilde okuyucuya sunması, bu çalışma açısından oldukça önemlidir, gerek makama dair gerek eser açısından farklı anlamlar ifade etmektedir. Eser bir yönüyle Tanpınar'ın pozitivist felsefe ile olan iç çatışmasına dikkat çekerken, bir başka yönüyle de devir kuramına bağlanmaktadır. Eserin bestekârı olan Dede Efendi, Osmanlı'nın son dönem klasik musiki bestekârıdır ve Türk toplumunun içinde bulunduğu kültürel buhranı sanatı üzerinden yansıtan bir şahsiyettir. 'Ferahfeza' isminin ferahlık, iç huzuru anlamı itibariyle romanın ismi olan 'Huzur' ile örtüşmesi ve eserin mistik yapısı, bu eserin seçiminde büyük bir önem arz etmektedir. Yine kurgu bir eser olan 'Mahur Beste' nin bestekârı Talat Bey'in torunu olan ve Emin Bey ile Ferahfeza icrasını gerçekleştiren Tevfik Bey'in de her üç romanı birbirine bağlayan bir karakter olması ayrıca dikkat çekicidir.

Osmanlı son dönem aydınlarının ideolojik bağlamda pozitivist felsefeye olan yakınlığı, fakat pozitivizmin mana âlemi ile tezat düşünce yapısı bu eserin seçiminde Tanpınar'ın pozitivizm ile olan iç çatışmasını ortaya koyar. Nitekim Tanpınar'ın 'ney' den aldığı mistik duyumu alafranga çalgılarla mukayese ederek romanda dile getirdiği şu sözler bu duruma kanıt niteliğindedir:

> Fakat Mevlana'nın hakkı vardı; neyin biricik sırrı hasrettir. Bir gün Rimbaud'nun "voyell" ler için yaptığı o cesur tahlilin benzerini biri sazlar için yaparsa, şüphesiz alaturkanın bu en basit çalgısında bir akşamın ten rengi hasretini bulacaktır. Onu alafranga musikideki flütlerin, kornelerin hatta o acayip ve asırlarca hayvani bünyeyi yoklamış av nağmelerinin koyu zümrüt yeşili veya kan rengi sesiyle karıştırmamalıdır (Tanpınar 2014: 286).

Tanpınar'ın enstrumanlar üzerinden yaptığı bu mukayese, dönemin pozitivist ideolojisi ile olan iç çatışmasına bir gönderme yapmaktadır. Tasavvuf düşüncesinde 'ney' ilahi nefesi temsil ederken aynı zamanda ruhun ana kaynağına duyduğu özlemi de temsil etmektedir. Buradaki mistik anlam pozitivizm ile çelişki içerisindedir. Eserin mistik anlamı roman kahramanı Mümtaz üzerinden aktarılırken Doğu ile Batı'nın farkı, Türk kültürünün en canlı parçası olan musikinin zenginliği ve mana derinliği üzerinden vurgulanmıştır. Yine pozitivist düşünce yapısını temsil eden Suat karakterinin, Ferahfeza icrasına dair aradığını bulamaması ve bu eser icrasının özellikle Suat bölümünde verilmesi Tanpınar'ın pozitivist felsefe ile olan iç çatışmasını görünür kılması açısından önemli bir rol üstlenmiştir.

Huzur romanında Ferahfeza Mevlevi icrası, devir kuramı bağlamında dikkat çeken bir yapıttır. Eser, Mevlevi Ayin yapısına uygun olarak Emin Dede'nin ney taksimi ile başlamakta ardından Ferahfeza Peşrevi ve peşrevin ardından her birine selam adı verilen dört bölüm ile devam etmektedir. Klasik ayin formunda, ney taksimi boyunca oturan semazenler, peşrevin başlaması ile ayağa kalkarlar, otururken ölümü temsil eden semazenler, ayağa kalktıklarında ölümden sonra yeniden dirilmeyi temsil ederken, 'ney' sesi, Hz. İsrafil'in sura üflemesini temsil eder. Peşrev ile birlikte 'Devr-i Veledi' adı verilen bölüm başlar (Gölpınarlı 1953: 385). Bu bölüm devir kuramı bağlamında oldukça önemlidir. 'Devr-i Veledi' üç tur yapılır ve her döngü Allah'ı ilimle bilmeyi, görerek bilmeyi ve Allah ile bir olmayı temsil eder (Özkan 2008: 49). Bu temsiliyet Tasavvuf düşüncesinde sırasıyla 'ilmel yakîn', 'aynel yakîn' ve 'hakkel yakîn' mertebelerine karşılık gelir. Bu mertebeler insanın Allah'a olan yakınlığının mertebeleridir.

Tanpınar'ın *Huzur* adını verdiği romanında, ferahlığı artıran, huzur veren anlamına gelen 'ferahfeza' makamındaki Mevlevi Ayini'ne oldukça detaylı yer vermesi bu eseri ayrıntılı bir şekilde incelemeyi gerekli kılmıştır.

Huzur romanında Ferahfeza Mevlevi Ayini icrası, Emin Bey'in Tevfik Bey'e "Mirim, Ferahfezaya var mısın?.." (Tanpınar 2014: 283) sorusu ile başlar. Tanpınar'ın ifadesi ile bu soru, Tevfik Bey için hiç beklemediği bir anda 'gençliğe dönmek' iştiyakını ortaya çıkarmıştır. Bu noktada 'gençliğe dönmek' ifadesi, devir kuramı bağlamında ilk dikkat çeken söylem olarak önem arz etmektedir. Mevlevi Ayin formuna uygun olarak romanda Ferahfeza Mevlevi Ayini, Dede Efendi'nin Ferahfeza (Devrikebir) Peşrevi ile başlamaktadır. Romanda Tanpınar Ferahfeza Peşrevini, Devrikebir Peşrevi (Tanpınar 2014: 283) olarak anmaktadır. Devrikebir, Türk makam müziğinde 28/4' lük bir usul olmakla birlikte 'devir ve kebir' sözcükleri büyük, ulu, yüce gibi anlamları temsil ederken bir döngüye de işaret etmektedir. Dolayısıyla İslam felsefesinde her canlının var oluş ve yok oluş mucizesine dair metaforik bir anlam içermektedir. Nitekim romanda Tanpınar, Devrikebir Peşrev icrasının başlamasıyla roman kahramanı Mümtaz üzerinden duygularını şu sözlerle dile getirir: "Daha ilk notalardan itibaren garip bir hasret duygusu binlerce ölümün arasından güneşe hasrete benzeyen bir özleme içlerini kapladı, sonra bu hasret duygusu hiç dağılmadan garip ve sonsuz bir sonbaharda yaprak yaprak dağıldılar." (Tanpınar 2014: 283). İlk notalardan itibaren garip bir hasret

duygusu söylemi peşrevin ilk notası olan ‘neva’ sesine ve teslim bölümünün karar sesi olan ‘yegâh’ sesine (Ek.2) dikkat çekmektedir. Yegâh, Türk makam müziğinde 1. Oktav ‘re’ sesine tekabül ederken neva, 2. Oktavdaki ‘re’ sesidir. Arapça köken itibarıyla ‘neva’ sözcüğü Kuran-ı Kerim’de “En’âm Suresi” 95. Âyet’de çekirdek anlamında kullanılmaktadır. Âyetin meali: “Şüphesiz Allah, tohumu ve çekirdeği (neva) çatlatandır; O, ölüden diriyi çıkarır, diriden de ölüyü çıkarandır. İşte Allah budur. O halde nasıl dönersiniz!”. Âyet yaratılış olayına dikkat çekerken tefsiri ise şöyledir; “Tohumun ve çekirdeğin patlayarak filiz vermesi ve bu suretle tabiatın canlanması, bitkilerle bezenmesi, nimetlerle dolup taşması o yüce kudretin muhteşem eserleridir. Böylece O ölüden diriyi, diriden ölüyü, tohumdan ve çekirdekten bitkileri, bitkiden tohum ve çekirdekleri çıkarmaktadır” (Karaman vd. 2003: 351). Fıtrat itibariyle, her çekirdeğin olgunlaşıp ürün verdiği gibi, insan da olgunlaşarak kemale ermektedir. Dolayısıyla çekirdeğin ürün verme eğilimi ile insanın kâmil olma eğilimi, Allah tarafından bahşedilmiş bir yetenektir. Esasen insan-ı kâmil de kâinat ağacının meyvesidir çünkü insan ‘zübde-i kâinat’ yani kâinatın özü ve özetidir. Nasıl ki çekirdek belirli aşamalardan geçtikten sonra bir fidana, sonra bir ağaca dönüşüp sırrını yine meyvesine gömüyorsa, kâinat da sırlarını insan denen meyvesine gömmektedir. Buradan hareketle her canlının yaşam serüveni, yaratıcının hazırladığı bir döngü ile varlığını sürdürmektedir. Peşrevin neva sesi ile başlaması, etimolojik olarak böyle bir anlamı sembolize etmektedir.

Yegâh sözcüğü ise anlam itibariyle bir veya tek anlamına gelen ‘yek’ sözcüğüne yer bildiren ‘gâh’ ekinin getirilmesiyle oluşan birleşik bir sözcüktür. Dolayısıyla “yekgâh” sözcüğü ilk yer, öz anlamına gelmektedir. Buradan hareketle Tanpınar’ın *Huzur* romanında Ferahfeza (Devrikebir) Peşrevi, makam seyri açısından devir kuramına dair dikkate değer bir yapıdadır. Neva sesi ile başlayan peşrev, teslim bölümü ile sona ereceği için eser yegâh sesinde karar vermektedir. Bu durum metaforik olarak yaratılan her canlının, çekirdeğin yani nevanın, bir ve tek olana, özüne dönmesini ifade etmektedir. 4 hane ve bir teslimden oluşan Ferahfeza Peşrevi’nin teslim bölümü yegâh perdesinde karar verdiği için her hane ve eser sonunda gelinecek nokta yegâh perdesi olacak ve eser bu perde ile sonlanacaktır. Tıpkı devir kuramında olduğu gibi her canlı geldiği öze yeniden dönecektir. Tanpınar da Peşreve dair benzer duygularını şu sözlerle dile getirmiştir:

> Bazen her şey kendi cevherine ve oradan da daha derin bir asla iade edilecek gibi eriyor, tavandaki küçük avize bu gül yağmuruna benzeyen ses çağlayanında acayip kavs-i kuzahlarla tutuşuyor, sonra cesur bir dirsek büküşüyle veya ancak hiç rengini kaybetmeden nizamını benimsediği sarmaşıklarda, salkımlarda… kendi kendisinden biraz evvelki çehresi olarak doğuyordu (Tanpınar 2014: 283).

Ferahfeza Peşrevi'nin Tanpınar'da ortaya çıkardığı mistik duyum adeta yeniden doğumun bir simgesi olarak ifade edilmektedir. Tanpınar'ın bu sözleri, Peşrev'in ilk hanesine dair söylenmiş sözlerdir. Yine neva sesi ile başlayan ikinci haneye dair şu sözler dikkati çekmektedir: "İkinci hane daha sakin bir raksla bu bitişin vehmettirdiği mahzun hatırlayıştan fırladı. Tekrar üst üste rüzgârlarda savruldular, ruh fırtınasından geçtiler, ümitsiz iştiyakların (ah bu her şeyin ebediyen kaybolmuş vehmi) aynasında yalnızlıklarını seyrettiler." (Tanpınar 2014:284). Tanpınar'ın dile getirdiği mahzun hatırlayış, beden elbisesi giyerek dünya hayatına gelen ruhun yaratıcısına olan özlemini anlatmaktadır. Tanpınar peşrev icrasının son hanesine dair duygularını ise şu sözlerle dile getirmektedir: "Ve Ferahfeza Peşrevi, yahut imkânsız uzlet çöllerinde yolunu seçmeye çalışan ruh, dördüncü defa o mahzun hatırlayışa, o sular altında tutuşmuş akşam dünyasına döndü." (Tanpınar 2014: 284).

Ferahfeza Peşrevi'nde, neva sesi ile yegâh sesi arasındaki döngü, makamsal bir yapı olmakla beraber Tanpınar'ın mistik anlatımıyla devir kuramına dair oldukça önemli ve dikkat çeken bir yapıdır. Zira bu yapı, 'çekirdek' anlamına gelen neva ile 'başlangıç noktası' anlamına gelen yekgâh arasında, adeta ilk yaratılış anını temsil eden bir merkezlenme halidir. Buradan hareketle neva sesi ile yegâh sesi arasındaki müzikal döngü, yaratılandan yaratana ve yaratandan yaratılana doğru bir döngüyü ortaya koymaktadır.

2.2.1.3. Ferahfeza Mevlevi Ayini

Huzur romanında Ferahfeza Ayin icrasının derin ve coşkulu anlatısı, Tanpınar'da devir kuramı bağlamında oldukça dikkat çekici bir işlevdedir. Tanpınar'ın zamansal bağlamda içsel yolculuğu, eser ve roman kahramanları üzerinden okuyucuya ayin icrası ile sunulmaktadır. Nağmenin yarattığı derin duygu ve haz, yazıya dökülmüş ve adeta bir vecd halini almıştır.

Tanpınar'ın sese dair hassasiyeti hem insan sesi hem de enstrüman sesinde anlam bulmaktadır. Bu iki ses onda, insan ruhunun oluş sürecinin tasviri gibi algılanmaktadır. Mekanik zamandaki lineer yapı, içten dışa doğru bir akışı ifade ederken, insan ve enstrüman sesindeki tınılar, Tanpınar'ın duygu dünyasında dıştan içe, fizikten ruha, görünenden görünmeyene doğru bir yolculuğun esasını oluşturmaktadır. *Huzur*'da bu enstrüman sesleri şöyle anlam bulur:

> Neyin sesi ve üslubu, eski ve yeni diye hiçbir şey tanımıyor, zamansız zamanın, yani cevher halinde insanın ve kaderin peşinde koşuyordu. Bununla da kalmıyordu çünkü zaman zaman neye ve insan sadasına çok derinlerden, adeta toprağın derinliğinden gelen kudümün sesi, o unutma ve unutulma dolu uyanış, -bin uykunun küllerini silkerek, yahut beş on medeniyetin arasından- kendini buluş karışıyordu. Ve bu uyanışlar, kendisini buluşlar hiç de beyhude olmuyordu. Çünkü kudüm sesinde daima kadim dinlerin büyülü daveti vardı, onun ıttıradı, bu semavi yolculuğa adeta toprağa ait bir oluşun nizamını katıyordu (Tanpınar 2014: 289).

Bu ifadeden anlaşıldığı üzere, bu yolculuğun esası vuslat, asli unsuru ise insan ruhudur. Bir musiki eserinin icrasındaki her ses, Tanpınar'da kâinat ve iç âlem bağlamında derin anlamlara karşılık gelmektedir. Musiki eserinin formundaki dönüşler, ruh dünyasına anlam katarken, sazların sesi, birleşme, ayrılma, çoğalma veya azalmalara dönüşerek Tanpınar'ı asıl/kök zamana götürmektedir. Ferahfeza Peşrevi'nin usulü olan 'devr-i kebir' usulü en meşhur saz eseri formlarından biridir ve etimolojik olarak oldukça dikkat çekicidir. Arapça "kbr" kökünden gelen 'kebir' sözcüğü, büyük/yüce anlamlarına gelmektedir ve Allah'ın 99 isminden biridir. Klasik Türk musikisinde 28 zamanlı bir usul olan 'devr-i kebir', kebir ve devir sözcüklerinin anlamı itibariyle 'büyük devir' olarak karşılık bulur. Bu büyük devir, tasavvuf düşüncesinde asıl sevgiliye kavuşma/dönüş olarak bilinen 'vuslat'ı hatırlatmaktadır. Bu bağlamda, ölümden sonra yaratanın huzuruna varmanın en derin ifadesi, 'devr-i kebir' ile irtibatlandırılabilir. Bu irtibat aynı zamanda devir kuramının döngüsel yapısını ortaya koymaktadır.

Huzur'da geçen "Bilmem tam dindar mıyım? Her halde şu anda dünyaya çok bağlıyım. Fakat ne Allah ile kulunun arasına girmek isterim, ne de insan ruhunun büyüklüğünden, imkânlarından şüphe ederim. Kaldı ki bunlar millî hayatın kökleridir." (Tanpınar 2014: 204) sözü, Tanpınar'da inanç unsurunun farklı bir yerde durduğunu, tasavvufi inancın daha baskın olduğunu düşündürmektedir. *Huzur*'da, roman kahramanlarından Mümtaz'ın "… Bursa'da bunu daha yakından gördüm. Orada musiki, şiir, tasavvuf hep iç içe konuşuyor! Taş dua ediyor, ağaç zikrediyor…" (Tanpınar 2014: 263), ifadesi bu

bağlamda dikkati çekmektedir. Yine *Sahnenin Dışındakiler* romanında geçen inanç unsuruna dair şu sözler de bu düşünceyi kanıtlar niteliktedir:

> Bundan otuz, kırk sene evvel insanlar sadece iş veya eğlence için bir yere gelmezlerdi. Hatta asıl birleştirici olan şey bunlar değil, ibadetti. İman dediğimiz duyguyu içinde duysun veya duymasın herkes evinden çıkarken onun kisvesine bürünürdü. İman, sadece bizi Allah'a bağlayan bağ değil, müşterek kıyafet, yüz ifadesi, muaşeret şekli, hülasa cemiyet hayatında nezaket ve merasim dediğimiz şeylerin, yani karşılıklı münasebetlerin tek kaynağıydı. Onu içlerinde gereği gibi bulamayanlar, yahut onun emirlerine gereği gibi itaat etmeyenler de sanki her evin taşlığında veya kapının yanı başında küçük bir dolap varmış gibi onun hallerini, o kendinden geçme, çok yüksek bir varlığa bağlama ve tevekkül maskesini yüzlerine geçirmeden dışarıya çıkıp insanların içine karışmazlardı (Tanpınar 1997: 28).

Bu ifadelerden anlaşıldığı üzere inanç bağlamında kendince tereddütleri olan Tanpınar, hayatı boyunca huzuru aramış, hep ikilemde kalmış, adeta hep bir eşikte olmuş, ancak 'Ne İçindeyim Zamanın' şiirindeki "içim muradına ermiş, abasız postsuz bir derviş" sözleriyle de adeta iç huzuru, tasavvufta bulmuş gibi durmaktadır. *Huzur* romanındaki derin ve coşkulu bir Ferahfeza icrasının anlatımı da bu düşünceyi destekler niteliktedir. Nitekim *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanlarında geçen 'Elagöz Mehmet Efendi Camisi'nin penceresinden içeri bakan roman kahramanı Mümtaz -ki bu roman kahramanı Tanpınar'ın kendisini simgeleyen bir kurgu şahıstır- fiziksel olarak camiye girmese de ruhsal olarak camideki mistik hazzı derin bir şekilde hissetmektedir.

Semazenbaşı tarafından idare edilen Mevlevi Ayinleri, her birine 'selam' adı verilen dört bölümden oluşmakta ve her bölüm, insanın Rabbine kavuşma yolunda geçirdiği evreleri temsil etmektedir. Top'un ifadesi ile her bir selam farklı anlamlar ifade ederken, Tanpınar'da bulduğu derin anlam da aynı duyguları çağrıştırması açısından oldukça dikkat çekicidir. Top'un ifadesi ile birinci selam: "İnsanın bilgiyle hakikate doğarak Allah'ını ve kendi kulluğunu idrak etmesidir." (Top 2001: 136). İlk selamda insanın hakikate varma yolunda öncelikle kendi kulluğunu idraki, *Huzur*'da şu sözlerle karşılık bulur:

> Emin Dede makamların arasında çok kısa bir gezinti yaptı ve sonra Dede'nin Devrikebir Peşrevi'ne girdi… Daha ilk notalardan itibaren garip bir hasret duygusu, binlerce ölümün arasından güneşe hasrete benzeyen bir özleme içlerini kapladı, sonra bu hasret duygusu hiç dağılmadan garip ve sonsuz bir sonbaharda yaprak yaprak dağıldılar…

> Emin Bey'in neyi, nefes ve rüzgâr mahiyetini hiç kaybetmeden, madenî, yahut daha iyisi garip ve renkli çoğalışında mücevher parıltılarıyla nebat yumuşaklığını birleştiren bir ses çıkarıyordu… Bazen her şeyi kendi cevherine ve oradan da daha derin bir asla iade edilecek gibi eriyor… O acayip ve birbirine yapışık tırmanışla kendi kendisinden biraz evvelki çehresi olarak doğuyordu… (Tanpınar 2014: 283).

Ruhun kendi cevherine ve oradan daha derin bir asla varabilmek için erimesi, devir kuramı bağlamında kök zamana, yaratılış anına dönüş iştiyakı, Tanpınar'da musiki üzerinden böyle bir anlatım modeliyle derin bir anlam bulmaktadır.

Top'un ifadesi ile ikinci selam: "İnsanın yaratılıştaki azameti müşahede ederek, Allah'ın büyüklüğü ve kudreti karşısında hayranlık duymasıdır" (Top 2001: 136). Bu bağlamda ikinci selamın Tanpınar'da uyandırdığı hayranlık ifadesi *Huzur*'da şu karşılığı bulur:

> Ferahfeza'nın hasreti içinde bir çeşit kozmik seyahat oluyor, kulak tattığı hazzı - veya ruh, bir lahza kendisini kamaştıran mâvera şevkini - daima hatırlıyor, her cümlede ona yaklaştığını sanıyor, seviniyor, fakat bu sevinci duyar duymaz, ebedi hasret ve yolculuk – Neva'nın veya Rast'ın veya Acem'in daha hafif veya sadece değişik bir perdesinde – yeniden başlıyordu. Sanki Dede bu acayip eserde mistik tecrübenin bütün mukadder seyrini gözle görünür şekilde vermek istemişti… Niçin ruhi hayatımızın büyük bir kısmını bu hasret yapar? Bir katresi olarak yaratıldığımız ummanı mı arıyoruz? Maddenin sükûnunun peşinde miyiz? Yoksa zamanın çocuğu, onun potasında pişmiş bir terkip ve onun mazlumu olduğumuz için geçen ve kaybolan tarafımıza mı ağlıyoruz? Hakikaten bir kemâlin arkasından mı gidiyoruz? Yoksa zalim zaman nizamından mı şikâyet ediyoruz?
>
> Her halde musiki, yaptığını bir anda bozan, hâl dediğimiz o zaman platformunu, asgari bir gözle dokunup geçme anına indiren nizamıyla bizde bu hasreti en çok konuşturan sanattır ve ney bunun en belâgatlı aletidir (Tanpınar 2014: 285-286).

Tanpınar bu noktada hissettiği duygular bağlamında, ilahi öze olan hasreti dile getirirken daha farklı bir özleminden bahseder ki bu özlem kaybolan tarafımızdır. Eski ve yeni çatışması bağlamında bir kemâlin arkasından gitmek mi, zalim zamanın nizamından mı şikâyet etmek? Kemâlin ardından gitmek bilginin, erdemin, olgunluğun ardından gitmek Tanpınar'ın bütünleştirme düşüncesinin temsili olarak algılanırken, zalim zamanın peşi sıra gitmek dönemin pozitivist zihniyetine adeta bir karşı çıkış gibi durmaktadır.

Yine Top'un ifadesi ile üçüncü selam: "İnsanın hayranlık duygularında, aşka dönüşmesiyle, aklın aşka kurban oluşudur. Tam teslimiyettir, vuslattır. Sevgili de yok

oluştur, birliktir." (Top 2001: 136). Tanpınar'ın *Huzur* romanında üçüncü selamın bulduğu anlam ise benzer şekilde şöyle karşılık bulmaktadır:

> Mümtaz'ı büsbütün başka ufuklara taşıdı. Burada "yörüğe" giriliyordu. Burada gittikçe artan bir süratle masivadan sıyrılmak lazımdı. Fakat öyle olmuyordu. Müslüman liturgie'sinde sembol yoktu, hatta sade dua ve ibadet vardı. Tarikatlerde de böyleydi. Adımlar daha çabuklaşır, tennureler daha dar ve gözle tutulmaz kavisler yapardı. Fakat ne garipti, Mevlevi Âyin'i vecde yaklaştıkça mahzun ve yüklü aristokrat edâsını bırakıyor, bir halk neşesi kazanıyordu… Adeta halkımızın neşesini, Anadolu'ya bu kadar uzun ıstıraplara tahammül kudretini veren o büyük kaynağı buluyordu…
>
> Bu kadar ölüyü birden diriltmek doğru muydu? Bu neşenin sonunda Allah'a mı varılıyordu? Yoksa hayat mı? … (Tanpınar 2014: 291).

Ayin'in vecde yaklaştıkça aristokrat edâsını bırakması ve bir halk neşesi kazanması, bize ait olmayan tepeden inme bir kültür taklitçiliğinin Tanpınar'ın iç dünyasındaki ıstırabını dile dökmesi olarak görülmektedir. Sonunda Allah'a varmak, devirsel zaman algısını akla getirirken, hayata varmak pozitivist dünya görüşünü desteklemek bağlamında, Tanpınar'ın eşikte olma halinin ifadesi gibi durmaktadır. Top'un ifadesi ile dördüncü selam:

> Semâzenin manevî yolculuğunu, mirâcını tamamlayıp kaderine razı olarak, yaradılıştaki vazifesine, kulluğuna dönüşüdür (abdiyet). Semâzen aklıyla, fikriyle, aşkıyla, duygularıyla, Allah'ın, O'nun kitaplarının, peygamberlerinin ve tüm yaradılışın hizmetkârıdır. (Top 2001: 136).

Devirsel zamanda, dairesel bir yolculuk söz konusu olduğu için, başlangıç zamana gitmek ve yeniden aktüel zamana dönmek, sema icralarının tipik imgelemi ve vecd halinin tamamlanması olarak böylece ifade edilirken, benzer bir idrak *Huzur*'da şöyle karşılık bulur:

> Emin Bey'in neyi, Âyin'i bitiren iki yörük terennümün ikisini de çaldıktan sonra, kısa ve renkli yürüyüşünde bir "semâ" haritasını çizer gibi birkaç makamın burcunu birbiri ardınca dolaşan bir taksimle, bu yörüklerin çok değişik Ferahfeza'sından, başlangıcın büyük nağmesine, etrafındaki her şeyi bir hasret ocağı yapan nağmeye geçti ve orada sustu… (Tanpınar 2014: 292).

Etrafındaki her şeyi bir hasret ocağı yapan nağme sözleri, Tanpınar'ın mazi özlemini ve unutturulmaya çalışılan asıl kültürümüze olan özlemi çağrıştırmaktadır. Tanpınar Ferahfeza icrası ile ruhun, sezginin, mistik ilhamını dile getirirken, hem böylesi bir

eserin kültürel bağlamdaki değerini dile getirmiş, hem de doğu-batı, eski-yeni, alafranga-alaturka tartışmasının kendisinde ve kültürel yapı üzerinde yarattığı köksüz modernleşme sıkıntısını dile getirmiştir.

Ferahfeza icrasının anlatımında, aslına iade edilecek gibi erimek, kendi kendinden doğmak, mahzun hatırlayışlar ve akşam dünyasına tekrar dönüş gibi ifadeler Tanpınar'da, 'Bir' den çoğalmak ve yine 'Bir' olan Allah'a dönmek arzusu, devirsel zaman bağlamında Ferahfeza Peşrevi üzerinden oldukça etkileyici bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu bağlamda musiki, Tanpınar'ın devirsel zaman algısında ve eski-yeni çatışmasında oldukça önemli bir vasıta olarak dikkat çekmektedir. Sema törenlerinde semazenlerin kendi eksenleri etrafında fiziksel dönüşleri Tanpınar'ın roman anlayışı ile paralellik gösterirken, bu dönüşlerin mistik yapısı Tanpınar'ın roman kahramanlarının karakter özellikleri ile paralellik göstermektedir. Romanlarda geçen olaylar kronolojik bir sırayı takip etmezken, hem romanın kendi bünyesinde hem de nehir romanlar arasında tekrar tekrar başa dönüşlerin dikkat çektiği gibi, roman kahramanlarının yaşadığı olaylardaki döngüler, devir kuramı bağlamında da dikkat çekmektedir. Bu bağlamda müzik en karakteristik sembol olarak yansıma bulmuş, devir kuramı müzik üzerinden Ferahfeza icrası ile daha derin bir boyut kazanmıştır.

2.2.1.4.Devir Kuramı Bağlamında Tanpınar'ın Zihin Dünyasında Ney ve Kudümün Mistik İlhamı

Tasavvuf inanışında insanın cennetten dünyaya indirilişi ile yaratıcıdan ayrılışı, 'ney'in kamışlıktan kesilerek ana vatanından ayrılışı ile temsil edilmektedir. Ney kamışlıktan ayrıldıktan sonra gövdesinde delikler açılmış ve üflenerek bu deliklerden ses gelmesi sağlanmıştır tıpkı insana, Yaratıcı'nın kendi ruhundan üfleyerek can vermesi gibi. Dolayısıyla ney ve insan, aşk ve hasretin iki önemli unsurudur. Tanpınar, *Huzur*'da 'ney'in kültürel önemini şu sözlerle aktarmıştır:

> Mevlana'nın hakkı vardı, neyin biricik sırrı hasrettir… Onu alafranga musikiden, flütlerin, kornelerin hatta o acayip ve asırlarca hayvani bünyeyi yoklamış av nağmelerinin koyu zümrüt yeşili veya kan rengi sesiyle karıştırmamalıdır. Onlar, tabiatı başka planlarda yaratmak veya yoklamak ihtiyaçlarında sanatın asıl malikânelerinden biri olması lazım gelen bu hasreti çok defa kaybederler. Çünkü Ney, mevcut olmayanın yerine geçerek, onun izinden yürüyerek konuşur (Tanpınar 2014: 286).

Tanpınar'ın, neyi diğer enstrümanlardan, özellikle de alafranga enstrümanlardan çok ayrı bir yere koyduğu anlaşılmaktadır. Tanpınar, neyin bu denli kıymetine değindikten sonra tasavvufi bağlamda, insanın ezeli hasretini temsil eden neyin mistik ilhamını şöyle aktarmıştır:

> Neyin sesi ve üslubu eski ve yeni diye hiç bir şey tanımıyor, zamansız zamanın, yani cevher halinde insanın ve kaderin peşinde koşuyordu. Bununla da kalmıyordu. Çünkü zaman zaman Neye ve insan sadasına çok derinlerden, adeta toprağın derinliğinden gelen kudümün sesi, o unutma ve unutulma dolu uyanış –bin uykunun küllerini silkerek yahut beş on medeniyetin arasından- kendini buluş karışıyordu. Ve bu uyanışlar, kendisini buluşlar hiç de beyhude olmuyordu. Çünkü kudüm sesinde daima kadim dinlerin büyülü daveti vardı; onun ıttıradı, bu semavi yolculuğa adeta toprağa ait bir oluşun nizamını katıyordu (Tanpınar 2014: 286).

Ney sesinden alınan mistik ilham ile insanın yeniden uyanışı ve kendisini buluşu ve bu sesin insanı semavi bir yolculuğa çıkarması, tıpkı devirsel zaman algısında insanın ayrıldığı ana kaynağa yeniden dönme arzusunu temsil etmektedir. Yine Nuran'ın ney sesi ile çocukluk hatıralarına dönmesi de benzer şekilde şöyle aktarılır: "Bütün çocukluğu bir kuş kafesi gibi bu ney sesleri içinde geçmişti. Başkalarında bin türlü duyumdan kurulan dünya, onun içinde sanki yalnız sesten ve musikiden kurulmuştu." (Tanpınar 2014: 127). Kuş kafesi ifadesi, dünya hayatını çağrıştırıyor gibi durmaktadır ve bu dünya hayatında ses ve musiki başkaları için farklı anlamlar taşırken, Nuran için mistik ilhamın en önemli vasıtası olarak görülmektedir.

Tanpınar ney ile birlikte vurmalı bir çalgı olan kudümü de anmaktadır. Özellikle dini eserlerde sıklıkla kullanılan bu enstrüman *Huzur*'da Nuran karakteri üzerinden şöyle aktarılmıştır:

> … Kudümün ağır ve çok derinden, adeta toprağın altından, yüz binlerce ölümün küllerini silerek gelen ahengi olmasa belki büsbütün uçacak, bütün maddesiyle kaybolacaktı. Fakat o derin ahenk, artık hiç kendisi olmayan benliğine her an değiştiği şeylerin arasından, artık bizim olmayan bir zamanın davetiyle yol gösteriyor, mucizeli işaretleriyle derinliklerde birtakım perdeler açılıyor ve Nuran, onun peşinde ikiz bir ruhun parçasıymış gibi, bu sade özlerden dünyanın değişikliğinde, kendisini, öbür yarımını, kim bilir belki de bütününü arıyordu (Tanpınar 2014: 287).

Ney ve kudüm sesindeki âhenk, Tanpınar'da adeta hilkatin sırrını açan bir anahtar vazifesi görürken, bu iki enstrüman sesinden alınan mistik ilham, devir kuramının

parçalanmaz/yekpare zamanına dikkat çekmektedir. Nuran, ney ve kudüm seslerinden aldığı ilham ile döngüsel zamanda bir bütün/tam olma arayışı içerisindedir.

2.2.2. Batı Musikisi

Tanpınar eserlerinde, Türk musikisi kadar olmasa da Batı musikisine de yer vermiştir. Klasik Batı müziğinden, Mozart, Beethoven, Bach, Debussy, Wagner, Liszt, Borodin gibi sanatçılar ve eserleri ile 1927-1932 yılları arasında öğretmenlik yaptığı Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde tanışmıştır. Tanpınar bu ilk tanışmasını şu sözlerle dile getirir:

> Üzerimde ilk büyük tesiri Yahya Kemal yaptı… Yahya Kemal'den sonra ilk büyük keşfim, Baudelaire oldu. Bu büyük şairi daima sevdim. Hatta diyebilirim ki, sade şiir için değil, hayat için bir hoca telakki ettiğim devirler oldu… Beni musikiye Garp musikisinden bahsediyorum, o götürdü… Sonra sırasıyla Verlaine, Mallarme geldiler… Valeryi daima okudum… Fakat hayatımda asıl çalışma devresi, Garp musikisini tanımağa başladığım zaman açıldı. Gazi Terbiye Enstitüsü'nde iki sene, birkaç yüz plağın içinde yaşadım. Sonra bizim musikişinasları tanıdım.(Tanpınar 2017: 347).

Tanpınar'ın Gazi Terbiye Enstitüsü'ndeki hocalık yıllarında, Batılılaşmanın etkisi ile klasik Türk müziğinin en buhranlı dönemi yaşanmıştır. Modernleşme politikasının bir sonucu olarak enstitüde, Batı müziği ağırlıklı eğitim temelli bir yapılanma söz konusudur. Ayrıca, 1934-1936 yılları arasında klasik Türk müziğinin radyoda çalınması yasaklanır ve konservatuardan klasik Türk müziği bölümü kapatılır. Dolayısıyla Batı müziği ile bu ilk tanışma bir tercihten ziyade, dönemin şartları itibariyle, yeni kurulmuş devletin hangi medeniyet dairesinde yer aldığını göstermesi adına bir zorunluluk olarak düşünülebilir. Ancak Tanpınar'ın, 1932 yılına değin cezri bir Garpçı olduğu düşünüldüğünde ise bir tercih olduğu muhtemel görünmektedir. Tanpınar'ın iç dünyasının oluşumu ve bu oluşumun ifadesinde, klasik Türk müziği kadar klasik Batı Müziğinin de oldukça önemli bir yeri vardır. O nedenle musikiden aldığı mistik ilhamı, Batı müziğinde de görmek mümkündür. *Huzur*'da roman kahramanı Mümtaz'a dair verdiği şu bilgiler bu bağlamda kanıt niteliğindedir:

> … Asıl fon ve rengini Mümtaz'ın ruhundaki arızalardan alan hadiselerin çizgi çizgi yaptığı, adeta etine yapıştırdığı bir yığın Nuran vardı ki, hepsi mahpus olduğu derinliklerden kurtulup suyun yüzüne çıkmağa, oradan Mümtaz'ın hayatını idare etmeğe fırsat arıyorlardı. Bunların

> hepsinin ayrı ayrı, bir Wagner Operası gibi, hususi havalarla gelişleri, onun içinde uyanışları vardı (Tanpınar 2014: 65).

Aynen klasik Türk musikisinde olduğu gibi, Batı müziği de Tanpınar'da yeniden uyanışın, yeniden hayat bulmanın bir aracı gibi durmaktadır. Yine benzer bir ifade *Mahur Beste*'de şöyle geçmektedir:

> Ona göre keman, Allah'a giden yolların en kısası idi. Her türlü kutsiliğin, ermişliğin bir tek kapısı vardı, bu ta 7 yaşından beri delicesine sevdiği "Bach" idi. Evet Nuri Bey'in içinde uyanan mistik kıvılcımı genişletmek, parlatmak, hakiki bir ocak haline getirmek için keman öğrenmesi yeterdi (Tanpınar 2019: 143).

18. yüzyılın ünlü Alman bestekârı Johann Sebastian Bach, kendi döneminde büyük bir besteci olarak bilinmemiş, ancak 19. yüzyıldan itibaren dünyanın en büyük bestekârlarından biri olarak kabul edilmiştir. Özellikle eserlerindeki manevi derinlik, ölümünden sonraki dönemde ona karşı büyük bir ilgi ve hayranlığa dönüşmüştür. Bu bağlamda Tanpınar'ın da ilgi duyduğu Bach'ı, eserlerindeki manevi zenginliği nedeniyle öne çıkardığı düşünülebilir.

"Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi" (Tanpınar 2014: 151) diyen Tanpınar, sanat alanında da birleştirici olmayı seçmiştir. Tanpınar'da musiki, yaşadığı dönemin çıkmazlarından soyutlanma, şimdide bulamadığı huzuru, yeniden yakalayabilme gayreti olarak öne çıkmaktadır. Bu çaba onda musiki vasıtasıyla metafizik zamanda veya rüya halinde, hep maziye dönüşlerle ortaya çıkarken, devirsel zaman algısı bağlamında parçalanmaz bir zaman akışını yine öne çıkarmaktadır. Şu sözleri bu durumun en çarpıcı kanıtı niteliğindedir; "Beylerbeyi Sarayı'nın üst katından denize baksa, Tab'î Mustafa Efendi'den bir beste dinlese veya çok sevdiği Sihirli Flüt'ü çalsalar, yine benzer şeyler duyacaktı" (Tanpınar 2014: 63).

Bu söylemde atıf yapılan "Sihirli Flüt", Wolfgang Amadeus Mozart'ın, 19. yüzyıl Alman klasiklerinden, masal-opera türünde bir eseridir. Aynen 18. yüzyılın en tanınmış Türk müziği bestekârlarından olan Tab'i Mustafa Efendi ile birlikte Tanpınar, bu kez klasik bir Batı müziği eserini öne çıkarmıştır.

Yine *Huzur* romanında roman kahramanı Mümtaz üzerinden söylediği şu sözler Tanpınar'ın kendi anlam dünyasında müziğin bütünleştirici yönüne dikkat çekmektedir:

> Baudelaire'de kendisini buldu… Gençliğinde Frenkleri çok iyi okumuştu. Yedi sene ve en parlak devrinde Quartier Latin'de her milletten bütün yaşıtları ile beraber yaşamıştı… Sonra memlekete dönünce birdenbire hepsini, en sevdiği şairleri bile bırakmıştı. Garip bir şekilde yalnız kendimize ait olan şeylerle uğraşıyor, yalnız onları sevmeğe çalışıyordu. Fakat ölçü hissini Garp'tan aldığı için kendi zevkimize ait tercihleri öbürlerinden pek ayırmıyordu. Bâkî'yi, Nef'î'yi, Nailî'yi, Nedim'i, Galip'i, Dede ile Itrî ile beraber Mümtaz'a o aşılamıştı (Tanpınar 2014: 44).

Tanpınar, kendi iz düşümü olan roman kahramanı Mümtaz üzerinden, kendi duygu ve düşünce dünyasını dile getirmekte, zevk ve duyum bağlamında türü farklı da olsa, müzikten aldığı duyum onda benzer etkiler yaratmaktadır. Ancak kültürel devamlılık arayışı, klasik Türk müziğine dair farklı bir yakınlık duymasında en büyük etken olmuş, klasik Türk müziğini, mazimizle tek bağlanış noktası olarak görmüş, bu noktada hocası Yahya Kemal Beyatlı'nın etkisi de büyük olmuştur. Nitekim roman kahramanlarından İhsan da Yahya Kemal Beyatlı'yı temsil ediyor gibi durmaktadır.

Tanpınar her ne kadar Batı müziğinden hoşlansa da, medeniyet değiştirmenin toplumda yarattığı kaygı ve yozlaşma bağlamında, eserlerinde Batı müziğine dair ironi yaptığı da görülmektedir. *Mahur Beste* romanındaki şu sözler bu ironinin en güzel örneklerinden biridir:

> Soloski, yedi yıl önce karısı çoluk çocuğu ile Türkiye'ye hicret etmiş, bir müddet Mızıka-ı Hümayun'da üçüncü kemancı olarak çalışmış, sonra kendisinin bilmediği bir mesele yüzünden çıkarılmış bir Leh subayıydı. Şimdi Avrupalı hayata alışmaya çalışan zengin azınlık evlerinde keman, piyano dersleri vermekle geçiniyordu. Agop Efendi'yi de bu vesile ile tanımıştı. Agop Efendi, moda meraklısı eş dostunun ısrarıyla başına aldığı bu musiki derdinden, alafranga kemanın alışmadığı gıcırtısı yüzünden ilk önceleri pek memnun değildi. Fakat Soloski'nin kendisi gerçekten hoşuna gidiyordu… Sevmediği tarafı ise sadece musikisi idi. Paşa'nın dairesinde, ufak tefek de olsa dümteke alışan Agop Efendi sık sık onunla alafranga, alaturka münakaşasına girer, keyifli zamanında ceketinin eteğinden tutarak alçak sesle okuduğu ağır semaileri, türküleri dinlemeye hatta güzel, cana yakın bulmaya zorlardı (Tanpınar 2019: 125).

Avrupalı hayata alışmaya çalışan azınlık evleri, moda meraklısı eş, dostun ısrarı, alafranga keman gıcırtısı gibi ifadeler, toplumdaki yozlaşmanın dikkat çekici ifadeleri olarak görülmektedir. Cumhuriyet öncesi, Cumhuriyet dönemi ve Cumhuriyet sonrası İstanbul'unda, batılılaşmanın yarattığı medeniyet buhranının konu edildiği nehir romanlarda, Batı musikisinden ziyade Türk musikisinin ağırlıklı olarak konu edildiği görülmektedir. Bu bağlamda Tanpınar, Türk musikisini medeniyetimizin özlü bir

yansıması olarak görmektedir. Ancak Batı edebiyatı ve musikisi, ilham aldığı şahsiyetler, Baudelaire, Valery, Mallarme gibi Tanpınar sanatının temelini oluşturması açısından önemli bir yere sahiptirler. Buradan hareketle, Batı sanatı ve Batılı şahsiyetlere dair karşıt bir zihnî yapıda olmamakla beraber, modernleşme ve batılılaşmanın yol açtığı bireysel ve toplumsal buhran, hocası Yahya Kemal Beyatlı'nın da etkisiyle onu Türk musikisine yaklaştırmıştır. Özellikle işgal altındaki İstanbul'da geçen *Sahnenin Dışındakiler* romanında Batı musikisine dair bir karşı duruş dikkati çekmektedir. Şu ifadeler bu durumu kanıtlar niteliktedir:

> Çocukluğumda o kadar yekpare şekilde bizim olan, bizim zevkimizi veren Boğaziçi'nde şimdi birkaç ayrı musiki birden duyuluyordu. Rum halkın bindikleri sandallardan kitara ve mandolin sesleri geliyordu. Kanlıca koyundan bir türlü çıkmayan genişçe bir istimbotta ise Amerikan neferleri kendilerine balalayka çaldırtıyorlardı. Bütün bu yabancı akisler bizi öldüresiye rahatsız ediyordu (Tanpınar 1997: 181).

Benzer bir ıstırap aynı romanda yine şu sözlerle ifade edilmiştir:

> Şu lokantaya bak! dedi. Yarısından fazlası Rus muhaciri! Birkaç Rum ve Ermeni bezirgânla, bizim mirasyedilerden başka hepsi Rus. Bunların çoğu geleli bir sene bile olmadı… Şimdi hepsi para kazanıyor. Hem nasıl biliyor musun? Kendi sanatlarını bize kabul ettirerek… Resim yapıp satarak… Bir yığın da musikişinas geldi… (Tanpınar 1997: 199).

Bu sözler derin bir ıstırabı dile getirirken, kadim bir sanat olan Türk musikisi, Tanpınar tarafından kaybedilen kültürel değer olarak görülmektedir. Diğer bir taraftan Tanpınar'ın Batı musikisine dair terminolojik bilgisi de dikkat çekicidir. Batı musikisinde kullanılan terimlerin bazıları, onun roman dilinde şöyle karşılık bulmuştur:

> Kudret Bey bazen konuşmasına hitabetin her nevi oyununu koymaktan hoşlanır, sözünün ve düşüncesinin crescendolarla yükselip kuvvetlenmesine, uzun iç çekişleri halinde yavaş yavaş sönmesine, tereddütlerini veya heyecanlarını dinleyen için görünür bir hale getiren trillerle çırpınmasına ehemmiyet verirdi (Tanpınar 1997: 93).

Kreşendo ve trill, Batı musikisinde süslemeye dair kullanılan iki önemli terimdir. Kreşendo, bir müzik parçasında seslerin giderek en yüksek noktaya doğru güçlenmesini ifade ederken, trill ise eserde süsleme yapmak amacıyla bir birine yakın iki notanın sıra ile ve süratlice çalınmasını ifade etmektedir. Bu iki Batı musikisi terimi, Tanpınar'ın roman dilinde karşılık bulmuş, kreşendo terimini, roman kahramanı Kudret Bey'in ses tonundaki iniş ve çıkışları vurgulamak için, trill terimini ise roman kahramanının

sözlerine duygu ve derinlik katmak için kullanmıştır. Bu noktada batı müziğine olan ilgisi ile birlikte, batı müziği terminolojisine dair bilgisi de dikkat çekmektedir.

Huzur romanı, ana kahramanların isimlerinden alınan, Mümtaz, İhsan, Nuran ve Suat olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Mümtaz, İhsan ve Nuran benzer zihniyette roman kahramanları iken Suat onlarla tezat oluşturan bir karakterdir. Suat karakterinin, tatminsiz bir ruha sahip ve pozitivist felsefeyi temsil eden bir zihniyet yapısında olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Suat karakterinin "Zaman geriye dönmez. Fakat insan yine bilinen şeyden istenen şeye doğru hayal kuruyor." (Tanpınar 2014: 260) ifadesi, onun pozitivist felsefeye olan yakınlığını kanıtlar niteliktedir. İlginç olan nokta, diğer kahramanların, İhsan, Mümtaz ya da Nuran'ın mistik bağlamda Türk musikisi ile olan yakın ilişkilerine rağmen, hatta Nuran karakterinin anne tarafından Mevlevi olarak sunulmasına rağmen, Ferahfeza Mevlevi icrasının, *Huzur* romanının, Suat bölümünde ayrıntılı bir şekilde anlatılmasıdır. Tanpınar'ın, dönemin pozitivist düşünce yapısı karşısında, devir kuramı bağlamında kendi düşünce dünyasını karşılaştırmak istercesine, böyle bir tercih yapmış olduğu düşünülmektedir. Bu bölümde, Ferahfeza Mevlevi icrasının sonunda, Mümtaz, Suat ve İhsan arasında geçen şu diyalog böyle bir kanı uyandırmaktadır:

> -Nasıl buldun Suat?
> -Beğenmedim değil, aradığımı bulamadım…
> -Sen musikinin Allah'ı elinden kolundan kıskıvrak yakalayıp sana teslim etmesini istiyorsun… Bu imkânsız bir şey! Her yerde ancak getirdiğini bulabilirsin! Allah ne Dede Efendi'nin ne de başka birisinin cebinde değildir.
> -Belki, dedi. Fakat bundan şikâyetçi değilim, beni sıkan boşluğun etrafındaki o dönüş… fikrisabit halindeki o çırpınma. O beni sıkıyor (Tanpınar 2014: 300).

Musikinin insan ruhunda açtığı derinlik, Suat tarafından, boşluğun etrafındaki dönüş ve adeta bir saplantı olarak görülmektedir. Romanın Suat bölümünde, Suat'ın intihar ederek ölmesi ve bir mektup bırakması ve bu mektubunda ölmeden önce son kez Beethoven'in Keman Konçertosu'nu dinlediğini yazması da oldukça dikkat çekicidir. Bu durum Mümtaz'ın dilinden şöyle aktarılır:

> Fakat Suat aklından çıkmıyordu. Ne mektuptu o? Niçin yazmıştı? Birdenbire aklında kalan cümleleri kendi kendine tekrarlamağa başladı: (…) İnsanoğlu insana yüklenerek yaşıyor. Hatta sanatkârlar bile; senin o evliya ruhlu dediğin insanlar bile. O gece Dede Efendi bize nasıl yüklenmişti? Şimdi son defa için dinlediğim Keman Konçertosu'nda Beethoven bana nasıl

> yükleniyor? Hatta onlar, ötekilerinden daha fazla. Çünkü üst üste kendi ruhlarının hastalıklarını bize aşılıyorlar (Tanpınar 2014: 328).

Dede Efendi'nin Ferahfeza Mevlevi Âyini ve Beethoven'in Keman Konçertosu, Tanpınar'ın kendisini simgeleyen roman kahramanı Mümtaz'ın iç dünyasında, benzer manevi ve ruhi heyecanları uyandırmaktadır. Esasen Keman Konçertosu, Suat'ın ruh dünyasındaki buhranın bir yansıması olarak anlam bulurken, Ferahfeza icrası da Mümtaz karakteri üzerinden Tanpınar'da, dönemin modernleşme buhranının bir yansıması olarak karşılık bulmaktadır. Her iki eserde, zamanı başka bir boyutta yeniden dirilten, insanın ruhunda derin manevi duygular uyandıran, aynı döneme ait ancak birisi klasik Batı müziği, diğeri ise klasik Türk müziği eserleridir. Bu bağlamda Tanpınar'ın, Batı müziği ve Türk müziği arasındaki terminolojik farklılıkları göz ardı ederek, devirsel zaman algısı bağlamında her iki müziğe de aynı rolü yüklediği düşünülebilir. Tanpınar bu durumu Mümtaz üzerinden adeta şu sözlerle desteklemektedir:

> Birdenbire alaturka musıkinin içinde uyandırdığı ruh halinden düşüncesinin garp musıkisine geçmesine kendisi de şaşırdı. -Ne kadar garip... İki dünyam var. Tıpkı Nuran gibi, iki âlemin, iki aşkın ortasındayım… Acaba hepimiz böyle miyiz (Tanpınar 2014: 305).

Huzur romanından alınan bir başka söylem yine bu duruma kanıt niteliğindedir:

> Musikinin bizdeki ameliyeleri daima enfüsi kalır. Derin şekilde hatırladığımız her eserin altında, onunla temas ettiğimiz anın hususiyetleri, bir bakıma bu anın, musikiyi az çok hayatımıza nakletmekten ibaret olan macerası vardı (Tanpınar 2014: 294).

Bu söylem, Tanpınar'ın ruh dünyasında, parçalanmaz bir zamanın akışında, müziğin bulduğu enfüsi yansımayı ifade etmektedir. *Huzur* romanının son bölümü olan Mümtaz bölümünde ise Tanpınar'ın Mümtaz'ı yeniden şimdiye getirmesi, İhsan'ın hastalığı için gittiği doktorda Beethoven'in Keman Konçertosu'nun çalıyor olması, Tanpınar'ın devirsel zaman algısı bağlamında müziğin rolünün ne denli öneme haiz olduğunu bir kez daha göstermektedir.

> Bir kenarda genişçe bir divan, yanında iki sandalye üzerine yığılmış bir sürü plak, öbür tarafta da açık bir gramofon vardı. Mümtaz, doktorun yüzüne bakmadan evvel çalınan parçayı tanıdı. Viyolon konçerto sonuna yaklaşıyordu (Tanpınar 2014: 390).

Ferahfeza Peşrevi'nin nağmeleri, mazide yaşanan iç huzuru yeniden yaşatırken, Mümtaz'ın duyduğu Keman Konçertosu'nun nağmeleri ise Suat'ın intihar ettiği anı yeniden yaşatmaktadır. Burada tezat bir durum söz konusudur. İlkinde Ferahfeza

Peşrevi'nin huzuru şimdiye yansırken, ikincisinde Keman Konçertosu'nun huzursuzluğu şimdiye yansımaktadır.

2.2.3. Türk Halk Musikisi

Tanpınar, gerek Batı musikisi gerekse Türk musikisine dair zengin kültür ve birikimini derin bir titizlik ve hassasiyetle, kendine özgü bir üslupla nehir romanlarına, yansıtmıştır. Halk musikisinin bu anlamda farklı bir yeri vardır. 1914 yılında, I. Dünya Savaşı'ndan birkaç gün önce ailesi ile birlikte Kerkük'e taşınan Tanpınar'ın, halk musikisine dair birikiminin o yaşlarda oluşmaya başladığı düşünülmektedir. Savaşın getirdiği felaket, 12 yaşlarındaki Tanpınar'da derin izler bırakır. Bu bağlamda büyükannesinden dinlediği masallar, türküler, hikâyeler, efsaneler de oldukça etkili olur. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi* isimli eserinde büyükannesi ile birlikte yaşadıkları evin kültürel ortamını şöyle dile getirir: "Bu ev muhayyilemde büyükannemin evidir. Onun korkuları, vehimleri, unutkanlıkları, memleket hasreti ve Yunus ilahileri ile doludur. Bu sevimli kadın evliyasını hiç unutmamakla beraber…" (Tanpınar 2017: 386). Ecdadını unutmayan büyükannesinin memleket hasreti ve Yunus ilahileri, Tanpınar'ın devirsel zaman algısının oluşmasında önemli bir zemin teşkil etmiş gibi durmaktadır. Bu noktada yazarın zihninde kültürel devamlılık, çocuk yaşlarından itibaren önemli bir unsur olarak yerleşmiştir. *Sahnenin Dışındakiler* romanında, kendi zihin dünyasını, roman kahramanı üzerinden şöyle aktarmaktadır:

> Bilmem Anadolu türkülerini sever misiniz? Korkunç şeylerdir. Birden bire kulağınızın dibinde bir daha içinden çıkamayacağınız bir uçurum açılıverir… Artık ondan sonra sizden hayır gelmez! Her şey etrafınızda alt üst olmuştur. Çünkü sıcak ekmek gibi insan ıstırabıyla, azmiyle, hasretle, ölümle baş başa kalırsınız! (Tanpınar 1997: 219).

Tanpınar'ın nehir romanlarında geçen türküler, roman kahramanlarının içinde bulundukları atmosfer, birlikte oldukları kişiler ve psikolojik durumlarına göre, onları zamanda bir yolculuğa çıkarır. Bu yolculuk, devirsel zamanda bir yolculuk olarak dikkat çeker. Bu durumun en somut örneklerinden biri *Huzur* romanında, Mümtaz üzerinden şöyle aktarılır:

> Aç kapıyı bezirgânbaşı, bezirgânbaşı
> Kapı hakkı ne verirsin? Ne verirsin? …

> Devam etmesi lazım gelen işte bu türküdür. Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi… Her şey değişebilir, hatta kendi irademizle değiştiririz. Değişmeyecek olan, hayata şekil veren, ona bizim damgamızı basan şeylerdir (Tanpınar 2014: 23).

Mümtaz'ın yolda oynayan kız çocuklarından duyduğu bu türkü, Nuran'ın, annesinin ve anneannesinin de çocukluklarında oynadıkları bir türküdür. Kız çocukları aynı türkü ile oynamaya devam etmektedir. Kültürel devamlılığı simgeleyen bu türkü her duyulduğunda, mazi ve bugün arasında bir bağ kurması açısından, Tanpınar'ın zihin dünyasında oldukça derin ve büyük bir öneme sahiptir.

Esasen Tanpınar'ın kendi çocukluk ve gençlik dönemlerinde bizzat yaşadığı, tanık olduğu ve tecrübe ettiği olayların türküler üzerinden aktarıldığı dikkat çekmektedir. *Huzur*'da roman kahramanı Mümtaz üzerinden söylenen şu sözler, kendi annesinin ölümünde yaşadığı iç âlemin yansıması gibidir:

> Akşam oldu yakamadım gazımı,
> Kadir Mevlâm böyle yazmış yazımı,
> Doya doya sevemedim kuzumu,
> Ben ölürsem yavrum seni döverler.
> Mümtaz annesinin her başını kaldırdıkça, üstüne dikilmiş bakışlarında bu türkünün güftesine benzer bir mana bulunduğunu zannederek içi sızlardı. Bununla beraber onu dinlemekten de vaz geçemezdi. Çocuğun sesi güzel ve gürdü. Fakat henüz çok küçük, onun için tam nağmenin ortasında ağlayışa benzeyen garip yırtılışları olurdu. Evlerinin biraz ilerisinde, aşağıya doğru giden sokağın tam başında türkü değişirdi. Ses birden bire yükselir, aydınlanırdı. O kadar ki, evin duvarlarında, yolun üstünde hatta havaya çarptıkça sanki o parlak akislerle kırılırdı:
> Şu İzmir'in minaresi sedeften, annem sedeften,
> Sen doldur ben içeyim kadehten, aman kadehten…
> Mümtaz bu ikinci türkü ile küçücük ömrünün henüz manasını dahi kavrayamadığı kederlerin içinden çıkar, birdenbire çok ışıklı, taptaze, fakat bununla beraber yine hasret ve ıstırap dolu başka bir dünyaya girerdi. Bu bir ucu İzmir'in Kordonboyu'nda başlayan, öbür ucu babasının hiç anlayamadığı ölümünde biten dünya idi (Tanpınar 2014: 38).

Bu iki türkü, Mümtaz üzerinden Tanpınar'ı kendi mazisine taşımakta ve kök zaman olarak Tanpınar'ın kendi çocukluğuna dikkat çekmektedir. Bu bağlamda devirsel zaman algısındaki kök zaman olan yaratılış anına dönüş ile Tanpınar'ın çocukluk zamanına dönüşü paralel bir yapı sergilemektedir.

Millî mücadele yıllarında yaşanan toplumsal buhranın anlatıldığı *Sahnenin Dışındakiler* romanında bu kez türküler, yaşanan derin acıların, çaresizliğin, huzura olan hasretin en

derin ifadesi gibidir. Özellikle Rumeli türkülerinin birçoğu, yüzlerce yıl Osmanlı sınırları içerisinde olan Trakya bölgesinde yaşayan, ancak kendi öz yurdunu terk etmek zorunda kalan Türk halkının derin acılarını yansıtmaktadır. Trakya bölgesinin kaybedilmesi ile birlikte, ana yurdundan göç etmek zorunda kalan insanların, kültürel değerlerini de zamanla kaybetmesinin verdiği acı, bu türkülere yansımıştır. Tanpınar bu romanında, Türk halkının yaşadığı bu kültürel yozlaşmayı yine mazi hasreti üzerinden şöyle aktarır:

> Eski Rumeli Türküleri, Anadolu Türküleri… Bizim macunculardan, şarkı satıcılarından dinlediklerimizden çok başka türlü şeyler… Süleyman Bey'in bu halk türkülerini mahallece hepimiz bilirdik. Onun sesi duyulunca penceresi açılmayan ev yoktu… Onları dinlerken bu ötesi yok gibi görünen dar hayat birdenbire gözümde silinir, kendimi büyük dağ başlarında rüzgârların elinde hırpalanır görmek isterdim. Süleyman Bey'in son derece erkek, gür… sesi vardı. Bu ses üst üste hicretlerin, hasretlerin içinde yetişmiş, onların içtimai mirasıydı (Tanpınar 1997: 47).

Balkanların kaybedilmesi ile birlikte, göç etmek durumunda kalan, yıllarca yaşadığı kendi topraklarından ayrılmak zorunda kalan Müslüman Türk halkının derin sancısı, roman kahramanlarından Süleyman Bey üzerinden aktarılmıştır. Süleyman Bey'in söylediği türküler, büyük bir mazi özlemi ile zamanı yüzlerce yıl öncesine taşımıştır. Tanpınar, bu hasreti, bu mazi özlemini yine *Huzur*'da şöyle dile getirmektedir:

> Niçin ruhi hayatımızın büyük bir kısmını bu hasret yapar? Bir katresi olarak yaratıldığımız ummanı mı arıyoruz? Maddenin sükûnunun peşinde miyiz? Yoksa zamanın çocuğu, onun potasında pişmiş bir terkip ve onun mazlumu olduğumuz için geçen ve kaybolan tarafımıza mı ağlıyoruz? Hakikaten bir kemalin arkasından mı gidiyoruz? Yoksa zalim zaman nizamından mı şikâyet ediyoruz? (Tanpınar 2014: 286).

Bu sözler Tanpınar'da devir kuramı dairesinde okunduğunda oldukça dikkat çekicidir. "Bir damlası olarak yaratıldığımız ummanı aramak" ifadesi devir kuramını çağrıştırırken, "zalim zaman nizamından şikâyet etmek" ise pozitivist felsefeye dair bir karşı duruşu sergilemektedir. "Zalim zaman" sözü, mazinin terk edilmesi yönündeki, dönemin pozitivist dünya görüşünün neden olduğu, köksüz bir medeniyet tasavvurunun yarattığı acımasız zamana dair bir serzeniş ifadesidir.

Huzur romanının üçüncü bölümündeki yemekli sohbette Türkiye'nin meseleleri konuşulmaktadır. İhsan'ın "Ben Türkiye'yim, Türkiye benim adesem, ölçüm ve realitemdir. Kâinata, insana, her şeye oradan, onun arkasından bakmak isterim"

sözlerine karşılık "Peki nedir bu Türkiye?" sorusuna cevaben Mümtaz, "… Biz gurbetin insanlarıyız diyorum. Mesafelerin terbiye ettiği insanlar. Onun aşkı, ıstırabı, hürriyeti… Hatta musiki bile…" der ve ardından;

Bir mübarek sefer olsa da gitsem,

Kâbe yollarında kumlara batsam… (Tanpınar 2014: 273-274), ilahisine dikkat çeker. Bu ilahinin Yunus Emre'ye ait olması anlamlıdır. 13.yüzyıl halk şairi ve mutasavvıfı olan Yunus Emre, Anadolu Selçuklu Devleti'nin dağılmaya başladığı dönemde yaşamış, mistik ilhamını şiirlerine yansıtmış, hasret ve gurbet temalarını şiirlerinde dile getirmiştir. Tanpınar'ın roman kahramanı üzerinden "biz gurbetin insanlarıyız, mesafelerin terbiye ettiği" sözünde geçen gurbet ve mesafe kavramları, Yunus da "Kâbe yolları" ifadesinde karşılık bulmuştur. Tasavvufi inanç bağlamında, insanın cennetten dünyaya indirilişi ile dünyada gurbeti yaşama felsefesi, Tanpınar'ın atıf yaptığı bu ilahide yansıma bulmuştur. Yol kavramı, insanın dünya hayatındaki tekâmülünü simgeliyor gibi durmaktadır. Yola çıkmak, yolda olmak, kendini aramak, yolun sonunda kendini bulmak ve buradan aslına, ilk çıktığı noktaya yeniden dönmek dairesel bir anlatımı simgelemektedir. Nitekim Yunus Emre'nin bu şiirinin "Araya araya bulsam izini" dizesiyle başlamasından ötürü bir arayış şiiri olduğu da açıktır. Buradan hareketle Tanpınar'ın, devirsel zaman algısı bağlamında, bu şiir önemli bir rol oynamaktadır.

Tanpınar, *Huzur* romanında Mümtaz'ın Sahaflar Çarşısı'nda dolaşırken, karşısına bir el yazması mecmua çıktığını ve bu mecmuada, kötü bir şekilde kopya edilmiş, Yunus Emre'ye ait bir Divan'dan şöyle bahseder, "Mecmualardan biri baştan aşağı çok kötü bir yazıyla kopya edilmiş bir Yunus Divanı'ydı" (Tanpınar, 2014: 53). Sahaflar esasen Mümtaz'ın ruh hali gibi karma karmaşıktır ve geçmiş bir zamandan arta kalmıştır. Adeta bir medeniyetin yıkılmasının aktüel zamandaki temsili gibidir. Bu noktada Tanpınar'ın yine Yunus Emre Divanı'na dair yaptığı atıf ve devamında Bâki, Nef'î, Nâbi ve Şeyh Galib'e yaptığı atıflar, mazi ile aktüel zaman arasında bir devirselliğe işaret etmektedir.

Tanpınar *Sahnenin Dışındakiler* romanında yine bir Yunus Emre ilahisine şöyle atıf yapar:

> Bu iki gözü kör bir ihtiyardı… Çok yanık bir sesi vardı. Çok defa Yunus'un Dolap ilahisini söyleyerek geçerdi… Onu bu halde görüp de içten gelen bir ilhama inanmamak imkânsızdı.

> Benim adım dertli dolap
> Suyum akar yalap yalap…
> Haliyle daha ziyade imdadına çağırdığı sanat perisiyle konuşan bir eski zaman şairine benziyordu (Tanpınar 1997: 70).

Tanpınar için Yunus Emre yüzyıllar öncesinden bu güne açılan bir kapı gibi durmaktadır. Bu bağlamda, geçmişten gelen ve kendi öz medeniyet kültürümüzü temsil eden musiki, aktüel zamanda, devam zincirini oluşturan en önemli unsur olarak dikkat çekmektedir. Bir türkü veya bir ilahi, köklü medeniyetimizi ayakta tutacak ve geleceğe aktaracak devam zincirinin önemli ve kıymetli bir halkası olarak görülmektedir. Böylece Tanpınar, medeniyet değiştiren ülkesinin, şimdide yaşadığı ikilemi ve bu ikilemin ortaya koyduğu modernleşme buhranından çıkış reçetesini, geçmiş ve şimdi arasında, musiki üzerinden güçlü bir bağ kurarak vermektedir. Bu bağ aktüel zamandan kök zamana ve kök zamandan aktüel zamana olmak üzere dairesel bir anlatıyı temsil etmektedir. Nitekim Tanpınar'ın *Huzur*'da İhsan üzerinden aktardığı, eski ve yeniye dair şu mesajı bu duruma kanıt niteliğindedir:

> Yeniye başından itibaren bizim olmadığı için şüphe ile eskiye eski olduğu için işe yaramaz gözüyle bakıyoruz… Sanatımızda, eğlencemizde, ahlâkımızda, muaşeretimizde, istikbal tasavvurlarımızda daima bu ikilik karşımıza çıkıyor… (Tanpınar 2014: 264).

Huzur'da Nuran karakteri, anne tarafından Bektaşi, baba tarafından ise Mevlevidir. Dolayısıyla çocukluğundan itibaren tasavvuf felsefesi ile iç içe yaşamış ve bu felsefenin modern bir temsilcisi olarak okuyucuya sunulmuştur. Buradan hareketle Nuran karakteri, ailesinden aldığı mistik tecrübeyi, şimdiye taşıyan bir rol üstlenmiştir. *Huzur'*da Nuran karakteri şöyle tanımlanır:

> Nuran ayrıca eski bir Bektaşi olan, çok gezmiş, çok görmüş anneannesinden duyduğu ve öğrendiği nefesleri, halk türkülerini bilirdi. Boğaziçi kıyılarında yetişmiş bu eski aile çocuğunun, bu halk havalarını, Rumeli, Kozan ve Afşar türkülerini, Kastamonu ve Trabzon oyun havalarını, eski Bektâşi nefeslerini, Kâdiri naatlerini tıpkı bir Dede veya Hafız Post gibi beğenmesi, onları kendilerine mahsus eda ile söylemesi, Mümtaz için yepyeni bir ufuk olmuştu (Tanpınar 2014: 160).

Devir kuramı bağlamında düşünüldüğünde, Nuran karakterinin bu şekilde kurgulanması dikkat çekicidir. Nitekim Nuran ve Mümtaz'ın arasındaki aşk da tasavvufi bir aşkı çağrıştırır. Tanpınar *Huzur*'da bu aşkı şöyle aktarmıştır:

> Mümtaz Nuran'ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hâfız Post'un rast semai ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fani varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu. Çünkü bize mahsus, ta cedlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası halinde tekrarlanan sevme tarzı, sevgilide bütün kainatın toplanmasını isterdi. İstanbul'un, Konya'nın, Bursa'nın, Kırşehir'in evliyalarında halk türkülerinin anlattığı efe, dadaş aşkları, çocukluğuna kulak verdiği zamanlar unutulmuş senelerin içinden gelen bütün o gür, hasretle, arzuyla, kendisini tüketmek ihtiyacıyla dolu nağmelerin, Bingöl ve Urfa ağızlarının, Trabzon ve Rumeli türkülerinin kanlı ve bıçaklı maceraları bu sevme tarzında birleşiyordu… Kendi iç aleminin bu aşkla taş taş kurulmasını seyrediyordu (Tanpınar 2014: 223).

Tasavvufta aşk, yaratıcıya duyulan muhabbet ve sevginin ifadesidir ve mutasavvıflara göre beşerî aşk, ilahî aşkın yeryüzündeki yansımasıdır. Yaşanan her beşerî aşk aslında adım adım Allah'a yaklaşmaktır. Bu bağlamda Nuran'ın fani varlığı, yeniden doğuşun mucizesi olarak aktarılmış ve Nuran karakterinin Bektaşi ve Mevlevi kökenli olması tasavvufi bir aşkın temsili olarak karşılık bulmuştur. Bu aşkın musikide birleşmesi ise devirsellik bağlamında musikinin rolüne bir kez daha dikkat çekmektedir. Buradan hareketle musikinin yarattığı mistik atmosfer, Tanpınar'ı kök zamana götüren, sırlarla dolu bir vasıta olarak önem arz etmektedir. Musiki vasıtası ile zamanda yolculuk, devirsel zaman algısındaki dairesel yolculuk ile de birebir örtüşmektedir.

2.3. Devir Kuramı Bağlamında Nehir Roman Dizisinde Öne Çıkan Diğer Unsurlar

Tanpınar'ın nehir roman dizisi üzerinden devir kuramı ve pozitivizme dair ifadeleri içeren söylem tablosu oluşturulmuş (Ek.1) ve tablodaki ifadeler kodlamaya tabi tutulmuştur. Pozitivizme dair kodlar, kronolojik zaman, terakki, kurallı düzen, muasır ilim, manaya olan mesafe, bireyselleşme ve çizgisel zaman olarak tespit edilmiştir. Devir kuramına dair tespit edilen kodlar ise mazi, manevi dünya, yekpare zaman, (geleneğe) eskiye olan derin bağlılık, döngüsel zaman, hafıza, devam zinciri, andan soyutlanma, değişim ve dönüşüm buhranı, Hak ile bir olma, kemalat, inanç ve rüya olarak tespit edilmiştir. Pozitivizme dair kodlar oldukça sınırlı ve az sayıda iken, devir kuramına dair kodlar geniş kapsamlı ve sayıca daha fazladır. Devir kuramı bağlamında özellikle öne çıkan kodlar, mazi, manevi dünya, yekpare zaman, eskiye olan derin bağlılık, zamanın döngüselliği ve hafıza olarak dikkat çekmektedir.

2.3.1. Mazi

Tanpınar'ın kendi zihin dünyasında anlam bulan ve roman kahramanları üzerinden aktardığı mazi kavramı, geçmişte kalmış, tarihî bir olay, zaman ya da mekân değildir. Mazi eski ve yeni arasında güçlü bir bağdır. Tanpınar'a göre insan yaşamı zaman ve mekânda kayıtlıdır. Ancak zaman ve mekânın üzerine çıkmak, zamana hükmetmek, hatırlama ve mazi ile mümkün olabilmektedir. Zengin bir mazi, zengin bir hatırlama ve zengin bir tarih şuuru ona göre insanı yaşadığı anın kasvetinden kurtaracaktır.

Fiziksel olarak başka bir zamana gitme, başka bir zamanda yaşama imkânı olmayan insan, yazmak, hatırlamak veya hayal etmek suretiyle farklı zamanları yaşayabilmektedir. Bu durum yalnızca geriye gitmek suretiyle değil ileriye doğru farklı bir gelecek kurgulayarak da mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla pozitivizmin bilimsel yaklaşımı ile parçalı, kronolojik zaman kavramı bu noktada bir çelişki yaratmakta, hatırlama ile maziyi bugünde yaşama anlayışı devir kuramı ile irtibatlandırılmakta, geçmişi, bugünü ve yarını içine alan yekpare bir zaman anlayışı Tanpınar'da karşılık bulmaktadır. Tanpınar'a göre insanın aktüel zamandaki yaşam deneyimi tüm bir medeniyet yaşamını kitap gibi okumayı gerektirmektedir. Çünkü insan yaşamı durağan değildir, kolektif bilinç tarafından insana aktarılan zengin bir portföy vardır. İnsanın olgunlaşma serüveni mensup olduğu kültürün farklı parçalarını deneyimlemekle mümkün olmaktadır. Böylece insan bilinci hem kendi yaşamında hem de kolektif bilinç tarafından aktarılan deneyimlerin sonucu olarak şekillenmektedir. Nesilden nesle aktarılan kültürel kodlar hem toplumun hem de insan bilincinin ilham kaynağı olmaktadır.

İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş sürecindeki toplumsal ve kültürel kırılmalara tanık olan Tanpınar'a göre Türk milleti kendine özgü yaşama şeklini kaybetmiş, ne tam Batılı olabilmiş ne de kültürel kimliğini koruyabilmiştir. Bu toplumsal trajedi Tanpınar'ın nehir roman dizisine yansımış, Tanzimat'tan II. Dünya Savaşına kadar ki yaklaşık yüz yıllık bir zaman dilimi üzerinden aktarılmıştır. Üç roman, tek bir aileye mensup roman kahramanlarının hayatları etrafında geçerken, Tanpınar, Türkiye ne idi, biz kimiz, neyiz, nereye gidiyoruz, yarın ne halde olacağız gibi sorulara cevap aramıştır. Bu bağlamda mazi ile kurulan irtibat aslında bu sorulara cevap aramak açısından oldukça önemli bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Mazi Tanpınar'da gelenekçilik değil, geleneğin farkında

olarak, aktüel zamanda yeni bir terkibin nasıl ortaya çıkarılacağını ifade etmektedir. Aktüel zamanın şartlarına uygun bir değerler sistemi oluşturmak adına mazi, oldukça önemli bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Mazi, Türk medeniyeti ve kültürü üzerinde iz bırakmış şahsiyetler, şiir, edebiyat, tarihsel olaylar, musiki, mimari gibi değerler ile irtibatlandırılmıştır. Örneğin Süleymaniye Cami, Mehmet Efendi Cami, 'Mahur Beste', Dede Efendi, eski İstanbul konakları, Eyyubi Bekir Ağa, Ferahfeza Mevlevi Ayini gibi Türk medeniyeti ve kültürü üzerinde iz bırakmış her eser, mekân ve şahsiyet maziye ait olan ancak bugünkü bilinci yönlendiren, hafızanın içinden şimdiye taşınan kıymetlerdir. Bu kıymetler bugünkü bilinci yeniden terkip ederken geleceğe de yön verecektir.

Tanpınar'a göre bize ait olan yeni hayat şekillerinin ortaya çıkması için toplumun yaratıcılığını yeniden kazanması gerekmektedir. Çünkü Batılılaşma ile birlikte toplum yaratıcılığını kaybetmiş Batıyı taklitten ibaret bir hayat tarzı ortaya çıkmıştır. Toplumun yaratıcılığını yeniden kazanabilmesi ise mazinin bu günün şartları ile yeniden terkip edilmesi ile mümkündür.

Mazi ile derin bir ilişki kurmak, geçmiş, şimdi ve geleceği kesintisiz bir bütün olarak görmek, geriye dönüşlerle bu günü yeniden inşa etmek, devir kuramı bağlamında oldukça önemli bir unsurdur. Nehir roman dizisi üzerinden oluşturulan söylem tablosunda en dikkat çekici olan unsur olarak mazi tespit edilmiştir.

2.3.2. Manevi Dünya

Pozitivizm ile devir kuramı arasındaki en belirleyici fark maddi ve manevi dünyaya dair bakış açılarındaki dualitedir. Pozitivist düşünce, maddi dünya ve somut gerçeklikle ilişkili iken devir kuramı manevi dünyaya dair sezgisel, ilham kaynaklı bilgi ve tecrübe ile ilişkilidir. Bu bağlamda Tanpınar'ın bu üçlemesinde roman kahramanları üzerinden aktarılan ifadelerde manevi dünyaya dair bulguların sayıca çokluğu dikkat çekici boyuttadır. Tanpınar'ın roman kahramanlarını manevi dünya ile irtibatlandıran en önemli unsur olarak ise musiki görülmektedir.

Manevi dünya, bireylerin iç dünyalarındaki anlam arayışlarının, evrenle ve yaratıcı güç ile bir olma, bütünleşme arzusunun, gerçekleştiği bir alandır. Tanpınar *Huzur*'da Dede Efendi ve ünlü eseri Ferahfeza Mevlevi Ayinini aktarırken maddi dünyadan

soyutlanarak adeta İslam Tasavvufundaki vecd hali ile aktarmaktadır. Bu aktarım, devir kuramında insanın özüne dönme, Yaratan ile bir olma arzusunu temsil etmektedir.

Manevi dünyayı anlamlı kılan insanın ruh halidir, ruh halinin üretimi ise tamamen duygulara bağlıdır. Tanpınar bunun en tipik örneğini, bu dizinin ilki olan *Mahur Beste*'de Nuri Bey üzerinden aktarmıştır. Bir yangında yaralanan Nuri Bey, yaşadığı olayın etkisi ile maddi dünyaya dair neşesini kaybetmiş ve kendini ibadete, dine adamıştır. Dünya işlerinden uzaklaşan Nuri Bey, Kadiri Dergâhına girer ve Hacca gitmek ister. Eski bir Leh subayı olan Nuri Bey'in yardımcısı Soloski ise Nuri Bey'in ruh hali ve duygu durumundaki bu değişikliğin bir hidayet olduğunu düşünerek onun köşesine çekilip ibadet ile uğraşmasını istemiştir. Musikinin manevi dünyaya dair etkili olduğu düşüncesinde olan Soloski, Nuri Bey'in keman çalmasını ister çünkü hidayetin musikide olduğuna inanmaktadır.

Huzur'da roman kahramanları, Mümtaz ve Nuran'ın aşkı adeta vahdet düşüncesinin bir yansıması gibidir. Romanda Mümtaz karakterinin Tanpınar'ın zihin dünyasını yansıttığı kabul edilmektedir. Mümtaz'ın Nuran ile olan aşkının da adeta tasavvufi bir aşkı yansıttığını söylemek yanlış olmaz. Tanpınar, Mümtaz karakterini, bütün bir kâinatı ve kendisini tek bir varlık olarak görebilmenin sırrına ermiş bir kimlik olarak yansıtmıştır. Romanda aktarılan Dede Efendi'nin Ferahfeza Mevlevi Ayini ve Acemaşiran Yürük Semaisi de bu bağlamda insanı vahdete taşıyan bir araç olarak aktarılmıştır. Yine Mümtaz için bir rol model olarak aktarılan İhsan karakterinin ve Mümtaz'ın vahdet-i vücut düşüncesine dair ifadeleri Tanpınar'da manevi/mistik dünyaya dair duyguların aktarımı olarak dikkat çekmektedir.

2.3.3. Zaman: Yekpare Zaman ve Zamanın Döngüselliği

Adeta 20. yüzyılın devir nazariyesi olan Bergson felsefesinden ilham alan Tanpınar'da zaman, 'yekpare geniş bir an' ve 'parçalanmaz bir bütün' olarak dikkat çekmektedir. Zaman geçmiş, şimdi ve geleceği içine alan kesintisiz bir süredir. Dolayısıyla mazi ve gelecek şimdinin içerisinde toplanmaktadır. Şimdide olan ruh hali ile geçmiş ve gelecek yeniden yaratılmaktadır dolayısıyla mazi, eski ve yeni arasında bir bağ kurmaktadır. Nitekim Eskin'in Bergson'dan aktardığı üzere "Nasıl ki ip sürekli katlanarak bir yumak haline geliyorsa, geçmiş de sürekli şimdi üzerine katlanmakta ve şimdi içerisinde bizi takip etmektedir" (Eskin 2014: 143). Tanpınar'da geçmiş, şimdi ve gelecek, insan ve

cemiyet hayatının parçalanmaz akışı içerisinde bir bütündür. Şimdide olan insan, geçmişi, şimdinin bakış açısı ile yeniden okurken, geleceğin de temellerini hazırlamaktadır. Ona göre esas olan "Zaman dediğimiz şeyi insan ruhunun benimsemesi, bir meyve ısırır gibi, kendi izlerini ona kuvvetle geçirmesiydi" (Tanpınar 2019: 64). Tanpınar *Mahur Beste*'de bu sözler ile aslında insan ruhunun zamansızlığından bahsetmektedir. Bu noktada insanın zamanda bıraktığı iz, gelecek nesiller için de bir yaşam tecrübesi olacaktır. Tanpınar, *Mahur Beste*'nin sonunda, roman hakkında Behçet Bey'e yazdığı mektubunda, şimdiki zamanı şöyle tanımlamaktadır:

> Hâl diye bir şey yoktur. Emerson olacak galiba, "hâl" i iki musiki notası arasındaki fasıla diye tarif eder. Daha basiti hâl, geleceği, geçmişi görmeye yarayan bir rasat kulesidir. İsterseniz bentlerde olduğu gibi daima dönen bir su için yapılmış bir teraziye de benzetebilirsiniz (Tanpınar 2019: 155).

Daima dönen bir su veya iki musiki notası arasındaki fasıla ifadeleri, zamanın parçalanmaz akışına dair, eski, şimdi ve geleceğin dairesel bir yapıda ve birbirinin devamı olduğunu ifade etmektedir. Buradan hareketle Tanpınar, "Ne içindeyim zamanın, ne de büsbütün dışında / yek pare geniş bir anın, parçalanmaz akışında" mısralarında, insanın hem mekanik hem de iç zaman ile birlikte var olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre geçmiş zaman, insan hafızasında, herhangi bir zaman ve mekânda yeniden ortaya çıkmak üzere saklanmakta ve herhangi bir tetikleyici olay karşısında yeniden biçimlenmektedir. Dolayısıyla geçmiş zaman yaşanmış ve bitmiş bir zaman olmaktan öte, devir kuramındaki ana kaynağa, öze dönüşü temsil etmektedir.

Tanpınar, *Huzur* romanında zamanı, yekpare ve mutlak zaman olarak şöyle ifade etmektedir:

> Yalnız insanoğlunda idi ki yekpare ve mutlak zaman, iki hadde ayrılıyor, içimizde bu küçük idare lambası, bu isli aydınlık çırpındığı, çok basit şeylere kendi mudil riyaziyesini soktuğu için, ölüm ve hayatı birbirinden ayırıyor ve kendi yarattığımız bu iki kutbun arasında düşüncemiz bir saat rakkası gibi gidip geliyordu. İnsanoğlu zamanın bu mahpusu, onun dışına fırlamağa çalışan bir biçare idi. Onun içinde kaybolacağı geniş ve biteviye akan nehrinde her şeyle beraber akacağı yerde, onu dışarıdan seyre çalışıyordu. Onun için bir ıstırap makinesi olmuştu…(Tanpınar 2014: 73-74).

Tanpınar'ın bu sözleri, insanoğlunun icat ettiği takvim zamanı ile iç zaman yani sezgi arasındaki ilişkiyi ince bir bakış açısı ile dile getirmektedir. İnsanın bir ıstırap makinesi olması kendi yarattığı takvim zamanı içerisindeki çırpınışlarıdır. Oysa insan ruhu ölümsüzdür, yekpare bir zamana aittir. Ölümlü olan, maddi dünyadaki insan bedenidir. Bedenin dünya hayatındaki yaşam süresi bittiğinde yine geldiği yere yani ana kaynağa dönecektir. O nedenle Tanpınar'da zaman, geçmiş, şimdi ve geleceği bir bütün olarak içine alan, yekpare, kesintisiz zamandır, döngüseldir ve sürekli akış halindedir.

Tanpınar'ın bu zaman kavramı, romanlardaki karakter ve olay örgüsüne yansımıştır. İlk romanda adeta özne durumunda olan 'Mahur Beste', diğer iki romanda da anılmakta, dolayısıyla bu esere yapılan atıflarla mazi sürekli olarak haldeki ruh hali ile yeniden canlanmaktadır. Yine ilk roman kahramanı Behçet Bey, döngüsel bir aktarımla her üç romanda da anılmaktadır. Bu üç romandaki karakterlerin bir biri ile olan yakın ilişkisi ve olay örgüsü arasındaki irtibat, döngüsel bir anlatım modelini ortaya koymaktadır. Yine 24 saatlik bir günün romanı olan *Huzur,* sürekli geriye dönüşlerle aktarılmış oluşuyla, döngüsel bir aktarıma örnek teşkil etmektedir. Bu dönüşler devir kuramı bağlamında öze/ana kaynağa dönüşü sembolize etmektedir.

2.3.4. Hafızada Yaşayan Geleneğe Derin Bağlılık

Tanpınar'da hafıza kavramı, muhayyile, imgelem, tahayyül olarak karşılık bulmaktadır. Bu kavramlar hayal gücü ile ilgilidir. Hayal gücü ise herhangi bir zaman ve mekânda gerçekleşmiş veya gerçekleşecek olan yaratıcı düşüncelerin tümünü kapsamaktadır. O nedenle Tanpınar kendi zihin dünyasında sürekli olarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bağ kurma çabasında olmuştur. Bu anlamda eskiye olan derin bağlılık, nostalji veya tarihsel bir bağlılık değil bu günü ve geleceği yeniden inşa etme çabası olarak dikkat çekmektedir. Nitekim *Huzur* romanında Nuran'ın "niçin eskiye bu kadar bağlıyız?" sorusuna Mümtaz'ın verdiği cevap Tanpınar'ın eskiye olan derin bağlılığına yönelik bir cevap niteliğindedir:

> İster istemez onların bir parçasıyız. Eski musikimizi seviyoruz, iyi kötü anlıyoruz. Elimizde iyi kötü bize maziyi açacak bir anahtar var… O bize üst üste zamanlarını veriyor, bütün isimleri giydiriyor, içimizde bir hazine bulunduğu, Ferahfeza yahut Sultaniyegâhın arasından etrafımıza baktığımız için… (Tanpınar 2014: 183).

Bir medeniyetin kendine ait olan ve kendi özünü yansıtan kültürel değerler, sonraki nesiller için kıymetli birer kültürel mirastır. Bu miras ile şimdi ve geleceği yeniden yapılandırmak mümkündür. Oysa Tanzimat'tan itibaren Batılılaşma ve modernleşme adına ideolojik nedenlerle Türk halkının kendi öz kültüründen kopuşu, Tanpınar'da derin bir iz bırakmıştır. Nitekim bu zihin dünyası nehir romanların da ana izleğini oluşturmuş, eskiye olan derin bağlılık, hafıza teması ile irtibatlandırılmış ve musiki üzerinden aktarılmıştır. Tanpınar yine *Huzur* romanında Mümtaz üzerinden bu düşünce yapısını şöyle aktarır: "İstanbul ve vatanın her köşesi bir istihsal programı istiyor. Fakat bu realiteler içine maziyle bağlarımız da girer. Çünkü o hayatımızın, bugün olduğu gibi gelecek zamanda da şekillerinden biridir." (Tanpınar 2014: 184).

Tanpınar'ın eskiye olan bağlılığı, kamışlıktan koparılan neyin hasretini veya beden elbisesi giyerek dünya serüveni başlayan ruhun özüne dönme arzusunu/hasretini çağrıştırmaktadır. Tanpınar'ın bu zihin yapısı, yekpare ve döngüsel zamana işaret eder. Zira hafıza, zamana ve mekâna göre şekillenmekle birlikte parçalı değil yekpare bir akışı temsil etmektedir.

2.3.5. Rüya

Ahmet Hamdi Tanpınar eserlerinde, dünyada, beş duyu ile algılanabilen, görünen varlıkların yanı sıra manevi âleme ait olan görünmeyen varlıklara da önemli bir yer vermiştir. Yaşadığımız dünyanın güzelliklerinden aldığı hazzı yeni biçimlere dönüştürmüştür. Böylece gerçeklik onun eserlerinde farklı bir boyut kazanmıştır. Bu noktada rüya sembolü oldukça dikkat çekmektedir. Asıl estetiğinin Valery'yi tanıdıktan sonra, 1928-1930 yılları arasında teşekkül ettiğini söyleyen Tanpınar, bu estetiği musiki ve rüya etrafında topladığını söyler (Tanpınar, 2017: 397). "Antalyalı Genç Kıza Mektup" başlıklı makalesinde de rüya sembolüne dair görüşünü şöyle ifade etmektedir:

> Güvercinlik denen deniz mağarasını gördüm. Bu mağara suyun hücumuyla açılıp kapanan aydınlığı ile benim için mühim bir şey oldu. Dediğim gibi gördüklerimi henüz gerçek bir keşif haline getirecek seviyede değildim. Fakat estetiğimin temeli olan rüya fikri, biraz da bu mağaraya bağlıdır (Tanpınar 2017: 396).

Buradan hareketle rüya vasıtasıyla Tanpınar, insan ruhunun derinliklerini ve yaşamın sırlarını anlamaya çalışmıştır. Hafızada olduğu gibi rüya sembolü de zaman sembolü ile

iç içe bir yapıdadır, rüya halinde de zaman, takvim zamanı değildir. Tanpınar "Şiir ve Rüya I" başlıklı makalesinde rüyayı şöyle tanımlamaktadır:

> Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir. "iç içe iki oda gibi, uyanık hayat ile rüya hali yan yana" dururlar. Dramın kahramanı maddeden ziyade ruh olduğu için, birinden öbürüne çok çabuk geçilir. Bir anda karanlık bir eşik atlanır ve bir başka yıldızın kendisine mahsus nizamı altında, başka bir zaman ve uyanık halden çok ayrı, daha geniş imkânlı, daha kesif, son derecede hızlı ve tesadüfe bağlı bir hayat başlar (Tanpınar 1977: 30).

Bu tanımdan hareketle Tanpınar'ın rüyayı iki şekilde tarif ettiği anlaşılmaktadır. Birincisi uyanık halde görülen rüya, diğeri uyku halinde görülen rüyadır. Şimdinin ya da geçmiş yaşamların hatıraları, maddi dünyada bedenlenen insan zekâsında değil, metafizik âlemde, ruh âleminde yeniden canlanmaktadır. Esasen rüyaları gerçekleştiren anılar, hafızada var olan geçmişe dair kayıtlardır. Pozitivist felsefe, dış dünya ile sınırlıdır, aklın ve mantığın idraki esastır, oysa rüya halinde özne akıl değil ruhtur, dolayısıyla rüya halinde sınırlar aşılmakta ve özgürlük başlamaktadır. Böylece geçmiş, şimdi ve gelecek tek bir an, 'yekpare zaman' olmaktadır. Bu bağlamda rüya hali de zaman ve hafıza sembolleri gibi 'devir' kuramı ile açıklanabilmektedir. Hafızada yer etmiş olan, geçmişte ya da şimdide yaşanan bir olay, rüya aracılığı ile yine yeniden canlanmaktadır. Nitekim Tanpınar'ın, *Sahnenin Dışındakiler* romanındaki şu sözleri bu durumu açıklar niteliktedir:

> O gece çok kötü bir uyku uyudum. Bütün gece etrafımda, birkaç saat evvel ateşe attığımız çehreler ve hadiseler dolaştılar. Hepsi küllerini silkerek, yanıma gelerek, yüzüme sanki "Bak, biz yine varız" der gibi bakıyordu (Tanpınar 1997: 305).

Eski de yaşanan bir hadise rüya vasıtasıyla bugüne yeniden taşınabilmektedir. Bu bağlamda Tanpınar'ın, sadece maddi âlemde var olan ve görülende değil daha derinlerde bir anlam arayışı içerisinde olduğu görülmektedir. Rüya onun için yalnızca uyku halinde görülenden ibaret olmamış, dış dünyada gördüğü, anlamlandırdığı varlıklar, onun iç âleminde yepyeni anlamlar bulmuştur. Onun estetik anlayışındaki rüya, uyanık halde iken de görülebilen iç âlemdeki, derinlerdeki duyguların açığa çıkmasıdır. Tanpınar bu duyguyu musiki sevenlerde, sanatın uyandırdığı duyguya benzetmekte ve bu anlayışını şöyle dile getirmektedir:

> … Bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur. Musiki burada işe girer. Çünkü bu duygu, musikişinas olmamak şartıyla, musiki sevenlerde bu sanatın

> uyandırdığı hisse benzer. Bunu, yaşadığımızdan başka bir zamana gitmek diye tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman (Tanpınar 2017: 398).

Mahur Beste, ilk bölüm olan, "İki Uyku Arasındaki Düşünceler" başlığı ile roman kahramanı Behçet Bey'in rüyası üzerinden şöyle başlamaktadır:

> Bütün gece kendisini ziyaret eden çeşit çeşit rüya arasında, tıpkı ince ve rahatsız edici bir diş ağrısı gibi hep bu sabahı, bu sabahın hayatına getireceği büyük değişikliği düşünmüştü… Ne garip bir uyku uyumuştu… Sanki bütün gece hep uyanıktı… Sıkıntılı bir rüyanın durmadan değişen ve değiştikçe daha bunaltıcı olan bin türlü tuhaflığı ve azabıyla bu saati etmişti (Tanpınar 2019: 7-8).

Romanın böyle bir rüya ile başlaması ve rüya vasıtasıyla geriye dönüşler, eski yaşanmışlıklar yeniden canlanmakta ve roman kahramanı Behçet Bey, "hangi zamanı saydıkları bilinmeyen bir yığın saat tıkırtısı içinde uyumaktadır" (Tanpınar 2019: 14). Hangi zamanı saydığı bilinmeyen saat ifadesi ile hem şimdiki zamanın hem de eskiye ait bir zaman parçasının, parçalanmaz akışını, yekpare bir zamanı ifade ettiği anlaşılmaktadır. Bu saat tıkırtısı da musiki üzerinden şöyle aktarılmıştır:

> Şimdi Behçet Bey, iki eli çenesine kadar çektiği yorganın kenarına sımsıkı kilitlenmiş olduğu halde, odasında şuraya buraya dağılmış, irili ufaklı bir yığın saatin sesini, tıpkı gizlendiği bir köşeden yetiştirdiği orkestrayı dinleyen bir şef dikkatiyle dinliyordu. Ve yine tıpkı bir orkestra şefi gibi, bu acayip konserin sazlarını hem bir bütün olarak tadıyor, hem de teker teker tanıyordu (Tanpınar 2019: 24).

Tanpınar'ın *Huzur* romanı aslında bir huzursuzluğun romanıdır (Moran, 1983). Batılılaşmanın getirdiği değişimin sancısı, onun eserlerinde ilk göze çarpan unsurdur. Bu bağlamda rüya sembolü de aslında bir huzursuzluk halini tasavvur etmektedir. Yine bu söylemde geçen leit-motif kavramı, edebiyata müzikten geçen bir kavramdır, bir müzik parçasının tekrarlanan nakaratıdır. Bu noktada tıpkı bir musiki eserinin tekrarlanan nakaratı gibi yaşanmış hadiselerin rüyada tekrarlanması da döngüsel bir anlatımı simgelemektedir.

Esasen Tanpınar ne yaşadığı dünyada mutlu olmuş ne de metafizik âlemin varlığına körü körüne bağlanmıştır. O akıl ve ruh, düş ve gerçek, eski ve yeni ikileminde, hep bir eşikte yaşamıştır. Bu nedenle düş ve gerçeklik arasında kolaylıkla geçişler eserlerine yansımış, görünenin içinde görünmeyeni arama ve bulma çabasında olmuştur. Bu

çabanın öznesi de medeniyet değiştirmenin ıstırabını yaşayan, özelde insan genelde ise toplumun sancıları olmuştur.

Müziğin en önemli iki unsuru olan ses ve zaman, Tanpınar'da rüya hâli gibi derin bir hatırlama etkisi yaratmaktadır. Ancak bu rüya hâli uyku anında değil, uyanık halde görülen bir rüyadır. Bu hatırlama aslında bilinçaltında var olan yaşanmışlığın, bilince yeniden yüklenmesi gibidir. Bu duygu halini Tanpınar *Huzur*'da şöyle ifade etmiştir:

> Nağmenin arabeskinde veya musiki cümlesinin altın yağmuru içinde, bir oluşla geldikleri, onun arasında görünüp kayboldukları, yaşadığımızın üstünde bir zamanın fasılasından ona baktıkları ve güldükleri için hatırlamanın şekli değişir, adeta daha evvelki varlıklarımızın bizde uyanan akisleri olurdu (Tanpınar 2014: 191).

Bu anlamda musiki, Tanpınar'da derin duyguların açığa çıkmasında en önemli vasıtalardan biri olurken, musikiden alınan duyumun ortaya çıkardığı geçmişe dair çağrışımlar, devir kuramına dikkat çekmektedir. "Bir oluşla gelmek" ve "görünüp kaybolmak" ifadeleri yaşam döngüsüne işaret etmektedir.

2.3.6. İnanç: Kemalat ve Andan Soyutlanma

Mistisizm her toplum ve dinde var olan evrensel bir kavramdır. İslam mistisizmi ise tasavvuf felsefesi ile irtibatlıdır. Gizemcilik olarak bilinen mistisizmde insan ruhu doğrudan yaratıcı güç ile ilişki içerisindedir. Ruh ve beden olarak yaratılan insanın ruh dünyası, mistisizmin ana kaynağıdır. Mistisizmi temsil eden tasavvuf düşüncesi de sezgisel bir duyuş ve inanış sistemidir. Noyan'ın aktardığı üzere tasavvuf: "Kur'an ve hadislerde yer alan, insanın mistik yönüne ve gönül terbiyesine işaret eden, maddenin ve dünyanın geçiciliğini işleyen, kalbi davranışları esas alan kaidelerin değişik yorumlarından ibaret bir ahlak ve tefekkür sistemidir" (Noyan 2016: 28). Bu bağlamda İslam dininin yaşama geçirilmesinde tasavvufun ayrıcalıklı bir yeri ve önemi olmuştur. İslam tasavvuf düşüncesinin en önemli özelliği, insanda maddi âlemi temsil eden beden ile mana âlemini temsil eden ruh arasında denge sağlamaktır. Dolayısıyla amaç öncelikle insanın kendini bilmesidir. İnsanın kendini bilmesi yaşam yolculuğundaki tekâmülüne bağlıdır ve hedef, insan-ı kâmil olmaktır. İslam tasavvuf düşüncesinde Mevleviliğin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Mevlevi ayinlerindeki vecd hali, insanın Tanrı ile bir olduğunun, Tanrı'dan gelip tekrar Tanrı'ya döneceğinin ifadesidir. Mevlevi

semalarındaki dönme ritüeli de bu anlayışın sembolüdür. Devir kuramındaki döngüselliğin ana kaynağı da bu düşünceye dayanmaktadır.

Tanpınar'ın Mevlevi felsefesi ile tanışması, öğretmenlik yaptığı Konya yıllarına (1925) dayanmaktadır. Dolayısıyla Tanpınar'da mistik ilhamın temeli burada geçirdiği iki yıllık süreçte atılmış ve bu ilham sonraki yıllarda kaleme aldığı romanlarına yansımıştır.

Tanpınar'ın nehir roman dizisinde mistik unsurlar oldukça dikkat çekicidir. *Huzur* romanında, Mümtaz ve Nuran'ın aşkı mistik aktarımın en tipik örneğidir. Mümtaz'ın Nuran ile yaşadığı aşk, âlemde her şeyi 'bir' olarak görmesi ile irtibatlandırılmıştır. Bu aktarım İslam Tasavvuf felsefesinde 'vahdet' düşüncesinin sembolik bir ifadesidir. Mümtaz "…Unutma ki bu gece tam vahdet-i vücut içindeyiz…" (Tanpınar 2014: 196) derken aynı romanın bir diğer kahramanı İhsan ise 'vahdet-i vücut' düşüncesini "Varlık tektir ve biz onun parçalarıyız" (Tanpınar 2014: 289), sözleriyle dile getirmektedir. Tanpınar'ın romanına yansıttığı bu mistik düşünce yapısını Kaplan'ın şu sözleri açıklar niteliktedir:

> Huzur romanının çok dağınık gibi görünen yapısında, bütün varlığı, tabiatı, eşyayı, tarihi, kültürü, insanı ve Tanrı'yı birleştirmek isteyen bir hayat görüşü gizlidir. Roman, psikolojik ve metafizik planda, insanoğlunun vahdet iştiyakı ile bu kesret âleminde yaşarken parçalanmasından doğan ıstırapları anlatır (Kaplan 1999: 373).

Tanpınar *Mahur Beste'*de roman kahramanlarından eski bir Leh subayı olan Soloski'yi, mistik yaşamda musikinin en etkili araç olduğuna inanan, bütün tarikatları gezdiği halde içlerinde Mevleviliği hepsinden üstün gören bir karakter olarak tasarlamıştır. Bu kez mistik düşünce Batı üzerinden aktarılmış, keman Allah'a varan yolların en kısası, Bach ise ermişliğin ve kutsiliğin tek kapısı olarak sunulmuştur.

Tanpınar düşüncesinde ruh eşyaya siner, eşya cansız bir maddedir, maziden âna, ândan geleceğe taşınan, eşyanın kendisi değil ruhudur. Bu bakımdan eşya, kendisinden ziyade insanda ortaya çıkardığı duygu ve mana âlemi bakımından önemlidir.

Nehir roman dizisinde, andan soyutlanarak Hak ile bir olmak, musiki üzerinden aktarılmış, musikinin insanı vahdete ve sonsuzluğa ulaştırdığı ifade edilmiştir. Seyit Nuh'un 'Nühüft Beste'si, Dede'nin 'Acemaşiran Yürük Semai'si, Dede'nin 'Ferahfeza Peşrevi, ney nağmeleri, Aziz Dede, Zekai Dede, Hafız Post, Itrî, Meragî gibi

musikişinaslar ve eserleri, vahdet duygusunu ve insanın iç dünyasındaki sırları açığa çıkaran mucizeler olarak yansıtılmıştır. Nitekim *Huzur* romanında Dede'nin "Ferahfeza Peşrevi" ne dair şu sözler bu duruma kanıt niteliğindedir:

> Sanki Dede bu acayip eserde mistik tecrübenin bütün mukadder seyrini gözle görünür şekilde vermek istemişti. Bir an için Hak ile Hak olan ruh, kendini ve gayesini geniş zaman ve mekânda arıyor… Büyük uzletlerde kapanıyor… Her yerde kendi hasretine benzer hasret, kendi susuzluğuna benzer susuzluklar buluyordu… (Tanpınar 2014: 285).

2.4. Tanpınar'da Pozitivizmle İç Çatışma

Tanpınar'ın müşahit yapısı, hayatı yaşarken bir yandan da aramayı, anlamayı ve anlamlandırmayı gerekli kılmış, hâlin gerçeklerinin, kendi ifadesiyle medeniyet değiştirme krizinin ardında yatan nedenleri gün yüzüne çıkarma arzusu içerisinde olmuştur. Bugünden bakıldığında Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş dönemi bir kırılma noktası, bir dönemin bitişi yepyeni bir dönemin başlangıcı gibi görülse de dönemin tanıkları açısından süreklilik arz etmektedir. Dolayısıyla dönemin tanıkları olan entelektüel ve aydınlar bu süreci, önce ve şimdi ve hatta sonra bağlamında mukayese ederek, şartları değerlendirerek bütünlüklü bakabilme yetisine sahip şahsiyetlerdir. Ancak şu bir gerçek ki bu aydınlar arasındaki fikir ayrılıkları da dönemin ruhunu derinden etkilemiştir. Örneğin bir taraftan yüzünü tamamen Batı'ya dönmek gerektiğini savunan bir aydın grubu, diğer taraftan geçmişi tamamıyla reddetmek düşüncesinde bir aydın grubu, bir başka taraftan ise geçmişi ile utanan, oedipus kompleksi içerisinde olan bir grup gibi farklı yaklaşımlar dönemin içinde bulunduğu buhranı açıkça göstermektedir. Tam da bu noktada medeniyet değiştirmek, ama nasıl? sorusuna aranan cevaplar ve çözüm yolları Tanpınar'ı derinden etkileyen meseleler olmuş, eserlerindeki karakter, mekân, zaman ve olay unsurlarını bu bağlamda kurgulamıştır.

Tanzimat'tan itibaren fiilen Batılılaşma sürecine giren Osmanlı'da hâkim olan pozitivist düşünce ışığında, Tanpınar'ı tedirgin eden zihniyet, geçmişi tamamen reddedip yalnızca Avrupa'yı taklitten ibaret olan, medeniyet değiştirme dayatması olmuştur.

A. Comte pozitivizmine göre, Batı toplumlarının, ileri toplum olmalarının nedeni, teolojik ve metafizik dünyadan pozitif bilim düzeyine ulaşmalarının bir sonucuydu. O halde teolojik ve metafizik dönem olarak tanımlanan geçmiş bırakılmalı, pozitif bilim düzeyine ulaşılmalıdır. Ancak bu sayede geri kalmışlıktan kurtulabilinirdi. Tanpınar tam

da bu noktada, pozitivizm ile çelişmektedir. Nitekim Demiralp'in aktardığı üzere Tanpınar'ın şu söylemi pozitivist düşünce karşısındaki bu duruşunu açıklayıcı niteliktedir; "… Eski bir Garpçıyım. Fakat canlı hayata, yaşayan ve duyan insana, cansız madde karşısındaki bir mühendis gibi değil, bir kalp adamı olarak yaklaşmayı istedim…" (Demiralp 2022: 31). 1932 yılına değin cezri bir Garpçı olduğunu söyleyen Tanpınar da dünyaya Batı medeniyeti çatısı altından bakmaktadır. Nitekim Yahya Kemal'den sonra ilk büyük keşfinin Baudelaire olduğunu, resim sanatı ve Garp musikisi ile onun tesiri ile tanıştığını, Konya'daki yalnızlığını, zihnini rahatsız eden tereddütlerini Valery ile aştığını söyler (Hızlan 2006: 117). Diğer taraftan da yine bunun bir göstergesi olarak Fransız filozof, Henri Bergson felsefesinin etkisi altındaki Dergâh mecmuası mensuplarının içerisinde yer almaktadır. Bir noktada Tanpınar'ın pozitivizmden etkilendiği de söylenebilir. Çünkü onun hemen bütün kurgu eserleri, pozitivizmdeki teolojik, metafizik devreden uyanan insanlığın, pozitif devreye ulaşarak, modern ve ileri bir medeniyet düzeyine ulaşması gibi bir rüyadan uyanma ile başlar.

Tanpınar'ın kurmaca eserlerinde ve yazılarında sıklıkla altını çizdiği 'medeniyet değiştirme' kavramı, dönemin içinde bulunduğu buhranı açıklayan en çarpıcı kavramdır. Tanpınar modernleşmeye, yenileşmeye kesinlikle karşı değildir, onun eleştirisi pozitivist düşüncenin, eskiye bakışı üzerinedir. Tanpınar'a göre geçmiş ile bugün arasında bir süreklilik ilişkisi olmalıdır. Geçmişi değiştirme imkânı olmadığına göre geçmiş ile olan ilişki değiştirilmeli, bugünün zihniyeti ile geçmişi yeniden yorumlamalı, süreklilik içinde değişirken, değişim içinde süreklilik muhafaza edilmeli, bugünü anlamak için dün iyi okunmalıdır. Comte pozitivizminde geriye dönüş yoktur, ilerlemeci bir süreç söz konusudur ve sosyal olayların temeli bilimsel gerçekliklerle açıklanır. Tam da bu noktada Tanpınar'ın düşünce dünyası ile çelişkili bir durum arz eder. Comte'a göre fiziksel ve zihinsel gelişim çocuklukta teolojik, gençlik yıllarında metafizik ve olgunlaşma dönemi itibariyle pozitivist bir yapı sergiler. Bu nedenle fiziksel ve zihinsel olarak olgunluktan geriye dönüş söz konusu olamayacağı için gelişme yalnızca ileriye yönelik olarak pozitif evrede olabilir. Aynı zamanda Comte pozitivizmi, beş duyu ile algılanabilen, madde boyutuna indirgenmiş dünya görüşünü savunur. Oysa Tanpınar'ın dünyasında, geçmişe yapılan yolculuklar, uyanıkken görülen rüyalar, fiziksel gerçekliğin yanı sıra sezgisel gerçeklik de oldukça dikkat çekicidir (Tarhan, 2023). Öyle ki insan nereden geldiğini bilmeden nereye gideceğini bilemez. Bu

bağlamda Tanpınar'ın, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* isimli romanı, Türkiye'deki bu pozitivist dünya görüşünün yarattığı buhranın, ironik bir eleştirisidir. "Ben Yüksek Muallim'e girdiğim zaman daha eski arkadaşlarımızı Durkheim ve Ziya Gökalp adına yemin eder halde bulmuştum. Sonra Rıza Tevfik'in ve bilhassa Dergâh'ta Şekip'in çalışmaları ile Durkheim, Bergson karşısında geriledi" (Dirin vd. 2002: 134) diyen Tanpınar'a göre Batılılaşmanın referansı, sadece pozitivist felsefeye yakın olmaktan ibaret olmamalıydı, nitekim onun referansı da yine bir Batı felsefesi olan Bergson felsefesiydi. Bu noktada Eskin'in aktardığı Bergson felsefesinin izleği tam da Tanpınar'ın batılılaşma düşüncesini tanımlar niteliktedir:

> Bergson'un düşüncesi, muhafazakar ve modernlik arayışında geleneğe referans vermeyi ve geçmişi bugünün bir parçası olarak önemsemeyi meşrulaştırıyordu. Muhafazakâr düşünce, modernliğin düz çizgisel ilerleyen zaman anlayışından rahatsızlık duyar, yıkan ve yeniden yapan modernizme karşı değişmezin sürekliliğin arayışındadır (Eskin 2021: 57).

Bu noktada devirsel zaman algısının Tanpınar'da bulduğu yansıma dikkat çekmektedir. Çünkü Tanpınar'ın zaman algısı lineer değil dairesel bir zaman algısıdır. Özellikle nehir romanlarındaki olay ve zaman kurgusu, dairesel zaman algısına dair çarpıcı örneklerdir.

Batı modernleşmesi ile Türk modernleşmesi arasındaki en büyük fark, modernleşme ihtiyacının Batı'da aydınlanma ve Rönesans ile halkın kendi içerisinden doğması, fakat Türklerde halka tepeden dayatılan bir anlayış olmasıdır. Esasen Fransız Devrimi olarak bilinen Reform ve Rönesans hareketleri, Fransız halkının geçmişle aralarına set çekmek, her şeyi yeniden başlatmak amacını taşır. Ancak tam da Tanpınar'ın düşündüğü gibi onlar, eskiyi yeniden keşfederek ilerlemeyi başarmışlardır. Dellaloğlu'nun şu sözleri bu noktada oldukça dikkat çekicidir:

> Batı nasıl modern olmuştur? Antik Yunan'ı Rönesans'la yeniden keşfederek olmuştur. Kendisinden önceki skolastik dönemin arasına mesafe koyduğu, unuttuğu, bastırdığı, çöp kutusuna attığı dönemi yeniden keşfederek, aktüalize ederek. On dokuzuncu yüzyılda, hepimizin atası Yunan'dır diyerek modern olmuştur Batı. Dindeki reformasyon, kutsal metne geri dönüş, yaşayan dillere çevrilmesi, aktüalize edilmesi geçmişle/gelenekle bir ilişkiye tekabül eder (Dellaloğlu 2016: 142).

Aslında Tanpınar da aynen Batı'nın uyguladığı gibi bir modernlik arayışı içerisindedir. Rönesans ile birlikte Batı'da mitlerin yeniden ilgi görmeye başlaması, hatta dünyanın birçok yerinde mitlerin yeniden keşfedilmesi, Tanpınar izleğinin arka planında önemli

bir yer tutmaktadır. Çünkü mitik unsurlar, insanın ve kozmosun kökenine dair anlatılardır, insanlığın yaşadığı tecrübelerin yeniden başına gelebileceği iddiası içeren öğreti niteliğindeki metinlerdir ve ana kaynağı insan doğası ve kozmostur. Hatta Tanrı inancının kökeninde de bu mitik unsurlar dikkat çekicidir. Bir noktadan neşreden insanlık, dairesel tekâmülünü tamamladıktan sonra yine aynı noktaya dönmektedir. Bu bağlamda, 1933 yılında Ahmet Haşim'in vefatı ile Güzel Sanatlar Akademisi'nde estetik ve mitoloji dersleri hocalığı ile göreve gelen Tanpınar, kaleme aldığı yazılarında fikirlerini daha iyi aktarabilmek için pozitivizm ile çelişen mitlerden ilham almıştır. Örneğin "Boğaziçi Mehtapları" isimli yazısında "sanatın en karakteristik efsanesi Orphee efsanesidir" (Tanpınar 1977: 410) derken, Nietzsche'nin sanatı açıklamakta kullandığı Apollon ve Dionysos mitoslarına özel bir ilgi duyduğu dikkat çekmektedir (Ayvazoğlu 2018: 29). Nietzsche'nin *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* isimli eserinde "sanatın sürekli gelişimi biri Apollonca biri Dionysosça olan iki yönlülük içerir" (Nietzsche 2020: 17) ifadesi, Tanpınar'ın düşünce dünyasında makro anlamda medeniyetlerin, mikro anlamda ise insanın iki yönünü temsil etmektedir. Hatta *Huzur* romanında İhsan'ın Apollonik, Mümtaz'ın ise Dionisyen bir yapıda olduğu dikkat çekmektedir. Nitekim Apollon, uyum, denge ve düzen tanrısı olarak aklı temsil ederken, Dionysos ise coşkunluk, doğa, sarhoşluğu temsil eden tanrıdır. Bu yaklaşımı *Huzur* romanında Tanpınar'ın şu sözlerinde bulmak mümkündür:

> Mümtaz o günü çok iyi hatırlardı. Her taraf güneş içinde idi. Aydınlık evlerin tahta duvarlarında, kiremitler üstünde… Sivri taşlarında, dönüşte bir aylık arkadaşlarını oynar gördüğü yıkık kale bedenlerinde, her taraftan billur sazlarını kurmuş, o acayip, sâri, her şeyi yenen hayat şarkısını söylüyordu… Arılar, sinekler, küçük sokak kedileri, oturdukları evin önünü benimseyen köpek, her tarafa dağılmış güvercinler, herkes ve her şey bu musikiden, bu davetten sarhoştu (Tanpınar 2014: 39).

Bu sözler Mümtaz'ın Dionisyen bir karakterde olduğunu açıkça göstermektedir. Esasen Mevlevi semâlarındaki coşkunluk ve vecd hali, Dionysos kültüründeki mitik ve mistik yapı ile paralellik göstermektedir. Nitekim Tanpınr'ın *Huzur* romanında bu mistik yapının yansıması, Ferahfeza icrası ile dikkat çekici bir şekilde okuyucuya sunulmaktadır. Bu bağlamda Tanpınar'ın düşünce yapısının, pozitivist felsefe ile karşıt bir durum sergilerken, devirsel zaman algısı ile birebir uyum içerisinde olduğu görülmektedir.

Yine Antik Yunan mitolojisinde ilham perisi Orpheus, Apollon'un kendisine hediye ettiği "lir" ile annesinden öğrendiği şarkıları söylemeye başlayınca canlı ve cansız bütün varlıklar büyülenir ve bir yılan tarafından ısırılması üzerine ölen eşini öte dünyadan kurtarmak için sazının gücünden yararlanır. Tüm bu mitolojik anlatıların Tanpınar'ın zihin dünyasında yer etmesi ve yazılarında sembolik bir dille bu anlatılardan esinlenmesi pozitivizmle olan iç çatışmasına dair dikkat çekmektedir. Tanpınar, pozitivizmin dayattığı, sadece aklın kazanımı olan bilimi reddetmemiştir onun eleştirisi, pozitivizmin geçmiş yaşantıyı, kültürel belleği tamamen silme eğilimine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Akyıldız'ın şu sözleri, Tanpınar düşüncesini açıklar niteliktedir:

> Dionysos, heyecan, taşkınlık, bahtsızlık ve karmaşanın dışında kendinden geçme halinde yaratmayı simgeler. Apollon ise katı kuralcıdır, aklı ve mantığı simgeler. Bu aynı zamanda pozitivizm ve mistisizmin karşıtlığıdır. İkisi arasında ideal bir denge vardır. Bu özellikleriyle Dionysos müziğe, Apollon ise plastik sanatlara karşılık gelir. Tanpınar, Huzur'da müziğin sarhoş edici etkisiyle Dioysos'u vurgularken; plastik sanatları özellikle de denge kavramının somut biçimde öne çıktığı mimariyi ele alırken Apolloncudur. Böylece Tanpınar, Huzur'da müziği veren zaman ile mimariyi veren mekânı yani Dionysos ile Apollon'u birleştirir. (Akyıldız 2010: 721-722).

Antik Yunan'da Dionysos törenlerinin ana temasını oluşturan müzik ve dans, doğanın ölüp yeniden canlanmasını simgelemektedir. Ayinin coşkusu ile ulaşılan vecd hali, İslam tasavvufunda, özellikle Mevlevi ayinlerindeki zikir yapılarına benzemektedir. Nitekim Tanpınar bu yapıyı *Huzur*'da şöyle ifade etmiştir:

> Eski musikiye gelince, o kadar sıkı nizamlar içinde kıvranan, fırtına ve gül yağmurlarını boşaltan diyonizyak cümbüşüyle, insana telkin ettiği bütün ömrünce tek düşüncenin, tek ihtirasın avı ve nezri olmak, onun ocağında yanıp kül olduktan sonra tekrar yanıp tekrar kül olmak için dirilmek fikri ve birbirlerini çok eski ve adeta unutulmuş güzelliklerin içinden arayıp bulmak zevkiyle bu hazır ve her türlü ihtimali karşılayacak derecede zengin hayat çerçevesini doldurmağa teşvik ediyor, bunu yapabilmenin yolunu gösteriyor, onu yaşamağa içten onları hazırlıyordu (Tanpınar 2014: 222).

Tanpınar'ın devirsel zaman algısına dair en dikkat çekici vasıtanın musiki olduğu bu sözlerinden kolaylıkla anlaşılmaktadır. Tanpınar, Yahya Kemal monografisinde de şöyle söylemektedir:

> … Nietzsche'nin büyük buluşu, Dionysos-Apollon karşılaşması –yahut birleşmesi- tekrar kendiliğinden ortaya çıkar. Dionizyen espri içgüdülerimize, ihtiraslarımıza veya onlara yakın ruh hallerimize teslim olmayı ister. O hilkatin ahengine rağmen azan tabiattır. Apolloniyen espri ise bu ahengin kendisidir yahut bizdeki çehresiyle akıldır. Düşüncenin hakimiyetini ister (Tanpınar 2019: 146).

Nietzsche kaynaklı Apolloncu akıl ve Dyonysoscu sezgi, Tanpınar yazılarında, sembolik olarak sanatı tanımlayan iki unsur olarak dikkat çekmektedir. Eski-yeni, Şark-Garp, alaturka-alafranga karşıtlığını Tanpınar'ın eserlerinde bir bütünün iki ayağı gibi görmek mümkündür. O dönemin medeniyet değiştirme bunalımını bu iki yapıyı birlikte sentezleyerek aşma çabası içinde olmuştur. Pozitivizmle iç çatışması, ayrıştırmak yerine birleştirme arzusunun bir sonucu olarak görülmelidir. Tanpınar bu birleştirme arzusunu *Huzur* romanında İhsan, Mümtaz ve Suat diyaloğu üzerinden okuyucuya şöyle sunmuştur:

> - Bir adımda eski, yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard, ne Fuzuli…
> - İmkânı mı var?
> - Neden imkânsız olsun?
> - Çünkü evvela siyah tahtayı beyhude yere temizlemiş oluruz. Bu inkârla ne kazanacağız sanıyorsun? Benliğimizi kaybetmekten başka…
> - Yeniyi… yeni bir âlemin masalını kurarız. Amerika'da, Sovyet Rusya'da olduğu gibi.
> - Onlar her şeyi, hepsini unuttular mı sanıyorsun?... Unutma ki onların ikisi de Avrupa'yı devam ettiriyorlar…
> - Peki o halde ne yapacağız?
> - … Kendimize mahsus, şartlarımıza uygun yeni bir hayat kurmağa çalışacağız. Hayat bizimdir, ona istediğimiz şekli vereceğiz ve o şeklini alırken, kendi şarkısını yapacak. Fakat fikre, sanata hiç karışmayacağız, onları hür bırakacağız. Çünkü onlar hürriyet, mutlak hürriyet isterler… Hele mazi ile bağlarımızı kesmek, Garb'a kendimizi kapatmak! Asla! Ne zannediyorsunuz bizi! Biz Şark'ın en klasik zevkli milletiyiz. Her şey bizden bir devam istiyor.
> - Eskiyi devam ettirdikten sonra yeni hayat şekli aramak niye?
> - Hayatımızın henüz şekli yok da onu için!...
> - O halde maziyi tasfiye ediyoruz?..
> - Elbette… Fakat icap eden yerlerde. Ölü kökleri atacağız, yeni bir istihsale gireceğiz, onun insanını yetiştireceğiz
> - Bunu yapmak için nereden hız alacağız?
> - İhtiyaçlarımızdan, yaşama irademizden, zaten hıza değil derse ihtiyacımız var. Bunu da realite bize verir, müphem ütopyalar değil… (Tanpınar 2014: 98-99).

Tanpınar'ın 'müphem ütopyalar' olarak kastettiği, henüz sonucunun ne olacağı bilinmeyen bir pozitivist felsefenin izinde savrulup gitmek olarak anlaşılmaktadır. Buradan hareketle Tanpınar, batılılaşmanın tek şartının pozitivist felsefeyi benimsemek olmadığına, Batı içerisinde başka Batı felsefesinin de var olduğuna dair dikkat çekmiştir. Nitekim kendisi de yine Batı felsefesinin içinden gelen Bergson felsefesinden ilham almıştır. *Huzur* romanında bu zihin dünyasını şu sözlerle okuyucuya sunmuştur:

> Biz şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu. Dede'yi Wagner olmadığı için, Yunus'u Verlaine, Bâkî'yi Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çırçıplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey bizden bir yeni terkip bekliyor, biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamağa çalışıyoruz (Tanpınar 2014: 270).

Tanpınar bu sözleri ile dönemin pozitivist düşüncesi bağlamında, Batılılaşarak modernleşme yolunda eskinin reddedilmesi görüşüne dair kendi görüşünü, roman kahramanı üzerinden okuyucuya aktarır ve pozitivizmle olan iç çatışmasına yine bir vurgu yapar. Yazar, hafızamızı ve kimliğimizi koruyarak, aynı zamanda geçmiş yaşantımızın kültürel değerlerine sahip çıkan bir modernleşme anlayışını tavsiye eder. Bu nedenle de pozitivist felsefe ile yaşadığı iç çatışmayı, roman örgüsü ve roman kahramanları üzerinden böylece okuyucuya aktarır.

Pozitivist felesefe ile çelişen bir başka unsur ise *Sahnenin Dışındakiler* romanında Cemal karakteri üzerinden değindiği Prens Sabahattin örneğidir. Pozitivist düşünce çizgisinde olan, erken Cumhuriyet ve Cumhuriyet döneminin kurucu sosyologlarından Ziya Gökalp'ın toplumcu görüşüne karşın sosyolog ve eğitimci Prens Sabahattin, bireyci anlayışın savunucusu olarak dikkat çekmektedir. Adem-i Merkeziyet (merkezsizlik) düşüncesi ve eğitim alanındaki görüşleri döneme dair dikkat çekicidir. Ona göre Batı'nın gerçek üstünlüğünün nedeni onların bireyci yapısı ve eğitim sistemleriydi (Prens Sabahattin, 1965). Ergün'ün aktarımı ile Prens Sabahattin'in eğitim anlayışı şöyledir:

> Sabahattin Bey'in Osmanlı toplumunu kurtarma çabalarında eğitimin yeri çok büyük olacaktı. Terakki Gazetesinin 18-20. sayılarında bunun önemini bütün açıklığıyla belirtiyordu. Ona göre, bugünkü sefaletimiz -kelimenin bütün kuvvetiyle- bugünkü terbiyemizin çürüklüğünden gelmektedir. Sosyal benliğimizi, millî eğitim meydana getirir. Her ülkenin kurtuluşu, millî eğitiminin iyileştirilmesine bağlıdır; Türkiye'nin de öyledir. Eğer bir eğitim sağlam bir yolda

> yürümezse sivil ve askerî bütün iyileştirme tasarıları kâğıt üzerinde kalmaya mahkûmdur. Eğitimin iki esas uygulayıcısı vardır: aile ve okul. Bunlar bizim toplumumuzda kendilerinden beklenen görevleri yapamıyorlar. Eğitimin temel amacı, beden, düşünce ve ahlâk yönlerinden kişisel yetenekleri arttırmaktır. Oysa okullarımız bu üç yönü de ihmal ediyorlar. Halkın çocuklara verdiği eğitimde, onlara girişkenlik ve bağımsızlık yerine görenek ve esarete bağlı kalma öğretiliyor. Bu, bir "manevî intihar"dır (Ergün 2008: 6).

Prens Sabahattin'in eğitime dair bu görüşleri *Sahnenin Dışındakiler* isimli eserde yansıma bulmuştur. Tanpınar, roman kahramanı Cemal üzerinden dönemin eğitim sıkıntısını şu sözlerle dile getirmiştir:

> Gittiğim mektepte hemen hemen hiç bir şey öğrenmiyordum. Fakat gidiyordum. İsyansız, tiksintisiz, belki yolunu öğrendiğim için her sabah erkenden gidiyordum. Madem ki âdetti… Fakat sevmiyordum. Aynı fabrikadan çıkmış iki tuğla kadar birbirine benzeyen hocalar… hepsi bana bu bitmez tükenmez çocukluk yüzünden içinden geçmeye behemehal mecbur olduğum bir makinenin dişleri gibi geliyordu… (Tanpınar 1997: 56).

Yine aynı eserde Tanpınar, Prens Sabahattin'den de şöyle bahsetmektedir:

> Balkan Muharebesinin korkunç gelişmesi cemiyette bir yığın seddi yıkmış bir meseleyi ortaya kendiliğinden atmıştı. Çok gülünç ve yetkisiz cevaplarla karşılanmasına rağmen bu meseleler her tarafta münakaşa ediliyordu. Bunlar Türkçülük meselesi, kadın meselesi, ferdiyet meselesi, içtimai kalkınma ve Sabahattin Bey'le başlayan adem-i merkeziyet meselesi ve şahsi teşebbüs meselesi gibi davalardı. Fakat asıl mühimi zihinlere gelen şüphe ve tatminsizlikti (Tanpınar 1997: 53).

Balkan Muharebesi'nin açtığı toplumsal, ekonomik, politik… buhranın dile getirildiği 1912-1913 yılları, Osmanlı'da pozitivist görüşün hakim olduğu yıllar olması nedeniyle Tanpınar'ın Prens Sabahattin özelindeki vurgusu, pozitivizmle yaşadığı iç çatışmanın bir başka yönüne, eğitim yönüne dikkat çekmektedir.

Tanpınar'ın nehir romanlardaki söylemleri üzerinden oluşturulan söylem tablosunda (Ek.1) pozitivizme dair söylemler;

- Kronolojik Zaman
- Terakki
- Kurallı Düzen
- Muasır İlim
- Manaya Olan Mesafe
- Bireyselleşme ve Çizgisel Zaman, olarak öne çıkmaktadır.

Bu tablodan çıkan sonuç itibarıyla Tanpınar pozitivizme, Batılı dünya görüşüne tamamıyla karşıt değildir. Onun iç çatışması, pozitivizmin dayattığı bilime dayalı bilme, geçmişi reddetme, manevi dünyadan uzaklaşma ve zamana dair yalnızca bilimsel metotların geçerliliği üzerinedir. Tanpınar'ın zihin dünyası geçmiş, şimdi ve geleceğin bir bütün olarak toplumların sosyal ve kültürel gelişmesine katkıda bulunacağı üzerinedir. Oysa pozitivizm kronolojik zaman felsefesi ile yalnızca ilerlemeci bir görüşü savunmaktadır. Bu noktada Tanpınar, edebiyatçı kimliğinden daha fazla bir misyonu üstlenmektedir. Onun misyonu, sonraki kuşaklara örnek olması amacıyla, geleneksel-kültürel unsurları, aslına bağlı kalmak kaydıyla zamanın şartlarına göre yenilemek ve aktarımı sürekli kılmaktır. Ancak bu sayede Türk toplumu kendi kültürüne yabancılaşmadan modernleşecektir. Geleneksel-kültürel unsurlar bağlamında müzik, en dikkat çeken sanat dalı olarak Tanpınar'ın zihin dünyasında yer bulmaktadır.

SONUÇ

Tanpınar'ın nehir roman dizisi, tefrika ediliş itibariyle *Mahur Beste, Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* sırasını takip etmektedir. Ancak romanların kronolojik olarak sıralanması *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* olarak dikkat çekmektedir. Yazarın *Huzur* romanını yazdıktan sonra *Sahnenin Dışındakiler* romanını kaleme alması, döngüsel zaman modelinin ilk dikkati çeken unsuru olarak görülmektedir.

Nehir romandaki söylemler esas alınarak devir kuramı bağlamında yapılan içerik analizinin sonucunda 'mazi, manevi dünya, zaman: yekpare zaman ve zamanın döngüselliği, hafızada yaşayan geleneğe derin bağlılık, inanç: kemalat ve an'dan soyutlanma, rüya' temaları öne çıkmıştır. Pozitivist düşünceye dair temalar ise 'bireyselleşme ve kronolojik zaman, manaya olan mesafe, muasır ilim, terakki ve kurallı düzen' temaları ile ortaya çıkmıştır.

Tüm bu kavramların müzik alanındaki anlatılara yansıması ise Klasik Türk müziği, Türk halk müziği ve Batı müziği alanlarının her üçünde de görülmüştür. Ancak ilginç bir eşleşmeyle devir kuramı, Klasik Türk müziği ve Türk halk müziğine dair anlatıların bulunduğu ifadelerde mevcut olup pozitivizme dair kesitler ise sadece Batı müziği anlatılarının verildiği kesitlerdedir.

Tanpınar'a göre batılılaşmanın ve modernleşmenin etkisi ile Türk toplumuna kendi kültürünün değil, Batı toplumuna ait olan musiki kültürünün dayatılması, bu yeni kültürün kendi yaşam tarzıymış gibi benimsenmeye zorlanması, kültürel yozlaşma ve toplumsal buhranın temel nedenlerinden biri olarak görülmektedir. Bu noktada Tanpınar, müzik ve kimlik sorunsalına dikkat çekmektedir. Dönemin hâkim ideolojisi pozitivizmin etkisi ile toplumun hafızasında yer bulan kültürel miras olan Türk musikisini yok sayan ideoloji, Tanpınar'da iç huzursuzluğu tetikleyen en önemli unsurlardan biri olarak dikkat çekmektedir. Onun savı, geçmiş değiştirilemeyeceğine göre, geçmiş ile olan ilişkinin değiştirilmesi yönündedir.

Döneme hâkim olan pozitivist düşünme biçimi, Tanpınar'ın nehir roman dizisinin üçüncüsü olan *Huzur* romanında, roman kahramanı Suat'ın intiharı ile irtibatlandırılmıştır. Pozitivist bir karakter olarak kurgulanan Suat'ın intiharı Beethoven'in Keman Konçertosu ile aktarılmıştır. Nehir roman dizisinde sadece bu bölümde pozitivizm ve Batı müziği arasında kurulan irtibat Tanpınar'ın pozitivizmle olan iç çatışmasını ortaya koymaktadır.

Suat'ın intiharı ile ilgili bölümün dışında nehir roman dizisinin tamamında, gerek romanlar arası gerekse her romanın kendi kurgusu içerisinde, devir kuramının döngüsel yapı modeli açıkça görülmektedir. Nehir roman serisinin ilki olan *Mahur Beste* romanında bir musiki eseri olan 'Mahur Beste' diğer iki romanda da adeta kök zamana işaret etmektedir. Tanpınar, döngüsel anlatım tekniği ile kök zamanı işaret eden bu besteye sıklıkla dönüşler yapmaktadır. Her üç romandaki roman kahramanları arasındaki akrabalık ilişkileri ve 'Mahur Beste', romanlar arası döngüsel aktarımın en belirgin detaylarındandır. Devir kuramının ana izleği olan döngüsel zaman unsurunun en dikkat çeken detaylarından bir diğeri de Dede Efendi'nin 'Ferahfeza Mevlevi Ayini' icrasına dair yazarın aktarım modelidir.

Tanpınar'da devir kuramına dair musiki, oldukça dikkat çeken bir unsurdur. Zamanın döngüselliği ve yekpare oluşu musiki üzerinden aktarılmış ve bu noktada musiki hem bir leitmotiv hem de Türk kültür mirası içerisinde en dikkat çeken unsur olarak öne çıkarılmıştır. Yazar, köklü bir tarihe sahip olan Türk milletinin geçmişten bütünüyle kopmasının mümkün olmayacağının ve Türk kültürünün hafızalardan silinmeyecek kadar zengin ve kıymetli olduğunun altını çizmektedir. Bu bağlamda Tanpınar'ın düşünce ekseninde modernleşme, geçmişle sürekliliğin sağlanması yönündedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, devir kuramı ve pozitivizm üzerinden yürütülen bu çalışmada, devir kuramı ve Bergson felsefesi arasındaki yakın ilişki oldukça dikkat çekicidir. Adeta 20. yüzyılın devir kuramı olan Bergson felsefesinin mimarı, Henri Bergson düşüncesinin Tanpınar üzerinde büyük bir etkisi vardır. Dergâh çevresinin bir üyesi olan Tanpınar, Bergson felsefesi ile bu çevrede tanışmıştır. Bergsoncu Dergâh çevresi pozitivizme eleştirel yaklaşırken, geçmişle olan bağları koparmadan ilerlemeci bir yaklaşıma destek vermiştir. Türkiye'de sezgicilik olarak öne çıkan Bergson felsefesinin ana izleği olan 'süre' (iç zaman) kavramının, devir kuramının 'döngüsel zaman'

kavramı ile olan yakın irtibatı, Tanpınar'da anlam arayışına dair önemli bir kaynaktır. Bu bağlamda Bergson'un süre kavramı ile devir kuramının döngüsel zamanı, bir yönüyle yazarın pozitivizmle olan iç çatışmasına da vurgu yapmaktadır. Pozitivizmin lineer zamanı ile döngüsel zaman ve süre kavramı arasındaki tezat yapı bu noktada dikkat çekmektedir.

Tanpınar'da klasik musiki ile halk musikisi arasında iki farklı anlayışın ortaya çıktığı da dikkat çekmektedir. Ona göre klasik musiki, metafizik-mistik bir âlemin kapısını aralarken, Türk halk musikisi gerçekte yaşanmış hayatların bir tezahürü olarak öne çıkmaktadır. Böylece her iki musiki de kültürel aktarım zincirinin halkalarını temsil etmektedir. Türk musikisi, görünenden görünmeyene, somuttan soyuta, maddeden manaya, dıştan içe, dünden bugüne, akıldan sezgiye açılan bir kapı vazifesi görmektedir. Roman kahramanları Türk musikisinden aldıkları mistik ilham ile geçmiş anlara dönmekte, böylece musiki geçmiş ve şimdi arasında bir köprü görevi görmektedir. Türk musikisinin bu mistik özelliği, pozitivist felsefe ile çelişen bir yapı sergilemektedir. Bu bağlamda Batı müziği tek yönlü kronolojik zamanlı bir dünyanın, yalnızca görünen, somut, madde âleminin bir ürünü olarak yansıma bulmaktadır. Bu noktada Tanpınar'da zaman, pozitivizmin ölçülebilen, doğrusal, takvim zamanı olmaktan çıkarak bellekteki bilinç akışını, yekpare zamanı temsil etmektedir.

Tanpınar'ın kendi zihin dünyası roman karakterleri üzerinde yansıma bulmuş, onlarda Tanpınar gibi kendi dünyalarında huzursuz, dağınık ve kaybolmuş karakterler olarak sunulmuştur. *Mahur Beste*'de Behçet Bey, *Huzur*'da Mümtaz, *Sahnenin Dışındakiler'*de Cemal, bu yansımanın en belirgin örnekleridir. Bu karakterlerin huzursuz dünyalarının aktarımı ise müzik vasıtasıyla okuyucuya sunulmuştur. *Huzur* romanında, Nuran karakteri, anne tarafından Bektaşî, baba tarafından ise Mevlevi olarak sunulur ve eski musiki bir aile yadigârıdır. Bu bağlamda Nuran, imparatorluk kültürünün klasik Türk musikisinde hayat bulduğu bir roman kahramanı olarak kurgulanmıştır.

Yazarın, "Türk musikisi üç büyük eser çevresinde gelişmesini yapar, bu eserler, Abdülkadir Meragi'nin Segâhkâr'ı, Itri'nin Nevakâr'ı ve Dede Efendi'nin Ferahfezâ Âyin'i" söylemi, bir yönüyle Türk müzik kültürünün, bir diğer yönüyle de imparatorluğun tarihsel sürecine dair dikkat çekicidir. Müzik bilgini Meragî, 15. yüzyılda ilk kez 'makam' kavramını kullanan ve Türk müzik nazariyatının kurucu

teorisyenlerindendir. Bu yüzyılda Türk makam müziği ana hatları ile şekillenmiş dolayısıyla bir başlangıcı temsil ederken aynı yüzyıl Osmanlı'nın yükselmeye başladığı bir dönemdir. 17. yüzyıla damgasını vuran ünlü bestekâr Itrî ile aynı yüzyıl Osmanlı ve sanatı zirvededir. 19 yüzyılda ise Dede Efendi, klasik üslubun son bestekârlarındandır, Osmanlı'nın da çöküş süreci başlamıştır. Bu üç büyük bestekâr sırasıyla Osmanlı'nın başlangıç, olgunluk ve çöküş sürecini temsil etmesi açısından bilinçli bir seçim olarak dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak yapılan çalışmada, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kendi zihin dünyasını, roman kahramanları üzerinden okuyucuya aktardığı ancak pozitivizmin ilerlemeci, akılcı, bilimsel, kesin sonuca dayalı temalarına karşılık devir kuramının yekpare zaman, dairesel zaman, sezgi ve hafızaya dayalı temalarının öne çıktığı dikkat çekmektedir. Bu noktada musikinin döngüsel zamanın aktarımında en önemli unsur olduğu görülmüştür.

Tüm bu anlatılanlar ışığında Tanpınar'ı "tam bir Müslüman mıyım bilmiyorum ama anne ve babamın dininde ölmek isterim" sözüne bağlı olarak döneminin "muhafazakar modernist"i olarak konumlandırmak mümkündür. Ancak diğer yandan "Ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında" deyişinde olduğu gibi onu, ne tam olarak ait olduğu zamanda, ne geçmişte ne de gelecekte konumlandırabilen ama tüm zaman dilimlerinden gelen izleri döngüsel bir zaman algısı içinde fikirlerine yansıtan bir "devirsel" düşünce insanı olarak yorumlamak daha kapsayıcı bir yaklaşım olacaktır.

KAYNAKÇA

Ağaoğlu, A. (2013). *Üç Medeniyet*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Akan. N. (2012). *Platon'da Müzik*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Anar, T. Dirin, İ. Özdemir, Ş. (2002). *Mücevherlerin Sırrı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Akyıldız, B. (2010). "Hülya, Tanpınar'ın Romanlarında Metinlerarası İlişkiler", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, s, 716-727.

Ayas, G. (2020). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim,* İstanbul*:* İthaki Yayınları.

Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Aytaç, P. (2011). "Devriye Metinlerinde Geçen Omurga Kavramlar", *Alevilik Araştırmaları Dergisi,* Sayı 2, s,1-40.

Ayvazoğlu, B. (2018). "Tanpınar, Hümanizma ve Türk Rönesansı"*, Bir Güneş Avcısı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Editörler, İ. Şahin, D. Depe, N. Ankay, İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Ballıkaya, C. (2015). "Pozitivizm, Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi ve Sosyolojik Düşünceye Etkileri", *Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 33, s, 87-106.

Baltacıoğlu, İ. H. (1923). "İlim ve Metafizik", *Darulfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, İstanbul, Sayı 1, s, 57-77.

Baş, M. F., Akyurt, M. A. (2022). "Kavramlarla Oynamak: Ziya Gökalp Düşüncesinde Ulusötesi Kategoriler ve "Beynelmileliyet" Kavramı", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi,* İstanbul Üniversitesi Yayınevi.

Bayraktar, L. (2010). *Bergson'da Ruh Beden İlişkisi*, İstanbul: Dergah Yayınları.

Bergson, H. (1934). *Yaratıcı Tekamül den Hayatın Tekamülü*, Çev. Mustafa Şekip, İstanbul: Devlet Matbaası.

Boyacıoğlu, R. L. (1991). "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Gelenek-Gelecek İlişkileri ve Cumhuriyet İdeolojisinin Eleştirisi", (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Bozan, R. (2018). "Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Zaman Estetiği", (Yüksek lisans tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Can, Ş. (1995). *Mevlânâ Hayatı Şahsiyeti Fikirleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Comte, A. (2001). *Pozitif Felsefe Kursları,* çev. Erkan Ataçay, İstanbul: Sosyal Yayıncılık.

Cündioğlu, D. (2010). *Daire'ye Dair,* İstanbul: Kapı Yayınları.

Çalan, İ. (2017). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Rüya ve Musiki", (Yüksek lisans tezi, Dicle Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Çebin, Y. B. (2017). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Simge", (Doktora tezi, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Çelenk, A. M. (2020). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Türk Modernleşmesi ve Merkez-Çevre İlişkisi", (Yüksek lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Çetinkaya, Y. (2014). İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi, İstanbul: İnsan Yayınları.

Çetinkaya, Y. (2020). "İhvân-ı Safâ Düşüncesinde Müzik ve Kosmos İlişkisi", *Rast Müzikoloji Dergisi,* Sayı 8, s, 2296-2316.

Çetinkaya, Y. (2018). "Gezegenlerin Hareketinden Mûsiki Nağmelerine", *Rast Müzikoloji Dergisi*, Sayı 6, s, 1788-1804.

Çetinkaya, Y. (2022). *Kozmik Müzik, Kâinatın Zikrinden Kâinatın Müziğine,* İstanbul: Ketebe Yayınları.

Çoraklı, E. (2022). "Platon'un Ruh (*Psykhe*) Anlayışı", *Felsefe Arkivi- Archives of Philosophy*, Sayı 56, s, 12-28.

Dağ, A. (2020). *Modernleşme Ekseninde Türk Düşüncesi,* İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Dalkılıç, T. (2019). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop", (Yüksek lisans tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Dellaloğlu, B. (2016). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*, Ankara: Kadim Yayınları.

Demir, N. M. (2004). "Auguste Comte'un Mustafa Reşit Paşa'ya Mektubu ve Türkçe Tercümesi", *Düşünen Siyaset Dergisi*, Sayı, 19.

Demiralp, O. (2002). "A. Hamdi Tanpınar"*, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık,* İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 3.

Doğan, M. C. (2008). "Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, (Haz: Abdullah Uçman, Handan İnci), İstanbul: 3F Yayınları.

Düzenli, P. (2014). *İslâm Kültür Tarihinde Musîki,* İstanbul: Kayıhan Yayınları.

Eczacıbaşı, Ş. (1997). "Güneş Kursu", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: Yem Yayınları.

Eğribel, E. Özcan, U. (2016). "Auguste Comte'un Mustafa Reşit Paşa'ya Mektubu", *Sosyologca Dergisi Arşiv,* editör, Ertan Eğribel, Ufuk Özcan, Sayı 11-12, Yayıncı: Doğu Kitabevi.

Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu,* Ankara: İmge Yayınları.

Enginün, İ. Kerman, Z. (2022). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erdoğan, M. (2002). "Bir Düşünür Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar", (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Ergur, A. (2024). "Müziğin Ruhu ve Maddesi", *Erken Cumhuriyetin Sesleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ergun, H. (2024). "Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında Yazılmış Kitaplar Üzerine Bir İnceleme", (Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Ergün, M. (2008). "Prens Sabahattin Bey'in Eğitim Üzerine Düşünceleri", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Kuramsal Eğitimbilim Dergisi,* s, 1-9.

Ergür, İ., Ergür, E., Ergür, E. (2021). "Mandala ve Sanat Terapisine Tarihsel ve Klinik Bakış", *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi,* Cilt 4, Sayı 7, s, 36-48.

Eskin, M.Ş. (2012). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserleri ve Estetiğinde Bergson Felsefesinin İzdüşümleri ve Kurucu Rolü", (Yüksek lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi). YÖK Tez Merkezi.

Eskin, Ş. (2021). *Zaman ve Hafızanın Kıyısında, Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Feldman, W. (2022). *Mevleviliğin Kültürel Tarihi*, çev. Orhan Düz, Ankara: Fol Kitap.

Frolov, I. (1997). *Felsefe Sözlüğü*, çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Cem Yayınları.

Glesne, C. (2013). *Nitel Araştırmaya Giriş,* çev. Ali Ersoy, Pelin Yalçınoğlu, s, 8-12, Ankara: Anı Yayıncılık.

Gölpınarlı, A. (1953). *Mevlana'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Gökcan, M. (2021). *Mevlana'da Evrenin Dili Sayısal ve Geometrik Sembolizmin Tasavvufi Açılımı,* Ankara: Akademisyen Kitabevi A. Ş.

Gülşen, H. (2019). "Türk Edebiyatında Pozitivizm Ve H. Taine Tesiri Üzerine Bir İnceleme", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 35, s, 133-141.

Günday, R. (2006). "Proust ve Tanpınar'ın Zaman Algısı", *Toplumbilim, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı,* Ankara: Bağlam Yayınları.

Güray, C. (2011). *Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Güray, C. (2010). "Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* Sayı 56, s, 119-152

Hızlan, D. (2006). "Sönmüş Kibritin İzinde", *Toplum Bilim Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı,* Ankara: Bağlam Yayınları.

Işıktaş, B. (2024). *Erken Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

İnci, H. (2006). "Eşikte Bir Yazar…", *Eşik Cini İki Aylık Öykü Kültür Dergisi*, İstanbul: Komşu Yayınevi.

Jung, C.G. (2009). *İnsan ve Sembolleri*, çev. A. Nahit Babaoğlu, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Kalelioğlu, U. B. (2019). "Auguste Comte'un İnsanlık ve Dini Kurgulamasında Üç Hal Kanunu'nun Rolü ve Pozitif Dinin Nitelikleri", *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 1, s, 535- 545.

Kaplan, M. (2001). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karaman, H. Çağrıcı, M. Dönmez, İ. K. Gümüş, S. (2003). *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, Cilt II, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Kılıç, S. (1995). *İslam'da Sembolik Dil*, İstanbul: İnsan Yayınları.

Korlaelçi, M. (2018). *Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi*, Ankara: Kadim Yayınları.

Köksal, A. (1961). *Tanpınar'da Zaman*, İstanbul: Vatan Yayınları.

Levendoğlu. N. O. (2021). "XV. Yüzyıl Ortaçağ İslam Dünyası Sistemci Okul Kaynaklarında Sınıflama Konusu: Makam, Âvâze ve Şûbe Kavramları Üzerine Teknik Bir İzah", *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Miralay, S. (2024). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında Yapı ve Tema”, (Yüksek lisans tezi, Harran Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Moran, B. (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Nıetzsche, F. (2020). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul: Say Yayınları.

Okay, O. (2010). *Bir Hülya Adamının Romanı Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Oktay, C. (2017). *Siyasi Kültür Okumaları*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ögel, S. (1994). *Anadolu’nun Selçuklu Çehresi,* İstanbul: Akbank Yayınları.

Özdemir, S. (1997). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Dinî Temalar”, (Yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Özer, B. (2009). “Türk Modernleşmesi ve Ahmet Hamdi Tanpınar”, (Doktora tezi, Ege Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Özkan, İ. H. (2008). *Mevlevî Ayinleri,* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Özsümbül, E. (2020). “Ahmet Hamdi Tanpınar Düşüncesinde Kültürel Kimlik ‘Mahur Beste’ Romanı Örneği”, (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Öztaş, Z. (2003). “Türk Modernleşmesi ve Ahmet Hamdi Tanpınar”, (Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Öztürk, O. M. (2020). “Türk Müziğinde Yekta, Ezgi Ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe”, *Eurasian Journal of Music and Dance, (16),* s, 171-215.

Öztürk, O. M. (2021). *Müziğin Kimlikli Halleri* “Türk Müzikolojisinin Evrimci ve Pozitivist Temelleri: Rauf Yekta’dan Günümüze Eleştirel Bir Bakış”, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Öztürk, O. M. (2016). *İllüzyon Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni,* “Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkip Etmek”, İstanbul: H2O Yayıncılık.

Öztürk, C. (1998). “Cumhuriyete Geçiş Süreci ve Türk Romancılarına Göre Sosyal Değişme Olgusu: ‘Ahmet Hamdi Tanpınar Örneği’ (1901-1962)”, (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Prens Sabahattin. (1965). *Türkiye Nasıl Kurtarılabilir?* İstanbul: Elif Yayınları.

Samsakçı, M. (2005). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde, Güzel Sanatlar", (Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Sezgin, E. (2015). "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernliği: Tanpınar'ın Romanlarında Modernlik, Zaman ve Mekân", (Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Soydınç, Ö. (2024). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sanatında Aydınlanma Eleştirisi ve Aydınlanma Diyalektiğinin Çöküşü", (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Sunar, C. (1974). *Tasavvuf Felsefesi veya Gerçek Felsefe*, Ankara: A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Suveren, Y. (2002). "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Modernleşme, Kültür ve Kimlik Sorunu", (Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Sürücü, G. (2015). "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marcel Proust'ta Zaman", (Yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Şarkışla, M. (2018). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Romanında Musiki", (Yüksek lisans tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Taburoğlu, Ö. (2019). *Tanpınar Sözlüğü,* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Tağızade Karaca, N. (2005). *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsikî,* Ankara: Hece Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2002). *Mücevherlerin Sırrı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1997). *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2015). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tanpınar, A. H. (2014). *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2014a). *Beş Şehir,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2017). *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2019). *Mahur Beste,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2019a). *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tarhan, B. (2023). "Efsunlu Teolojik Yaşantıdan Pozitivist Dünyaya Türk Toplumu: Tanpınar'ın Kurmaca Eserleri Üzerine Bir Çözümleme", *Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi*, s, 277-302, Haziran Sayısı.

Tarhan. D. E. (2020). “Pythagoras Felsefesinde Müzik ve Matematik İlişkisi Üzerine”, *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi,* Sayı 15, s. 203-224.

Tatcı, M. (1997). “Niyâzi-i Mısrî’nin Devriyyeleri ve Devir Anlayışı”, *Edebiyattan İçeri* Ankara: Akçağ Yayınları, s,234-271.

Temur, B. (2023). “Ahmet Hamdi Tanpınar Düşüncesinde Din ve Modernleşme”, (Yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi). YÖK Tez Merkezi.

Top, H. H. (2001). *Mevlevi Usul ve Âdâbı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Toprak, Z. (2023). *Cumhuriyet ve Antropoloji*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Türkislamoğlu, E. (2014). “Türk Siyasi Düşünce Hayatında Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanlarına Bakış”, (Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Uçan, H. (2008). “Entelektüelin Kimliği ve Bir Entelektüel Olarak Tanpınar”, *Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ankara: Hece Yayınları.

Uçman, A. (2001). *Rıza Tevfik Bölükbaşı, Tekke ve Halk Edebiyatı Makaleleri,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uçman, A. (1994). *Dergah, 1921-1923 Yıllarında Yayımlanan Fikir, Sanat ve Edebiyat Dergisi,* İstanbul: TDV. İslam Ansiklopedisi, cilt 9.

Uludağ, S. (1992). *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ*, Bursa: Uludağ Yayınları.

Uludağ, S. (1988). *Devriye Maddesi*, Ankara: Diyanet-İslam Ansiklopedisi, cilt 9.

Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Uslu, R. (2018). “Müzikolojide veya Müzikte Yansıma Felsefesi”, *Müzikoloji Dergisi*, 5 Şubat.

Uslu, R. (2006). *Müzikoloji ve Kaynakları,* İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.

Ülken, H. Z. (1998). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi,* İstanbul: Ülken Yayınları.

Yalvarı, C. (2015). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında İdeoloji”, (Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

Yavuz, H. (1980). *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları.

Yıldız, Y. (2011). “Bergsonculuğun Türkiye’ye Girişi ve Türk Felsefesine Etkisi”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, cilt 9, Sayı 17.

Yürük, S. (2023). “Türk Modernleşmesi ve Muhafazakârlığı Serüveni: Ahmet Hamdi Tanpınar”, (Yüksek lisans tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi), YÖK Tez Merkezi.

EKLER

EK.1

POZİTİVİZME DAİR İFADELER	**TEMA**	**DEVİR KURAMI / BERGSON FELSEFESİNE DAİR İFADELER**	**TEMA**
O, Behçet Bey'in evine, Cırcır "harîk-i kebiri" nde (büyük Edirne yangını) yanan İbrahim Paşaların konağına bundan 45 sene evvel, 20 yaşının bütün saadet hülyalarıyla gelmiş ve daha ilk geceden itibaren… imkansız bir sabır ve teslimiyetin arkasına sığınarak, hep bu sözleri söyleyeceği son dakikayı düşünmüştü (M.B. 15)	KRONOLOJİK ZAMAN	*İki üç hafta… Behçet Beyefendi'nin kapalı gözlerinin önünden rahat, yalnız ve kaygısız saatlerle dolu günler, bütün ömrünün günlerine benzeyen, sabah uyanışlarının önünde açtığı aydınlık ve derin uçurumunu bin türlü küçük merakı ile ancak doldurabildiği o mesut günler canlandı (M.B. 9).*	MAZİ
Abdülmecit'in ölümü üzerine dışarıya çırağ edilmiş saraylılardan olan Necip Paşa'nın karısı Târıdil Hanımefendi, bu 1310 seneleri İstanbul'unun zevk ve moda itibariyle en meşhur çehrelerinden biriydi. Ayrıca bizim musikiyi çok sever ve anlardı (M.B. 20)	KRONOLOJİK ZAMAN	*Hakikaten eskisi gibi miydi ya?... Eskisi o kadar uzak, o kadar efsanevi bir âlemdi ki; Behçet Bey orada, o âlemin her şeyi değiştiren ve güzelleştiren büyülü ışığı altında kendisini istediği gibi tahayyül edebilirdi (M.B. 10)*	MAZİ
Sabri Hoca… Her zamanki gibi bedbindi. Bu ruh haletinde Avrupa seyahatinin tesiri vardı. Yabancı memleketlerdeki geçirdiği yıllar ona içinde yaşadığı ve her parçasına o kadar sıkı sıkıya bağlı olduğu âlemin nasıl bir ahenksizliğin kurbanı olduğunu iyice öğretmişti. (M.B. 88)	KURALLI DÜZEN (sistem eleştirisi)	*Hâlbuki Behçet Bey, daha çok bizim olan zamanı, beraberimizde getirdiğimiz ve yine beraberimizde götürdüğümüz, her zerresine ayrı mana ve şekiller, ayrı çehreler vererek sahip olduğumuz zamanı… Nabızlarımızın kardeşi olan zamanı severdi (M.B. 24)*	YEKPARE ZAMAN
(Suat), Yeni insan eskinin hiçbir artığını kabul edemez. (H. 100)	TERAKKİ	*Mazi onun için tehlikeli bir mıntıkaydı. Onun için çabukça döndü… Bu uzak mazi yolculuğu ona emektar hizmetçisine karşı içinde uyanan kini unutturmuştu (M.B. 11)*	MAZİ

Mümtaz'a göre alaturka musiki eski şiirimize benzerdi. Orada da asıl sanat addedilen ve öyle yapılandan şüphe etmek gerekirdi. Daha ziyade bu günün muayyen seviyede zevkiyle, Garplı terbiyenin zevkiyle seçilen eserler güzel olabilirdi (H. 159)	TERAKKİ	*...Eski Mısır hükümdarlarının bütün zenginliklerini topladıkları mezarlarında ölüm uykularını uyumaları gibi, o da bu sevdiği eşya arasında, hangi zamanı saydığı bilinmeyen bir yığın saat tıkırtısı içinde uyuyordu (M.B. 14)*	YEKPARE ZAMAN
Yaşar Bey, hakikatte muasır ilmin, ticaret fikri ile bütün insanlık için el ele vererek hazırladıkları bir kompleksti… (H. 172)	MUASIR İLİM	*Antikacı dükkânlarında, üzerinde mazinin, yaşanmış zamanın izlerini taşıyan ve bu izlerle güzelliği, değeri artan, hülasa zaman ve insan tecrübesini kutsi bir büyü gibi kendi varlıklarında taşıyan bir yığın eşya vardı (M.B. 16)*	MAZİ
Zaman geriye dönmez. Fakat insan yine bilinen şeyden istenen şeye doğru hayal kuruyor. (H. 260)	KRONOLOJİK ZAMAN	*Onun için eskilik ayrı bir şeydi; o zamanın takdisi idi; insan elinden geçmek ve insan hayatına girmekle eşya tabiatından ayrı bir sıcaklık kazanır, adeta insanileşirdi (M.B. 17)*	ESKİYE OLAN DERİN BAĞLILIK
-Nasıl buldun Suat? (Mevlevi Ayini) *-Beğenmedim değil aradığımı bulamadım.* *…* *-Beni sıkan boşluğun etrafındaki o dönüş… fikrisabit halindeki o çırpınma. O beni sıkıyor. (H. 300)*	MANAYA OLAN MESAFE	*… Hülasa hiçbir arıza ile bozulmayan zaman parçasından birden bire bütün bir mazi fışkıracağı gibi, bin türlü ihtimalle yüklü bir istikbalde çıkabilirdi (M.B. 25)*	YEKPARE ZAMAN
Herkes kendi zamanının şuuruyla doğar (H.301)	MEKANİK / KRONOLOJİK ZAMAN	*Molla Bey bir gün dua ve ibadetten bahsederken, "İstersek bütün ömrümüzü bir dua haline getirebiliriz" demiş, sonra "Dua, ruhun Allah'la karşılaşmasıdır. Bunun için de kendi kendisini idrak etmesi yeter" diye ilave etmişti (M.B. 71)*	MANEVİ DÜNYA
(Suat) *-O gece Dede Efendi bize nasıl yüklenmişti? Şimdi son defa için dinlediğim keman konçertosunda Beethoven bana nasıl yükleniyor? Hatta onlar ötekilerden daha fazla. Çünkü üst üste kendi ruhlarının hastalıklarını bize aşılıyorlar. (H. 368)*	BİREYSELLEŞME VE ÇİZGİSEL ZAMAN	*Ata Molla'nın Devrine olan düşmanlığı onu ileriye değil, geriye götürdü ve acayip bir mazi hasretine attı. Kafası, tersine işleyen bir saat gibi, geçmiş zamanı yaşamağa başladı. Son zamanlarda kendisinde başlayan tarih merakı da buradan geliyordu. (M.B. 43)*	MAZİ

		Ona göre esas olan, zaman dediğimiz şeyi insan ruhunun benimsemesi, bir meyve ısırır gibi, kendi izlerini ona kuvvetle geçirmesiydi. (M.B. 64)	YEKPARE ZAMAN
		Değişmeyi kabul ediyor musun? *-Elbette kabul ediyorum. Ümmet hayatı dağılıp toplanan bir şeydir. Her dağılışın arkasından bir toplanış gelir.* *-Ama Her vakit aynı nizam etrafında toplanmaz.* *-Nizamlara şekil veren hayattır. (M.B.99)*	DÖNGÜSELLİK
		Mistik hayat sonsuz zevklerin dünyasıydı. Bu, hepimizde uyur halde bulunan ilâhi kıvılcımın kendiliğinden uyanması, uyandığı ruha istikamet vermesiydi. (M.B. 143)	MANEVİ DÜNYA
		Mevleviliği ona bütün tarikatlardan üstün gösteren şey, musikiye verdiği yer ile semaın hususiyeti idi… Ona göre keman Allah'a giden yolların en kısası idi. Her türlü kutsiliğin, ermişliğin bir tek kapısı vardı. Bu ta, yedi yaşından beri delicesine sevdiği Bach idi. Nuri Bey'in içinde uyanan mistik kıvılcımı genişletmek, parlatmak, hakiki bir ocak haline getirmek için keman öğrenmesi yeterliydi. (M.B. 143)	MANEVİ DÜNYA
		... Yol ortasında toza bulanmış kız çocukları oyun oynuyorlardı. Mümtaz onların türküsünü dinledi: *"Aç kapıyı bezirganbaşı, bezirganbaşı* *Kapı hakkı ne verirsin? Ne verirsin"* *... Bu türkü ona garip düşünceler veriyordu. Nuran çocukluğunda bu oyunu muhakkak oynamıştı. Ondan evvel annesi, annesinin annesi de aynı türküyü söylemişler ve aynı oyunu oynamışlardı.* *"Devam etmesi lazım gelen işte bu türküdür…" (H.23)*	YEKPARE ZAMAN

		(Mümtaz'ın çocukluğu) Akdeniz'in ne olduğunu, nasıl bir hayat rahatlığıyla insanı kavradığını… Ruhumuza nasıl doğduğunu, hülasa üzümle zeytini, mistik ilhamla vazıh düşünceyi, en çetin ihtirasla ferdi huzur endişesini el ele yürüten tabiatın mahiyetini sonra kitaplardan öğrendi. Fakat onları o yaşta bilmemesi, onlardan lezzet almaması demek değildi. (H.32)	MAZİ
		(Gün batımının Mümtaz'da yansıması) … Sıcaklığını kaybeden göklerin altında insanoğlunun nâmütenâhiye (sonsuz) doğru küçüldüğü, tabiatın bize her taraftan "Ne diye ayrıldın, sefil ıstırapların oyuncağı oldun, gel, bana dön, terkibime karış, her şeyi unutur, eşyanın rahat ve mesut uykusunu uyursun" dediği saatti. (H.34)	MANEVİ DÜNYA
		Fakat asıl korkuncu, muhayyilenin durduğu anlardaki manzaraydı. O zaman hayattan boşaltılmış, ebediyen ona yabancı, onu inkâr eden bir çehre takınırlardı. Sanki biz hayatın dışındayız derlerdi. Hayatın dışında…(H.36)	AN'DAN SOYUTLANMA
		Annesi o hafta içinde bir gece sabaha karşı öldü. Ölmeden önce oğlundan su istemiş, sonra ona bir şeyler söylemeye çalışmış, fakat bir türlü muvaffak olamamış… Mümtaz'ın hafızası bu son anı olduğu gibi tespit etmişti. (H.39)	MAZİ
		Bitpazarı ve bedesten; burada hayatın taklidi güç olan, tenimize yapışmadan ve içimize yerleşmeden yanaşmayan iki ucu birleşirdi… Adım başında modası geçmiş zevk kırıntılarına, nerede ve nasıl devam ettiği bilinmeyen büyük ve eski ananelerin son parçalarına beraberce rastlanırdı. Eski İstanbul, gizli Anadolu, hatta mirasının son döküntüleriyle imparatorluk, bu dar, iç içe dükkânların birinde en umulmadık şekilde ve birden parlardı. (H.46)	YEKPARE ZAMAN

		… İnsan sadece zihni bir hazımsızlığın eserleri gibi görülen garip bir halita. Mümtaz bu halitanın yüz senelik bir didinme, durmadan bir gömlek değiştirme içinde olduğunu biliyordu… Bin bir Gecelerin, Tûtinâmelerin, Hayatülhayvanların, ve Kenzülhavasların yerini alabilmesi için bütün bir cemaat yüz sene bunalmış, didinmiş, doğum sancıları çekmişti. (H.52)	DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM BUHRANI
		(Çadırcılar içi) Bu küçük sokağın garip tezatları bir değildi. Biraz ileride bir dükkânda çalınan Darülelhan plağından bir nevakar, hemen karşısındaki gramofonun ağız dolusu fışkırdığı bir fokstrotun arasından, bir sağanak altında kalmış bir gül bahçesi gibi kendi ledünnî dünyasını açıp kapıyordu. (H.59)	DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM BUHRANI
		Fokstrot kayboldu yerini eski bir türkü aldı "Çamlıca Bağları". Mümtaz, Memo'yu tanıdı. Abdülhamit devrinin son günlerinin bütün hüznü, Haliç'te boğulan bu Harbiyelinin hatırasında yaşıyordu (H.59)	MAZİ
		Behçet Bey, yirmi sene karısı Atiye Hanım'ı sevmiş ve kıskanmıştı… Mahur Beste, Nuran'ın dedesi Talat Bey'in eseriydi… Bu garip eser hafızalarda yerleşmişti. (H.61)	MAZİ
		Bir şarkı, kaldırım taşında kımıldanan bir aydınlık, bir konuşmada geçen tek bir cümle, yolunun üstündeki bir çiçekçi dükkânı, bir başkasının gelecek günlere dair bir tasavvuru, bir çalışma kararı, her şey geçmişe ait bir hayalle onu bir sene evveline götürür, orada uyandırırdı. (H.67)	MAZİ
		Hülasa hemen hemen muhayyilesinde yaşayan genç adam (Mümtaz) cennet ve cehennemini beraberinde gezdiriyordu. Bu iki haddin arasında, uçurum kenarlarında siddetli uyanışlarla dolu bir somnabül (uyur gezer) hayatı vardı (H. 67)	AN'DAN SOYUTLANMA

		İnsanlığın talihi, aklıyla zamanın dışına fırladığı, aşkın nizamına karşı koyduğu, geniş istihalenin ortasında bir istikrar istediği için, kendiliğinden teşekkül etmiş bir şeydi. İnsanlığın hakiki talihi buydu… Fakat insanoğlu bununla kalmıyor, bu büyük değişmez zaruretin yanında kendi de yeni baştan talihler icat ediyordu. Yaşıyorum diye başka ölümler yaratıyordu. Hakikatte bunlar hep o varlık vehminin çocuklarıydı. Çünkü hakiki ölüm ıstırap değildi, kurtuluştu… Aklın bittiği yerde parlayan büyük incinin kendisi oldum, ondan bir zerre değil, kendisi… Fakat hayır o bunu diyeceği yerde "Madem ki düşünüyorum o halde varım… Sefilim varım, budalayım varım, varım varım" diyordu. (H.75)	HAK İLE BİR OLMA
		Bana Mahur Besteyi bir gün söyler misiniz? Sesinizin güzel olduğunu biliyorum. Zihni hep Mahur Beste'de, aşkın, ölümün garip ve zalim terkibinde idi (Huzur romanında Mümtaz ve Nuran diyaloğu), (H. 119)	MAZİ (Huzur romanından, Mahur Beste romanına atıf)
		Bir gün dost olursak, bu dostluğun yolu bana, çok evvelden çizilmiş gibi gelecek (Mümtaz, Nuran diyaloğu) (H. 119)	YEKPARE ZAMAN
		Her düşünce serin bir uyanış durumunda değişiyor, uzviyetin derinliklerinden gelen küçük ve esrarlı dalgalar, unutulmuş hayat şarkılarını tekrarlıyordu (H. 119)	YEKPARE ZAMAN
		… Köprü değişmiş, kitapçı değişmiş, kitap alma, okuma denen şey değişmişti. Sanki bir masal dünyasında, canlı çizgilerin ve parlak renklerin her şeyi dirilttiği, her şeye en geniş rahmaniyete kadar giden bir mâna verdikleri, her kımıldanışın geniş ve durgun bir suda uzanan ışıklar gibi bir sonsuzluğa doğru ürperdiği, çalkandığı bir dünyada yaşıyordu (Mümtaz), (H. 121)	YEKPARE ZAMAN

		Bizde eski musiki aile yadigârıdır, dedi. Baba tarafından Mevlevi, anne tarafından Bektaşiyiz… Eskiden evimizde küçükken her akşam fasıllar yapılır, büyük eğlenceler olurdu (Nuran), (H.127)	MAZİ
		Bütün çocukluğu bir kuş kafesi gibi bu ney sesleri içinde geçmişti. Başkalarında bin türlü duyumdan kurulan dünya, onun içinde sanki yalnız sesten ve musikiden kurulmuştu. Tıpkı aynı sofanın avizesi altında sarkan, yeni dünya dedikleri o donuk renkli camdan kürede akseden eşya gibi, sadece hayal bir kâinatla işe başlamıştı (Nuran), (H.128).	MAZİ
		Garip bir erüdisyonu (bilgelik) vardı. Bilgiden ziyade, vaktiyle yaşanmış hayatların peşindeydi (Mümtaz için söylenmiş), (H.133)	MAZİ
		Nuran duvarlardaki yazıları okumaya çalışarak, eski aynalarda kendi hayalini seyrederek dolaşıyordu. Her şeyde garip bir mazi kokusu vardı. Bu, tarih içinde kendi kokumuzdu, ne kadar bizdik (H.137)	MAZİ
		(Nuran), İnsanı kendi içinde topluyordu. Tıpkı babasının kendisine öğrettiği o Hint şalı renkli, ağır, işlenmemiş mücevher parıltılı besteler gibi… Ve içinde o bestelerin hüznünü duyuyordu (H.137)	MAZİ
		Ekseriya içimizde varlığından bile şüphe etmediğimiz o gizli ve yaradılışın sırrını taşıyan kurtlar birden bire uyanmışlardı. Mümtaz, oluşun bu zerresi, şimdi kendisini kâinat kadar geniş, sonsuz buluyordu. Nuran'ın varlığı ile kendi varlığını bulmuştu. (H.140)	MANEVİ DÜNYA

		Mümtaz o zamana kadar bu yarın kelimesinin sihrini tatmamıştı. Onun hayatı sadece bugünlerde geçmişti. Galatasaray'da iken geçirdiği büyük hastalıktan sonra çocukluğunu o kadar zehirleyen mazi düşünceleri bile azalmıştı. Hâlbuki şimdi bu tek kelime, içinde bir mücevher gibi parlıyordu. Yarın… Mümtaz sanki yarın sabah doğacak güneş kendi benliğinde bir altın yumurta imiş gibi ve kâinatı, aydınlığı kendi uzviyetinden doğuracakmış gibi, içinde kozmik bir zenginlik duyuyordu… (H.142)	YEKPARE ZAMAN
		Karşı tepeler… Hayali bir gemi gibi insana baktıkça her şeyin başlangıcı olan sırrı, büyüyü derhal verecekmiş hissini bırakan, kendi hakikatlerinden uzaklaşmış hüviyetleriyle yüzüyorlardı (H. 142)	MANEVİ DÜNYA
		Biz üç batın evvel köylüydük. İntibakımızı tamamlıyoruz. Annem eski musikiyi severdi. Babam ise hiç anlamazdı. İhsan için bir nevi musikişinastır diyebilirim. Ben ise onu hayatıma naklettim. Bütün tarih boyunca böyle olmadı mı? Evet, belki de kolektif bir kaderi yaşıyorum (H. 148)	YEKPARE ZAMAN
		Bu derinden kavuşmalar ve bırakınca duyulan hasret tek başına bir ömre sığmazdı. Bu ancak derin ve karanlık zamanda biz bilmeden, mevcut olmadan evvel hazırlanmış şeylerin neticesi olabilirdi. (H. 152)	ZAMANIN DÖNGÜSELLİĞİ
		Seyit Nuh'un Nühüft bestesi… Asıl hamlesi her şeyi ilga eden aydınlığa doğru uçuş olan bir iç âlem medeniyetinin özüydü… Onu dinlerken maddemizden ayrılıyor… (H. 161)	MANEVİ DÜNYA

		Dede'nin Acemaşiran Yürük Semaisi, *Nühüfften çok başka türlü zengindi. O bir yığın ölümden sonra bir hatırlamaya benziyordu. Sanki yüzbinlerce ruh bir ârafta bekleşiyordu. Burada da sır konuşuyordu. (H.161)*	ZAMANIN DÖNGÜSELLİĞİ
		... Tanrının ziyaretini kabul etmiş cansız şeylerin, bu ziyaretin hatırasıyla canlanması, yaşaması, kısa fakat çok dalgın aydınlıklarda maziyi, hâli, istikbali ve etrafını idrak etmesiydi… (H. 177)	YEKPARE ZAMAN
		Hakikatte Nuran'ın aşkı, Mümtaz için bir nevi dindi… Güneş her gün onlar için yeni baştan doğuyordu. Bütün mazi üst üste zamanlarını onlar için tekrarlıyordu. (H. 178)	ZAMANIN DÖNGÜSELLİĞİ
		Küçük Çamlıca'daki kahve onlar için Derûnidil idi. Çünkü Mümtaz orada Nuran'dan, Tab'i Mustafa Efendi'nin, Bayati'den Aksak Semaisini, o "Çıkmaz derûn-ı dilden efendim muhabbetin" diye başlayan, adeta ölümden öteye uzanan hatırlamalarla dolu parçayı dinlemişti. (H. 179)	MANEVİ DÜNYA
		Nuran'la tanıştıktan sonra bu sanat (eski musikimiz) onun için bütün kapılarını açmış gibiydi. Simdi onda insan ruhunun en saf ve diriltici kaynaklarından birini buluyordu. (H. 180)	MANEVİ DÜNYA
		-Şark bu, güzelliği de burada. Tembel, değişmekten hoşlanmaz, geleneklerinde adeta mumyalanmış bir dünya, fakat bir şeyi, çok büyük bir şeyi keşfetmiş… *-Nedir o?* *-Kendisini ve bütün âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını. Belki de gelecek ıstıraplarını hissettiği için bu panzehiri bulmuş. Ama unutmayalım ki dünya ancak bu noktadan kurtulur. (H.182)*	HAK İLE BİR OLMA

		Mümtaz'ın düşüncesinde Antalya'daki otelin önüne her gün dizilen deve katarları canlandı. Kendisini o mahzun türkülerin zamanından bir daha geri dönemeyecek sandı. (H. 182)	MAZİ
		Niçin eskiye bu kadar bağlıyız? -İster istemez onların bir parçasıyız. Eski musikimizi seviyoruz iyi kötü anlıyoruz. Elimizde iyi kötü bize maziyi açacak bir anahtar var… O bize üst üste zamanlarını veriyor, bütün isimlerini giydiriyor… (H.183)	GELENEĞE BAĞLILIK / MAZİ
		Elbette İstanbul, sonuna kadar sadece marul yetiştiren bir memleket kalmayacaktır. İstanbul ve vatanın her köşesi bir istihsal programı istiyor. Fakat bu realiteler içine maziyle bağlarımız da girer. Çünkü o, hayatımızın, bugün olduğu gibi gelecek zamanda da şekillerinden biridir. (H.184)	MAZİ / YEKPARE ZAMAN
		… Bütün bu ölüler bu dakikada bizim kafamızda yaşıyorlar. Kendi hayatını bir başkasının düşüncesinde yaşamak zamana kendinden bir şey kabul ettirmek… Hâlbuki biz şimdi Tab'i Mustafa Efendi'yi aksak semaiden dinlerken ne düşünüyoruz? Bizim için hayatın ve ölümün sahibi oluyor… Fakat biz bestesini söylerken başka türlü diriliyor (H. 185)	MAZİ
		Zavallı dedelerimiz, musikişinaslarımız, şairlerimiz, adı bize kadar gelen herkes hayatımızı süslememizi o kadar iştiyakla bekliyorlar ki… En umulmadık yerde karşımıza çıkıyorlar (H. 187)	MAZİ / GELENEĞE BAĞLILIK

		Nağmenin arabeskinde veya bir musiki cümlesinin altın yağmuru içinde, bir oluşla geldikleri, onun arasında görünüp kayboldukları, yaşadığımızın üstünde bir zamanın fasılasından ona baktıkları ve güldükleri için hatırlamanın şekli değişir, adeta daha evvelki varlıklarımızın bizde uyanan akisleri olurdu. (H. 191)	MAZİ / YEKPARE ZAMAN
		Dışarıya çıktıkları zaman mehtap epeyce yükselmişti. Fakat ayın etrafında gene kuzâhi renklerle perde perde açılan çok hafif bir duman tabakası vardı. Bu ancak musikide eşi aranabilecek gecelerdendir. Yalnız orada, onun nizamıyla elde edilebilirdi. Her şey bir sonsuzlukta birbirinin tekrarıydı. (H. 194)	DÖNGÜSELLİK
		Küfür veya Allah'a giden en kısa yol… Unutma ki bu gece tam "vahdet-i vücut" içindeyiz (H.196)	MANEVİ DÜNYA
		Nuran'ın fâni varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu (H. 223)	DÖNGÜSELLİK
		Kaç yıl evveldeyiz dersin? *-Sayısız zaman içinde; yani hep aynı yerde…* *-Evet hep aynı yerde… (H.254)*	YEKPARE ZAMAN
		(İhsan) *-Ey gözüm, ey boynum, ey kollarım, karanlık ve aydınlıklarım… Size şükrediyorum bu dakikanın sarayında, bu anın mucizesinde beraberce var olduğumuz için, sizinle bir andan öbürüne geçebildiğim için, anları birleştirip, düz ve yekpare zaman kurabildiğim için… (H.257)*	YEKPARE ZAMAN
		Sonbahar büyük ve altın bir meyve gibi bütün olgunluğuyla gözlerinin önündeydi. Onu bütün hassalarıyla tadıyor, zamansız zamana, hafızaya mal etmek istiyordu. (H. 258)	HAFIZA / YEKPARE ZAMAN

		(Nuran) … Mümtaz'ı tanımanın verdiği acayip hislere karışan, onların bahar kasırgası olan "nocturne" ü hatırladı. Debussy'nin musikisinden hatırladığı kadın sesleri yabani, beyaz güller gibi hafızasında dağılıyordu. (H. 259)	HAFIZA
		… Başını tekrar göğe, göğün tek ve zarif, maddesiz ve büyük yaprağına çevirdi, sonsuzluk içindeki macerasına daldı. Onun hayatının en büyük saadeti bu kaçışlardı. (H. 260)	MANEVİ DÜNYA
		Maziyi ihmal edersek hayatımızda ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder, terkibin içine ister istemez sokacağız. O, kendisinden gelmemiz gereken bir şeydir. Bu devam fikrine bir vehim de olsa muhtacız. Kaldı ki dün doğmadık. En çetin realitemiz budur(H. 269)	MAZİ
		Kendi kendime biz gurbetin insanlarıyız diyorum. Mesafelerin terbiye ettiği insanlar. Onun aşkı, ıstırabı, hürriyeti. Tarihimiz, sanatımız… Mümtaz bir an düşündü hatta klasik musikimiz bile (H. 274)	MANEVİ DÜNYA
		(Neyzen) Emin Dede bir medeniyetin en yüksek cihaz olarak kendisini seçtiği insanlardandı… "İşte o budur, bu çelimsiz adamdır, bütün mazi hazinelerinin son bekcisi, kafası altı asrın altın uğultulu kovanı olan ve nefesinde bir medeniyet yaşayan insan budur"… (H.276)	MAZİ
		Bu kendi iradesiyle yahut medeniyetinin terbiyesiyle silinmiş çehreyi (Neyzen Emin Dede) sonsuz itişlerle geriye doğru götürerek ondan bir Aziz Dede, bir Zekai Dede, bir İsmail Dede, bir Hafız Post, bir Itrî, bir Sadullah Ağa, bir Basmacızade, bir Kömürcü Hafız, bir Murat Ağa hatta bir Abdülkadir-i Merâgî, hülasa bizim bir tarafımızı, belki en zengin his tarafımızı yapan insanların hepsini çıkarmak mümkündür… Sanatlarını bir benliğin behemehal ikrar vasıtası olarak değil, büyük bütünde kaybolmanın tek yolu tanımışlardı (H. 279)	MAZİ / GELENEĞE BAĞLILIK

		Neyin sesi ve üslubu eski ve yeni diye hiç bir şey tanımıyor, zamansız zamanın, yani cevher halinde insanın ve kaderin peşinde koşuyordu. Çünkü zaman zaman neye ve insan sadasına çok derinlerden, adeta toprağın derinliğinden gelen kudümün sesi, o unutma ve unutulma dolu uyanış – bin uykunun küllerini silerek, yahut beş, on medeniyetin arasından- kendini buluş karışıyordu. Ve bu uyanışlar, kendisini buluşlar hiç de beyhude olmuyordu. (H. 289)	YEKPARE ZAMAN
		Sanki Nuran, bilinmeyen bir yerde her an yeni bastan uyanıyor, alevden bir raksın ritminde, bir yığın şeye birden değişiyor, sonra makamların dönüş yerinde tekrar ağır ve çok yaldızlı bulutlardan birini üstüne çekiyor, orada çok sihirli bir uykunun içine gömülüyor… Farkında olmadan başka bir yerde tekrar toplanıyor… yaprak yaprak henüz sararmış bir sonbahar gibi savruluyordu. (H. 287)	MANEVİ DÜNYA
		Niçin bu musiki (Ferahfeza Mevlevi Ayini) birdenbire kıvrak edasıyla çocukluğunun bayramlarını hatırlatmış, onların o gamsız, mesuliyet duygusuz, her zevki bir vicdan azabı ile beraber duymadan tattığımız zamanların neşesiyle coşmuştu? Bu kadar ölüyü birden diriltmek doğru muydu? Bu neşenin sonunda Allah'a mı varılıyordu? Yoksa hayata mı? Bunu bilmiyordu.(H. 291)	MAZİ
		Getirdiklerini sadece teknik dikkat veya düşüncelerde harcamazsak, musikinin bizdeki ameliyeleri daima enfüsi kalır. Derin şekilde hatırladığımız her eserin altında, onunla temas ettiğimiz anın hususiyetleri, bir bakıma bu anın, musikiyi az çok hayatımıza nakletmekten ibaret olan macerası vardır. (H. 294)	MAZİ
		Mümtaz Ferahfeza Ayini boyunca etrafında, içinde ve zihni çalışmaları arasında bir yığın hayale, bu musikiyi beraberinde taşımak şartıyla kaçmıştı. Üçüncü Selim devrine, Şeyh Galip'e, İkinci	MAZİ

		Mahmut zamanına, kendi yaz hatıralarına… (H. 295)	
		Musiki, zamanın üzerinde çalışıyordu. Musiki zamanın nizamı idi, hali yok ediyordu. (H. 299)	YEKPARE ZAMAN
		(İhsan) *Varlık tekdir ve biz onun geçici parçalarıyız. Saadetimizi huzurumuzu ancak bu düşünce ile elde edebiliriz. (H. 310)*	İNANÇ
		(İhsan) *-Elbette bütün ahlakımız ve iç hayatımız Allah fikrine bağlıdır. Bu satranç onsuz oynanmaz. Belki Suat'a biraz da bunun için kızıyorum (H.323)*	İNANÇ
		(İhsan) *-Fikre fazla kıymet vermiyor muyuz? Emin olun fazla kıymet veriyoruz. O kadar çok değişir ki… Tıpkı hava ile ilk tesadüfte hususiyetlerini kaybeden, eskisinden büsbütün başka şeyler olan maddelere benzer. Çünkü hayat kendi şeklini veya şekilsizliğini, o devamlı oluş halini, fikrin hatırı için bırakmaz (H.344)*	DÖNGÜSELLİK
		… İhtiyarların abdest alışına ve bütün avluya baktı. Bu, Yahya Kemal'in dediği gibi, cami kurulduğu günden beri görülen bir ruh çerçevesiydi. İşte bunun devam etmesi lazımdı. (H. 370)	GELENEĞE / ESKİYE OLAN DERİN BAĞLILIK
		Milli olan her şey güzel ve iyidir. Ve sonuna kadar devam etmesi lazımdır. (H.370)	GELENEĞE / ESKİYE OLAN DERİN BAĞLILIK
		… Hadiselerle beraber biz de değişiriz ve biz değişince mazimizi de yeni baştan kurarız. İnsan kafası böyleydi. Zaman onda daima yeniden teşekkül ederdi. Hâl, bu bıçak sırtı, hem mazinin yükünü taşır, hem de onu çizgi çizgi değiştirirdi. (H. 372)	MAZİ
		(Mümtaz) *-Sabahleyin Hekimpaşa Cami taraflarında idim. Kız çocukları türkü ile oyun oynuyorlardı. Ta fetihten beri belki bu türküler vardı. Ve kız çocukları onları söyleyerek oynuyorlardı. İşte bu türkülerin devam etmesini istiyorum. (H. 378)*	GELENEĞE / ESKİYE OLAN DERİN BAĞLILIK
		Dünya, bensiz de mevcut. Kendi kendine mevcut. O berdevam	
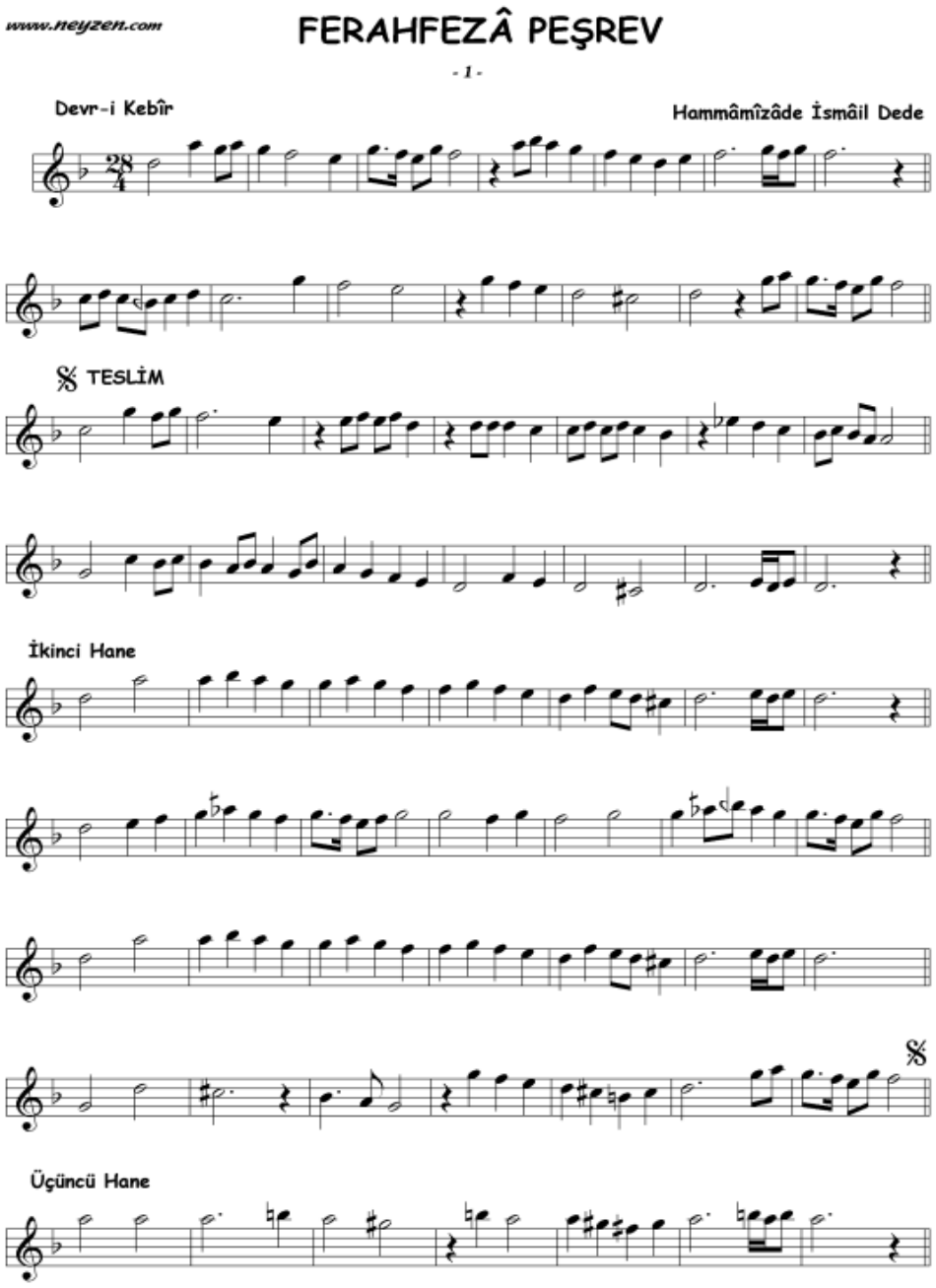
		(devam eden). Ben bu devamın küçük bir çizgisiyim... Fakat varım, var olma kuvvetini bu devamın şuurunda buluyorum. O devamla, başlangıç noktamdan hareket ettim ve belki ebediyet boyunca yürüyeceğim. (H. 407)	DEVAM ZİNCİRİ
		Biraz sonra kâinatın çatısı yeniden kurulacaktı. Evlerin taşlıklarında, odalarda sabah ışıkları yanmıştı. Bulanmış havada bu ışıklar bir tiyatro dekorunun yapma havasını yaratıyorlardı… Bu duyularımızın her gün, her an eşya ile yaptığı temaslara benzemiyordu. Daha ziyade eşyayı kendisinde bulmak, her şeyi kendi içinde kendisinden bir parça gibi seyretmekti. (H. 410)	DÖNGÜSELLİK
		Benim çocukluğumda bahçenin iki incir ağacı ile mürdüm eriği ve büyük ceviz ağacı semtte meşhurdu… Mürdüm eriğinden bizim hissemiz ancak yere düşenlerdi. Kim bilir belki de böyle yapmakla, bu sokakların bütün dünyaya kapalı yalnızlığında, bizi zaman içinde devam ettirecek, bizden sonra… macunculara şarkı okutacak… hülasa bizden sonra biz olacak mahalleliye bir nevi kolaylık ve dostluk gösterdiğimizi sanıyorduk. (S.D. 30)	MAZİ / DEVAM ZİNCİRİ
		Sündüs Hanımı o sene çok dinledim ve dinledikçe sevdim. Zihninden eski, mesut, müreffeh bey kızı, bey hanımı zamanlarına çekilmiş gibi garip bir yaşayışı vardı. Onda her şey bu mazinin özlenişi idi. (S.D. 45)	MAZİ
		Süleyman Bey'in son derece erkek, gür, bütün mahalleyi, sanki benim ikide bir patlayan futbol topuymuş gibi birkaç nefeste dolduran bir sesi vardı. Bu ses üst üste hicretlerin, hasretlerin içinde yetişmiş, onların içtimai mirasıydı. (S.D. 47)	GELENEĞE / ESKİYE OLAN DERİN BAĞLILIK
		O gece rüyamda bizim mahalledekilere benzeyen sokaklarda Sabiha'yı arayıp durdum… Ne gariptir ki aradan altı sene geçtikten sonra, o eylül sabahı mahallemize geldiğim zaman çeşmeyi görür görmez bu rüyamı hatırladım ve o sabah uyandığım zaman içimi saran o tahammülsüz acıyı aynıyla	RÜYA / MAZİ

		duydum…(S.D. 71)	
		Mahur Beste'nin, ben bu hikâyeleri dinlerken hafızamda hakikaten mesk etmişim gibi canlanan cümleleri… Süleyman Bey'in türkülerinde Sabiha'nın işaretiyle benim için yaşamaya başlayan görmediğim, tanımadığım insanların hepsi… Varlığın hangi sahilinden koptuğunu bilmediğim bu dalgalarda idi. (S.D. 123)	HAFIZA
		İçimde garip bir çöküntü vardı. Göztepe'de o gece Behçet Bey'e niçin o kadar acıdığımı şimdi biliyordum. Ben de onun gibi ebediyen kaybedilmiş şeylerin arkasından ağlayacaktım! (S.D. 173)	GELENEĞE / ESKİYE OLAN DERİN BAĞLILIK
		… Bu düşünce ve hatıra bana, sofraya oturduğumuz dakikadan itibaren küçük Nuran'ın ısrarlarına dayanamayarak Tevfik Bey'in Mahur Beste'yi söylemeye başladığı zaman gelmişti. Yine kendisinden, annemden, Behçet Bey'den bütün çocukluğum boyunca dinlediğim bu güzel eser sanki talihimin aynasıydı. Bu aynada ben, sanki demin karşı tepelerin üstünde bir şah damarı kopmuş gibi dört tarafı kan rengine boyayan o talih çehreli akşamın kızıllığı içinde Sabiha'yı ve kendimi görüyordum. (S. D. 179)	MAZİ
		Boğaz bu eylül gecesinde musiki kadar güzel ve derin, onun insana sunduğu hayaller, açtığı âlemler kadar imkânsızdı. Her şey, aydınlık, akis, gölge birbirini devam ettiriyor, tamamlıyordu. Sanki oluş halinde bir dünyada idik. Sanki kâinat bizim için ve bizde yeni baştan yaratılıyordu. Bu maddesiz bir dünya idi… (S.D. 180)	DÖNGÜSELLİK
		Çocukluğumda o kadar yekpare şekilde bizim olan, bizim zevkimizi veren Boğaziçi'nde şimdi birkaç ayrı musiki birden duyuluyordu. (S.D. 180)	MAZİ

		Yolda sadece Şakir Ağa'dan bir beste ile Hacı Arif Beyin iki şarkısını söyleyen Tevfik Bey, körfeze girer girmez tekrar gazele başladı. Ve hemen arkasından halkımızın bütün hüzün ve hasretiyle dolu bir maya geldi. (S.D. 181)	MAZİ
		Rasim Bey'in neyi, bu olus halindeki dünyada benim için durmadan Sabiha'yı arıyordu. (S.D. 186)	DÖNGÜSELLİK
		Her şey insanla bir noktaya kadar yürür ve orada kendisini asıl talihine, yalnızlığa bırakır. O gece ben bu gerçeği nefsimde ilk defa duyuyordum. Alaturka musikiyi sevmeğe ve hatta biraz anlamağa başlamıştım. Onda… bütün çocukluğumu, benim için o kadar aziz olan bir yığın şeyi birden buluyordum. (S.D. 234)	MAZİ
		Sabiha'nın bakışları, Mahur Beste'nin arasından, daha şimdiden Atiye teyzenin, Talat Bey'in bakışlarıyla bakıyorlar… Niçin bana o yaldız çerçeveli aynayı, Talat Bey'in aynasını hediye ettiler?... Ona her baktıkça kendimi, bütün hayatıma tasarruf eden bir mazinin bağlarıyla bağlanmış görüyorum. (S.D. 291)	MAZİ
		Paşa kendi mazisini, onunla beraber bütün maziyi yakıyordu. İşin garibi, bunu yaparken hiçbir suretle gizlemeye çalışmadığı bir sevinç duyuyordu. Sanki aldatıcı zamandan, onun türlü oyunları olan ümitlerden, hayallerden, hasretlerden, ihtiraslardan intikam alıyordu… Bu, ateşin, alevin, yakıcı, kül edici şeylerin raksıydı. (S.D. 299)	MAZİ
		Biz durmadan mazi dediğimiz o acayip şeyi yakıyorduk!. Fakat yakmakta bir şeye yaramıyordu. Yaktığımız her şey zihnimize acayip bir şekilde takılıyor, isimler birbirini çağırıyor, hayatlar ayrılıyor, hatıralar birbirine ekleniyordu. Boşluk ağzını açmış, biraz evvel aldığını sanki birkaç misli ile üzerimize kusuyordu. (S.D. 302)	MAZİ
		Hiç olmazsa kendi hesabıma birçok şeylerden kurtulduğumu sanıyordum. Her şeyi unutacağım, her şey yeniden başlayacak gibi	MAZİ

		bir şey… Hâlbuki her şey, hepsi duruyor. Bir ömür tasfiye edilmiyor… Ateş hiçbir şeyi ortadan kaldırmıyor. Hiçbir şeyi temizlemiyor. Sadece maddeyi yok ediyor. (S.D. 303)	

Ek. 2
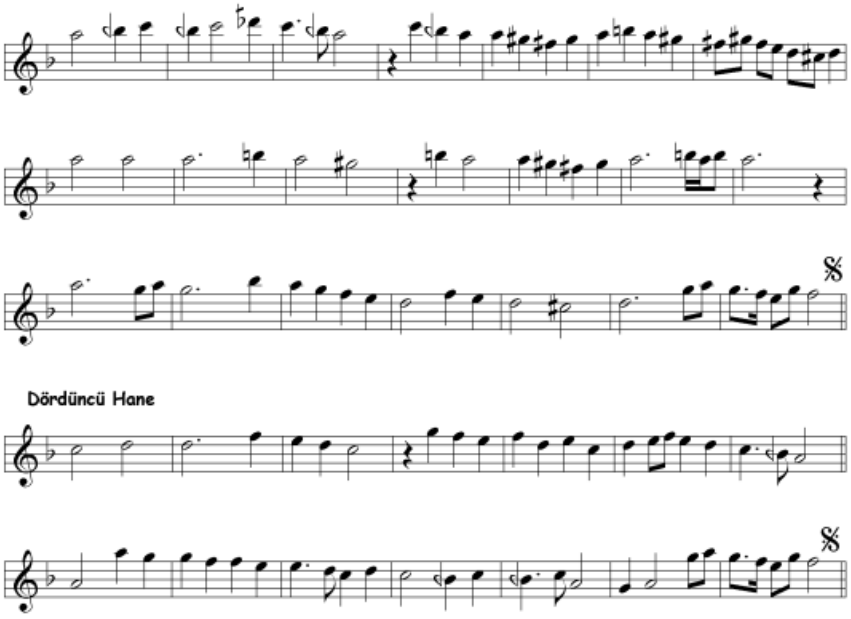

www.neyzen.com
FERAHFEZÂ PEŞREV
- 1 -
Devr-i Kebîr
Hammâmîzâde İsmâil Dede
TESLİM
İkinci Hane
Üçüncü Hane

FERAHFEZÂ PEŞREV

www.neyzen.com

- 2 -

Hammâmîzâde İsmâil Dede



Dördüncü Hane

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Mehtap ULUBAŞOĞLU

Uyruğu : T.C.

Doğum Tarihi ve Yeri :

Tel :

Email :

Yazışma Adresi :

EĞİTİM

Yüksek Lisans: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Lisans: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü

Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Erciyes Üniversitesi İ.İ.B.F. İşletme Bölümü

Lise: TED Kayseri Koleji Vakfı Özel Lisesi

İŞ DENEYİMLERİ

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Öğretim Elemanı

YABANCI DİL

İngilizce

YAYINLAR

“Türkiye'de Değişen Sosyal ve Kültürel Kimlikleri Bağlamında Kadın Müzisyenler” başlıklı, yüksek lisans tezinden üretilmiş makale. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi L, 2020/3, 186-199. Yıl 2020, Cilt, Sayı 50, 186-199, 30.12.2020

“Fatma Aliye Hanım'ın "Udi" İsimli Romanı Üzerinden Meşrutiyet Döneminde Kadın Kimliği ve Sanatı” başlıklı makale,_____

“Türk Müziği Eğitiminde Görme Engelli Öğrenciler için Erişilebilir Kaynak Oluşturulması” başlıklı, SBA 11919 kodlu, BAP Projesi’nde Araştırmacı.

“Tanzimat’tan Cumhuriyet’e, Fatih’ten Harbiye’ye Musiki İnkılabı” başlıklı kitap bölümü yazarlığı. Gece Kitaplığı, Ekim 2024, Bölüm 3, ISBN. 978-625-388-012-5