



GROTESK-YABANCILAŞMA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA TANPINAR'IN SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ*

Hakan SAZYEK**

ÖZET

Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1961), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sağlığında yayımlanmış son romanıdır. Bu eser, modernist bir roman olarak yabancılaşma sorunsalını irdeler. Bununla birlikte *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, yabancılaşmayı işleyiş noktasında aynı kulvardaki türdeşlerinden farklı bir özellik taşır. 'Absürt/ uyumsuzluk tiyatrosu', 20.yüzyılın başlarında oluşan modernist sanat anlayışının tiyatroya yansımasıdır. Yabancılaşma, birey-toplum/ hayat uyumsuzluğu, absürt tiyatronun başlıca konularıdır. Beklenmedik durumlar, tuhaf olaylar, ürkünç figürler, zıtlıkların birlikteliğinden doğan gülünçlükler gibi öğeler, anılan konuların işlenişinde başatlık taşır ve bütün bunlar genelde grotesk bir yapıyı yaratır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, bütün bu öğeleri, yabancılaşma zemininde roman sanatına aktarmasıyla dikkati çekmektedir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, ürkünçlüğe, karşıtlığa, abartıya, absürde dayalı yapısıyla grotesk bir nitelik taşımaktadır. Dolayısıyla, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, yabancılaşmayı işleyiş tarzı bakımından 'absürt tiyatro'nun izlerini taşır. Romanın ilk evresini oluşturan enstitü öncesindeki grotesk öğeler çoğunlukla ürkünç ve gizemli iken enstitü evresinde komik ve absürt bir hâle dönüşür. Tanpınar, bu özgün yapı içerisinde yabancılaşma içindeki bir kişinin macerasını anlatır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün başkişisi Hayri İrdal, tam anlamıyla bir yenik kişidir. O, dışında kaldığı topluma ve hayata kendisi bağlamında sağlıklı; ancak dışarıdan yanlış görülen bir mantığın sorgulayıcı tutumuyla bakar. Bundan dolayı, o genellikle yenilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, bu yönleriyle Türk romanında özgün bir yere sahiptir. Bu makalede, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün modernist Türk romanındaki yeri vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, grotesk, yabancılaşma, uyumsuzluk, komik.

* Bu makale Crosscheck sistemi tarafından taranmış ve bu sistem sonuçlarına göre orijinal bir makale olduğu tespit edilmiştir.

** Doç. Dr. Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Elmek: hsazyek@hotmail.com



TANPINAR'S TIME REGULATION INSTITUTE IN GROTESQUE-ALIENATION RELATIONSHIP CONTEXT

ABSTRACT

Time Regulation Institute (Saatleri Ayarlama Enstitüsü) (1961) is the last book that was published when Ahmet Hamdi Tanpınar was alive. This work as a modernist novel analyzes the matter of alienation. Moreover, analyzing of *Time Regulation Institute* is different from its congenerous works with which it is at the same track. 'Absurd theatre' is the reflection of the modernist art understanding, formed in the beginnings of 20th century, on the theatre. Alienation, the disharmony of individual, society and life, are the main themes of the absurd theatre. Unexpected situations, strange events, frightening figures, absurdity arose from the harmony of the contrasts are the primary elements in the themes and they generally create a grotesque structure. *Time Regulation Institute* stands out transmitting all these elements to the novel on the base of alienation. *Time Regulation Institute* which is based on eeriness, contradiction, exaggeration and absurd has qualification of grotesque. Because of *Time Regulation Institute* which is modernist bears the stamp of theatre of the absurd in terms working of alienation. While grotesque elements from previous institute that consist of primordium is eeriness and mysterious, it returns to comic and absurd in institute stage. In original structure, Tanpınar tells a person's adventure who is in alienation. Hayri İrdal who main figure of the *Time Regulation Institute* is strictly protagonist. Hayri İrdal looks the society, which he is out of, and life healthily on his side, in fact, he looks sceptically that is seen wrong from the outside. Therefore, he generally loses. *Time Regulation Institute* has a unique place in Turkish fiction from these aspects. In this article, significance of the *Time Regulation Institute* in the modernist Turkish fiction is tried to be emphasized.

Key Words: Tanpınar, *Time Regulation Institute*, grotesque, alienation, absurd, comic.

Giriş

“Hepimiz kendi masallarımızın kurbanıyız.
Fakat benimki başka türlü oldu” (SAE, 11)

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962)'ın sağlığında tamamlayıp yayımladığı son romanıdır. Eser, ilkin Yeni İstanbul gazetesinin 1647 ilâ 1749. sayılarında (20 Haziran-30 Eylül 1954; Törenek 2009: 151) tefrika edilerek okuruyla buluşmuş, 1961 yılının sonlarında, yazarın ölümünden sadece birkaç ay önce (Yücel 2002: 124-125) de kitap hâlinde yayımlanmıştır.

İlk romanı *Huzur*'da -figüratif kadro ve bu kadronun temsil ettiği kültürel birikim bakımından- elit bir roman ortamı oluşturmuş olan Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde toplumsal yapının daha alt katmanlarına iner ve Hayri İrdal gibi -Mümtaz'a göre- kültürel donanım itibarıyla daha aşağıda bir kişiyi ele alır. Bununla birlikte İrdal da -yine Mümtaz gibi- toplumun içinde bulunmasına karşılık onunla bütünleşmede sorunları olan bir kişidir. Dolayısıyla *Saatleri*

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



Ayarlama Enstitüsü'nde kişinin, topluma belirgin bir mesafede kalması durumu, romanın temel sorunsalıdır. Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'de bu sorunsalı *Huzur*'dan çok daha ileriye taşıyarak irdeler. Mümtaz'ın hüsrarla biten aşkının da itkisiyle yakınlaştığı toplumsal değerler, İrdal'a hep belli bir uzaklıkta kalır. Bundan hareketle denilebilir ki, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ana konusu topluma ve bir ölçüde hayata karşı yabancılaşmadır. Bu yönü, eseri, Türk edebiyatında oldukça cılız kalmış bir kulvar olan modernist roman veriminin bir parçası kılar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* (1941), *Çamlıcadaki Eniştemiz* (1944) ve *Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* (1952) adlı eserleriyle açtığı bu kulvara Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* (1953)'ından bir yıl sonra katılır. Kitaplaşmasından iki yıl önce de Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* (1959)'ı yayımlanır. Yabancılaşmayı bu kulvarda çok daha geniş bir bağlamda, derinlikte ve eleştirel bir tutumla irdeleyen *Tutunamayanlar* (1971) ise on yıl sonra gelecektir. Yabancılaşma, bu romanların ortak konusudur. Hepsisi değişik ortamlarda ve ölçülerde bu toplumsal olgunun öznesini, yabancılaşmış insanı, roman terminolojisindeki adıyla 'protagonist'i barındırır bünyelerinde. Bu bağlamda yine hepsinin bir ortak antagonisti vardır. Toplumdur bu karşıt güç. Dolayısıyla bireyin içinde yaşadığı toplumsal yapı ve giderek hayatın kendisi başlı başına aşılamaayan bir engel, çözömlenemeyen bir sorun hâline gelir.

Popöler ve akademik eleştiri ortamlarındaki genel yargı bağlamında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Türk toplumunun 19.yüzyıldan itibaren girdiğı modernleşme/batılılaşma sürecinin eleştirisini yapan, hatta onu hicveden bir roman olarak değeriendirilegelmiştir¹. Elbette, olaylar Osmanlı'dan Cumhuriyet'e, anılan yüzyıldan 20.yüzyılın ortalarına kadar gelen tarihî bir fonda geçmektedir. Ancak, 'modernleşme', 'batılılaşma', 'değişim', 'başkalaşım'... adı ne olursa olsun, bu reel ilerleme sürecinin romandaki boyutları bir silüetten farksızdır. [Bu noktada *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün sadece Türkiye sınırları içinde kalmadığını, pek çok batılı ülkede otuzun üzerinde "Saat Sevenler Cemiyeti" ve üç enstitünün kurulduğunu, bunlar arasında milletlerarası saat kongreleri düzenlendiğini hatırlayalım. Üstelik bunlar, romanda bir söylenti, rivayet şeklinde de geçmez. Hepsisi gerçektir ve İrdal'lar ülke ülke gezerler bu kongrelere katılmak için. Tanpınar, bu uluslararası boyutu özellikle katar romanına]. Dolayısıyla, romanın mutlaka bir ülkenin belli bir dönemindeki toplumsal oluşumlarla ya da reel gelişmelerle doğrudan ilintisi olduğu görüşü üzerinde yükselen yansıtmacı eleştiri anlayışı, bu mimetik yaklaşımını, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne de uygulamış; eserin kendi kurmaca gerçekliğine ait biçim ve içerik bütünlüğünü sağlayan temel yapı taşına değinme gereğini duymamıştır.

Peki nedir *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün kapsamı? Hayatın ve toplumun evrensel değişimine uyum sağlayamayan bir kişinin yabancılaşma merkezli yaşamıdır. Öncelikle belirtmek gerekir ki, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, bu yönüyle edebiyatımızda öncü bir roman değildir. Yukarıda değinildiğı üzere, Hisar'ın başlattığı çizgiye eklenilen bir eserdir o. Ancak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü, yukarıda anılan modernist romanlardan ayıran çok önemli bir özelliğı var. Bugüne kadar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü değeriendiren çalışmalarda üzerinde durulmamış bir özelliktir bu: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, grotesk bir eserdir. Romana yönelik eleştiri repertuarında zaman zaman üzerinde durulan ironi de aslında bu grotesk yapının bir iç ögesi olarak kalır. Bir başka yaklaşımla grotesk, ardında felsefi, sosyolojik bir altyapıyı barındırması bakımından oldukça geniş kapsamlı bir tarzdır. İroni, bu tarzın bir alt tekniğı olma işlevini görür. Aslında birer grotesk örneğı olan pek çok birim, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, genellikle, hemen hep birer ironi uygulaması olarak görölmüştür. Dolayısıyla, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün görölebilen kütesini oluşturan mizahîliğinin derinlerinde, onu absürt sanat ekolüne bağlayan temel tarz olarak grotesk bulunmaktadır.

Peki nedir 'grotesk'? Grotesk üzerinde ilk çalışmayı yapan Carl Friedrich Flögel (1729-1788), *Komik-Groteskin Tarihçesi* (1788) adlı kitabında groteski komiğın bir alt türü olarak kategorize etmiştir (Yanikkaya 2003: 27). Groteskin, bugün genellikle üzerinde hemfikir olunan

öğeleri arasında özellikle yabancılaşmayla ilintili oluşunun bulunduğunu vurgulayan ilk isim ise John Ruskin (1819-1900)'dir. Resim ve mimarî sanatlarının Ortaçağ ve Rönesans dönemlerindeki durumunu incelediği çalışmasında Ruskin, groteske de değinmiştir. Ona göre groteskin temel ögesi “gören adam”dır. Bu adam, “*kendisini çevreleyen dünyanın dehşeti*” altında ezilen, ancak daha önemlisi, bu dünyanın dehşetli bir dünya olduğunu fark eden kişidir. Dolayısıyla, anılan dehşetin yüce-bayağı, masumiyet-günah, acıklı-gülünç, olağan-paradoksal gibi karşıtlıkların paralelinde boy verdiğini o algılar. Bir başka deyişle, dehşeti yaratan da aslında dünya, doğa ya da gerçeklik değil; insanoğlunun kendisidir. Bu durumda dehşet, insanî bir durumdan başka bir şey değildir. Böylece, algılanan dehşet, meçhul ve yıkıcı bir gücün beklentisi içine giren kişide korkuyu doğurur (Ünlüaycıl 2003: 70). Bu korkunun varlığı, söz konusu karşıtlıklar arasında, boşlukta kalan insandaki uyumsuzluğun başlıca kaynağı olacaktır. Bundan hareketle, anılan uyumsuzluğun körüklediği yabancılaşma olgusu da groteskin düşünsel temelleri arasında yer alır.

Groteski ana konu olarak ele alan çalışmaların başlatıcısı ise Wolfgang Kayser (1906-1960)'dir. Ruskin gibi o da groteskin en kapsayıcı özelliğinin, her şeyden önce uzaklaşmış, yabancılaş(ıl)mış bir dünyayı/ çevreyi barındırması olduğunu belirtir. Bu çevre, dışarıda kalınarak izlendiği için bir masal dünyası gibi garip ve yabancı algılanır. Bu durumda, yabancılaşmış olan aslında söz konusu dünya/ çevre değildir; yabancılaşan kişinin farklı bir yerde konumlanmış bakış açısına göre -önceden tanıdık ve doğal olan- çevre aniden garip, gizemli ya da absürt bir hâle dönüşür. Dolayısıyla beklenmedik ve âni durumlar groteskin temel öğelerindendir. Bunlar edebiyatta bir sahne ya da canlandırılmış bir tablo gibi yer alır (Kayser 1968: 184). Bir şeye gebe bir anın veya durumun uğursuz gerginliği, bu sahnelerde kuvvetlice hissedilir. Bu şekilde, akıldaki yabancılaşma biraz daha yakından tanımlanmış olur (184). Bu yabancılaşmış dünyada insan yönünü bulamaz, çünkü o saçma bir dünyadır. Mekanik nesneler, insanoğlunu kendine yabancılaştırır. Böylesi bir yaşantı içinde insanların birer kuklaya, yüzlerinde dondurulmuş maskeleriyle otomatik figüre dönüşmesi groteskin başat motifleri arasında yer alır (183). Grotesk eser, birey ile yabancılaşmış olduğu dünya arasındaki gerilimi ve bu gerilimin yarattığı tuhaflığı komik ya da ürkünç öğeleri ayrıştırarak da veya her ikisini birlikte kullanarak da işleyebilir (189).

Kayser'i izleyen araştırmacıların grotesk üzerindeki tespitleri de bu iki nokta üzerinde yoğunlaşmıştır. Ünlüaycıl'ın sözleriyle, “*groteskin, “uncanny” (tekinsizlik) duygusu yaratma, büyüsel olana ilgi, abartma ve karikatürleştirme, oyunsallık, çeşitli derecelerde gülme ve korkunun ayrılmazlığı, normalden sapma/çirkinlik gibi etki ve eğilimlere sahip olduğu*” (2003: 68) söz konusu tespitler olarak dikkati çekmektedir. Ancak grotesk bütün bunların bir araya getirilip sunulmasından ibaret bir anlatım yöntemi olmakla sınırlandırılmamalı; groteskin, bunlar arasındaki karşıtlığın çözümsüzlüğü ve uyuşmazlığı üzerinde yükseldiği gerçeği göz ardı edilmemelidir.

Bu noktada ‘grotesk’ ile ‘trajik’ arasındaki benzerlikten söz etmek gereği ortaya çıkmaktadır. Trajik en genel hâliyle, insanın eylemleriyle somutlaştırdığı tutku ve hayal gibi ideallerinde beliren kişiliği ile realitenin barındırdığı imkân(sızlık)lar arasındaki derin çelişki ve çatışma durumudur. Trajik kişi, tutkuları olan insandır, dolayısıyla o, “*hem suçlu, hem suçsuz; hem günahkâr, hem de masum*” (Balcı 2008: 16-17) olma arasında kalan bir kişidir. Balcı'nın Ayvazoğlu'ndan naklen belirttiği, “*dünyaya bağlı olma mecburiyetinden doğan hürriyetsizlik*”k (18) şeklindeki temel insanî durum, Nietzsche ve Scheler gibi düşünörlere göre, kendi içinde yüce ama karşıt değerlerin çatışması aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu çatışmanın oluşturduğu süreçte “*iki yüksek değer yan yana var olamaz; birinin gerçekleşmesi ve diğerinin yok olması*” (19) gerekir. Trajik, Çalışlar'ın sözleriyle “*gerçeklik ile ideal olan (olması gereken) arasındaki çelişki*”nin içinde yatar. Söz konusu “*çelişkinin aşılması, toplumu yöneten yasalara egemen olma tarihsel gereksinimi ile pratikte bunu karşılama olanağı arasındaki çelişkinin aşılması demektir. İşte trajik çatışma, tarihte bu zorunlu postula ile pratikte onu gerçekleştirmenin olanaksızlığı arasında*” bulunur. Bununla birlikte, “*bireyin çelişkili toplumsal-tarihsel süreçler içinde çatışmaya girşerek kendi*

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



özgürlüğünü gerçekleştirme savaşımı söz konusu olmadığı yerde” (1995: 648) trajedin varlığı da gündemden çıkar. Dolayısıyla, trajik durumun oluşması için iki temel koşul, karşıtlıkların yüceliği ve eylemliliktir. Trajik ve grotesk tam bu noktada birbirinden uzaklaşmaktadır. Groteskte karşıtlığı temsil eden öğelerin yüce olması gereği yoktur. Hatta yüce ve basit özellikle karşı karşıya getirilir groteskte. Ayrıca, bireyin bunlar arasında bir feragat ve tercih mücadelesi vermesi de geçerliliğini yitirmektedir. İrdal, iradesizliğinin ve absürt bir dünya ortasında kalakalmasının filizlendirebileceği trajik eşikten, eylemsizliği ve karikatürize edilmiş abartılılıklar sarmalındaki yaşantısı nedeniyle geçmez.

Korku, groteskin temel etmenlerindendir. Groteskin kendi içindeki kronolojik değişimi de bu etmen üzerinden gerçekleşmiştir. Korku, başta olağanüstü ve ürkünç kişilerin, varlık ve eşyaların doldurduğu fantastik bir özelliğe sahipken modern kurmaca metinlerde söz konusu fantastik yönlerini büyük ölçüde yitirir ve beşerî bir kapsamda kalan -normalin ötesinde görüldüğü için toplumca çekinilen, gizemli ya da mistik temelli davranış ya da durum şeklinde tanımlanabilecek- ‘tekinsiz’e evrilir. Dolayısıyla grotesk, komik olanı hedefleme şeklindeki yeni özelliğinin yanı sıra kendi birikimi içinde bulunan garip öğeleri de katarak eklenir 20.yüzyıl sanatına. Normalin ötesinde bir yaşantı sürdüren insanlar grotesk eserde yoğunlukla bulunur. Bu öte yaşantı, çoğunlukla gizemli, garip ya da parapsikolojik sahneler, durumlar yaratır.

Grotesk, özellikle 20.yüzyılın ortalarında oluşan ‘absürt/uyumsuz tiyatro’ tarzı kapsamında kara mizahın yanında iki ana damardan biri konumuna gelmiştir. Bir başka deyişle, tarihi çok eski çağlara inen, klâsik ve romantik tiyatrodan da sıkça başvurulmuş bir yol olan (Şener 1991: 171-172) grotesk, 20.yüzyıl sanatına bu tiyatro tarzının içinde kendini modernize ederek ulaşır. Kayser’in de “grotesk, absürtle [oynanan] bir oyundur” (1968: 187) sözüyle vurguladığı üzere, modern sanatta grotesk, yabancılaşmanın irdelendiği absürt eserlere güçlü bir gerekçe olarak katılır. Absürt/uyumsuz tiyatronun başlıca hedefi “dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulamadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmanın bilincine” (Şener 1991: 353) ulaşmasına katkı sağlamaktır. Söz konusu tarz, bu katkıyı yabancılaşma üzerinden temellendirir. Nitekim sanayileşme ve kentleşme olguları bu çağın insanı üzerinde olumsuz etkiler yapmaya başlamıştır. Geleneksel toplumda önemli bir kaynaştırıcı olan dinî, mistik, manevî öğelerin yerini modern toplumda dünyevî, maddeci normlar almaktadır artık. Gittikçe artan yaşam temposuyla birlikte insanların birbirleriyle anlaşma kanalları tıkanmaya yüz tutmaktadır. Bu bağlamda konuşma “bir anlaşma aracı değil, anlamsız bir gevezelik” (354) hâlini almıştır. Anlamından sıyrılan konuşma artık gerçeklikten de uzaklaşarak yapay bir dünyayı imlemektedir. Bütünüyle “amaçsız, anlamsız, birleştirici ilkesini yitirmiş, çözülmüş, çılgın bir dünya” (359)dır bu. Yeni toplum modeli, beraberinde yeni bir insan modelini de getirmektedir. Alışkanlıklarına, yaşam biçimlerine bağlı insanlar için bu hızlı değişim bir kaos hâline gelir. ‘Eski’nin doğallığını kanıksamış kimi insanlar için bu ‘yeni’ hayat, bir yapaylıktan, uyumsuzluktan başka bir şey değildir (İpşiroğlu 1996: 15). Sonuçta, kendi iradesinin dışına savrularak söz konusu ‘uyumsuzluk’un içine düşen insan, topluma ve hayata karşı yabancılaşmanın kısır döngüsüne kapılır ve hemen her şeyin ‘dışında’ kalır. Şener’in sözleriyle “iletişimsizlik, yabancılaşma, korku ve uyumsuzluk son aşamada insansızlaşmaya” (1991: 355) varır. Absürt/uyumsuz tiyatro ekolünün öncüsü Eugène Ionesco’nun günlüğüne kaydettiği “Çok çeşitli insanlar var şu dünyada: Sorularına cevap bulamayanlar, nereden gelip nereye gittiklerini akıllarının ucundan bile geçirmeyenler. Kendilerine hiçbir soru yöneltmeden hayatın tadını çıkarıp belki ne olduğunu bile merak etmedikleri birtakım hazır kalıplarla yetinip avunanlar. Cevaplarını bulmuş olanlar. Ve nihayet bir yığın bilinmezin yükü altında ezilmiş, bomboş ellerle ortalıkta kalakalanlar var. Bir cevap bulmak için de iyice geciktim. Ne diye geldim bu âleme ben? Hiçbir şey anladığım yok.” (1999: 63) cümleleri, ‘toplum’u oluşturan yaygın insan modelinin dışında kalan bir bireyin kaleminden absürt sanat anlayışının dayandığı insanî durumun, yabancılaşmanın da altını güçlüce çizmektedir. Bir

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



başka deyişle, “*değerlerin alt üst olduğu, çıkar yolun kalmadığı yabancılaştıran dünyamızı tüm kopmuşluğu, anlamsızlığı, duygusuzluğu ve saçmalığıyla anlatan*” (Sokullu 1997: 31) absürt sanatla yabancılaştırma arasındaki bağıntı, sanatkârane formülasyonunu Ionesco’nun bu ifadelerinde bulur. Bu noktada belirtilmesi gereken bir husus da şudur. ‘Absürt/uyumsuz tiyatro’, yirminci yüzyılın başlarında James Joyce, Marcel Proust gibi isimlerin öncülüğünde başlayan modernist sanat tarzının tiyatrodaki uzantısıdır. Dolayısıyla, yabancılaştırma, bireyle toplum/hayat arasındaki uyumsuzluk gibi modernist romanın başat içerik öğelerini işlemekle sınırlı kalmaz bu yakınlık. Absürt/uyumsuz tiyatro, yansıtmacı sanat anlayışının kurgu, öykü kurallarına da karşı çıkmasıyla biçim bakımından da modernist anlayışla bütünleşir. Üstelik, grotesk ve kara mizah gibi romanda pek fazla uygulanmayan yöntemleri sıklıkla kullanmak suretiyle biçim boyutunda da belli bir özgünlük yakalar. Bu bağlamda, absürt/uyumsuz tiyatro tarzının Arthur Adamov, Edward Albee, Fernando Arrabal, Samuel Beckett, Jean Genet, Eugene Ionesco, Harold Pinter gibi temel adlarının eserlerinde “*beklenilmedik durumlar, şaşırtıcı, tuhaf olaylar, korku ve karabasan sahneleri, (...) psikolojik motifler*” (İpşiroğlu 1996: 18-19) oldukça gevşek bir kurguyla birbirine bağlanır. Ayrıca, bu motifler karikatürize edilmiş bir görüntü barındırır. Söz gelimi, aslında komik olan bir sahne, son derece ciddi bir teatralite taşır ya da -tam tersi- dramatik bir sahne, esprilerle çarpıklaştırılır. Dolayısıyla komik olana dayalı bir grotesk sahnenin neden olduğu gülme -Onaran’ın sözleriyle- “*rahatlatıcı bir gülme değildir, sıkışmışlığın*” (2007: 4) dışavurumudur. Çünkü olağanla sıradışı, kederliyle komik, yüceyle bayağı gibi karşıt uçları, karikatürleştirilmiş bir sahnede/ anekdotta bir araya getirme, bunların ardındaki insanî durumların acılığını çok daha çarpıcı bir şekilde somutlaştırır.

Absürt/ uyumsuz tiyatro, böylesi sahneler aracılığıyla, bu tarzın öncü teorisyenlerinden Martin Esslin’in sözleriyle, “*insan yaşamında gözlemledikleri tutarsızlık ve anlamsızlığı, endişe, belirsizlik ve çaresizlik duygusunu ifade*” etmeye yönelirler (Çalışkan 1995: 14). Eski ve yeni değerler arasında sıkışıp kalan, benimsediği tutum, davranış ve değerler bütünü, toplumsal yapının kabulleriyle uyumlayan, dolayısıyla kişiliği/kimliği ile toplum/hayat arasında çok derin ve karmaşık bir çatışma ya da açılma yaşayan kişilerin işlendiği eserlerde grotesk, uyumsuzluk, çatışmayı -komik bağlamında- somutlaştırıcı ve çarpıcı kılan bir işlev üstlenir. Bu noktada, groteskin kendi geleneğinden getirdiği başat öğe olan korku da “korkulan öteki” şeklinde ortaya çıkar. Kişi sahip olduğu değerlerin karşısında konumlanan şey(ler)i ötekileştirir ve on(lar)dan sürekli kaçınır. Çünkü, “öteki”ne ait her şeyin bozuk ve değersiz olduğu kanısındadır. Fakat kendisi de giderek bu çarpıklık, komiklik ve abartınlık dozu yüksek uyumsuzluğun içine bir kısır döngü hâlinde düşecektir.

Bu kısır döngü bağlamında, benimsenen şeylerin ötekiyle karşılaşması durumunda ortaya çıkan “şaşırtıcılık/ aykırılık” (Tekerek 2003: 52) genellikle komik olanı yaratır. Gülünçlük, bu karşıtlığın fonluğunda groteskin genellikle vardığı bir sonuçtur. Ancak karşıt iki durumun yarattığı komiklikler de çoğunlukla absürt/uyumsuz -ya da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde kullanılan sözcükle “abes”- bir bütün yaratır. Grotesk eser bu gülünçlüğe dayalı tuhaf durumları özellikle vurgular ve bunların sayısını olabildiğince çoğaltır. Özellikle, toplumda geçerli olan maddî ilişkiler bütününe, ekonomik sisteme, modern hayatın kurumlarına, kent yaşamına, estetik yozlaşmaya karşı bir yabancılaştırma yaşayan kişiler bütün bu modern toplum yapısının getirdiği genel yabancılaştırmayı, yani toplumu oluşturan genelin kendi insanî değerlerinden uzaklaşmasını olumsuzlamaktadır böylelikle. Dolayısıyla, bu tuhaf komikliğin en temelinde çatışmanın, uyumsuzluğun sürekliliğinden kaynaklanan bir ciddilik, hatta kederli bir beşerî durum çıkar.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde groteskin yeri

“tuhaf olmalı, imkânsız olmalı, herkesi şaşırtmalı ve hattâ korkutmalı.” (SAE, 255)

Hayri İrdal'ın kederi, 'eski'den, 'geleneksel'den, “mistik'ten, kopartılıp 'yeni'ye, 'modern'e, 'dünyevi'ye sav(u)ruluşunda hiç kurtulamadığı uyumsuzluktan kaynaklanır. O, romanın aşağıda sınırları çizilecek olan her iki kısmında gruplaştırlarak temsil edilen -ve çok sayıda figür, sahne ve anekdot ile çeşitlendirilen- bu zıt kutupların oluşturduğu iki ana karşıtlık arasındaki boşlukta kalaladır. Dolayısıyla, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün hemen her pasajını -ürkünçten komiğe kadar bütün türleriyle- dolduran grotesk öğeler, romanın genelinde o dağınık çeşitliliklerinin ötesine geçerek iki karşıt bütüne ulaşırlar. Eser böylelikle hem mikro hem de makro ölçekte pekiştirilmiş bir grotesk yapıya kavuşur. Bütün bu özellikleriyle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, absürt tiyatronun kendisiyle özdeşleştirdiği grotesk öğeleri romana uyarlamakta, böylelikle modernist sanatın iki türü arasında belirgin bir geçişliliği de örneklemektedir. Dolayısıyla, modernist bir roman olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü, yabancılaşmayı işleyiş tarzı bakımından modernist anlayışa bağlayan kanalların, roman türünden çok tiyatroya özgü olduğu söylenebilir. Üstelik, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün olay örgüsünün çok sayıda sinematografik ya da teatral pasaj, yani “sahne” şeklinde dokunmuş olması, söz konusu bağlantının varlığına dair çok güçlü bir kanıttır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün üçyüzyetmişbir sayfalıkⁱⁱ oylumunun ilk ikiyüzyirmiç sayfasında enstitü yoktur. Romana adını veren kurum, metnin ancak neredeyse son üçte birinde ön plâna çıkar. Bu durumda Tanpınar, eserinin üçte ikilik bir hacmini neden enstitü öncesine ayırmıştır, sorusu ortaya çıkıyor. Bu sorunun cevabı ancak romanın özellikle enstitü öncesine ait kısmındaki grotesk yapıyı çözümlemekle verilebilecektir.

Hatıratını yazdığı sırada artık altmış yaşına gelmiş bir insan olan Hayri İrdal'ın hayatı, çocukluk, gençlik, tulûat tiyatrosu ve ilk evlilik, Adli Tıp, Psikanaliz/ İspirtizma Cemiyeti, Cemal Bey ve eşi, kiraathane, ikinci evlilik ve nihayet enstitü çevrelerinden alınmış epizotlar hâlinde romanlaştırılmıştır. Bir bütün hâlinde bakıldığında, biyografik bir serüvenin kendi içinde sağlam bir nedensellik bağına sahip gibi görünen roman, aslında her biri bağımsız birer hikâye olabilecek parçalardan meydana gelir. Anılan çevrelerin içindeki bu anekdotların yol açtığı dağınıklığa karşılık, romanı iki genel bölüme ayırmak da mümkündür. Hemen belirtmek gerekir ki, kurmaca içeriği enstitü öncesi ve enstitü sonrası şeklindeki yaygın ayırma tutumunun dışında bir tasniftir bu. İrdal'ın hayatındaki asıl kırılma noktası “Adlî Tıbbâ” gönderilmesi ve burada doktor Ramiz'le tanışmasıdır. Bu aşamayla birlikte, İrdal'ın çevresindeki insan kadrosu da bütünüyle değişecektir. Onun çocukluk ve gençlik dönemlerine ait olan -ve grotesk bağlamında tuhaf ve ürküncü barındıran- hemen bütün kişiler, bu kırılma noktasının öncesinde kalır. Dolayısıyla romana grotesk yapısını veren iki karşıt kesim böylelikle belirginleşecektir. Bu ikinci ana yaşam kesitinde doktor Ramiz'den başlayarak karşısına çıkan herkes, onu bir yanlışlıklar silsilesinin, saçma/abes ilişkiler yumağının, tuhaf ve komik durumların içine çekecektir. Hayatının ilk dönemindeki kişilerin yüklendiği misyon, ayrıntıda doğru ama bütünde yanlış bir dünyayı temsildir. Adlî Tıp sonrası ise bütünde doğru, mantıklı dururken ayrıntılarda absürt kalacaktır. Bu dönemden sonraya, enstitü evresine bir tek Hala geçer; o da değişip “modern”leşerek...

Hayri İrdal bu romanı/ hatıratı asıl yazma nedenini belirginleştirirken, romanın ekseninde enstitünün değil; kendisinin bulunduğunu daha baştan vurgulama gereğini duyar. Enstitü, onun yanlışlıklarla dolu hayatının vardıgı noktadır sadece. Ve asıl üzerinde durulması gereken, bu hayatın enstitü öncesindeki evreleridir. Romanda enstitü öncesinin çok ayrıntılı, uzun uzun verilışı,

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



romanı grotesk yapısına yerleştirme amacından kaynaklanır. Dolayısıyla, çoğunlukla bu kısmı geçirterek dikkatleri çoğunlukla enstitü evresine yoğunlaştırmak, romanın bu önemli özelliğini, hatta edebiyatımızda bu yapıyla elde ettiği çok ayrıcalıklı yeri de görememe sakıncasını doğurmaktadır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'yle ilgili çalışmalarda genelde ihmal edilmiş bu tarafı, romanın kurmaca gerçekliği içinden ve daha o zamandan görür gibidir İrdal. O, henüz hatıratını yazmaya başladığı sırada, *“Metih veya zem, Saatleri Ayarlama Enstitüsünden bahsedilirken daima bir hakikat unutulmuştur. O da bu müessesenin benim şahsımla, hatta mazimle olan sıkı bağlılığıdır.”* (Saatleri Ayarlama Enstitüsü, 22) notunu düşmekten geri kalmaz.

Romanın grotesk temelini, İrdal'ın, enstitü öncesi yaşantısından kesitler verirken söylediği şu söz çok bariz kılıyor: *“Bunlar o cins şeylerdir ki, ne hakikatini, ne de gülünç tarafını bugünün insanı anlıyamaz”* (53)

Romandaki grotesk yapı, İrdal'ın çevresinde örülür. Bu yapının dış çerçevesi, yabancılaşmış kişinin bütün hayatını oluşturan iki ana çevrenin birbirine olan karşıtlığı aracılığıyla çizilir. İrdal'ın doktor Ramiz'le tanışması ve onun da Halit Ayarcı'yı getirmesi ile başlayan ikinci çevre cemiyet, dernek, enstitü gibi toplu organizasyonlarla simgelenen kolektivitenin, yani “toplum”un öğelerini barındırırken ilk çevre de her biri tuhaf, tekinsiz özelliklere bezenmiş kişilerin arayışlarıyla vurgulanan “birey”in temsilciliğini üstlenir. Bu bağlamda, ilk çevre, -daha çok Aristidi, Seyit Lûtfullah, Abdüsselâm Bey gibi- kişilere yüklenen soylu adanmışlıklar bakımından yüceltilirken ikinci çevrenin -başta Ramiz ve Ayarcı olmak üzere, Pakize, baldızlar gibi- kişilerine içi boşaltılmış, karikatürize edilmiş bir idealistlik rolü verilmiştir. Onun “Adlî Tıbbâ” gönderilmesiyle birlikte kendisini sarmalayan insan ve olayları hep hayret duygularıyla algılamasında, ilk çevresinden getirdiği değerlerin büyük etkisi vardır. İlk çevrenin kabulleri ikinciye redde yöneltir onu. Bunun yanı sıra iki çevrenin paylaştığı ortak özellikler de yok değildir ve bunlar aklın, mantığın algılamadaki kanıksanmış sınırlarını zorlayan abartılı tuhaflıklarıyla groteskin dış çemberinin çizgisini tamamlar. **Grotesk yapının içi ise olay örgüsünün neredeyse her halkasında var olan pek çok kişi, sahne, diyalog, anekdot ve obje ile doldurulmuştur.** Dış yapıdaki ortaklık, burada ayrışır; çünkü ilk çevrede başlayıp enstitü öncesine kadar gelen sürece ait grotesk öğelerde daha çok gizemli, garip ve/ya ürkünç motifler ön plândadır.

Yukarıda, normalin ötesinde bir yaşantı sürdüren insanların grotesk eserde çoğunlukla bulunduğunu ve bu öte yaşantının çoğunlukla gizemli, garip ya da parapsikolojik sahneler, durumlar yarattığını belirtmiştim. Bu noktada söz konusu tespitlere, böylesi kişilerin çoğunlukla vücutça anormal, çirkin; yaşayışça da tekinsiz özelliklerle donatılmış olduğunu da eklemeliyim.

İrdal'ın çocukluk ve gençlik çağlarının neredeyse bütün kişileri abartılı özelliklerle donatılmıştır. Babası, dededen kalma bir vasiyet gereği camii yaptırmanın peşinde ömrünü heder eder. Yanında çalıştığı Muvakkit Nuri Efendi, saat gibi mekanik ve moderniteye özgü bir cihazdan zaman felsefesi yaratır. Eczacı Aristidi, eczanesinin arkasındaki derme çatma laboratuvarı kimyevî deneylerle bulacağı altının hayaliyle yaşar ama bir gün deney tüpünün patlamasıyla çıkan yangında ölür. Abdüsselâm Bey, insan sevgisiyle dolu bir kişidir ve evinde neredeyse onlarca akraba yaşatırken bu aşırı sevgiden boğulan aile fertlerinin hemen hepsini yavaş yavaş yitirir ve yalnız kalır. İçinde kalan sevgiyi -İrdal'ın kızı olan- torununa akıtır. Bu saydığım isimlerin yanında iki kişi daha var ki onlardan daha ayrıntılı söz etmek gerekiyor: Seyit Lûtfullah ve Hala. Bu iki isim, tekinsizi ve ürkücü barındıran kişilikleriyle ve eylemleriyle ilk çevrenin kişi kadrosu içinde daha ön plândadır.

İrdal'ın Nuri Efendi vasıtasıyla tanıdığı Seyit Lûtfullah çirkin bir meczuptur. İrdal'ın nezdinde o, *“ebedî hayata kavuşmak, namütenahi hazlar ve kudretler elde etmek için tesadüfün*

kendisine verdiği nimetleri istihkar eden, onları doğru dürüst yaşamıyan bir adamdı”r. Daha önemlisi “O büyük bir ruh ve idealistti”r. Böyle olduğu için “hayatta «hep» veya «hiç» ten başka bir had tanımamıştı”r. Ne yazık ki “bu «hep» i elde etmek için «hiç» in kısır çölünde yaşamayı tercih etmişti”r (50-51). Söz gelimi “Abdüsselâm Beyin zorla kendisine hediye ettiği bir cübbe ile sarığı üç gün sonra konağa, «Müsaade edilmedi. Velinimet mazur görsün...» sözü ile iade” eder. “Müsaade etmiyorlar” derken de “tehlikeli bir karanlığı gösteren bir işaret” (49) yapmayı da ihmal etmez. İrdal’ın çizdiği bu olumlu genel portrenin ardında kalan ayrıntılarda ise Lûtfullah yalan, palavra, hırsızlık, içki, esrar gibi pek çok bağımlılığı olan bir düşkündür. Üç yıl süren bir sofuluk döneminin sonunda karısını kaybetmiş, kendini yollara vurmuş, on yıl kadar gezip dolaştıktan sonra İstanbul’da “âdeta bir baykuş gibi”(38) yıkık bir medrese odasına sığınmıştır. İrdal, bu mekânı tasvir ederken, grotesk bağlamda ürkünçlüğü alabildiğine pekiştirme yoluna gider:

“Medresenin bütün avlusu, mezarlık, camiin arsası olması lâzım gelen yer, her taraf kendi kendine bitmiş otlar ve ağaçlarla dolu idi. Bu ağaçlar içinde, devrilmiş sütunların altından fıskıran, dal budak salanlar bile vardı. Fakat en garibi, insanı en fazla kavrayanı Seyit Lûtfullah’ın yattığı odanın tam üstünde biten, ince, zarif, rüzgârda âdeta oyadan yapılmış hissini veren servi fidanı idi. Bâzı bulutlu havalarda arkasındaki kül rengi boşlukla çok hayalî bir şey gibi göze çarpan bu servi fidanı, sanki bütün bu terkibi sonsuz ve yenilmez tabiat namına zaptetmişe benzerdi.

Tepesinde sallanan bu acayip sorguça bu medrese uçurumun tam kenarında, yuvarlanmak için en son anı, son kararı bekliyen, korkunç ve abes bir muvazene hissini bırakırdı. Seyit Lûtfullah bu harabenin tek odasında yere serilmiş bir şiltede yatardı. Oda rutubet içinde ve daima karanlıktı. Şiltenin etrafında, içlerine galiba öteberisini koyduğu birkaç büyük küp vardı. Bu acayip odada insana son derece alışıktır bir kaplumbağa, -tabîi Aselban’ın hediyesi, ve bu yüzden de adı Çeşminigâr’dı- gelen gidenin bacakları arasında dolaşıp dururdu.” (49-50)

Zaman zaman vaizlik de yapan Lûtfullah’ın cinleri, Aselban adında gaip âlemine ait bir de sevgilisi vardır. Ne var ki onunla her zaman bir araya gelemez. Ancak Aselban kendisini sarayına davet ederse gidebilir. Bunun gibi pek çok hikâyeler anlatır ve dostları bunları zevkle dinlerler. Sevgilisi tarafından çağırılmadığı zamanlarda ise huysuz, öfkeli bir adam olur o. Böylesi anlarda tekinsizliğiyle korku salar etrafına. Onun bu ürkünç tarafı için, örneğin İrdal’ın babası “herifte bir şeyler var... derdi. Olmasa, fırıncı Ahmet Efendiye bu hale koymazdı. Üç gecenin içinde, evi, dükkânı yandı, bütün ailesi silme öldü. Şimdi kendisi Darülacezede... Ve birdenbire bu meşum kudretten ürkerek yakasını çevirir, tükürürdü: İnsan değil, âfet... Maazallah başımıza taş yağdırabilir. Bu büyücüye hükümet ne diye içeriye tıkmıyor? Dün akşam gene bacağını sürüklüye sürüklüye Edirnekapi mezarlığına gidiyordu. Kim bilir kimin canına kıydı?” (47) yorumunu yapar.

Lûtfullah, kaldığı yıkık medrese odasının civarında olduğunu “iyi saatte olsunlar”ın haber verdiği, Kayser Andronikos’un kayıp hazinesini bulmaya adanmıştır kendisini. Fakat bu hazineyi zengin olmak için aramaz. Asıl istediği, hazine aracılığıyla elde edeceği bir tılsımla güzel bir adama dönüşmek ve Aselban’la birlikte bütün dünyaya hükmünü salmaktır. Bu hazine, İrdal’ın babasından Abdüsselâm Beye, İrdal’dan Aristidi’ye kadar herkesin umut kaynağıdır. O, hepsinin tek tek beklentilerini karşılayacak müstakbel bir sponsordur âdeta. Ancak bu beklentiyi gerçeğe dönüştürmek için ferdî eylemlere kalkışıldığı da olur. Örneğin, Eczacı Aristidi bir gece tek başına hazineyi aramaya kalkar. Fakat ilk kazmada (Lûtfullah’ın sonradan söylediğine göre) hazinenin yeri bilinmeyen bir başka yere naklolunduğu için Aristidi’nin “beklediği altın dolu küpler, mücevherler, eski kumaşlar ve saray eşyası, hattâ yazma kitaplar, fildişi ve altın aziz heykelleri yerine iki üç kemikle dibinde Sultan Mahmut devrinden tek bir mangır sallanan boş bir kavanoz” (52) çıkar. Bu sahne, ironik sonunun barındırdığı komikliğin yanısıra taşıdığı ürkünçlikle de tam anlamıyla grotesk bir anekdotur. Lûtfullah ise “değil defineyi bulmak, sadece eski yerine getirebilmek için aylarca uğraşmaya mecbur” (52) kalacağını söyler. Bu olay, çevresinde Lûtfullah’ı tekinsizliğinden çekinilecek bir adam hâline getirir.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



Buna benzer başka bir olay da Abdüsselâm Beyin evinde olur. Abdüsselâm Bey bir gün altın saatini kaybeder. Bunu Lûtfullah'a söylediği zaman o da gaip âlemiyle uzun görüşmeler yapar ve sonunda "Saat hatunun sanduğunda, sanduk vapurun anbarında, vapur denizin ortasında... Hemen telgraf çekile... Feillâ (aksi takdirde)..." şeklinde bir cevap verir. Üç gün sonra Abdüsselâm Bey saatini başka bir yeleğin içinde bulur. Yelek gardrobun içinde, gardrop eşinin Mısır'dan getirttiği cariyenin odasında çıkar. O sırada memleketine giden bir hizmetçinin ardından çekilen telgrafa gelen cevapta ise "Kadın bulundu. Sandığında, pazar malı, âdi cinsten bir masa saati çıktı. Saat ve kadın emniyettedir. Emr-i devletlerine intizar olunduğu..." yazılıdır. Lûtfullah'ın cevabıyla gelen telgrafta yazılı olanların "bütün teferruatta doğru olan ve yalnız esasta aldanan bu yanlışa" (48) dayalı benzerliği, bu tekinsiz adamın İstanbul'daki şöhretini perçinler. Nihayet Lûtfullah, İrdal'ın çalıştığı saatçiden bir saat çalar. İrdal'ın da işsiz kalmasına yol açan bu olayın muhakemesi sonunda Lûtfullah Sinop'a sürgün edilir. Çeşminigâr'ı İrdal'a emanet bırakır ve bu yüzden kaplumbağanın adı mahalleli arasında "Emanet"e dönüşür. Bir süre sonra hayvan kaybolur. Durumu sıkıntıyla Lûtfullah'a yazan İrdal, gelen cevap için "hakikaten şaşırtıcı idi" yorumunu yapar ve ekler:

"Safranlı mürekkeple ve kargacık burgacık bir yazı ile yazılan bu mektupta siyasî menfi. Çeşminigâr'ın Sinop'ta gelip kendisini bulduğunu, bu itibarla endişelerimizin beyhude olduğunu, kendisinin sıhhatte olduğunu, Seyit Bilâl civarında Ümmi Gülsüm hazinesini aramakla meşgul olduğunu, yakında bulacağını, o zaman bütün istediklerinin tahakkuk edeceğini söylüyor, bu vaziyet karşısında artık ihtiyacı kalmadığı Andronikos Kayser'in hazinelerini bana hediye ediyordu." (74)

Seyit Lûtfullah, mektubunda bu hazinenin yeriyle ilgili kolaylaştırıcı bilgiler vermeyi de ihmal etmez. Hazine şu anda Kızkulesi'nin altındadır ama bir süre sonra bulunması daha kolay bir yere naklolunacaktır. Bu sebeple, sabırla beklenmelidir. Böylece yitirilen zenginlik hayalleri konusunda yeniden umut doğmuş olmaktadır. Bu mektup, Seyit Lûtfullah'ın romandaki son görünüşüdür. Ancak, çok sonraları İspirtizma Cemiyetindeki bir ruh çağırma seansında ruhunun gelmesiyle adı bir kez daha geçer. İrdal, Adli Tıp evresinde onu doktor Ramiz'e anlattığı zaman, Seyit Lûtfullah bir kez daha ama gıyabında yeni bir grotesk sahneye vesile olacaktır. İrdal'ın konuşma sırasında kullandığı hak ve adalet sözcüklerinden hareket eden doktor Ramiz, Lûtfullah için "Marx veya Engels'i okumuş olması lâzım!" der ve arkasından ihtimali bile mümkün olmayan hükmünü "Yazık ki tahkik etmemişsiniz" (51) diye İrdal'a bir eleştiri oku olarak fırlatır. Aslında doktor Ramiz de -ileride görüleceği üzere- Seyit Lûtfullah'm modern bir versiyonu gibidir. Lûtfullah'a, bu düşkün adama dair "bir nokta olarak başla"yan ve "birkaç saniyede büyük bir çığ" kütlesine dönüşen öngörülerinin barındırdığı abartılı ve çarpık öz, bu diyaloga da grotesk bir nitelik kazandırır:

"- Ben katiyen eminim ki Almanca biliyordu ve bütün sosyalist edebiyatı okumuştur. Aksi takdirde devrimizin büyük meselesi olan adalet ve haksızlık dâvalarını bu kadar kuvvetle benimsemez ve uğrunda böyle mücadele etmezdi. O bizim sosyalist mektebimizin başlangıcıdır." (51)

Hala, babanın hayattaki tek akrabasıdır. Neşeli ve hayat dolu olan babanın aksine her yönüyle olumsuz bir insandır. O da Lûtfullah gibi çirkin hatlarla çizilidir. Kardeşinin olanca yoksulluğuna rağmen Hala, ilk kocasından kalan miras dolayısıyla çok zengindir; ancak "parasını yerler korkusuyla tekrar evlenmeye bile cesaret edememiş, on altı odalı koca konakta yarı deli bir ahretlik ve kendisi kadar sofı, hasis, üstelik de dedikoducu ihtiyar bir kalfa ile yalnız başına bir baykuş gibi" (62) bir ömür sürmüştür. Ölümünden sonra bu mirasın İrdal'lara kalacağını bilen bu ürkünç kadın, bu yüzden özellikle babaya çok kötü davranır. Baba da işleri bozulmuş ve yoksullaşmış bir kişi olarak -Lûtfullah'ın bulacağı kayıp hazineden umudunu kestikten sonra-

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



bütün beklentisini kızkardeşinin müstakbel mirasına yöneltmiştir. Artık vücudunun yarısı işlemez bir hâle düşerek yatalak kalan Hala, bu beklentiye âdeta bir kısır döngüye dönüştürmek için inadına yaşar gibidir. Ancak bayramlara hasrettiği ziyaretlerinde hayattaki tek akrabalarına son derece cimri ve aksi davranan Hala, onlara gittiği zamanlarda ise izzet ve ikramın eksiksiz olmasını ister, en ufak bir hatayı kabul etmez. İrdal'lardaki konukluğunun hemen başında “*hayat görüşü değişen, iştahı açılan*” Halayı “*bir hafta ağırlıyabilmek, ancak Şabandan itibaren başlayan ve gittikçe ağırlaşan bir perhizle*” (63) mümkün olabilir ancak.

Ve bir gün Halanın ölüm haberi gelir. Bunu izleyen saatlerde geçen olaylar bütünüyle groteskin kapsamına girmektedir. Baba aceleyle Halanın konağına gider. Cenaze işleri plânlanır. Defin işlerini bir komşuya havale eden baba, cenaze namazından sonra kabristan yerine herhangi bir şeyin kaçırılmasına mahal bırakmadan mirasa bir an önce el koymak niyetiyle doğrudan konağa döner. İrdal, tam bu noktada -anlatma zamanından- “*Zannıma göre bu işte en büyük hatası da bu olmuştur. Birdenbire miras ve mal kaygısına düşmemiş olsaydı, evvelâ halam vaktinde gömülmüş olacak, yani tekrar dirilmesi ihtimali azalacaktı. Sonra da böyle bir şey vâki olsa bile babamı başı ucunda meyus ve perişan, iki gözü iki çeşme ağlar, yakasını yırtar görmesi elbette ki çok başka türlü tesir ederdi.*” (64-65) notunu düşer. Baba bütün bunları yapmadığı için olaylar tam tersi yönde gelişir. Mezar yeri geç bulunmuş, geç kazılmış, pek çok geciktirici aksilik art arda gelmiştir. Bunlar olmasa Hala diri diri gömülecek, bir daha da toprağın üstüne çıkamayacaktır. Tam defin işlemi yapılacakken tabutun kapağı açılır. Yaşlı kadın, aslında herkese öldüğünü düşündürten “*letarjin*” (65) bir uykuya dalmış ve birden uyanmıştır. İrdal olayın hakiki yönünü belirttiği için ürkünçlüğü okura ulaşmadan kalan bu sahne, kurmaca içerik bağlamında groteskin korkutucu etkisini barındırır. Ölünün hortladığını gören insanlar korkuyla kaçar; kaçamayacak kadar çok korkanları da Hala azarlar. Keskin zekâsıyla durumu hemen kavrayan kadının eve dönüşü de tuhaf, ürkütücü ve aynı zamanda gülünç bir grotesk örneğidir.

“Filhakika ilk iş olarak imamdan, kazıcılardan birinin orada çukurun yanında bıraktığı paltomsu şeyi istiyerek sıkı sıkıya örtündükten sonra yarı beline kadar dışarda, yarı belinden gerisi içerde, oturduğu bu garip sedyenin içinden bütün harekâtı halam kendisi idare etmiş, evvelâ Etyemez'deki konağa kadar kendisini taşıyacak olanlarla sıkı bir pazarlık etmiş -halbuki “*Getirdiğiniz gibi götürün!*” de diyebilirdi ve ondan, daha ziyade bu beklenirdi!- hattâ şehre girdikten sonra ilk rastgeldikleri poğaçacı dükkânından karnını doyuracak bir şeyler bile almış.”

Böylece çöreklerini yiye yiye âhiretten dönen bu acayip ölünün arkasına sokakta her rastgelen takıldığı için halam vaktiyle gelin olarak girdiği eve âdeta birkaç mahallenin, hattâ bütün semtin yarı halkını peşinden sürükleyerek, tam bir zafer alayı ile dönmüş.” (65-66)

Eve dönen Hala, hemen üst kata çıkar ve sadece “*Aldıklarının hepsini çıkart!*” (66) sözleri dökülür ağzından. Babanın hali bu grotesk sahnenin doruk noktasını oluşturur. Bütün terekeyi odanın ortasına yığdirmış, alabildiği kadarını da ceplerine doldurmuştur. Babanın duyduğu korku, bu ölünün hayata ve eve dönüşünün hayreti ve odanın ortasına yığılmış değerli eşyaların başı ucunda yakalanmanın utancı ile karışır. Henüz “*birkaç saat evvel Cennetteki mekânına gönderdiğini sandığı huysuz ve hasis kardeşini böyle sırtında kefen, karşısında görür görmez, adamcağızın korkudan, şaşkınlıktan âdeta dili tutulmuş (...) yüzü muşamba gibi sararmış, bütün vücudu ile titr*” (66)emektedir. Halanın, sahnenin sonundaki sözleri ise alışverişten dönen bir kadının sıradanlığını taşır. İrdal'la babası ise daha birkaç saat önce mirasa kondukları bu evden bütün bir mirası kaybetmiş olarak kovulurlar ve “*çarpılmış gibi evden*” (67) uzaklaşırlar. İki tarafın da kendi içinde yaşadığı paradoks ve bunların karşılığı, grotesk komiği yaratır böylece:

“- Hoş geldin kardeşim... diye bir şeyler kekelemek istedi ve titriyen elleriyle ceplerine, koynuna doldurduklarının hepsini teker teker çıkardı. Beş dakika sonra küle basılmış sülük gibiydi. Bütün aldıklarını hattâ fazlasıyla vermişti. Fazlasıyla, çünkü istikbal için beslenen ümidi dahi

oracığa bırakmıştı. Büyük bir dikkatle hareketlerini takip eden halam babamın canından başka geriye alınacak bir şeyi kalmadığını anlayınca olduğu yerden:

- Haydi, şimdi git! dedi. O budala oğlunu da al götür, o kalabalık da defolsun... Safinaz, sen benim yatağımı yap! Bir ıhlamur kaynatın bana... Çabuk olun, çok üşüdüm... Dışarda soğuk var..." (67)

Bu olay, İrdal'ları umutla bekledikleri mirasın çok uzağına atar. Ölümü hisseden Hala, artık kendisini bu hâle getiren servetinin düşmanı olacak ve onu yemenin telâşına düşecektir. Dolayısıyla, grotesk bu anekdotla sınırlı kalmaz; her iki taraf için de maddiyat bakımından olması gerekenin çok ötesinde birer kısır döngü yaratır. Bununla birlikte Hala çok değişir. Önce hastalıklardan ve sakatlıktan kurtardığı vücuduna çok iyi bakmaya başlar. Evlenir ve hayatın tadını çıkarmaya başlar. O, çok daha sonra, enstitü evresinde bambaşka bir kimlikle yeniden sahneye çıkacak, İrdal'ı bir kez daha şaşırtacaktır.

Romanda grotesk kapsamında üzerinde dikkatle durulması gereken bir obje de bulunmaktadır. İrdal'ların evindeki ayaklı büyük saattir bu. Hayri İrdal'ın babasının kayyumluk yaptığı bir camiden gizlice getirdiği söylentilerine konu olan, aslında dede mirası olan bu saat, *"duvarlardaki küçük büyük yazı levhaları, yerdeki hasırlar, onların serin ve rutubetli kokusuyla, oda ve merdiven kapılarındaki kalın perdelerle beraber"* eve *"küçük bir mescit hali ver"*(26)mektedir. Baba, saati satmak ister hep. Ona karşı bir nefret beslemektedir çünkü. Dedesi Takribi (bu isim de bir hikâyeyi barındırır) Ahmet Efendi yaptırmak isteyip de sadece temelini kazdırabildiği camii tamamlamasını oğlu -İrdal'ın dedesi- Numan Beye vasiyet eder. O da neredeyse her şeyini satmasına rağmen inşaata başlayamadan ölür ve vasiyet İrdal'ın babasına geçer. Cami hiçbir zaman yapılamamıştır; ancak içinin pek çok eşyası da bu büyük saat de aralarında olmak üzere, tedarik edilmiştir. İrdal'ların evinin cami eşyası ile dolu olması bu yüzdendir. Baba, ailenin, ama en çok da kendisinin hayatının mahv olmasından bu saati sorumlu tutmaktadır. Bütün bunlar, saate ileride büründürülecek figürleşmenin de zeminini hazırlar. İrdal da gerek dedikodular gerekse eve kattığı kasvetli havadan ötürü bu saati, güzel olmasına rağmen sevmez. Saatin, İrdal'ın gözünden tasviri ve tahlili şöyledir:

"Kendi halinde, hiç kimsenin işine karışmadan, kervanını kaybetmiş bir mekkâre gibi başıboş, dalgın dalgın bir yürüyüşü vardı. Hangi takvimle hareket eder, hangi senenin peşinde koşar, neleri beklemek için birdenbire günlerce durur, sonra ağır, tok, etrafı dolduran sesiyle hangi gizli ve mühim vakayı birdenbire ilân ederdi? Bunu hiç bilmezdik. Çünkü bu bağımsız saat ne ayar, ne ıslah ve tamir kabul ederdi. O başını almış giden, insanlardan tecerrüt halinde yaşayan hususî bir zamandı. Bâzan durup dururken üst üste çalmaya başlardı. Sonra aylarca yalnız rakkasının gidiş gelişleriyle kalırdı. Annem onun bu ihtiyarî hallerini hiç iyiye yormazdı. Ona göre bu saat ya bir evliya idi, yahut da onu iyi saatte olsunlar çarpmıştı." (29)

Haftalardır işlemeyen saat, komşuları İbrahim Beyin vefat ettiği gece, birden bire *"en derin sesiyle"* vurmaya başlar ve bundan sonra ev halkı için bir korku kaynağı olur. O grotesk bir nesnedir. İrdal'ın annesinin koyduğu adla, "Mübarek" diye anılacaktır artık. Baba ise bunu kabullenemeyerek ondan "Menhus" diye söz eder. Bu noktada, iki sözcük arasındaki anlam zıtlığı, küçük çapta yeni bir grotesk durum meydana getirir. Mübarek, evin bir ferdi gibidir aynı zamanda. Bir gece ev halkı salonda otururken birden bire çalmaya başlar. Bunun üzerine öfkelenen baba *"anladık!"* diye bağırır ona ve ardından *"Sen de biliyorsun ki, param yok Şimdilik imkânsız. Evi zor geçindiriyorum. Eski zaman değil ki. Ne diye sıkıştırırsın ki"* (104) cümleleri dökülür ağzından. Bu sahne, babanın sözlerinin âdeta Mübarek'in "beni artık tamir ettir" sözüne cevap şeklinde verilmesinden oluşan tuhaf komikliğiyle grotesk bir nitelik kazanır. Cansız bir nesne olan saat, figürleştirilmiş ve onunla örtülü bir diyalog yaşanmıştır. Mübarek, uzun yıllar bu evde "yaşar".

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



Hatta, İrdal çok sonraları yapacağı ikinci evliliğinin ilk yıllarını bu evde “Mübareğin sakin bakışları altında, nisbeten rahat ve mesut” (148) geçirecektir.

İrdal'ı sarmalayan grotesk süreçlerden biri de Abdüsselam Bey ekseninde gelişir. İrdal, Abdüsselam Beyin evinde yetişen Emine'yle evlenmiştir. İnsan sevgisiyle dolu bir insan olan Abdüsselam Bey, bütün çocuklarının ve damatlarının konağı birer birer terk etmesiyle yalnız kalmıştır. Yanında sadece Emine ve İrdal vardır artık. Bir süre sonra kızları doğar. Âdet olduğu üzere, çocuğun adını Abdüsselam Bey koyar. Bu, İrdal için bir dizi yıkımın başlangıcıdır. Tabii, bu dizinin her sahnesi ayrı bir grotesk örneğidir. Abdüsselam Bey, çocuğa İrdal'ın annesinin adı olan “Zahide” yerine -yanlışlıkla- kendi annesinin adını, “Zehra”yı koyar. Yaşlı adam, yaptığı yanlışlığa önce güler, sonra da çok üzülür. Bu, giderek onun için bir vicdan azabı sebebi olur. Kendisini, İrdal'a ve Emine'ye mahcup hisseder. Hatta ahirette bunun hesabının kendisine sorulacağını vehmetmeye başlar. Biraz da vicdanını rahatlatmak için küçük kıza “Zahide” yerine “valide” diye hitap etmeye başlar. Bu da başka bir tuhaflığa zemin hazırlar. Ölümünden sonra başlayan miras davasında aklı dengesinin olmadığı iddialarına başlıca dayanağı oluşturacaktır bu hitap şekli. Kıza da kendisine “oğlum” diye seslenmeyi öğretilip alıştırmıştır. Mahkemede kızlar, damatlar, yani diğer mirasçılar İrdal'la karısını, babalarını delirtmekle suçlarlar. Üstelik, torun da dedesinin ardından “oğlum nerede?” (91) diye uzun süre ağlamıştır. İrdal buna karşılık hararetle kendisini savununca mahkeme başkanı onu azarlar. İrdal, kendisini gittikçe dibine çeken bir mantıksızlık anaforunun tam ortasındadır artık. Gürültü, bağırışma içindeki salonda İrdal içinden “Böyle vaziyetlerde kimseyi incitmeden konuşmak ne güç; oluyordu. O kadar sevdiğim adam için bunaktı, diye avaz avaz bağırabilsem nasıl rahatlıyacaktım. Bunak olmasaydı evin içini ancak fıravun ailelerinde görülen bu garip ana-oğul, baba-ana hikâyesiyle doldurur muydu? Neticede zaten hükümsüz olan vasiyetname bir kere daha iptal ediliyor, ben ayrıca mahkeme huzurunda münasebetsiz münasebetsiz konuştuğum, velinimetimin hâtırasına hürmetsizlik ettiğim için tazir ediliyordum.” (91) diye geçirerek kalakalır. İradesi ve özgürlüğü ellerinden kaymaya başlamıştır artık.

Mahkeme devam etmektedir. Bir akşam iş arkadaşlarından Sabri Bey onu meyhaneye davet eder. Meyhanede, arkadaşının Abdüsselam Beyin bitmek tükenmek bilmeyen servetine dair sorularından bıkan İrdal'ın zihnine birden Seyit Lûtfullah gelir. Tekinsiz adam, kayıp hazineden söz ederken Osmanlı sarayına ait “Şerbetçibaşı elması”nın da bunun içinde olduğunu söylemiştir. Sırf alay olsun diye “Farz et ki, Şerbetçibaşı elması kendisinde olsun. “Satmıyorum, aile yadigârı. Çocuklarım satınca size borcumu öderler” gibi bir şey söylemiş olabilir pekâlâ!” (94) der. Bunun üzerine arkadaşın soruları bu objeye yönelir, İrdal'sa anlık bir uydurmanın aldırmaazlığı içindedir; ancak biraz sonra büyük bir hata yaptığını fark eder ve cebindeki son parayı garsona verip telâşla meyhaneden çıkar. Dolayısıyla, bu ufak grotesk sahne, İrdal'ın geleceğini belirleyecek olması bakımından önemli bir yere sahiptir. Ağzından öylesine çıkan bu elmas meselesi daha sonra, hem de bizzat meyhane arkadaşı tarafından önemli bir koz olarak karşısına çıkarılacaktır mahkemede. Bunu izleyen süreç de bir yanlışlıklar zinciri hâlinde halka halka uzar. Grotesk bir süreçtir bu da. Şerbetçibaşı elmasının varlığı kısa sürede yayılır. İrdal böyle bir şeyin olmadığını ne kadar anlatmaya çalışsa da, hemen herkes yüzüne inanır gibi yapıp arkasından dedikodular üretmeye, hikâyeler uydurmaya başlar. Daha önemlisi, Abdüsselam Beyin alacaklıları da devreye girip peşi sıra davalar açarlar. Mahkeme sürecinin başlarında tanık konumunda olan İrdal sonunda sanık olarak bulur kendini. Nihayet elmasın onda olduğuna kanaat getirilir. O da elmasın, -hiç kimsenin adını duymadığı- Kayser Andronikos hazinesinde olduğunu söyler. Bu sözler bir delilik belirtisi olarak kabul edilir.

Mahkemede alacaklılardan Halanın ikinci eşi Naşit Bey de söz alır. Onun İrdal ve babası hakkındaki ifadeleri, aslında doğru bir zemine oturmakla birlikte, kötücül bir bakış açısının ürünü olmalarıyla grotesk bir durum yaratır:

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



“Naşit Bey ikide bir mendilini çıkarıyor, gözlüklerinin camını temizliyor, sonra alınının terlerini siliyor ve sözüne devam ediyordu. Hiçbir şeyde acele etmiyor, yavaş yavaş konuşuyor, her şeyi tam vaktinde ve sorulduğu zaman söylüyordu. Fakat o tarzda söylüyordu ki, sözlerinin müphem kalan ucu ile hiç bahsetmek istemediğine, daima yemin edebileceği aile meselelerinden birinin üzerinde zarurî olarak yeni bir suale yol açıyordu. Nitekim tekrar halamın muvakkat ölümüne âdeta kendiliğinden dönmüştü. Sanki çok cilâlı bir satır üzerinde yine iyi cilalanmış herhangi bir şeyi ufak tefek dokunmalarla kaydırıyordu.” (98)

Naşit Beyin jest ve mimiklere kadar yayılan abartılı davranışlarla dile getirdiği sözlere daha fazla dayanamayan İrdal feryat edercesine konuşmaya başlar. O da kendi bakış açısından doğruları söylemektedir; ancak söyledikleri, Naşit Beyin sözlerinin üzerine monte edildiğinde onun haklılığına davetiye çıkartırcasına, kendi aleyhine bir hal almasına yol açar. En sonunda öfkesine yenilir ve Naşit Beye doğru elini uzatarak “- *Harb zengini... Sabun, şeker hırsızı, benden ne istiyorsun?*” diye bağırır. Salon gürültüye boğulmuştur. Oturuma ara verilir. Naşit Beyin istediği olmuştur. İrdal’a “*tatlı tatlı gülümse*”(99)mekten geri kalmaz. Onbeş dakika sonra başlayan oturumda İrdal’ın aklı melekelerinin araştırılması için “Adli Tıbbı” gönderilmesine karar verilir. Bu, onun hayatında bambaşka bir evreyi başlatacaktır.

İrdal artık doktor Ramiz’in hastasıdır. Burada mecburî hizmetini yapan ve iki yıl sonra ilk hastasına kavuşan bu psikiyatri uzmanının Adli Tıp’taki odasında yatacak ve haftalarca -aslında her biri grotesk birer sahneden, diyalogdan başka bir şey olmayan- seanslardan geçecektir. İrdal’la doktor Ramiz’in tanışma anları da -ürkünçlük dozu yüksek- grotesk bir sahne eşliğinde olur. Bir başka odadan acı çeken bir hastanın çılgınlıkları gelmektedir. Bu sırada bir hademe gelir ve -artan çılgınlıkların fonluğunda- Ramiz’e içerideki bir ölünün vücudunun açılacağını söyler. O ise meşgul olduğunu, vücudu açıp midneyi kaynatmalarını, daha sonra geleceğini söyler. Çılgılık seslerinin üzerine bir de bu diyaloga tanık olan İrdal “*kemiği[n]e kadar titre*”(100)mektedir o sırada. Uzun süren ilk seansın sonlarına doğru doktor -müdürle İrdal’ın koğuş yerine kendi odasında kalmasını konuşmak için- odadan çıkar.

“Birdenbire içimde çılgın bir kaçma arzusu peydahlandı. Korka korka kapıdan çıktım. Koridorda, geldiğimi tahmin ettiğim tarafa doğru yürüdüm. Ben yürüdükçe çılgınlıklar artıyordu. Kendi kendime bu taraf değil dedim. Fakat sesler beni âdeta kendilerine doğru çekiyordu. Yarı açık bir kapının aralığından konuşmalar geliyordu. Başımı şöyle bir uzattım. Bütün vücudum zangır zangır titriyerek geriye çekildim. Hayır, [ölünün vücudunu] daha kapatmamışlardı. Tekrar geriye döndüm. Koşa koşa odaya girdim. Kapıyı kapattım. Sandalyeme büzüldüm.” (107)

İrdal, tanışma anına denk gelen grotesk sahneyi seansın sonunda böyle korkular içerisinde kapatacak, bir daha kaçmaya bile girişmeyecektir. Biraz sonra gelen doktor, isteminin kabul edildiğini söyler. İrdal hasta olmadığını, gitmek istediğini söyler. Doktorun “*Hastasınız... (...). Psikanaliz çıktığından beri hemen herkes az çok hastadır.*” (107) şeklindeki cevabı ise hem içinde modern bilime hem de ona çılgınca inanmış insan modeline yönelik eleştiri saklayan ironik bir cümledir.

İrdal, henüz ilk konuşmalarında hayatını, özellikle de çocukluk çağını anlatmasını isteyen Ramiz’e Mübarek’ten de söz eder. Doktor Ramiz daha çok bu saatle ilgilenir:

“- Çok mühim ve az görülmüş bir vaka. Adeta tabu olmuş ve etrafında çeşitli kompleksler yaratmış. Mamafih emsali var.

Ve bana Cava’da, yahut başka bir adada eski bir topun evliya gibi ziyaret edildiğini, çocuksuz kadınların üstüne çaput bağladıklarını anlattı. Ben lâfı değiştirmek ümidiyle:

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



- Bizde de vardı, dedim. Eski Mahmudiye Gemisi öyle idi. Hani Üç Ambarlı dedikleri. Geceleri gizlice Sivastopol muharebesine gider, tabyaları topa tutar, sabahları dönermiş... Babam hatırlıyordu. Selimiye Kışlası kadar büyükmüş içi...

- Sizin evde mi? diye sordu.

Dalgın mıydı? Beni iyice deli mi sanıyordu? Yoksa, daha korkuncu...

-Hayır, hayır... diye haykırdım. Bizim memlekette, İstanbul'da demek istiyorum... Ve deli olmadığımı anlatmak için tasrih ettim:

-Hiç koskoca zırlı eve girer mi? Böyle bir şeyi almak için Ayasofya kadar yer lâzım.

-Ayasofya mı? Ettiğim hatayı anladım:

-Yani söz timsali söylüyorum, dedim, ve araya başka bir şey sokmasına müsaade etmeden tekrar hikâyeyi anlattım.

Sözlerimi büyük bir ciddiyetle dinledi. Not aldı. Yine teşekkür etti. Sonra fikrini söyledi: - Bu da çok enteresan, fakat aynı değil. Benim dediğim başka..." (104-105)

Doktorun saatle bu kadar ilgilendiğini gören İrdal ise Mübarek'i ona satmanın plânlarını kurmaktadır, hatta "*ucuz veririm... İsterseniz gidip görelim!*" (103) gibi parasızlığın getirdiği çıkarıcı tavrın ürünü olan, ayrıca grotesk sahnenin gülünçlük dozunu artıran bir cümleyi bile sarf eder o anda. Doktor Ramiz, İrdal aklanıp taburcu olduktan sonra, artık arkadaş olduğu hastasının evine gittiğinde, herkesten önce eski bir dosta koşar gibi Mübarek'in yanına gidecektir:

"Yukarı çıktığımız zaman Doktor Ramiz birdenbire: "Mübarek!" diye haykırdı ve eski yerinde tertemiz, pırıl pırıl, bütün azametiyle kurulmuş aile yadigarına doğru koştu. Ben, "Hayırdır inşallah!" der gibi karıma baktım. O, gülerek:

-Ne yapayım, dedi. Başımıza öyle şeyler geldi ki artık ben de bu işlere inanmağa başladım. Geçen hafta indirdim. Fena da olmadı hani; yeri âdeta boş duruyormuş!

Doktor Ramiz, bizi unutmuştu. Zehra'nın ayakta, öpmesi için elini uzatmasını beklediğinden habersiz, yere çömelmiş eski saatimize bakıyordu. Yüzünde en büyük hasretine kavuşmuş insanların sevinci vardı. Emine biraz öteden sessiz bir tebessümle bir ona, bir bana bakıyor: "Bunu da nereden buldun?" der gibi işaretler yapıyordu. Ben, tekrar omuzlarımı silktim ve..." (126)

Enstitü evresindeki grotesk öğeler ise genellikle dünyevî ve komik özellikler taşır. Böylelikle groteskin temelini oluşturan ana öğeler kurmaca içerikteki iki çevreye dağıtılır. Bu, groteskin, absürt sanat anlayışı kapsamında başlıca içerik ögesi kıldığı yabancılaşmanın 'eski-yeni' ve 'birey-toplum' şeklindeki iki başat argümanını derin yapı boyutunda eserin iki kısmının içine yerleştirmiş olur. Yukarıda da belirttiğim üzere, enstitü öncesindeki sayfalarda olduğu gibi enstitü evresinde de romanın hemen her sayfasına yayılan grotesk öğeleri **-bu evreyi daha ziyade 'yabancılaşma' açısından ele alacağımdan-** örneklemeye gerek duymuyorum. Yalnız bunlardan ikisini, groteskin romanda ulaştığı doruk noktalarından olmaları dolayısıyla, vermekle yetineceğim.

İlk örnek, Adlî Tıp'ta doktor Ramiz'le arasındaki bir diyalogdur. Doktorla İrdal'ın konuşmaları genellikle grotesk bir karşıtlığın üzerinde kurulur. Dolayısıyla, bu sahnelerdeki konuşma dili, başlıca amacı olan iletişimi sağlamaktan oldukça uzaklaşır ve anlaşmazlık yaratır. Bunda özellikle doktorun kendi doğrularını ve bakış açısını egemen kılma isteğinin payı yüksektir. Doktor Ramiz, İrdal'dan gördüğü rüyaları anlatmasını; daha da ileri giderek baba kompleksiyle ilgili rüyalar görmesini ister. Hatta ona bir rüya listesi bile verir; ancak İrdal, bunların hiçbirini göremez. Nihayet bir gece kendisinden istenilen tarzda bir rüya görmeyi başarır. Bir arslan İrdal'a saldırmış, ama ona dokunmadan geçip gitmiştir. İrdal, düşünüyü naklettiğinde doktorun *"ellerini*

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



oğuştura oğuştura odanın içinde dolaş”ırken- takındığı tavır, muhatabının sözleriyle bir araya gelince karikatürize bir sahne yaratır:

“- Yalnız bu kadar mı?

-Tabî... Korkudan derhal uyandım. Hattâ biraz da sevinerek. Çünkü rüyada arslan görmek adalet veya hükümet kudretidir...

Fakat o dinlemedi:

- Yazık! Büyük fırsat kaybetmişsiniz... Çok yazık! Biraz düşündükten sonra ilâve etti:

- O arslana kendinizi yedirtecektiniz. Tüylerim diken diken oldu:

- Aman doktor...

- Evet böyle... Yahut öldürüp postuna girmeliydiniz. Hulâsa onda kaybolmalıydınız ve yine ondan doğmalıydınız. O zaman her şey hallolurdu. Masallarda dikkat etmediniz mi? Hep kaybolurlar... Kaybolmak, yani ölmek, sonra tekrar dirilmek... Bir kompleksten kurtulmak için bundan daha emin çare yoktur. Fakat yapamadınız... Yapamadınız. Bu fırsatı kaçırdınız!

Hakiki bir yeis içinde ellerini oğuştura oğuştura odanın içinde dolaşıyordu:

-Yapamadınız... Bütün gayretlerimi mahvettiniz. Tekrar doğacaktınız, halbuki olduğu gibi kaldınız...

Ben elimden geldiği kadar teselliye çalıştım:

-Üzülmeyin doktor, bu gece gayret ederim. Zaten doğru dürüst gitmemişti, belki bu akşam yine gelir.

-Nafile, bu beceriksizlikle... Hiç zahmet etme!

Sonra tekrar gözlerini gözlerine dikti ve aşîkâr bir yeis içinde:

-Azizim, dedi, birbirimizi beyhude aldatmıyalım! Sen iyi olmak istemiyorsun... Hiç gelir mi bir daha? Giden gelir mi hiç!” (119-120)

İspirtizma Cemiyeti, Doktor Ramiz’in “*senelerce kirasını verdiği bir odada*” (145) faaliyet gösterir. Hiçbiri tıp mensubu olmayan üyelerinin sohbet ettiği, ruh çağırdığı bu tuhaf kuruluştaki cemiyet etkinliği olarak sadece iki konferans düzenlenir. Bunların ikisi de Ramiz tarafından verilir. Vereceğim ikinci örnek, söz konusu konferanslardan ikincisine aittir. Mantık sınırlarını oldukça zorlayıcı tuhaf ortamıyla alabildiğine absürt özellikler taşıyan bu sahne, bilimsel bir etkinlik ölçeğinde modern toplumdaki genel yabancılaşmanın sembolik bir örneğini oluşturmaktadır:

“İkinci konferansta ise, yetmiş sayifelik taş basması bir tabirnameyi başından sonuna kadar, ufak tefek izahlar mukayeselerle okudu.

Mevsim yazdı. Odaya açık pencerelerden dalga dalga sıcak bir rüzgâr giriyor, yüzlerimizi alazlıyor, bizi çok başka derinliklere çekip götürüyor ve sonra esniyerek, hatibin iyi niyetine teslim ediyordu. Bir arı, küçük cüssesinde birkaç dizel motorunun sesini bulmuş, durmadan başımızın üstünde vızıldıyor, havada üst üste çelik levhalar deliyor, onların aralarından geçerek Doktor Ramiz’in sesine sarılıp, onu örtüyordu.

İlk önce Yangeldi Asaf Bey arka Sırada seçtiği yerinde uyumağa başladı. Fahrî müdür sıfatıyla hatibin bir basamak aşağısında, iki elim dizimde, ayakkaplarımın sökücü görülmesin diye gayretler ederek, terbiyeli terbiyeli oturduğum sandalyeden -Avrupa’da böyle yapılmış, tabîî müdür sıfatıyla oturmam için söylüyorum, ayakkaplarımın eskiliği için değil- onun iki kolunu işgal ettiği iki sandalyeden çektiğini, sonra tam önündeki umacı şapkalı kadının ensesine doğru dikkatle

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



baktığını bir lâhza görür gibi oldum. Sonra birdenbire başı bu şapkanın arkasında kayboldu ve binlerce melek kemanlarını dinliyormuş gibi ilâhî bir mışılta başladı. Üçüncü sahifeye doğru bu mışıltiların, arının vızıltısıyla beraber teşkil ettikleri küçük, hafif ve serin çalkantılı körfezde bizim gruptan genç bir şairin rüyaları yelken açtı ve tek başına şiddetli bir geçmiş zaman deniz muharebesine girdi. Halatlar gıcırıyor, ağızdan dolma toplar simsiyah gürlüyor, hücumlar, vaveylalar arasında yangınlar büyüyordu. En ön sırada oturan kırkılık bir hanım bu karışıklıktan derhal istifade etti ve şüphesiz gelirken cebine gizlediği bir düzine kadar ördek yavrusunu usulcacık yere bıraktı ve kendini onların vakvakları arkasında maskeleydi. Onu biraz ötede bir başkası takip etti ve derhal bitmez tükenmez bir iştahla boşanan bir banyo oldu.

Onuncu sahifeye doğru evlerinde ve daha rahat şartlar altında uyumak için salonu terk edenler müstesna, hemen herkes uyudu. Hepsi uyur uyumaz hançeresinin müstait olduğu, yahut tercih ettiği sesi derhal buluyor, derhal o ses ve hareket oluyor, onu bütün rahatlığıyla yaşıyordu.

Doktor Ramiz, bu kollektif ihanetle elinden geldiği kadar mücadele etti. Hiçbir zaman onu bu kadar kahraman ve vaziyete hâkim olma kararında görmemiştim. Sesi, Asaf Beyin mırıltılarının her lâhza yeniden yetiştirdiği yumuşak otlar ve nebatlar arasından kükremiş bir aslan gibi fırlıyor, sağa sola en beklenmedik şekilde hücum ediyor, görünmez düşmanlarıyla boğuşuyor, atılıyor, yakaladığını boğuyor, boğamadığını sindiriyordu.

Yüzü ter içindeydi, elleriyle durmadan işaretler yapıyor, sanki yirmi ağızdan birden üzerine hücum eden horlamaları iterek, kakarak kendisine yol açmağa çalışıyor, kelimeler, dudaklarından kırbaç şakırtılarıyla çıkıyor, ateşli ökseler gibi dört yana fırlıyor, itfaiye hortumları gibi sağa sola uzanıyordu. Fakat, bir insan tek başına bu kadar çok, bu kadar terbiyeli, kaçmasını değişmesini, sinmesini bu kadar iyi bilen bir düşmanla nasıl mücadele edebilirdi!

İki saniye evvel hakladığı, bir saniye sonra tekrar diriliyor, tekrar gölgede puslu başlıyor, ördek yavruları telâşlı telâşlı vaklıyorlar, delinmiş su borusu, bir kobra yılanı gibi ıslık çalıyor, banyo dünyanın bütün sularını döndüre döndüre boşaltıyor, imkânsız yokuşlarda kamyonlar vites değiştiriyor, en gürültülü tren kazaları birbirini kovalıyordu.

Ve Doktor Ramiz'in sesi, her an uyanık, her an tetikte her hâdiseyi anında karşılıyor, durmadan şekil değiştiriyor, yalvarıyor, vâdediyor, tehdit ediyor, üst üste en beklenmedik nizamlar kuruyor, örfi idareler ilân ediyordu.

Ben, ellerim dizimde, ikide bir ağırlaşan göz kapaklarımı parmaklarımla açarak, onun bu gayretini seyrediyor, gösterdiği cesarete, kudrete, her an biraz daha hayran oluyordum.

“-Dahî bir avrat rüyasında azgın bir deli görse iyi niyet değildir. Hemen tövbe ve istiğfar eyleye...”

Yan tarafta, üçüncü sırada o zamana kadar farkına varmadığım genç kadın ağır uykusundan derin bir «Oh!» çekerek yerinde gerindi. Doktor Ramiz bu ilk ümit işaretine âdeta bir kurtarıcıya yapışır gibi yapıştı ve en gür sesiyle devam etti:

“- Ve dahî bu mecnun er kişi ise ve çıplak ise ol avrat behemehal zina işler, zevci mukayyet ola...”

Kırkılık hanımın boynu birdenbire iri bir kumru oldu ve dem çekmeğe başladı. Ördek yavruları artık ortalıkta görünmüyordu. Hatip bu değişiklikten habersiz, devam ediyordu:

“- Ve dahî bir er kişi rüyasında kendisini cümlesi uyur bir taifenin arasında görse büyük beşarettir, cümle ef'alinde faili mutlak olur ve kimesneye hesap verme zorunda bulunmaz.”

Doktor Ramiz bu cümlelerin verdiği hürriyetten istifade etti ve başını hemen oracıkta, boynunun üstünde eğerek o da uyumağa başladı.” (146-148)

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



Yabancı ve yanlış bir adam: Hayri İrdal

“Şu hakikati kendi hayatım bana öğretti:
İnsanoğlu insanoğlunun cehennemidir.” (SAE, 177)

Hayri İrdal, Abdülhak Şinasi Hisar’ın protagonistleri Fahim, Vamık ve Ali Nizamî Beylerin, “sokaktaki adam” Hasan’ın, “aylak adam” C.’nin, iki “tutunamayan” Selim Işık’ın ve Turgut Özben’in yazgı ortağıdır. Bununla birlikte, *Tutunamayanlar*’daki yabancılaşma, büyük ölçüde yerleştirilmiş, belli bir toplumun ve belli bir dönemin koşullarının beslediği, pekiştirdiği bir yabancılaşma oluşuyla öncekilerden ayrı bir yerde durur. Bu bağlamda, Hisar, İlhan ve Atılğan’ın başkışileri evrensel bir ölçekte yaşarlar bu yabancılaşmayı. Dolayısıyla herhangi bir modern kent ortamında da benzer yaşantıları olacaktır. Bu noktada İrdal da onların yanında yer alır.

İrdal, İnsanoğlunun yeryüzündeki yüzlerce yıllık macerasının sürekli bir ilerleme ve değişme zeminine yerleştiği ve bunun ancak kolektif bir bağlamda yaşanabildiği gerçeğini idraktan uzakta kalmıştır. Dolayısıyla İrdal, modernitenin evrensel ölçekte barındırdığı ilerleme süreci kapsamında, ancak toplumsal yapının içinde ve bu yapının normları doğrultusunda kalarak yenileşebilen ve değişebilen bir insan olmayı gerçekleştirememiş bir kişidir. Her ne kadar -bir modern toplum kurumu gibi duran- enstitüde yer alsa bile hiçbir zaman içten katılmaz bu kuruma; bilinci ondan hep uzakta kalır. Kendisini enstitüye bağlayan tek neden, yoksulluğun pençesinden kurtulup ulaştığı maddî refahı koruma kaygısı, yani hayatta kalma içgüdüsüdür. Geçmişinde nasıl hayata ve insanlara ‘dışarıdan’ bakıyorsa enstitüye de öyle bakar İrdal. Bu açıdan bakıldığında, onun yabancılaşması enstitü evresinde de Ayarcı’nın ölümünden sonra da devam eder. Çünkü bu, İrdal’ın “*talih herhangi bir adam gibi yaşamama imkân vermemiştir*” (249) sözlerinde de görüldüğü üzere, dış koşullardan kaynaklanan değil; mizaç, yazgı gibi içte taşınan bir yabancılaşmadır. Çevresindeki hemen herkesin birer tutkusu, tutamağı vardır. Aristidi’den Seyyit Lûtfullah’a, Ramiz’den Ayarcı’ya kadar bu insanların hepsi, -bütün abartılı tuhaflıklarına rağmen- yaptıkları işi hayatlarının merkezi kılmış; bir tek İrdal boyutları belirsiz bir boşluğun içinde kalmıştır. O, roman boyunca -soyadıyla imlendiği gibi- iradesiz, bilgisiz, edilgin ve zayıf bir durumda kalır. Bir ‘kahraman’ gibi olumlu bir değişme yaşamaz hiç; çünkü hiçbir zaman iradesini kendi eline alamamıştır. Hayatına hep başkaları şekil verir. Bernard McElroy’un, 1989 yılında yayımladığı *Modern Groteskin Romanı* adlı çalışmasında, “*groteskle sezilen dünya, bireyin bir çeşit alt insana dönüşümüyle kimliğin tamamen veya kısmen kaybolabildiği ya da onun sihirli, karşı konulamaz araçlar tarafından saldırıya açık olduğu bir dünyadır.*” (Ünlüaycı 2003: 71) şeklindeki yaklaşımı, İrdal’ın tam da bu genel durumuna uymaktadır. Doktor Ramiz’e söylediği “*ben maalesef kendi başladığım bir yalanın kurbanıyım*” (110) cümlesi sanki bütün bir hayatının özeti gibidir. Maddî refaha erdiği, yani bir bakıma -kendince- zafere ulaştığı zamanda bile mantıklı bir eylemin öznesi olmaz.

İrdal “*fakir düşmüş bir ailede doğ*”(23)ar. Buna karşın çocukluğu mutlu geçer; çünkü İrdal’ın çocukluğunun ayrıcalıklı tarafı özgürlüktür. Bilinen her türlü anlamlarının dışında bir özgürlüktür bu. Onun sayesinde İrdal, “normal” bir insanda olması gereken ihtiras, ideal gibi içinde gelecek barındıran şeylerden uzak kalır. İradesi kendisine aiten hayatın tadını doyasıya çıkarabilen İrdal, iradesini, yani yaşama tutunma arzusunu yitirdikten sonraysa bunların yokluğunda boşluğa düşecektir. İrdal, “herkes” gibi olmadığının daha çocukken farkındadır. Dışarıdan ise bunu fark eden tek kişi, saat ustası Muvakkit Nuri Efendi olur. Onun “*hayata ve etrafa karşı yeter derecede dayanıklı değilsin. Seni ancak iş kurtarabilir. Yazık ki bu iş için lâzım olan dikkat sende yok.*” (37) sözleri manidardır; zira İrdal’ın hikâyesi, çocukluğundaki özgürlükle onu yitirilişinin karşılığı üzerine kuruludur. Bu karşıtlık, yabancılaşmış bireydeki sıkışmışlık durumunu yaratır. Yıllar sonra,

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



İrdal buna benzer sözleri Ayarcı'dan işitecektir. Tanıştıkları gün bütün yaşadıklarını dinleyen Ayarcı, İrdal'ın karamsarlığı, kaygınlığı karşısında “*darılmayınız ama sizin insan ve hayat tecrübeniz hiç yok*” tanısını koyar. İki kişinin, İrdal'ın farklı zaman kesitlerinde dile getirdiği bu tespitlerdeki ortaklık gösterir ki, aradan geçen yıllar, onu normal bir insan gibi olgunlaştırmamıştır. Ayarcı'nın “*siz harbe girmeden mağlûp olmuş bir orduya benziyorsunuz... Teknenin üstüne çıkacağınız yerde altında kalmışsınız*” (218) şeklinde devam eden sözlerinde ise, aksine, İrdal'ı sarmalayan yabancılaşmanın daha da pekiştiği sonucu çıkar. İrdal'ın içine sıkıştığı yabancılaşma kaynaklı boşluk durumu, enstitü sonrasında da sürer. Onun kaydettiği “*Her ne olursa olsun mazim bugünkü vaziyetimden bana bütün bir mesele gibi geliyor. Ne ondan kurtulabiliyorum, ne de tamamıyla onun emrinde olabiliyorum.*” (55) sözleri, yıllar sonra, altmış yaşına gelmiş yaşlı bir insan olarak hatıratını yazarken bile bu durumdan sıyrılmadığını gösterir.

İrdal, Seyit Lûtfullah'ın Sinop'a sürülüşünden ve Nuri Efendi'nin ölümünden sonra bir başka tamircinin yanında çalışmaktadır. Ama geleceğe dair hiçbir beklentisi yoktur. Hayat onun için “*iki eli cebinde uydurulan bir masal*” gibidir. Daha önemlisi “*hayat kelimesi ile çalışma kelimesi arasında (...) hiçbir münasebet kalmamıştır*” zihninde. Bir gün aniden dükkândan dışarı fırlar. İradesi henüz elindedir. O akşam Şehzadebaşı'nda gittiği bir tulûat tiyatrosunda oyuncuların günlük yaşantının dışına, yalanın, yani kurmacanın dünyasına kaçmalarından etkilenir ve üç gün sonra bir kumpanyada işe başlar. Buradaki hemen her şey köhnemiş bir dünyayı barındırmasına rağmen “*sırf yalan olduğu için*” (75) güzel gelmektedir İrdal'a. Onun için tek önemli olan, “*gerçeğin dışında*” bulunmasıdır. Bu “*tek mânasıyle kaçıştı*”r onun için. Tiyatronun çatısı altındaki “*yalanın sihirli çizgisi içinde*”dir ve bu ona “*yetiyordu*”r (76).

Bir süre sonra patlak veren Birinci Dünya Savaşıyla birlikte İrdal'ın hayatındaki karmaşa bir süreliğine diner. Askere giderken artık ayağının yere basmakta olduğunu anlasa da beri taraftan da bu anlayışın vuku bulmasında çok geç kaldığını da hissetmektedir. Savaş boyunca askeredir İrdal. Dört yıl sonra döndüğünde şehirde pek çok şeyi değişmiş bulur. [İrdal bu değişikliğin ne olduğu hususunda hiçbir bilgi vermez. Oysa mütareke olmuş ve şehir düşman kuvvetlerince işgal edilmiştir.] Evdeyse -babanın ölümünün dışında- hiçbir şey değişmemiştir. İsteksizlik, usanç devam etmektedir. İrdal gelecekte korkmaktadır. Bir gün Abdüsselam Bey kendisini bulur. Bundan sonrasındaki gelişmeler, bu tesadüfün ürünü olacaktır. Bu kadim dost, İrdal'ın hamisi olur ve İrdal, onun evinde kalmaya başlar, Abdüsselam Bey, onun saate ilgisiyle bir bağlantı kurarak İrdal'ı Posta Telgraf Mektebine yazdırır, bir süre sonra da evindeki besleme kızlardan birisiyle evlendirir, doğan çocuklarına isim koyar vs.. Dolayısıyla yukarıda anılan tesadüf, bir yandan İrdal'ın hayatına bir çekidüzen verirken öte yandan ve daha önemlisi, iradesini, yani kendi eylemlerine, giderek bütün bir hayatına hakim olma gücünü de elinden alır. Bu irade yitimi süreci, nihayet akıl sağlığının yerinde olmadığı ithamıyla yüz yüze getirir onu. Aslında, elinde kalan tek şey olan muhakeme ve eleştiri melekesi bile kendi iradesi dışında -mahkeme heyeti tarafından- sorgulanır ve Adli Tıbb'a sevk edilir.

İrdal, burada uzun süre kalır ve doktor Ramiz'in haftalarca süren -tek kişilik- seanslarına katılır. Viyana'da psikanaliz ihtisası yapmış olan Ramiz'in İrdal'ın hastalığına koyduğu tanı, “baba kompleksi”dir. Modernist romanda yabancılaşmanın önemli argümanlarından olan Ödip kompleksi [bu bağlamda, “aylak adam” C.'nin bütün bir romana yayılarak işlenen kompleksi, “ciddi” bir örnek olarak anılabilir] *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde her ne kadar karikatürize edilse de, doktor Ramiz'in teşhis ettiği önemli bir bağlantılı soruna, İrdal'ın protagonistliğine vurgu yapmaktadır. Onun asıl hastalığı -Ramiz'e göre- reşit olamaması, büyümemesidir. O da Selim Işık gibi çocuk kalmış, kendine hep bir baba aramıştır. Dolayısıyla İrdal, C. ve Selim'le birleşir burada. İrdal, bunun doğru olmadığını anlatmaya çalışır Ramiz'e; ama o bu kompleksin varlığı üzerinde ısrar etmektedir. Kendi doğrularını ifade hususunda Ramiz'le yaşadığı iletişimsizlik, hem *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki yabancılaşmanın dayandığı grotesk yapının temel aktörü olan korkuyu

vurgulamakta hem de hemen bütün protagonistlerin ortak durumu olan yalnızlığı imlemektedir. İrdal'ın bu noktada içinden "*Korku... Korku ve insan, korku ve insan talihi, insanın insana hücumu, o hiç yere düşmanlık. Fakat neyi anlatabilirdim, kime anlatabilirdim? İnsan neyi anlatabilir? Yıldızlar birbiriyle konuşabilir, insan insanla konuşamaz.*" (111) şeklinde geçirdiği düşüncelerin dayandığı analogik temel de ayrıca dikkat çekicidir. Yabancılaşmanın getirdiği iletişimsizlik ve yalnızlık durumunun işlenişinde "yıldız" imgesinden *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün önceli iki romanda da yararlanıldığını belirtmeliyim. *Fahim Bey ve Biz* (1941)'de "*İnsanlar, birbirlerinden uzun mesafelerle ayrılmış yıldızlar gibi, kendi hususî boşlukları içinde dönen, hepsi yalnız, hepsi mahrem ve başkalarına kapalı birer dünyadır. Bir yıldız sönünce uzaktakiler bir şey duymaz.*" (FBB, 1978, 49-50) şeklinde geçen bu imge, *Sokaktaki Adam* (1953)'da da "*Bir saattir onları seyrediyorum. Sessiz sessiz, adamı ürküten bir düzenle, yanıp sönüyorlar. Zaman zaman bir tanesi düşüyor. Akıp gidiyor. Ötekilerin kılı bile kıpırdamıyor.*" *Böyle söylüyor Hasan "eliyle yıldızları göster"*erek. Ve ekliyor: "*Ben, o düşen yıldızlardan biriyim.*" (SA, 1982, 114) şeklinde geçer.

Aslında doktor Ramiz de İrdal'daki yabancılaşmayı görmektedir. Bu da onun iradesizliğini fark etmesi aracılığıyla olur. İrdal'ın yabancılaşmasında etkin bir rol oynayan irade sorunsalının üzerinde durur doktor Ramiz. Yine karikatürize edilmiş bir bağlamda olmakla birlikte söz konusu sorunsalın hayatî önemine değinir. Ramiz'e göre "*irade, her şeydi*"(118)r. İrdal'ın ilk gençlik dönemlerinden beri zaman zaman karşısına çıkan iradesizlik problemine tanımı "*irade... her şey bu kelimededir.*" (119) diyen Ramiz koyar.

İrdal, serbest kaldıktan sonra Ramiz'le birlikte müdavimi olduğu kiraathaneyi anlatırken abes ve yabancılaşma içinde geçen hayatının da özetini yapar gibidir:

"Hulâsa bu abes denen şeyin bataklığı idi. Ve ben farkında olmadan boynuma kadar ona gömülmüştüm.

Sanki çok tüylü, yumuşak bir yığın kol ve kanatlı, insanı âdeta bitmez tükenmez gıdıklamalar, kısık gülüşler ve haz baygınlıkları içinde sömürüp tüketen bir hayvanın eline düşmüşüm gibi bu mânâsız âleme gömüldüm. Hiçbir şeyin birbirini tutmadığı ve her şeyin en şaşırtıcı şekilde birbirine bağlı olduğu bir dünyada, bilmediğimiz bir yerde kopan bir fırtınanın getirdiği enkazdan yapılmış bir panayırda imişim gibi yaşamaya başladım. Bu fırtına nerede kopmuştu? Hangi tuhaf ve zıtlarla dolu âlemleri yağma etmiş, yahut nasıl karmakarışık bir armadayı didik didik böyle savuşturmuş ki bize kadar getirip önümüze yığıldığı şeylerin hiçbirini asıl kendi çehrelerinde tanımamıza imkân yoktu. Her şey bir hokkabaz şapkasından çıkar gibi birbirinin peşinden, birbirine takılı geliyordu. Bu yaşanırken çok rahat, sonradan üzerinde düşünülünce bir kâbus gibi sıkıcı bir şeydi.

Sanki bir deniz altı kovuğunda yürüyormuşum gibi bir türlü kavrayamadığım fikirler, bilgi kırıntıları ayaklarıma dolaşıyor, her kımıldandıkça köksüz asabiyetler, süreksiz ümitler, yersiz inançlar, çürümüş yosunlar gibi kollarıma ve vücuduma sarılıyor, beni daha derinlere doğru çekiyor, gözlerimi her açtıkça ucunu bucağını göremediğim heyula dâvalar yarı karanlıkta üzerime saldırıyorlardı. Sonra hepsi birden bir mürekkep balığı gibi kendi savurdukları dumanın içinde kayboluyor, ve ben (...) kulaklarımda farkına varmadan yokladığım derinliklerin ağırlığından gelen bir çınlama, bir uykudan uyanmış gibi hiçbir şeyi tanımadan etrafa bakıyordum." (140-141)

Karısı Emine'nin ölümünden sonra hemen her şeyle bağlantısını koparmıştır İrdal. Sahipsiz kalan çocuklarına ise sadece acımakta; ancak onları hayatın içinde tutmak için de hiçbir şey yapmamaktadır. İçinde "*kaçmak, her şeyi bırakıp gitmek*" (144) isteğinden başka bir arzu kalmamıştır. Ancak bunu kuvveden fiile dökebilmek için de iradeli olmak gerekmektedir. Oysa İrdal "*ben biçare bir gölge idim. Yanımdan biraz sürtünerek geçen her adamın peşine takılan,*

ondan ayrılır ayrılmaz, iki kedi yavrusu gibi birbirine sokulan, birbirinin kucagında gülen, ağlayan, bilhassa ağlayan iki çocukla çapaçul, biçare bir gölge... Gül! dedikleri yerde gülen, ağla veya konuş dedikleri yerde konuşan, ağlayan, enteresan buldukları zaman enteresan olan, yüzüne bakmadıkları gün mevcut olmıyan biçarenin biri.” (144) diye nitelendirmektedir kendisini. Yabancılaşma içindeki bireyin girdiği anomik ruh hâli, İrdal'ı da sarmalına almıştır. İçinde bulunduğu boşluk, gittikçe kendini değersiz ve geleceksiz biri olarak görmenin girdabına çekmektedir İrdal'ı. Bu zihinsel gelgitleri aşmak için yeniden kiraathaneye gider. Burada kolektif bilinç onu sarıp sarmalar. Aslında kendisini tam anlamıyla onlardan da saymaz. Aidiet duygusu iyice zayıflayan İrdal, salt çaresizlikten oraya sığınmaktadır. İrdal, bir protagonist olarak, mecburi bir katılım içindedir toplumsal yapıya. Onun dışına çıkamaz. İradesizliği ve parasızlığı başlıca engeldir bunun için. ‘Protagonist’in başat özelliği, toplumun dışında kalmayı tercih etmek, böylece ya ondan kaçmak ya da onunla günlük yaşamın içindeki küçük dokunuşlar şeklinde çok yüzeysel ilişkiler kurmaktır. İrdal ise bu ilişkiyi daha derinden ve yanlış kişilerle yaşamak zorunda kalmıştır. Toplumun dışına çıkamaması, ona bir türlü uyum sağlayamaması bu olguyla uyumsuz bir birlikteliği beraberinde getirir. Dolayısıyla eserde sürekli vurgulanan absürtlük/abeslik bu noktada yoğunlaşmış olur. Yabancılaşmış birey -içe kaçış ya da pasif isyan gibi- eylem(sizlik) alanını bir türlü bulamamaktadır çünkü.

İrdal ikinci evliliğini Pakize ile yapar. İlk yılları mutlu geçer. Ancak Pakize sinemaya tutkundur ve izlediği filmleri kendi hayatına aksettirir, hayaller kurar. O, gerçekte hayali birbirine karıştırmaktadır ve İrdal da bundan payını almaya başlar. Bir süre sonra Pakize'nin anne babası arka arkaya ölür. Öksüz ve yetim kalan -biri otuzbeş diğeri yirmisekiz yaşında- iki kızkardeş de İrdal ailesine katılır. Üç bayanın giyim kuşam ve süs düşkünlüğü, İrdal'a çok pahalıya mal olur. Onların masraflarına yetişmek için birkaç ay sonrasının maaşını avans olarak çekmek zorunda kalır. “Yama parçaları birbirini tutmaz bir elbiseyle dolaş”(176)mak zorunda kalır uzun süre. Onun sözüyle, bu “sefalet” süreci Ayarcı'yla tanışmasına kadar sürecektir. Tabii, İrdal'ın bu düşüşü salt maddi nitelikli değildir. O, “sanki dibi olmıyan bir kuyuya indiriliyormuşum gibi her lâhza biraz daha derine, biraz daha karanlıklara gömüldüm.” (152) sözlerinden de anlaşılacağı gibi, âdeta içindeki son yaşama enerjisini de kaybetmek üzeredir artık. Psikolojisi iyice bozulmuş, hayatında hep hissettiği “abes”in ağırlığı altında ezilmeye başlamıştır. Korkmaktadır:

“Bu abesi o güne kadar dışımda tanımıştım. Şimdi o kendi hayatımın malı olmuştu. Hiç tanımadığım cinsten bir korku içine yerleşmişti. Her saniye, biraz sonra olacak bir şeyden korkuyordum. Biliyordum ki şu yarım saat içinde ya karım, ya baldızlarımdan biri daireye ne yaptığımı görmek için gelecekler, onlar daha gitmeden Cemal Bey beni azarlamak için yanına çağırarak, onun elinden kurtulduğum zaman muhakkak bir alacaklı ile karşılaşacaktım.

Her dakikam yeni bir zilletti. Her saat talihsizliğim başka bir çehresiyle karşıma çıkıyordu. Halbuki bütün bunlara hiçbir sebep yoktu. Hiçbiri bilerek yaptığım bir hata yüzünden değildi. Hepsi kendi kendine gelmişti.

(...) Hiç farkında olmadan, sadece tesadüfler yüzünden birtakım insanlarla tanışmıştım. İçlerinden birisi benimle alâkadar olmuştu. Artık ne yaparsam yapayım, şimdi onun pençesinde idim. Ondan kurtulamıyordum. Makina, dışarda kurulmuş, dışardan gelen emirlerle işliyor, şimdi hızını arttırıyor, biraz sonra eksiltiyor, bâzan duruyordu. O zaman, ne testere, ne bıçak, hiçbir şey işlemiyordu. O zaman telâş ve azabın yerini derhal korku alıyordu. **Biraz sonrası** dediğimiz şeyden korkuyordum.” (176-177)

İrdal'ın iradesinin idaresi bir süre sonra Cemal Beye geçer. Onu İspirtizma Cemiyetinde tanır İrdal. Cemiyetteki diğer kişilerden farklı bir duruşu olan bu adam daha ilk günden İrdal'ı kuşatır. Bir süre sonra da onu dolgun bir maaş ve yetkili bir mevki ile kendi iş yerine alır ama daha çok kişisel işlerinde kullanmaya başlar. Oldukça otoriter, baskın bir kişiliği olan Cemal Bey, giderek İrdal için bir kâbus, bir antagonist hâline gelir. İrdal ona içten içe büyük bir öfke

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



beslemektedir; ne var ki karısı Selma Hanıma âşık olmuştur ve onun hayali İrdal'ı hep Cemal Beye bağlı tutar. Cemal Bey, İrdal'ın içine bu sıralarda musallat olan korkunun da baş aktörlerinden biridir. Ve bu korku giderek Kafkaesk bir nitelik kazanmaktadır. Cemal Bey onun -işlemediği suçunun- cezası olur bir şekilde. İrdal'ın hayatında “*Cemal Bey diye bir şey vardı*”r artık. Bu “*korkunç bir realite*”dir, Cemal Beyi “*sade benim hayatımda değildi, bütün etrafımda idi*” (177) diye düşünüp bir karabasana dönüştüren İrdal için. Bu sanrılar içinde kıvranan İrdal, tipik bir yabancılaşma tutumu geliştirir. İçeride kaçıştır bu. Ancak bu noktada da engelleri vardır. Bir protagonist için zengin bir kaynak olan iç dünya, “*En iyisi düşünmemektir. Kaçmaktır. Kendi içime kaçmak. Fakat bir içim var mıydı? Hattâ ben var mıydım? Ben dediğim şey, bir yığın ihtiyaç, azap ve korku idi.*” (178) diye düşünen İrdal'da gelişmemiştir. Büyük bir boşluk ve kendini değersizleştirmenin ve geleceksizliğin ortasındadır yine. Bununla birlikte, bir süre sonra Cemal Beyin onu işten çıkarmasıyla hayatındaki bu kördüğüm de çözülecektir. Bu arada evdeki sıkıntılardan uzaklaşmak amacıyla yine kıraathaneye sığınmaktadır. Ramiz de kendisine eşlik etmektedir. Doktor, bir gün yanında birisini de getirir. Bu kişi, Halit Ayaracı'dır. O, kısa bir süre sonra kurulacak enstitü aracılığıyla sadece saatleri değil; aynı zamanda ve daha önemlisi İrdal'ın hayatını, kimliğini ve kişiliğini de ayarlayacaktır.

Tanışmanın hemen akabinde Ayaracı'nın bozuk saatine bakan ve yine kendisine ait olmayan sözlerle durumu kurtarıp saatin arızasını teşhis eden İrdal, hayatına yeni giren bu adamı etkiler. Ayaracı'nın gözünde o bir filozoftur. Saati onartmak için bir saatçiye gitmek üzere taksiyle yola çıkarlar. İrdal, Beyazıt'a geldiklerinde cebindeki saati yoklar; yerinde yoktur, sattığını hatırlar. Meydandaki saatlere bakar. Hepsisi farklı bir âni göstermektedir. İrdal bilgiççe “*Bu saatler de bir türlü doğru dürüst işlemezler...*” (194) der. Ama Ramiz'in ve Ayaracı'nın ilgisini çekmez sözleri, boşlukta asılı kalır. Ancak, biraz sonra doktorun Eminönü'ndeki; akabinde Ayaracı'nın Karaköy'deki meydan saatlerine bakıp İrdal'ı -gecikmeli de olsa- doğrulamaları, onun hayatında yeni bir dönemin başlayacağını ilk belirtilerini verir. Bu an, İrdal'ın mukadderatının kırılma noktası olacaktır. Gittikleri Ermeni saatçinin yanında büyük bir zafer yaşar İrdal. Aslında tamamı Muvakkit Nuri Efendiye ait, dolayısıyla kendine ait olmayan sözlerle yaşlı ustaya âdeta ders verir. Dükkândan çıktıklarında Ayaracı, onları Boğaz'a, rakı içmeye götüreceğini söyler. Tekrar bir taksiye binerler.

Bu şehir içi yolculuğu (197-205), romanın zirve noktasını ('climax') oluşturur. İrdal, yol boyunca zihninden bütün bir hayatını geçirir. Bütün yanlışlıklarını, başarısızlıklarını, ezilmişliklerini sorgular. Bu yolculuk, İrdal'ın zihin faaliyetini ve arabanın yol alışı bütünleştiren kurgusuyla mükemmel bir sinematografik sahne yaratır. Hızla giden otomobil, onu âdeta “sefil” geçmişinden güzel bir geleceğe taşıyordur. İrdal'ın düşündükleri, roman için de geçerlidir. Taksi, hızlı seyriyle romanın başka bir boyuta taşınmasını da simgelemektedir. Bu yolculuk, tekdüze ve umutsuz bir süreç hâlini almış hayatına çok değişik bir renk katar; öyle ki çocukluğundaki bayramlarda duyduğu sevince benzer bir duygu yerleşir içine.

Neler düşünmez, neler hatırlamaz ki yol boyunca... Boğaz'da rakı içmeye gidişleri, İrdal'a rakıyla olan ilişkisini düşündürür. Sefaleti arttıkça içkiye düşkünlüğü de artmıştır. Her gün bir şişe rakıyı veresiye almakta, Yusuf Efendinin bakkal dükkânındaki tezgâh arkalarında demlenmektedir. İrdal'ın içkiyle olan ilişki düzeyi de onun sosyal konumundaki bozulmanın tezahür alanlarından biri olmuştur. Araba hızla gitmektedir...

Ayaracı'nın kendisine sürekli “beyefendi” diye hitap etmesi, İrdal'a hayatı boyunca seslendirilen hitap biçimlerini hatırlatır. Adının önüne, arkasına eklenen “*Hayri Bey, Hayri Efendi, Hayri oğlum, falcı Hayri, saatçi Hayri, öksüz Hayri, şu büyücü Hayri, müsrif, ayyaş, esrarkeş Hayri, Pakize'nin kocası Hayri, baldızlarımın eniştesi Hayri...*” (200) gibi sıfat ve sanlar da bu sosyal statü kaybının simgesidir âdeta. “Bey”den “ayyaş”a doğru inen bu listeye birden bire

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



Ayarcı'nın "beyefendi"si eklenince İrdal bocalar doğal olarak. Oysa o "*Ne kadar çok Hayri var. N'olur birkaçını yolda eksek. Herkes gibi ben de bir tek insan, kendim olsam.*" (201)dan başka bir şey istememektedir. Hep başkalarının yargılarından ibaret olan bir kimlik ve kişilik çeşitlenmesi yaşayan Fahim Beyden farksızdır İrdal'ın yaşadığı da. Araba hızla gitmektedir...

Yaşadığı çelişik duygular, İrdal'a, Cemal Beyin yanında çalıştığı sıkıntılı süreyi düşündürür. Selma Hanım bir yere hediye göndermek için çağırmıştır İrdal'ı. Ama üstündeki elbise uygun değildir. Beyefendinin giysilerinden birini verirler ona. Bir odada bu takımı giyerken dışarıda bekleyen hizmetçiye takılır bakışı. Selma Hanıma âşıktır; ama dengi ancak bu hizmetçi gibiler olabilir. Ama o "Ayşeler"den hoşlanmamaktadır. Selma ise bir "hanım"dır. O, kendisine ancak "*bahşiş, eski elbise ve iş verebilir.*" Hemen ardından zihninden geçen "*Ben ikisinin ortasında, boşlukta sallanıyorum. Düşmemek için bir tarafa tutunmam lâzım. Fakat nasıl, ne suretle?*" (204) şeklindeki akışta kullandığı "tutunmak" fiili de hiçbir protagonistin başaramadığı bir eylemden başka bir şey değildir. Araba hızla gitmektedir.

Selma Hanımın hastalığı, İrdal'a küçük kızının hasta oluşunu hatırlatır. Kızı on gündür ateşler içindedir. Sadece o değil; oğlu Ahmed'in de göğsü hırıltılar içindedir. Ayrıca, büyük kızı Zehra'nın sinüziti, Pakize'nin tiroidi vardır. Araba hızla gitmektedir...

Araba birden -lüks bir lokantanın önünde- durur. İrdal'ın içsel yolculuğu da bitmiştir. Yol boyunca düşündükleri ve lokantada gördüğü ortam, onda bir toplumsal uyanışın oluşmasına zemin hazırlar. Bununla birlikte, söz konusu uyanış, sınıfsal bağlamda bir eleştiri barındırmaz; ancak, kendisine biçilen toplumsal konumu idrak etme bakımından önemlidir. İrdal'ın bu uyanışı -ya da roman terminolojisindeki karşılığıyla yaşadığı 'aydınlanma ânı'- izleyen süreçte yaşayacağı yeni kimlik ve kişilik oluşumunun temellerini atar.

İrdal, o gece Ayarcı'ya bütün hayatını, sıkıntılarını, korkularını anlatır. Onun bütün kaygılarına karşı Ayarcı her şeyi kolaylaştıran bir tutumla yaklaşır bu içki meclisinde. Her şeyin çaresini bulur, her şeye olumlu bakar, yeni bakış açıları getirir. İrdal -hayatında ilk kez içtiği kaliteli rakının da etkisiyle- rahatlamaktadır. Kendisine sunulan bu pozitif bakış açısına karşılık içinden "*Doğdum doğalı herkes bana dürbünün ters tarafından bakmayı teklif ediyordu. Ben bir türlü buna yanaşmıyordum. İnat ediyordum. Neye yaramıştı? Bütün hayatım kepaze olmuştu. Bir de bunu denesem ne çıkar sanki?..*" düşüncelerini geçirmektedir. Ayarcı, "*geceki vaitlerini tutsun veya tutmasın*", ona o andan itibaren uygulamaya yöneleceği "*dürbünün bakılacak yerini göstermişti*"(222)r.

Ayarcı, o gece İrdal'a önerdiği bütün olumlu yolları uygulamalı olarak gösterecek, tuttuğu bütün sözleri yerine getirecektir. Bunların içinde, başı Saatleri Ayarlama Enstitüsünün kurulması çeker.

Enstitü, her ne kadar plânlı yürütülen bir proje gibi görünse de başlangıç bağlamında tamamen tesadüfî bir temele dayanır. İrdal'ın, Ayarcı'nın saatindeki arızayı -grotesk bir sahne ile- teşhis etmesi, taksiyle saatçiye giderlerken şehirdeki hiçbir saatin bir diğerini tutmadığını görüp bunu -laf olsun diye- dile getirmesi, gittikleri Ermeni saatçiye -ustası Nuri Efendi'den ödünç olan, dolayısıyla kendine ait olmayan- özgüvenli sözlerle yönlendirmesi, aslında tam bir maceraperest olan Halit Ayarcı'ya enstitüyü kurdurtur. Enstitünün bir bina, personel, bütçe gibi gereksinimlerinin karşılanmaya başlamasında da bir başka tesadüfün rolü olur. "*Büyükçe bir zat*", sırf saatlerin ayarsızlığı yüzünden bir cenazeye gidememesi üzerine enstitünün ikbalini başlatacak yolu açar. Enstitünün kuruluşunu izleyen ve yılları kapsayan uzun sürede gelişen olaylar, ilişkiler hep absürt, tuhaf, komik özellikler taşır ve grotesk bir yapıyı bütünler.

İrdal, başından beri enstitüye inanmaz. Gençliğinde girdiği tulûat tiyatrosu nasıl "yalan"(75)sa enstitü de bir "masal"(227)dır onun gözünde. İrdal da bu yeni ortamda "*ucunu bucağını bilmediği (...), her gün yeni bir parçasıyla karşılaştığı (...)* âdeta tefrika halinde bir

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



yalan” (264) olmaya devam etmektedir. Realitenin mantığında hiçbir karşılığı bulunmayan bu kuruluş, İrdal’ı çevresindeki her şeyle “*ters ve tanınmaz bir mantık içinde*” (242) kuşatır. Bunun yanı sıra enstitü gerçekten bütün örgütsel varlığıyla realite ve toplumsal yapı içindeki yerini de alır. Her biri birer grotesk anekdot ya da diyalogla işlenen şubeleri, ayar istasyonları, personeli, yaptırımları vs. ile toplumun içindeki yerini alır. Bütün bu “ciddi” yapılanmanın ağ gibi örülen ayrıntılarını ise tamamen abartılı, tuhaf ve karikatürize sahneler, anekdotlar oluşturacaktır.

İrdal, hayatın dışında kalmışlığına rağmen, enstitüye sağlıklı bir mantığın sorgulayıcı tavrıyla bakar. Başından sonuna kadar enstitünün olumlu, somut bir “iş”inin olmadığını görür. Bir başka deyişle, İrdal’ın -enstitü evresindeki- “yanlışığı”, kendi algılayış ve değerlendiriş tarzından değil; kendisini sarmalayan kişi kadrosu, olay ve ilişki biçiminin tamamen absürt özellikler taşımasından kaynaklanmaktadır. Modern toplum yapısına yönelik eleştirinin bu zeminde gerçekleşmesi, İrdal’ın âdeta Kafkaesk bir labirente yeniden girmesine yol açar. İçinde bulunduğu ortamın olanca saçmalığını görebilen İrdal’ın görece sağlıklı işleyen zihni, çevresindeki neredeyse bütün kişilerin abartılı ve çarpık tutum ve eylemlerinin oluşturduğu devâsâ absurd ortam karşısında yalnız kalır. İrdal’ın çocukluğundan getirdiği yabancılaşmış kişilik yapısı, içine girdiği bu yeni dünya tarafından iyice pekiştirilir. Delilerin arasındaki tek akıllı insan gibi anlamaya ve anlatmaya çalışsa da bu absürt akışa bırakmak zorunda kalır kendisini. Bu arada kendisi olmayı, iradesini kendi yetkisine almayı da başaramamıştır. Ne kadar içsel bir çatışmayı sürekli kılssa da ancak zahirde bir başka kişinin kalıbına girerek tutunur gibi yapmayı tercih suretiyle tatmin etmeye çalışacaktır yazgısal yabancılaşmasını. Bir tesadüf zinciriyle kurulan enstitünün yine bir tesadüfle lağv edilmesine rağmen daimî bir tasfiye sürecine girerek varlığını sürdürecektir olması da -hiç değilse İrdal’ın yaşamı boyunca- bu kısır döngünün devam edeceğini gösterir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, modernist roman kulvarında yabancılaşma sorunsalını irdeleyen eserler arasında yer almaktadır. Ancak bunu işleyiş biçiminin grotesk bir yapıya dayanması bakımından Türk edebiyatında özgün bir yere sahiptir. Yabancılaşma gibi kasvetli bir insanî durumu -ürkünç, tuhaf, abartılı, gülünç öğelerin bireşiminden meydana gelen- mizahî bir anlatım tutumuyla aktarması, onu ‘türünün tek örneği’ (‘sui generis’) kılar.

NOTLAR

ⁱ Romanı bu genel yargının dışına çıkarak değerlendiren üç çalışma için bkz.: Mustafa Kutlu, “Tanpınar’ın Yalan Dünyası”, *Yönelişler*, S.22, Nisan 1983; Süha Oğuzertem, “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, *Değer*, S.23, Bahar 1995, s.65-83; Yunus Balcı, “Complexio Oppositorum ya da Tanpınar Romancılığında Trajik İroni”, “Doğumunun 110. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 30–31 Mayıs 2011.

ⁱⁱ Bu çalışmada *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün ilk baskısından (Remzi Kitabevi, İstanbul, 1961) yararlanılmıştır.

KAYNAKÇA

BALCI, Yunus (2008) *Tanpınar Trajik Bir Şair ve Şiiri*, 3F Yayınları, İstanbul.

ÇALIŞKAN, Hamdi (1995) *Absürt Tiyatro*, İmge Kitabevi, Ankara.

ÇALIŞLAR, Aziz (1995) *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

IONESCO, Eugène (1999) *Cehennem Günlüğü*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Zehra (1996) *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, 2.b., Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

KAYSER, Wolfgang (1968) *The Grotesque In Art and Literature*, 2.ed., Indiana University Press, Indiana, 1968.

ONARAN, Sevil (2007) “Friedrich Durrenmatt’ın Grotesk Dünyası”, *Littera*, S. XX, s. 25-40.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



- SOKULLU, Sevinç (1997) *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 3.b., Ankara.
- ŞENER, Sevda (1991) *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 2.b., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, Eskişehir.
- TEKEREK, Nurhan (2003) “Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Bireştirme Çabalarından İki Örnek”, AÜ, DTCF *Tiyatro Araştırma Dergisi*, S.16, s.57-47.
- TÖRENEK, Mehmet (2009) *Başka Hayatlar Peşinde-Tanpınar'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Kitabevi, İstanbul.
- ÜNLÜAYCIL, Nil (2003) “Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı”, AÜ, DTCF *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.16, s.68-84.
- YANIKKAYA, Zerrin (2003) “*Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, yayımlanmamış doktora tezi, Ankara.
- YÜCEL, Tahsin (2002) “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, haz.: ABDULLAH Uçman, Handan İnci, Kitabevi, İstanbul