

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ÖZEL SAYI: 3

HECE

ISSN 1304-238X

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL: 6 SAYI: 61 OCAK 2002

Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak
AHMET HAMDİ TANPINAR
ÖZEL SAYISI



EKLERLE
2.
BASKI

61

Hasan Aycın / *Çizgi* 3

H E C E ' D E K İ L E R

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 6 SAYI: 61
OCAK 2002
(Her ayın birinde yayımlanır.)

Fiyatı: 3.500.000 TL. (KDV dahil)

Hece Yayıncılık Ltd.Şti. Adına
Sahibi: Ö. Faruk Ergezen

Yazı İşleri Müdürü: Faruk Koca

Yayın Yönetmeni: İbrahim Çelik

Yönetim Yeri
Konur Sk. No:39/1
Kızılay/Ankara

Yazışma: P.K. 79 Yenışehir/Ankara

Tel: (312) 419 69 13 **Fax:** (312) 419 69 14

İnternet Adresi: <http://www.hecedergisi.com>
e-mail: hece@hecedergisi.com
hecedergi@yahoo.com
heceyayin@hotmail.com

Dizgi/Düzeltili: HECE
Murat Çınar

Kapak: Sarakusta **Tel:** 468 00 78

Baskı: Öncü Basımevi **Tel:** 384 31 20

Abone
Yıllık: 40.000.000 TL.
(Öğrenci/Öğretmen: 35.000.000 TL.)
Yurt Dışı: 100 \$/150 DM

Posta Çeki: 149582
Hece Basın Yayın Ltd.Şti.

Gelen yazılar yayınlansa da yayınlanmasa da geri
verilmez. İlkelerimize uymayan ilânlar alınmaz.

Baskı Tarihi: 30.12.2001



HANGİ TANPINAR?...

Yaşıyor olsaydı, kuşkusuz kendisinin de şaşıracağı kadar, yazdıklarının ve kişiliğinin ilgi odağı olmasını, okunmasını ve her geçen gün ‘Hangi Tanpınar?’ sorusuna verilebilecek cevapları çoğalttığını görecekti. Önce işi (mesleği) ve yazdıkları türlerle göre adının önüne sıfatlar getirilerek anılıyor Tanpınar: Romancı, öykücü, şair, deneme yazarı, edebiyat tarihçisi, eleştirmen, bir ‘piyesi’ ve tiyatro üzerine yazdıklarıyla tiyatro yazarı; kültür ve düşünce tarihimiz üzerine düşünceleri, musıkî, plâstik sanatlar, mimarî, şehir, hat sanatı, resim, heykel... konularında derinlemesine düşünüp yazabilen bir yazar... Akademisyen, milletvekili... Bütün bunlarla beraber altmış yıllık ömründe, göğsünü gere gere hayatını, düşlerini gerçekleştirdiğini söylediğine rastlayamayız. Hatta yapıp ettiklerinin çoğunun ardında döküm saçım kaldığını görürüz. Bu biraz da her insan için böyle değil mi? Her şey yarım kalmak durumunda. Peki, hangi Tanpınar?... Kendisinin ‘kriz’ olarak tanımladığı yıllardan beri her tür yaklaşımların, değerlendirmelerin temelinde yatan kuşku, korku, sinme, güzelleme ve yerin dibine batırma, bizdense tertemiz, değilse simsiyah... gibi zaaflarla malül olan düşünce, kültür, sanat, siyaset dünyamız, hiç kimsenin yaptıklarını bizzat kendisi olarak toplumsal birikimimiz içindeki hakettiği yere koymayı ve andığımız malûliyetlerden kurtularak olduğu gibi görmeyi başaramaz, bugüne dek başaramadı. Dünyayı hücrelerinden ibaret sanan düşünüş, her düşüncenin de o hücreye girmesi gerektiği noktasında sonuna dek direnir. Bu konuda, en güçlü hücre de kuşkusuz *sistem*in düzlemindekiler. Belki de bunu çok iyi kavrayan Tanpınar, Hasan Bülent Kahraman’ın tespitiyle; ‘Sanatçı kişiliğini daima düşüncelerinin içinden oluşturmaya özen gösteren’ biri olmasına karşın, yine ‘kendisini çok saklayan bir yazardır.’ Buna saklanan düşünür, siyasetçi ve insanı da eklemek gerekir. Onun bu durumu, yıllarca Tanpınar fotoğraflarının çoğu zaman denk düşmediği alanlarda, toplantılarda dolaştırılmasına, farklı yerlere asılmasına neden olmuştur. Siyasal hayatımızın en daraltıcı, yanıltıcı, karıştırıcı, hattâ bunaltıcı yaftalamalarından olan ‘sağcı mı?’ yoksa ‘solcu mu?’ sorularıyla gölgelenen yazdıklarının edebiyat ve düşünce değerleri gereği gibi tartışılamamıştır. Herkes bu konularda, onun yazdıklarında kendilerini sevinirecek ve üzülecek bir şeyler bulabilirler cımbızlama yöntemiyle. Tanpınar’ı ‘kutup noktası’ olarak alan ve bir de kitap yazan Oğuz Demiralp’in şu cümlelerindeki psikoloji yakından görülmelidir: “Osmanlı’yla olumlu yönden ilgilenmeyi Cumhuriyetin karşıtı gören kalıplaşmış bakış, daha doğrusu önyargılar Türk solunda özellikle o yıllarda (1970’li yıllar) sarsılmaya başladı. Osmanlı’yı yeniden kazanmak gerektiği o yıllarda anlaşılmaya başladı. İşte o zaman Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yapıtlarına da yeni bir gözle bakıldı. Görüldü ki, okunması uzun süredir ‘milliyetçi/muhafazakâr’ kesime bırakılmış Tanpınar, aslında modern bir kültür adamıdır. Eskinin değil yeninin, giderek geleceğin adamıdır.” Demiralp, daha sonra da bu konudaki ‘kanıtlarını’

toplamaya ve sunmaya çalışır. ‘Milliyetçi/Muhafazakâr’ kesim de bu psikolojinin tersinden hareket eder. Onlar da ‘*karşı tarafa*’ bırakmamalıdır Tanpınar’ı... Onun edebiyatımıza, düşüncemize, kültürümüze katkılarını tartışarak, Tanpınar’la (elbette her düşünce ve sanat adamıyla da) hesaplaşarak birikimimize eklemeye kimse yanaşmaz. Sorun, yandaşlık ve siyasal akrabalık sorunudur. Peki, Tanpınar Osmanlıcı mıdır? “Teklif ettiğim şey ne türbedarlık ne de mazi hırdavatçılığıdır. Bu toprağın macerasını ve kendi maceramızı bilerek, onun içinden tabii şekilde yetişmek ve Batılı anlayışla, batılı ustaları severek eser vermektir.” Bu cümlelerde her iki tarafın da hem hoşuna gidecek hem de her iki tarafı üzecek şeyler var. ‘Coğrafya kaderdir.’ diyen Tanpınar, kaderinin bütün ağırlığını ve sorunlarını yaşar ve yazar. Nereden hareket edip nereye varmak isterse istesin, o, bu kaderin elinden hiçbir zaman yakasını kurtaramaz; hâlâ da kurtaramamıştır. “Hâl yoktur, mazî ve onun emrinde bir istikbal var.” derken de hiç kimsenin bu ‘kader’in elinden yakasını kurtaramayacağı konusunda uyarı yapmıyor mu? ‘Medeniyet krizi’ olarak tanımladığı Tanzimatla birlikte başlayan tarihsel/siyasal sürece ciddi itirazları vardır; bu kopuşun doğru olduğuna inanmaz, çünkü kendisi ‘*süreklilik*’ düşüncesinden yanadır. Ama hiçbir zaman, hem düşünsel hem de siyasal anlamda bu itirazları bağlamında bir hesaplaşmaya girmez. Yine de bu itiraz onun geleceğine bir sis hâlinde düşen bir soru işareti olur. Hilafetin kaldırıldığı gece uyuyamaz, ama bu ‘uykusuzluğun’ psikolojisine ve düşünsel boyutuna hiçbir zaman vakıf olamayız. Yazı devrimine itirazları vardır. Bu itirazların sahibi olan Tanpınar, 1930’lu yıllarda Dîvan Edebiyatının liselerde okutulmaması gerektiğini eğitim şuralarında savunabilir. Milletvekili olabilmek için yalvar yakar olur. 27 Mayıs’ta ise tam bir darbe alkışçısı kesilir. Darbeyi duyar duymaz; ‘Aman devlete zeval gelmesin’ diye verir ilk tepkisini. Ardı ardına yazdığı yazılarla darbenin âdeta kalemşoru olur. Yazdıklarını okuyunca, o kültür, düşünce, edebiyat adamı olan Tanpınar’ın İlhan Selçuk, Yekta Güngör Özden ve Vural Savaş’ın yanından konuştuğunu görürsünüz. Adnan Menderes ve arkadaşları için şu cümleleri yazar: “Kabakçı Mustafa’nın bile hayalinden geçmeyecek bir katliam teşebbüsünü arkalarında hüccet olarak bırakan... On senelik kaatil saltanatların icraatı... Tarih, on sene boyunca Büyük Millet Meclisi kürsülerinde ve miting meydanlarında söylenen nutukları, bütün o irinli hücumları ve sar’a nöbeti müdafaaları satır satır... okuyacak... Moğol ordularından sonra eşine pek rastlanmayacak cinayetler... Bütün bu karışık ve sefil ruh hâli ve bilhasa çalma ve hükmetme hırsları Demokrat idareyi dünyanın en zalim, kör ve sağır cihazı hâline getirdi. Son devirleri ise gerçekten kısıtlanmış bir yaban domuz sürüsünün savletleriyle geçti. Öyle ki ordu imdadımıza yetişmeseydi... İyi niyetlerine hayran olduğumuz başvekil ve Devlet Reisi General Cemal Gürsel’in sarih ve resmî beyanatı... bu idare, bir devlet idaresi olmaktan çoktan çıkmıştı. O, Ojyasın ahırları idi. Ordumuz uyanıklığı ve iyi niyetiyle bu şenaatten, bu teaffünden milletimizi kurtardı... Bu bayram, en güzel bayramlarımızdan biridir... Tarihin huzuruna ancak çift asaletleri ile resmen hırsız ve katil olarak çıkabilirlerdi... Ağzı kö-

püklü Adnan Menderes, kin çıkını ve anayasa hırsızı Celâl Bayar, hepsi öldürmeye, yakıp yıkmaya ve servet sâmanlarıyla kaçmaya her an hazır yaşıyorlarmış.” Türkiye’nin tarih, kültür, din ve uygarlık birikimi ile yaşadığı batılaşma serüveni sonunda bir tür toplumsal açmaz hâlini yaşayan aydın, bilim adamı, sanatçı ve siyasetçilerin *huylanışlarını*, aidiyet sorunlarını aynen Tanpınar da yaşamıştır. Kendisi de hiç kimseye *aranamadığının* farkındadır. Kendisini bir yerlere koymaya, düşünsel olarak *cirmini* tanımlamaya çalışır: “İnkılapların taraftarıyım ve geriye dönmek, bir adım bile, istemem... Allah’a inanıyorum. Fakat tam müslüman mıyım bilmem. Fakat anamın, babamın dininde ölmek isterim ve milletimin müslüman olduğunu unutmu-yorum ve müslüman kalmasını istiyorum.” (Aktaran H. B. Kahraman) Bir ‘medeni-yet krizi’nin aydını olan Tanpınar, bu aydının bütün korku, çelişki, kenara atılma, yü-celtirme gibi özelliklerini ve gelgitlerini kişiliğinde toplar. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Yaz Yağmuru öyküsünün kahramanı Sabri için söylediği; “O, hayatında kurulan acaip tahtaravallide, kâh bir taraf kâh öbür taraf ağır basarak yaşayacaktı.” sözle-rini hatırlatan M. Orhan Okay, Tanpınar için şöyle der: “Bu Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da, içinde gizli bir yerde duran talihinin, yani kaderin ona hazırladığı bir tah-taravalli idi. Zamanın ne içinde ne dışında, ne Şark’ta, ne Garp’ta, ne tam mânâsıyla Osmanlı’da ne Cumhuriyet’te, ne siyahta ne beyazda, hasılı ‘olup olmamanın eşikle-rinde’ bir tahtaravalli”dedir.

Evet, hangi Tanpınar?...

•

Hece Dergisinin Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, böylesine bütüncül bir bakış açısından doğdu. Bu özel sayının dosyasında Ahmet Hamdi Tanpınar’ın edebiyat tarihçiliği ve eleştirmenliğini inceleyen bir yazı daha olacaktı. Özel sayıya yetişmeyen bu yazıyı önümüzdeki aylarda yayımlayacağız. Elinizdeki özel sayının amacına ulaştığını umuyor, aylık Hece dergilerinde ve mayıs 2002’de ise Türk Romanı Özel Sayısı’nda buluşmayı diliyoruz.

HECE

H E C E

HASAN AYCIN

M. ORHAN OKAY

KADERİN EŞİĞİNDE TANPINAR

Üslûp dediğimiz şey, özel olarak, yazılı metinlerde, yani edebiyatta kelimelerin seçiminden başlayarak onların terkibi, cümleler ve paragraflar hâline gelişi, söz sanatlarıyla günlük konuşma dilinin, yani standart dilin dışına çıkışı demektir. Genel olarak da diğer bütün güzel sanat dallarında, musıkîde ve plâstik sanatlarda, hatta insanın günlük yaşayışının her türlü tezahüründe, onu başkalarından ayıran tarz, eda ve davranış şekilleridir. Üslûp, şahsiyetin marjinalitesidir. O zaman her insan biraz marjinaldir ve her insanın kendisine mahsus bir üslûbu vardır diyebileceğiz. Bu bakımdan Buffon'un dilimize "üslûb-ı beyan aynıyle insandır" diye çevrilen sözü hiçbir zaman değerini kaybetmeyecek beşerî bir hakikati ifşa eder.

Bir sanatkârın çok sık kullandığı kelimeleri yakalamak ve onların edebî, felsefî ve psikolojik değerlerine eğilmek belki üslûp araştırmalarının kendisi değildir ama, üslûbu meydana getiren parçalardan biri olduğu muhakkaktır.

Tanpınar üslûpçu bir yazardır. Biraz evvel yapmaya çalıştığım üslûp tarifine göre her insan üslûp sahibi olarak düşünülüyorsa, Tanpınar'ın üslûpçu oluşu pek parlak bir gerçeği ortaya atmak olmamalıdır. Ancak o tariftaki manasıyla üslûp, ferdî farklılıklarımızdan doğan tabii bir davranış olduğu hâlde üslûpçu yazar dediğimiz zaman kullandığı her kelime, bu kelimenin kontekstindeki diğer kelimelerle ilişkisi, ibareler, cümleler, paragraflar, itibarî bölümlerle metnin bütün yapısını bir hesaba göre kuran ve bu kuruluşun hesabım da tenkitçilerle beraber dikkatli okuyuculara verebilen sanatkârı kastediyoruz. Tanpınar çok tabii olarak şiirlerinde, fakat onlar kadar roman, hikâye ve denemelerinde, hatta makalelerinde ve edebiyat tarihinde bile şiirlerine verdiği kadar emek sarfetmekte, her kelimeyi zihnindeki bir hesaba göre seçmekte ve yerine koymaktadır. Tanpınar'la ilgili yazıların pek çoğunda bu özelliği belirtilmiştir.

Bu yazı üzerinde çalışmaya başlarken Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hem edebî eserlerinde, hem de hayata bakışında önemli gördüğüm bazı anahtar kelimeler üzerinde durmaya niyet etmiştim. Böylece Tanpınar'ın karakterini veren vokabülerini yani onun sıklıkla kullandığı bazı kelimeleri çıkaracaktım. Buna benzer çalışmalar ilk defa merhum hocam Mehmet Kaplan'ın başlattığı ve daha sonra üniversitelerimizin edebiyat bölümlerinin birçoğunda zaman zaman uygulanmış olan, bir yazarın kelime kadrosunun araştırılması tezleriyle ortaya çıkmıştır. Benim burada el yordamı gibi zihin yordamıyla yaptığım çalışma, belki bir bilgisayar ortamında daha sağlıklı sonuçlar verebilirdi. Fakat bilgisayarın sadece kendisinden istenen kelime listelerine göre cevap vereceği düşünülürse yine de meselâ aşk kelimesi geçmese de bir aşkın bulunduğu, ölüm ve benzeri kelimeler kullanılmadan ölümün çağrıştırıldığı gerçeği, belki bilgisayarla beraber yine insan zihninin dikkat ve gayretlerine de ihtiyaç olduğunu ortaya koymaktadır.

Bununla beraber bu yazımın sınırlarının, benim üzerinde durmak istediğim kelime ve kavramların ancak biri üzerinde yoğunlaşmaya müsait olduğunu farkettim. Tasavvur ettiğim kavramlar kadrosundaki meselâ onun sıklıkla kullandığı musikî ve resim ile bunları çağrıştıran ses ve renk unsurları, ölüm ve aşk gibi hemen bütün sanatkârların ilgisiz kalamadıkları konuları, zevk, haz, lezzet; renk, parıltı, karanlık; sır, büyü, tılsım; din, inanç kategorileri etrafındaki vokabüller ile ilgili konuları bahsin dışında bırakmak zorunda kaldım. (Yine önemli motiflerden biri olan rüya konusu ise yine Tanpınar için özel bir sayı hazırlamış olan *Kaşgar* dergisinde çıkmış olacaktır). Böylece bu yazımın konusu, Tanpınar'ın vokabülerinde en zengin kullanım alanı bulan 'kader' kategorisi etrafındaki kelime ve kavramlar olarak sınırlanmış oldu.

Tanpınar'da kader'le beraber aynı veya yakın manada kullandığı anlaşılan talih kelimesi hem edebî metinlerinde hem de deneme ve makalelerinde olağanüstü denilebilecek bir sıklıkla kullanılmıştır. Talih kelimesinin, Tanpınar'ın çok az telaffuz ettiği 'şans' karşılığı olarak kullanılmadığı, vereceğim bazı örneklerden çok açık olarak anlaşılabilmektedir. Yine onun kelime kadrosunda bazan aynı manaya kullandığı *tesadüf*, *mizaç*, *zaman*, *trajedi*, *veraset* gibi kavramlarla beraber *kader*, Tanpınar'ın hayatı, karakteri, felsefesi ve sanatı için âdetâ yol gösterici bir pusula gibidir. Hiç şüphe yok ki bütün bu gibi kelimelerin her kullanıldığı bizi aynı temaya, aynı felsefî görüşe götürmeyecektir. Burada kelimelerin günlük hayatta alelâde kullanılmalarıyla onlara sembolik mana yüklenmeleri arasındaki farkı birbirinden ayırmak gerekir.

Tanpınar'ı her okuyuşumda şu dikkatimi çekiyor: Şiir, roman, hikâye gibi doğrudan doğruya edebî eserlerinde yazarın varlığı ve ne dereceye kadar fiksiyona uğramış olduğu münakaşa götürür. Fakat bunların dışında, yani edebiyat tarihi, tenkit ve denemelerinde, asıl anlattığı konunun ötesinde duygu ve düşünceleriyle, hülyalarıyla hep kendisinin varlığı muhakkaktır. O, tıpkı hocalık hayatındaki derslerinde olduğu gibi, asıl konudan çok kolay uzaklaşıp mizacının sevkettiği sularda dolaşmasını seven bir insan. Bunu belki başka ilim adamlarında bir zaaf olarak düşünebiliriz. Fakat Tanpınar gibi sanatkâr mizaçlı bir insan için bu kaymalar, bana göre sanatının zenginliğini teşkil etmektedir.

Herşeyden önce Tanpınar'da kader kavramının dinî manada veya doğrudan doğruya islâmî bir ıstılah olarak kullanılmadığını belirtmeliyim. Tanpınar'a göre insan hayatını arkadan idare eden bir güç vardır, fakat insan, talihiyle mücadele edecek, galip veya mağlup olacaktır ve çok defa da mağlup olacaktır. Muhtemelen bu fikrini dinî manadaki kader anlayışında bulamadığı için hep bu alanın dışında dolaşmıştır. *Edebiyat Tarihi*'nin Giriş'inde "Sünnî akidede ne kadar inkâr edilmiş görünürse görünsün insanın hayatta yine bir yeri vardır. Kaza ve kader meseleleri bir yığın şüpheyi ve mesuliyeti kendiliğinden doğuruyordu. Tasavvuf bu endişeleri de ortadan kaldırıyor, daha doğrusu onlara büsbütün başka yönler veriyordu" diyerek tasavvufu büyük bir firar kapısı olarak düşünüyorsa da onun bile "hayatın çerçevesini genişletmediğini, belki onun dışında sadece istiğrak içinde veya kalenderce yaşamayı temin ettiğini" söylüyordu (s. XLI-XLII). Yalnız *Beş Şehir*'de Konya ince Minareli'yi anla-

türken satırlar arasına sıkışmış bir cümle islâmî inanca bağlanabilir: “Allah kelâmının büyüklüğü önünde insan talihinin biçareliğini anlatmak ister gibi mütevazî açılan asıl giriş yerini çerçeveleyen bu kapı” (s. 155-56). Ancak bu ibarede de kendi dışındadır ve başka müminlerin inancını aksettiriyor gibidir. Yine de “insan talihinin biçareliği”nin tam bir Tanpınar ifadesi olduğunu belirtmeliyiz.

Bir denemesinde, bulunduğu trenin bir kasaba istasyonunda durduğu sırada gördüğü insanların iç ve dış dünyalarıyla haşır-neşir olma arzusunun anlattığı bir denemesini şu cümlelerle bitiriyor: “Ortaya insanı yapan kaderin asıl mekanizması çıkıyor ve ben anlıyorum ki, insandan ötede bir şey, onu zaaf ve kudretleriyle, talih ve talihsizlikleriyle yaratan ve idare eden çok kuvvetli bir şey vardır.” (*Yaşadığım Gibi*, s. 122). Burada islâmî kader anlayışına, daha doğrusu tevekküle yaklaşan bir düşünce var gibi görünüyorsa da Tanpınar’da meseleyi bütün olarak düşündüğümüzde bu hükmünün de bir akideden değil, tamamen kendi kanaati olarak doğduğunu farkedebiliriz. Bir de Yahya Kemâl’in “Yoktur hududu bizdeki sabr ü tahammülün” mısraı üzerinde dururken Osmanlı Türkünün kader anlayışında stoizmin ve iradenin karşı karşıya gelişini kısa bir cümleyle irdeler: “Bu son beytin sabır ve tahammülünün üzerinde bilmem ısrara lüzum var mı? Sansitif ve kaderci olan eskiler hiçbir zaman bu cinsten stoik olmadılar. Hiç olmazsa şiirde. Osmanlı İmparatorluğu dediğimiz bu üçüncü Roma, stoizmi hiç de böyle yüksek sesle ilan etmezdi. Başı istendiği zaman verir, ekmeği elinden alınınca sızlanır, fakat kadere karşı meydan okumazdı. Filhakika o Allah’tan sabır ve tahammül isterdi.” (*Yahya Kemâl*, s. 160-161).

Kaderin veya talihin dinle ilişkisini çağrıştıran bu birkaç örnekten sonra Tanpınar’ın yazılarının çoğunda fert olarak kaderle yoğun bir didişme içinde olduğunu söylebiliriz (Bu yazıda benim de kader, talih ve bu kategorideki diğer kelimeleri Tanpınar’ın vokabülerine göre uyararak ve onun lügati çerçevesinde değerlendirmeye gayret ettiğimi belirtmek isterim). Çok nadir parçalarda, bazan bir sanatkârdan bahsederken veya kendi roman kahramanlarının davranışlarında kadere karşı isyanlarını alkışladığı olur. Bunların dışında kader, bizim irademizin, isteğimizin haricinde çizilmiş; güzergâhı, durakları ve hedefi belli, fakat bizim için bilinmezliklerle dolu bir yoldur. Denemelerinde bizzat kendisi, roman ve hikâyelerinde ise kahramanları hadiseler karşısında hep insanın talihi üzerinde düşünür ve çıkmaza girerler. Bunların en trajik olanı, Pascal’ın bir cümlesinden hareket ederek onun “insanoğlunun en kudretli ve gerçekten yaratıcı olduğu tarafıyla en zayıf noktasını, kader karşısındaki aczini birleştirdiğini” söyledikten sonra şunları ilâve eder: “Ruhumuzla, idrakimizle ne kadar büyüğüz ve gene bu yüzden -kaderi yenemediğimiz için- ne kadar biçareyiz!” İnsanın bunca yaratıcı gücünü anlattıktan sonra “Bütün bunlara rağmen kâinatın yanında neyiz? Bizim, nabzımızı dinleyerek bulduğumuz, şuurunu beraberinde getirdiğimiz, ölçtüğümüz, biçtiğimiz, her şekilde tasarrufa çalıştığımız, her türlü icat, ihtira, ihtiras, vehim, vesvese, şiir ve sanatı, her şeyi içine attığımız hâlde bir türlü dolduramadığımız zamanın karşısında ne kadar küçüğüz? Bir gün ömrümüzün her türlü arızasıyla doldurmaya çalıştığımız bu çukur birden kıpırdanır. Ebediliğin hesaplarını yapan insanoğlunu, birdenbire genişleyen küçük bir an yutar, her şey silinir.” der (*Yaşadığım Gibi*, s. 21).

Bana Baltazar'ın sarayının duvarına esrarengiz bir elin yazdığı trajik kaderi ifade eden “Ölçüldü, biçildi, paylaştırıldı” sözlerini hatırlatan bu satırların arasında Tanpınar'ın vurguladığı en büyük gerçek ölümdür. Böylece kader fikri birçok noktada ölüm çizgisiyle kesişir. O, Yahya Kemâl'in şiirlerindeki sınırlı temlerden bahsederken de “İnsan kalbi ölümden başka kader bilmez, gerisi tarihin işidir veya ferdî tesadüftür” hükmünü verir (Ed. Üz. *Makaleler*, s. 348).

Tanpınar'a göre kader karşısında insan geniş ve büyük bir mekanizmanın bir çivisi olmaktan başka bir şey değildir. Bir Bursa gezisi sırasında bu şehrin sırlarını arama sevdasına düşmüşken, yavaş etrafında hep ölümü görüyor gibi bir izlenime kapılır. O zaman herşeyi çocukça bulur: “Aşk, sanat, arzu, zafer hepsi hasta nahvetimizin oyuncaklarından başka bir şey değildi ve hepsinin arkasında kaderin büyük çarkı işliyordu. Her şeyin, hatta bu şehrin en güzel ifadesi olan su seslerinin bile hulyama boş kadehler uzattığı böyle bir günde başka nasıl düşünebilirdim” (*Beş Şehir*, s. 134).

Tanpınar'ınki gibi bir mizacın insanından, kader karşısında isyan beklenemez. Nitekim roman ve hikâyelerinin kahramanları da, kendi iradelerini o bilinmeyen büyük iradeye teslim etmiş insanlardır. Hayatlarını tesadüfler idare eder veya tesadüflerin idare ettiğine inanırlar. Daha ilk insanlar, Adem ve Havva “kendilerini kaderin mahbusu bilirler” (*Hikâyeler*, s. 134). Bu yüzden en güzel hayat, yaşadığı âna kendini bırakmaktan ibarettir. Yani kaderin bize çizdiği yola paralel gitmek. (Bu, bir çeşit hedonizme veya rintlîğe açıklığı gibi anlaşılabilirse de Tanpınar'da bu tavır sadece ferdî bir duygu hâlinde kalır, toplum ve sanat meselelerinde daha farklı düşündüğü görülecektir.) *Huzur*'da Nuran, kendi içinden büyükannesinin ona şöyle seslendiğini iştirir gibidir: “Mademki benim kanımı taşıyorsun, sen de sevecek, şu veya bu şekilde ıstırap çekeceksin! Bir kaderden kurtulmağa boşuna çalışma!” (s. 166). Böylece Tanpınar'ın zaman zaman kader yerine koyduğu başka bir kavrama, ‘veraset’e çarparız. Ancak onda natüralist romanın gereği olan mutlak bir determinist düşüncenin izleri pek yoktur. Çünkü determinizmde kurallara, kanunlara bağlı olmak, binaenaleyh önceden sonu kestirebilmek gibi bir avantaj bahis konusudur. Tanpınar'da ise kaderin bilinmezliği en büyük problemidir ve asıl trajedi de buradadır. *Aydaki Kadın*'da Naşit Bey “Talih, der, Herkes hayata koltuğunun altında gizli bir torbayla gelir. Kimisinininki bomboştur. Kimisinininki sıkı sıkıya doludur. Benimkinde çok iyi şeyler vardı. Güzel bir kadın, latif çocuklar, sevdiğim meslek... Az çok şöhret, itibar... Ne çare ki torba delikmiş... Hepsi, hepsi gitti. Hepsini yarı yolda kaybettim... Evet hepsi gitti. Bilir misiniz dünyada en korkunç şey nedir?... Talihini bilmek... Onu anlamak yok mu? O mutlak çaresizlik fikri bir kere sizi sarmasın” (s. 37). Ahmed Haşim'in, bu hareket dünyasında kendisini bir rüya adamı olarak idrak etmesinden gelen bir acıyı anlatırken de “Bu, talihini vaktinden evvel bilmeğe çok benzer ki, herkes buna tahammül edemez” diyor (Ed. Üz. *Makaleler*, s. 286). Gerçekten Haşim bunu idrak etmiş miydi, talihini önceden keşfetmiş miydi? Burası şüpheli. Fakat mühim olan “İnsan kaderinin büyük taraflarından biri de, bugün atacağı adımın nereye götüreceğini bilmemesidir” (*Beş Şehir*, s. 196) diyen Tanpınar'ın, bu konuda bilinmezliği tercih etmesidir.

Tanpınar'ın ölümünden sonra kısmen yayınlanmış hatıra ve mektuplarından yahut bazı mülâkatlarından, çalışmalarına, sanatına rahat bir zemin bulma ümidiyle her zaman daha müreffeh yaşama şartlarını aradığı sık sık okunuyor. Bazı kişilerin, özellikle sanatkarların biyografilerinde kaderin hazırladığı bu bahtiyarlığa erişmiş olanlara bir gıpta da seziliyor. Abdülhak Hamid'den bahsederken ona bu talihin verdiği mutluluğu dile getirir: "Abdülhak Hamid hakkında ilk hatıra gelen düşünce onun sanatkarlar ve bilhassa şirler arasında pek az tesadüf edilecek derecede talihli bir adam olmasıdır. Ölümüne kadar bütün hayatına yol gösteren, hep aynı mesut yıldızdır." Ancak yazının devamında "Hiç bir zaman idealle hakikatin çıplak ve haşin yüzü arasında kalan büyük bedbahtların ızdırabını tatmadı. Onun için eserinde insanî zaafının yokluğu ilk göze çarpan eksiklikler" diyerek sanat adına talihsizliğin bir teselli kapısını aralık bırakır. (Ed. Üz. *Makaleler*, s. 252). Bir başka açıdan, belki refah değil, fakat içinde yaşadığı topluma sanatını kabul ettirme açısından şartlarını talihli olarak gördüğü Tevfik Fikret'e de aynı gizli gıptayla bakar (age.s. 260).

Tanpınar'da yalnız insanın değil, insanla beraber onun dışında oluşan bazı kavramların, değerlerin de kaderi vardır. Aşkların, dostlukların, milletlerin, coğrafyanın, sanatın... Ataç'ın, kendisi hakkındaki bir sözüne biraz kırılarak şöyle sitem ediyor: "Bir-birimizi görmeyen evvel arıyorduk" diyen Montaigne, bütün sevgiler için sırrı içimizde gizli bir determinizm bulunduğunu söyler. Dostluk da bir kaderdir. Ve güzel bir kaderdir" (age. s. 414). Burada kaderle determinizmin aynı manada kullanılmış olduğu görülüyor.

Milletlerin talihine gelince. Burada Tanpınar toplumların, kendileri için bir kader gibi gelen bütün olumsuzluklara, felâketlere, mağlubiyetlere hatta kaderin en değişmez hükmü olan ölüme bile direnişlerini takdir eder, yüceltir. Ancak bu çelişkiyi görebilmek için Tanpınar'ın romanlarında, kendisini temsil eden kişiler dışındakilerin, mesele Huzur'da Mümtaz'ın duygusallığına mukabil aklı selimi temsil eden İhsan'ın, kader karşısında onu iradî bir tip olmaya zorladığını bilmemiz gerekir. Suat'ın intiharı ve Nuran'ın uzaklaşmasının ardından yıkılan Mümtaz'a İhsan şunları söyler: "Şimdi hayata açılacaksınız! Hislerinin değil, düşüncenin adamı olman lazım! Suat sizin saadetiğiniz üzerinde ısrar ettiği için kendini yıktı. Hiçbir şeyi kendimize kader yapmağa hakkımız yoktur. Hayat o kadar geniş ve insan o kadar büyük meseleler içinde ki..." (s. 402). Demek ki Mümtaz'ın aşkı o kadar büyük meselelerden biri değildir. Büyük meseleler nedir? İhsan'a göre Mümtaz'ın çalışmalarına, yani tarihe, yani toplumun değerlerine dönmesi. Önceki ferdin kaderidir, bu ise toplumun kaderi.

Tanpınar, "İnsan ve Cemiyet" adlı yazısında ferdin kaderi ile toplumunkini karşılaştırır: "Cemiyet fikri işe karışınca kader trajedisi azalır. Çünkü cemiyet için, fertte olduğu gibi ölüm yoktur. Orada süreklilik vardır. Zincir, ebedîlik boyunca uzanıp gider. Parça parça olsa bile bir sonraki, kendinden önce geleni tamamlar. Cemiyet hayatı, topluluk için olduğu gibi, fert için de ölüm düşüncesini yener. Çünkü kurduğu değerler zincirinde ölümün de bir yeri vardır. Fert için bir bitiş, bir son olan ölüm, çok defa cemiyette bir başlangıçtır." Burada genel olarak toplumu değerlendiren Tanpınar, yazının

sonunda bu direnişin kaynağının milliyet olduğunu söyler: “Ebedilik boyunca yaşayacak olan fertler, hatta nesiller değil cemiyettir. Kaderin ve zamanın karşısında ancak cemiyet ve onun tarihî varlığı olan milliyet durur. Fırtınaya karşı yaprak değil, kökünü toprağın derinliklerine salmış olan çınar dayanır. Bu inanış, her kaderin üstündedir.” Görüldüğü gibi burada başka bir Tanpınar var. Ferdî hayatında, şiir, roman ve hikâyelerinde talihin o kadar mahkûmu görünen Tanpınar, içinde yaşadığı toplumun, milletin bir ferdî olduğu zaman iradî bir karakter göstermektedir.

Değişik yazılarında Osmanlı Devleti’nin çeşitli devirlerinde kaderin iradeyle beraber, âdeta elele oynadığı rolü anlatır. Tanpınar da hocası Yahya Kemâl gibi Malazgird’i milletimiz için yeni bir tarihin başlangıcı olarak benimsemiştir. Fakat kalbini, kaderin bu millet için aydınlatığına inandığı ufka çevirerek: “Malazgirt ovasında döğüşen yigitler, kılıçlarının havada çizdiği kavsın, bütün ufku dolduran nal şakırtılarının, Sinan’ın, Hayreddin’in, İtrî’nin, Dede’nin dünyalarına gebe olduğundan elbette habersizdiler. Kader, insan ruhu bir tarafını tamamlasın, yaradılışın büyük rüyalarından biri gerçekleşsin diye, onları bu ovaya kadar göndermişti. Yaratıcı ruhun emrinde idiler, onun istediğini yaptılar” (*Beş Şehir*, s. 52). Ancak talih yıldızının bu şaşaalı doğuşuna mukabil, devletin çökme asırlarında daha trajik tablolar çizilir. Evliya Çelebi’ye ve onyedinci yüzyıla tereddüt etmeden kahramanlık ve destanî sıfatlarını yakıştıran Tanpınar burada çöküşü hazırlayan kadere karşı milletin döğüşünü şöyle anlatıyor: “Filhakika karşısındaki düşman âlemle arasında mevcut olan muvazenenin yavaş yavaş aleyhine bozulmağa başladığını içten içe duyan ve kaderini yenmek için adalelerini imkânsız bir gayretle şişiren, insan olduğunu anladıktan sonra bile devler gibi döğüşen bu 17. asır Türkiye’si için dâsitanî ve kahraman kelimelerinden başka bir vasıf bulmak çok güçtür.” (*Ed. Üz. Makaleler*, s. 164). Ondokuzuncu yüzyıl ise kaderin hazırladığı trajik sonun devridir. Trajedi kelimesini Tanpınar hemen tamamen kaderle ilişkili meselelerde kullanıyor. Çünkü klâsik trajedi de tıpkı Tanpınar’ın, ilâhî kaderle ilişkisi belirsiz, fakat önceden belirlenmiş ve her zaman facia ile sonlanacak bir düzen içinde kurulurdu. Ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı kriz devrinin romanı olan *Mahur Beste*’de, “Cemiyetin kaderini yapan her türlü geçici şartlar aşılsa bile, çok derinde, aşılması imkânsız bir duvar vardır” diyen Sabri Hoca’ya göre “İmparatorluk bir kaderin yoluna girmişti. En faydalı teşebbüsler bile onun için zararlı olacaktı” (s. 81). “Dava bir imparatorluğun talihi üzerinde dönüyor. Bu talih bir Kanun-ı Esasi ile değişmez” (s. 93). Genç Osmanlılar, Nâmîk Kemâl ve çevresini anlattığı bir yazısında da aynı manada “İmparatorluk hakikaten korkunç bir talihe doğru gidiyordu” sözünü tekrarlar (*Ed. Üz. Makaleler*, s. 222).

Fakat asıl kaderin, belki daha doğru bir tabirle mukadder gibi görünen âkıbetin karşısına iradeyle dikilmek, Tanpınar’a göre Mütareke ve Millî Mücadele ve bu savaşlardan çıkan Anadolu insanı için yakışırdı. Bu konuya herhangi bir şekilde temas ettiği yazılarında kader karşısında değişen bu tavrı derhâl görülecektir. Milli Mücadele Erzurum’unu anlatırken kader ve irade arasındaki ince ve görünmez bağ birden netleşir ve iradenin üstünlüğü belirir: “Türk tarihinin hiçbir safhası 1918 ile 1919 arasındaki günler kadar acı olmamıştır. Silahlarımızı tekrar ele aldığımız günden itibaren kurtuluş

devri başlar. Çünkü düşmanını karşısında görmek, onunla döğüşmek, işi psikolojik sahadan çıkarır; insan iradesinin dığında görünen çehresini atar, hayatın gündelik işleri arasına sokar. Mondros Mütarekesi Türk milleti için böyle kader çehreli bir hadise olmuştı.” (Ed. Üz. Makaleler, s. 423).

Mütareke ve Milli Mücadele’nin başlangıcı, genç Ahmed Hamdi’nin, Edebiyat Fakültesi’nde Yahya Kemâl’in ilk derslerini dinlediği yıllardır. İlk defa ondan dinlediği Alfred de Vigny’nin Kurdu Ölümü şiiri ile, Anadolu’daki çatışmalardan gelen haberler birbiri üzerine yığılır ve birinden ötekine geçmek bu heyecanlı gençler için hiç de zor değildir. “Ve böylece birbiri peşinden gelen parlıtlar arasında insan talihine, insan hay-siyetine, ölüme, aşka açılıyor, yıkılmış imparatorluğun enkazı arasından yaralı vatana sarılıyorduk” (Yahya Kemâl, s. 13). Aynı yıllarda Maraş’ın direnişi hakkında da şunları söyler: “Pek az şey bu küçük şehrin, bütün bir vatan parçasının üstüne çöken talihini yenmek için tek başına ortaya atılması kadar güzeldir.” (Yaşadığım Gibi, s. 226). Milli Mücadeleyi takip eden yıllarda da talihe karşı güçlü bir iradenin gereği üzerinde durur: “Hakikat şudur: Milli Mücadele’nin ateşinden yeni bir Anadolu doğdu. Onu hak ettiği talihe kavuşturmak boynumuzun borcudur.” (age, s. 232). Bu cümlelerde talih artık kendiliğinden gelen değil insan iradesiyle yeniden açılan bir ufuktur. Aynı iradeyi, aradan epey yıl geçtikten sonra 1951’de Bulgaristan’dan sürülen yüzbinlerce Türk’ün geleceği umudunda da bekler: “Göçmenlerin gelecek mevsimde, yurttaki yetiştirecekleri ilk buğday başağının talihe karşı en büyük zaferimiz olacağına inanıyorum.” (age.s. 56).

Pekâlâ, kader karşısındaki düşünceleri ve davranışları böyle olan bir insanın, bununla ilgili olarak sanat anlayışı nasıldır? Bu konuya Tanpınar’ın bir yılbaşı gecesi, şüphesiz her zamanki gibi bekâr odasının yalnızlığında, değişik duygularını yansıttığı bir denemesiyle girmek istiyorum Burada kader, öteki yazılarına göre daha değişik bir isim altında görünür: Büyük, ölümsüz zaman ejderi.”Kendi kendime, işte bir yıl daha bitti, dedim; bir yenisi başlıyor. Gençler bir yaş daha büyüdüler. Yaşlılar bir yaş daha kocadılar. Hayat nehri, geniş yatağında bir daha kabardı. Büyük, ölümsüz zaman ejderi kendi üstüne bir daha döndü, gene kendisinden doğabilmek için altın kuyruğunu ısırmağa başladı. Mevsimlerin mucizesine, aydınlığın değişen cilvesine yeni baştan bir daha şahit olacağız. Tabiat ana yenileştikçe biz de yenileşeceğiz. Ey ebedî dönüş, sen ne kadar güzelsin! Nizamın, âhengin ta kendisidir. İnsanoğlu, ruhunda bu âhenk hüktüm sürdüğü için. Talihindeki acılığın, yoksulluğun rağmına büyüktür.” (Yaşadığım Gibi, s. 66). Bu ifadedeki ebedî dönüşü de şark felsefesinin çark-ı felek mazmunuyla birleştirip kader olarak algılamamızda bir mahzur kalmıyor. Bu cümleler, Tanpınar’ın galiba kaderle en barışık olduğu bir ânının mahsûlüdür. Kader’in, “insanı idare ettiğine inandığı o çok kuvvetli şey”in, bütün yok etmeleri ve yeniden yaratmalarıyla ve daha çok verdiği acılarla, sanatkâra da yaratıcı kudreti aşılmasını büyük bir duygu yoğunluğu ile alkışlamaktadır. Cümlelerde görünmediği hâlde sanatkârdan bahsettim. Çünkü yazı, o gece okumakta olduğu bir takım kitaplar üzerinedir. Bunlardan Hölderlin’in, bu XIX.yüzyıl Alman melankolik şairinin (melankoliyi aynı zamanda psikopatolojik manada kullanıyorum) *Empedokles*’ini okumuştur. Orada Hölderlin’e, “Amansız kadere

‘bana tanrılarınki kadar bir saat bahşedin, sonra istediğinizi yapın!’ diye yalvaran bu şairin bütün eseri, ruh bütünlüğümüzü sağlayacak âhenk hasretiyle doludur” (age.s. 67) derken ona gıpta etmediğini söyleyebilir miyiz?

Tanpınar bu konuda da, sanatkârın yetişmesinden sanat eserinin doğuşuna kadar talihin türlü cilvelerine inanan bir insandır. Belki de kader bize, altın ışıklarıyla parlak bir ufuk hazırlamıştır. “Antalya Mektubu”nda talihimiz içimizde çok gizli bir yerededir. Fakat ona erişebilmemiz için birçok şeylerden kurtulmamız lazımdır” diyen Tanpınar, roman ve hayat arasındaki ilişkileri ele aldığı bir yazısında sanatkârın kader karşısındaki tavrını şöyle belirler: Romancı insana inanmalıdır. Çünkü hayatı bu iman yapar. Nerede hayat varsa, orada bu imanın renk ve ışık tufanı olan neşe vardır. Hayatımızı görelim, eksikliklerini bilelim. İnsanı realiteye, realiteyi altındaki kökleşmiş meseleye irca etmeden bu memleketin edebiyatının yapılacağına ben de kani değilim. Hatta bu meseleleri hakikî yüzü ve diliyle tanıdığımız zaman, kendimizi çok başka bulacağımıza, hayatı sadece tahammül edilmesi lazım gelen bir şey, bir kader gibi kabul edeceğimiz yerde, ona hakim olacağımıza, etrafımıza büyük yapıcıların nefis güvenleriyle bakacağımıza inanıyorum” (Ed. Üz. Makaleler, s. 55).

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* romanının baş tarafında, bir gün Notre-Dame katedralini dolaşırken karanlık bir köşede bir duvara elle kazınmış grekçe bir kelime gördüğünü yazar: “Fatalis”. Bu tek kelimenin manası “Kader”dir. Böylece Hugo, romanının başında kahramanlarını idare eden o büyük gücün anahtarını okuyucuya kendi eliyle vermiş olur. Ama o anahtarı vermeyen kaç sanatkârı bu ebedî düşünce meşgul etmemiştir ki?

Tanpınar’ın birtakım küçük işaretlerle, bana Beethoven’ın Beşinci Senfonisi’nden hareket ettiği intibamı veren, bir taraftan medeniyetimizi ve sanatlarımızı açıklarken, bir taraftan da kaderin milletimize çizdiği yolu aydınlatan aşağıdaki cümleleriyle bahsi kapatmak istiyorum:

“Boğaziçi her şeyden önce bir zevk ve üslûptur. Asırlarca zevkimiz, duygularımız, hayat görüşümüz bu lacivert ve yaldız parıltılı suların kenarında, onları saatle, aydınlıkla değişen manzaralarını seyrederek olgunlaştı. Zengin imparatorluk, şehit Rumeli ve gazi Anadolu, dört bir yandan oraya aktı ve orada hayatın bize mahsus şekillerini doğurdu. Aşka ve ölüme bu kıyılarda bize has manayı verdik. İkbalin altın döşeli merdivenleri, ters yüzünü döndürmüş cilveleri, hasretler, gurbetler, ölümün kıvılcımlı bir kül yağmuru hâlinde yağdığından başka bir şey olmayan şifasız uzletler, hep bu tılsımlı aynaya aksede ede camilerimizde, çeşmelerimizde, bestelerimizde, hayatı güzelletiren her gayretimizde ayrı ayrı manalarda gülen o ‘ledünnî’ çehreyi aldılar. Ve sonunda imparatorluğun mukadder inkıraz saatlerinde musıkî geldi; bir kâinatın tükenişine benzeyen çok içli bir ‘final’ zenginliğini bu terkibe katarak ve ay ışığının açtığı büyümlü bir uçuruma doğru onu sürükleyip götürdü.” (Ed. Üz. Makaleler, s. 411).*

* Tanpınar’ın kitaplarından yapılan alıntılar Dergân yayımlarındaki son basımlarına aittir.

KÖKSAL ALVER

EDEBİYAT VE İDEOLOJİ: A. H. TANPINAR'IN ROMANLARINDA İDEOLOJİK ÖRGÜ

Edebiyat ve İdeoloji

Edebiyat ile ideoloji kategorik olarak farklı alanlar olmasına karşın çoğu zaman birbirlerine gönderme yapılabilmesine imkânı verirler. ‘Edebiyat/sanat bizatihi ideolojidir’ görüşünden ‘Edebiyat/sanat ideolojiyi malzeme olarak kullanır ve onu yenden dönüştürür’ anlayışına kadar birçok değerlendirme, her iki alanın birbirinden çok da uzak/kopuk olmadığını gösterir. Bize göre de ideoloji, edebiyat/sanat eserlerine içkindir. Sanatçı bakış açısını (ideolojisini) bazen ayan beyan ortaya koyar, bazen bunu eserinin imkânlarıyla verir. Edebiyatçının ilk amacı bir anlayışı, bakış açısını, dünya görüşünü doğrulamak yahut yanlışlamak olmayabilir. Ne ki, edebî eserler tek amaca yönelik olarak da ortaya çıkmazlar. Bunlar, toplum/grup içinde bir insan olarak edebiyatçının üretimi olduğundan onun bakış açısından, ideolojik yönelimlerinden, dünyaya baktığı pencereden tam anlamıyla bağımsız olamaz. Elbette, Wolff’un çok yerinde belirlemesiyle bu bakış açısı hiçbir zaman, “metnin edebi özelliklerini görmezlikten gelmeyi de gerektirmemektedir” (Wolff; 2000, 58).

Edebiyat-ideoloji denklemini çözmeye imkân veren anahtar kavramsallaştırmayı Pierre Macherey ve Terry Eagleton gibi iki önemli kuramcı vermektedir. Edebiyat/sanat incelemesi, ürüne yaklaşım Macherey’e göre ‘ikili incelemeler’ çerçevesinde görülmelidir: “ideolojik biçim olarak sanat ve estetik süreç olarak sanat”. Eagleton’a göre ise edebiyat ve sanat eserleri iki yapısal unsurun karşılıklı birlikteliği içinde üretilmişlerdir; “metinde yansıyan ideolojinin içeriği ve yapının sanatsal üretim biçimi” (Wolff; 2000, 66). ‘İkili inceleme’, hem eserin edebî ve sanatsal yönünü öne çıkaracak ama buraya kilitlenmeyecek hem de eserde ‘farklı bir okuma imkânı’ arayacaktır. İşte edebiyat ve ideoloji ilişkisi eseri farklı bir okumaya tabi tutmanın ifadesi olarak karşımızdadır.

Edebiyat-ideoloji denkleminde bir diğer sorun ise ideolojinin eserde nasıl verildiğine ilişkindir. Bir edebî eser ilkin türünün objektif kriterlerine bağlı kalmak durumundadır; roman, öykü, şiir, anlatı... özellikleri tartışılmayacak nitelik ve yetkinlikte olmalıdır. Anlattığı ‘şey’ ise, edebî dilin süreçleriyle aktarılmalıdır. Böylesi bir edebî eserde ideoloji, edebî olmayan metinlerdeki gibi yer almaz. “İdeoloji sanat ürününde saf hâliyle ortaya çıkmaz; edilgen bir niteliğe sahiptir. Sanat ürünü, ideolojiyi, kural ve geleneklerle uyumlu bir biçimde, estetik biçimler altında yeniden üretmektedir” diyen Wolff, bir önemli ekleme yapar: “Sanatsal şifreler ve gelenekler, ideolojiyi kendine özgü bir biçimde dönüştürürler” (Wolff; 2000, 66). Macherey de

gerçeklikte tanık olduğumuz ideolojinin edebî eserde dönüşüme uğradığını, belli bir şekil ve yapı kazanıp böylece farkedilir hâle geldiğini dile getirir. Ona göre ideoloji hep belli şeyleri gösterme/söyleme şeklinde değil çoğu zaman örtbas etmek, saklamak biçiminde karşımıza çıkar ve eserde boşluklar ve suskunluklar olarak kendini belli eder. Eserde söylenenler değil asıl söylenmeyenler ideolojiyi görüntür kılmaktadır (Moran; 1994, 61).

Edebî esere içkinliğini kabul ettiğimiz ideolojinin açıkça yahut dönüştürülerek verilmesi yazarın tekniğine, yöntemine ve üslûbuna bağlıdır. Ama temel bir yönelim şeklinde kabul ettiğimiz ve izini sürdüğümüz tutum, ideolojik örgünün eserde nelere işaret ettiği ve yazarın hayat karşısında nasıl yer aldığını irdelemektir.

Tanpınar’ın Romanlarında Alt-katman Olarak İdeoloji

Tanpınar, kültür, din, toplum, millet, medeniyet, estetik, gelenek, aydın vb. konulara ait düşüncelerini, hülâsa ideolojik yönünü ve tezlerini edebî açıdan zirve kabul edebileceğimiz romanlarına ustaca yerleştirmiş/yedirmiş, edebiyatçı kimliğini ve edebiyatı önelemeyi ideolojik tutumuna harcatmamıştır. İdeolojik tercihleri ve tezlerini roman sanatı içinde verebilme ustalığını gösteren ender sanatçılar içinde yer almıştır. Tanpınar’ın ideolojisi romanlarında bazen ayan beyan ortadadır, demek istediğini eğip bükmeden, dolandırmadan ortaya serer. Bazen da sembolik bir dil kullanır; simge ve semboller vasıtasıyla o yönünü açığa vurur; bu yönü okuyucuyu/eleştirirmeni biraz daha yorar. Bütün bunları yaparken romanın estetik çatısını fazla zorlamamaya çalışır, ancak bazı durumlarda ‘hızını alamaz’ ve romancıdan çok ideolog/düşünür olma yönü ağır basar. Sonuçta Tanpınar, romanlarında kendi bakış açısı/ideolojisini çözme bağlamında bize azımsanmayacak malzeme sunar.

Tanpınar’ın romanları temel sorunsal olarak Türk toplumunun yaşadığı büyük değişim ve dönüşümü belirler; bu sorunsal etrafında estetik, aşk, musıkî, din, kültür, medeniyet, devlet yönetimi, siyasal iktidarlar, toplumsal sorunlar, aydın sorunları gibi konular işlenir. Bahsedilen büyük değişim/dönüşüm ise Türkiye’nin son iki yüz yılını temsil eden Batılılaşmadır; Tanzimat ve öncesiyle başlanan Cumhuriyet’le radikal bir yorum eklenerek yeni bir yön alıp süren dönem. Tanpınar sözkonusu değişimi gayet soğukkanlılıkla karşılar; Batılılaşmayı “tarihi zaruretlerden kudret alan bir irade” (Tanpınar; 1996, 40) şeklinde görür ancak bu hamlenin sonuçta bir ikilik doğurduğunun da farkındadır. “Bu ikilik, evvelâ umumî hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibarıyla ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir” (Tanpınar; 1996, 34). Tanpınar’a göre bu ikilik/ikiye bölünmüşlük (bir yanda geçmiş/mazi ve bir yanda da şimdiye hükmeden Batı/Batılılaşma çabası) birey ve toplum sathında bir marazi durum yaratmıştır. Peki bu marazi durumdan çıkış nedir? İşte bu nokta önemli, çünkü Türk aydınını en çok uğraştıran soru budur ve Tanpınar’ı da hayli uğraştırır. Onun net bir cevabı yoktur, ‘kafası karışık’, tıpkı romanlarındaki aydınları İhsan, Mümtaz, Cemal gibi. Son tahlil-

de Batılılaşmadan yanadır ve Batı'yı önemli bir kaynak görür, kendi gelişme çizgimiz için. Ancak maziden de vaz geçemez, onu bir kalemde silip atmaktan yana değildir.

Denebilir ki Tanpınar, nefesinin çoğunu 'bize ait bir dünya' örmek için harcamıştır. Onun önerdiği kimlik ve bilinçte 'bizlik' duygusu/kategorisi hayli baskındır; 'öteki' ise dönüştürülmeyle karşı karşıyadır; dönüştürülerek 'biz'e eklenir. Onun sisteminde 'bize ait bir dünya', kaynağı ne olursa olsun hamurunu bu topraklarda yoğurduğumuz ve şeklini de bizim verdiğimiz öğelerden oluşur; buna mazi de dahildir, Batı da ve diğer kültürlerin öğeleri de. Aslolan 'bizim damgamız'ı taşımasıdır. Bazen mazinin yeni insan/yeni hayat şekillerinin oluşturulmasında göreceği (çok da etkin olmayan) vazifeyi hatırlatır durur, bazen de 'şimdi'nin her şeyi belirleyeceğini, dolayısıyla temel kategorik alanın (kimliğin oluşumu) 'şimdi'nin güdümünde bulunduğunu ısrarla ve yılmadan belirtir. Hemen her olguda ve gelişmede 'bizim damgamız'ı görmek ister. Peki bu nasıl olacaktır? Tüm 'öteki'ne ait olanları atarak, onlardan sıyrılarak mı yoksa 'öteki'ne ait olanı da alıp kendimize göre bir biçim ve ruh vererek mi? Tanpınar, değindiğimiz gibi daha çok ikinci yöntemi tercih etmek gerektiğini söyler, ancak bazı şeylerin atılmasında gözü peklik sergilemekten de kaçınmaz. Sonuçta hemen tüm kategorik alanlarda 'bizim damgamız'ın olmasını teklif eder; bir tür 'dönüştürme'dir sunduğu aslında. Ancak bu ne derece gerçekleştirilebilir bir durumdur, o büyük bir soru olarak hâlâ önümüzdedir. Örneğin Batı'nın tekniği nasıl 'bizim damgamız'la dönüşüme uğratılacaktır? Yahut bin yıllık bir maziye besleyen İslâm ve onun hayata yansımada 'bizim damgamız' ne şekilde olacaktır; diğer millet, gelenek ve tecrübelerin buluşukları 'ortak zemin'de kendi dönüştürmemiz nasıl olacaktır? Söz konusu dönüştürmeler ne kadar 'bizim damgamız'ı taşıyacak ve 'saf biz'i temsil edecektir? Bütün bu temel soruların cevabı yoktur Tanpınar'da. Verdiği cevaplar ise kimliği, medeniyeti, duygudaşlığı bir coğrafya ve bir milletle sınırlandırarak oluşturmaktadır ancak. Gömlek soyunur gibi diğer geleneklerden, medeniyetlerden ve milletlerden alınan değerlerin atılmasını bir teklif hâlinde sunan Tanpınar, nedense bunu Batı'ya kadar vardırmamaktadır. Değişim dâvasında "az çok olmaz; bu hep veya hiç dâvasıdır. Nispet girmez. Bir zihniyet ya tam değişir, ya değişmez; gerisi dışta kalır" görüşünü dile getiren Tanpınar, yönteminin ipuçlarını vermiş olur: "daha derinlerden birtakım şeyler çıkarıp atmak lâzım geldiğini", "bize lâzım olan(ın) gömlek değiştirmek değil, içten değişmek" olduğunu söyler, çünkü ona göre "bütün cemiyet hayatı zihniyet etrafında döner" (Tanpınar; 1988, 104). "Ne şarka, ne garbe, ne falana, feşmekâna bağlıyım; bize bağlıyım." (Tanpınar; 1988, 111) der. Türklük dediği yapıya ne bulaşmış/eklenmiş ise ondan sıyrılmayı teklif eder.

Tanpınar, kendi yöntemi, bakış açısı ve ideolojisinin temel niteliklerini temsil edecek manifesto niteliğinde bir pasajla (s. 108-111) karşımıza çıkar *Mahur Beste*'de, (söz konusu pasaj aynı zamanda Anadoluculuk'un temel nitelikleri açısından da bir manifesto/okuma metni olarak alınabilir). Bu pasajın diğer bir önemi, Tanpınar'ın tüm romanlarına sinmiş, tüm yapıtının alt-katmanını oluşturan ideolojisinin bir yö-

nünü temsil eden meşrulaştırma/haklılaştırma sorunsalını çok net çizgilerle ve nefis bir anlatımla temsil etmesidir. Bu metinde Tanpınar, üstadı Yayha Kemâl'i izler ve tıpkı onun gibi "dine itikat, iman, ilmihâl yönünden ziyade Cemaat ve atmosfer olarak önem verişiyile... Mücerret İslâm'a karşı, cemaatin tabii hâli olan, yerli ve yaşayan İslâm'ı öne çıkarır" (Bora; 1998, 86). Burada Abdülhamit döneminin önemli kadılarından İsmail Molla ile Sabri Hoca konuşturulur. Tanpınar, kendi tezlerini İsmail Molla'nın dilinden okuyucuya aktarır. Derin bir İslâm bilgisi olan ve laik-seküler bir mesleğe ait olmayan bir figürün seçilmesi elbette manidardır. Bahsettiğimiz pasaj önemine binaen ayrıntılı bir çözümlemeyi gerektirdiğinden biz bu pasajdaki tezleri sıralama yolunu tercih ediyoruz.

Birinci tez (burada *tez*, ideoloji, yöntem ve bakış açısını içermek anlamında kullanılmaktadır), 'yaşanan hâl'/'şimdi'nin hemen her şeyi belirlediği, her gelişmeye baskın olduğu, dönüşümün temel motoru olduğu tezidir. "Ben şarka bağlı değilim, eskiye de bağlı değilim; bu memleketin hayatına bağlıyım" (s. 108) ile "Din, akîde, hepisi bu hayatta şekil alıyor, değişiyor" (s. 110) sözleri aslında 'şimdi' hükmü geçen değişim/dönüşümün açıklanması ve meşrulaştırılmasıdır. Tanpınar, 'aslolan yaşanan'dır' aforizmasını dillendirir. Öyle sanıldığı gibi maziye aşık değildir. Bir büyük 'gerçekçi' olarak 'şimdi'nin makbul olduğunu vurgular.

İkinci tez, 'kitabî olanla hayatın/yaşananın ayrılığı' hususudur. Bu kadim ayrılığın anlatılması yeni bir buluş değildir elbette. Bu ayrılık/uyuşmazlığın bir gerçekliğe dayandığı, kitabî olanın tüm mükemmelliği ve ilkeselliği ile hayatta temsil edilememe ihtimali ('aslolan ilkedir' belirlemesini öne çıkarmak kaydıyla) de herkesin malumudur. Ancak meseleyi yeniden ele almamızı gerektiren Tanpınar'ın tarafgirliğidir. O, kitabî olana değil yaşanan, hâl'in ürettiğine itibar eder. "Bizi yapan hayattır. Bütün hususiyetlerimiz oradan gelir. Bu ise kitapta okuduklarımız gibi bir kere için olup bitivermiş şeylerden değildir; daima değişen değiştikçe bizi de değiştiren bir şeydir. Çünkü arkasında eline geçen her meyvayı iştahla ısırmasını bilen bir cemaatin zevk hayatı vardır" (s. 108). Tanpınar'ın meşrulaştırma ideolojisini net çizgilerle temsil eder bu sözler. Daima değişen ve bizi de kendi yörüngesine alan bir hayat vardır; onun karşısında durmak niye der gibidir. Tanpınar'ın Batılılaşma siyaseti ve onun radikal bir biçimi/yorumu olan Cumhuriyet'le buluşma noktalarından birisidir bu tez. Batılaşmak siyasetinin karşısında ise 'direnen' değil *her meyvayı iştahla yiyen* bir kitle vardır. Bu *iştahla yenen meyva* sakın Batı (medeniyeti) olmasın? Ve son olarak, bir şey zevkle üretilmişse (estetik bakış ve yaşantı varsa) Tanpınar ona selam durur. Çünkü zevk/estetik her şeyin önündedir.

Üçüncü bir tez ise 'Halk İslâmı/Volk İslâm'ın kitabî olana karşı konumlandırılması, öne çıkarılmasıdır. Folk İslâm'a yön veren hayat şekilleri, cemaatin istekleri, coğrafyanın hususiyetleri, günün gerekleri ve ihtiyaçlardır. Kitabî olan ise değişmez ilkelere; her millet, coğrafya, gelenek ve zamana yön verme iddiasındaki dizgeden oluşur. "En çetin fıkıh meselesini, hazırladığım bir fetvâ ile hâllettiğim bir günün so-

nunda, evimin kapısında yanlış Yunus bir Arapça ile dua eden, abani sarıklı kör dilenciye gıpta ettim. Onu Allah'a daha yakın buldum; *medreseden öğrendiğim, tekke-de dinlediğim Allah'a değil, fakat içinde yaşadığım bu hayatın bütün yüksek taraflarını, insanlığını, cevherini kendinde toplayan Allah'a*. Anladım ki ikisi ayrı ayrı şeylerdir” (s. 108) diyen İsmail Molla, bu ayrımı, bu ayrımındaki yerini veciz bir şekilde anlatır. Bu anlatımda müslümanlığın/İslâm'ın hayata eklenme çabasına kurban edilmesi sözkonusudur. Töz olan müslümanlığın bir dilenci ile, ramazan manisi, kandil çöreği, iyi yakılmış bir mahya, hat yazısı, bir beste ile eşleştirilmesi, bu düzeye çekilmesi coğrafya/toprak ile dinin bütünleştirilmesi çabasına denk düşmektedir, ('Türk Müslümanlığı' tartışmasına bir katkı olarak düşünülebilir). Müslümanlığı 'yaşanan'la irtibatlandırma isteği, ister istemez halkı ve onun yaşantısını/anlayışını öne çıkarmayı ve bir anlamda onu yüceltmeyi gerekli kılar; 'töz' geride kalır. Bağlı olunan müslümanlıkta bu halk ve topraktan öğeler, renkler, nefesler vardır; 'başkası'nın katkıları dışarıda bırakılır. Hayata, halka ve şehre karışmış bir müslüman olarak İsmail Molla'nın (Tanpınar'ın) aforizmaları devam eder. Ona göre, “Bu müslümanlıkta Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kayısının, Hacıbekir lokumunun, İtrî bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır. Bu müslümanlığın çehresi, otuz kırk senede bütün etrafıyla beraber değişir; ramazan sofrası, cami sebili, Fatih kahveleri, Küçükpazar çarşısı, Divanyolu... Bu müslümanlığın beni de herkes gibi inandığımı akideleri vardır. *Fakat onların arkasında kendilerini aydınlatan, mânâlarını yapan bütün bir hayat vardır, halk vardır. Asıl sihrini o yapar. O ne medreseden, ne tekleden, ne şeyhülislâm kapısından, ne kazasker konağından gelir; halkın hayatından doğmuştur. Onun içindir ki o hayatın emrindedir, ruhaniyeti onunla beraber yürür. İçine Firenk icadı bile girer, fakat manzarası bizim kalır*” (s. 109). İslâm'ın akidevî yanını dahi 'halkın/hayatın' belirleyebileceği teklifiyle karşı karşıyayız. Bu ideolojik örgüye göre halk neyi benimsemişse o akidedir; elbette içinde halkın benimsediği yahut halka benimsettirilen her şey bulunabilir. Tanpınar'ın böylesi değerlendirmelere ulaşmasının temel nedeni, dini kültür içinde görmesi, onu kültürün bir ögesi olarak kabul etmesidir. Bu ilişkide belirleyen din değil kültürdür. Çünkü kültürün arkasında insan/halk olmasına karşın dinin oluşumunda, akidesinin belirlenmesinde insan değil Tanrı vardır. Bu çok temel ideolojik belirlemesi/inancı onun çoğuolguyu asıl hüviyetinden çıkararak değerlendirmesini doğurmuş ve bu da temel yanlışlara yol açmıştır.

Hemen tüm romanlarında alt-yapıyı oluşturan temel kategorilerden biri olan mazi mummyalanmıştır. Mazinin bugün yaşatılmasını mı arzu eder Tanpınar, hayır; o daha çok maziye bir estetik öge olarak bakar, onu musıkî, mimarî, hayat üslûbu, ev dizaynı ve eşyada yani topyekün kültür formu içinde arar. Maziye yeniden (bugüne hükmeden hayat tarzından kalkarak, bugünü asıl bilerek) üretir, kurgular; bu ise mazinin asliyetinden koparılmasıdır. Mazinin hayatı biçimlendiren, onu anlamlandıran ve ona yön veren kuvvetlerini, ilham kaynaklarını, anlam haritasını 'yeni hayat şe-

killeri'nin vücuda getirilmesini teklif ettiği 'yeni zamanlar'da görmekten yana değildir. Mazi, hayata müdahale etmeden kendi mutene köşesinde huzur içinde hayat sürmelidir. Hatta bir başka yerde mazinin üstünde cisimleştiği Doğu'ya son şarkısını söyleyip defteri kapatmayı önerir. *Mahur Beste*'de Abdülhamit karşıtı muhalif Sabri Hoca'nın ağzından şu sözleri dökülür: "Şark içimizde son sözünü söylemedikçe kurtuluş yoktur. Saraydan köylü kulübesine kadar, şark son sözünü söylemedikçe hür olamayız, yaşadığımız zamana sahip olamayız. Bir medeniyet, günün efendisi olmalıdır. Biz artık yaşıyoruz" (Tanpınar; 1988, 105). Biz çağdaşlar ise son sözünü söyleyip kenara çekilen maziye (Doğu'yu) bir müze gibi ziyaret etmeli, atalarımızın ne büyük eserler ortaya koyduklarını gözlerimizle görmeli, şanlı mazimizden gururlanıp yeni hayata (başka türlü de olsa) farklı bir şekil vermeliyiz. Maziye bu kadar değeri reva görmeyenleri hoş karşılamaz.

Tanpınar, maziye çok *güzel* anlatır. Onun kaleminde mazi kendinden *güzeldir*, ancak sadece estetik bir kategori olarak. İstanbul, yalılar, konaklar, boğaz, musıkîmiz, mimarîmiz, hat, tezhib, şiir, oyunlarımız, ağıtlar, evlere renk veren eşyalar (saatler, şamdanlar, avizeler, halılar..), cemaatçı yapı, mahalle, sokak satıcıları, ihtiyarlar ve çocuklar, kadınlar ve genç kızlar hep *güzelce* anlatılır. Ancak ne olmuşsa bir süre sonra o güzellik gitmiş ve yerine taklit ve özentî gelmiştir. Sanki güzellik kaybolmuştur. Tanpınar mazinin güzelliğini mumyalar yahut levha yapıp asar. O güzelliğin ardındaki ruhu pek aramaz, yalnızca 'şimdi'de onu bulamamanın anıtını diker durur, bazen ağıt yaktığı da olur. Gerçi Tanpınar *Mahur Beste*'de Sabri Hoca'nın dilinden de olsa o 'ruh'a ilişkin belirlemelerde bulunmaktan kendini alamaz. Batı karşısında gerileyen medeniyeti ardında kül, kararmış direk, paslı demir, tüten duman, is ve çamur bırakarak çöken bir konağa benzeten Sabri Hoca, o konağa hayat veren nefesin ne olduğunu farkındadır; konak sevgi ve sihirli elin mucizevi birleşimidir. "Şimdi sen istediğin kadar bu artık yeni bir şey yapmaya çalış; istediğin kadar şarkı, eski dünyamızı sev, ona bağlı yaşa; *sihirli nefes ortadan kaybolduktan sonra* elindeki çerçöp yığınının ne çıkar? Hattâ hâtıranda kalan şey bile bir işe yaramaz" (s. 108). Tanpınar'ın göremediği, sihirli nefesin ortada olduğu, kaybolmadığı, bile bile kaybettirildiği değil midir? Sihirli nefese, mucizeye 'kaynak' olan ne idi, bu sorulmaz. Oysa aynı değerler sistemi hayatın dışında kaldığı için artıklar dünyayı istila etmiş durumdadır. Yoksa 'ruh' başımızın üstünde dolaşmaya devam etmektedir; onu tekrar 'ilham kaynağı' bilmek konağı yeniden imara kapı aralamaktır. O kapı hep açık bekliyor, Tanpınar'ın iddiasının aksine ortadan kaybolmuş değildir.

Tanpınar'ın maziye mumyalamayı yahut levhalaştırıp duvara asmayı son derece güzelce gerçekleştirmesini onun hayatı estetize etme çabasında izlemek ve anlamlandırmak mümkündür. Tanpınar'ın yapıtı, hayatın estetikleştirilmesi bağlamında da okunabilir. Hayatın estetikleştirilmesi Featherstone'a göre üç anlamda ele alınabilir: İlki, I. Dünya Savaşı yıllarında ve 1920'lerde çalışma ve yazılarında hayatlarında sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırı yok etmeye çalışan Dada, Tarihsel hareket ve

Gerçeküstücü hareketleri üreten sanatçıl çevre bağlamında; İkincisi, hayatı bir sanat eserine dönüştürme projesine gönderme yapma bağlamında; Üçüncüsü ise, çağdaş toplumdaki gündelik hayatın dokusunu dolduran göstergelerin ve imajların hızlı akışına gönderme bağlamında (Featherstone, 1996, 117-119). Tanpınar'ın anlatısı tam da hayatın estetikleştirilmesinin ikinci bağlamına oturmaktadır; Tanpınar, hayatı ve kahramanlarını bir sanat eserine dönüştürür, hayat ve kahramanları birer sanat eseriymiş gibi anlatır. Bunu kendisi de *Huzur*'da Mümtaz'a şöyle söylettirir: “Şurası muhakkak ki, bir insanın hayatı bazan bir sanat eseri kadar güzel olabiliyor” (Tanpınar; 1986, 150). Ve örnek olarak da Şeyh Galip'i, Dede Efendi'yi gösterir. Aynı tutum *Mahur Beste* romanında da ortaya çıkar. Behçet Bey'in eşya ile ilişkisi, eşyayı algılaması estetize edilmiş bir hayatı önümüze çıkarır hemen. Eşyadan hareketle bir anlam dünyası örmesi, onları canlı varlıklarını gibi telakki etmesi ve başka bir hayata işlerlik kazandırması, hayata ve eşyaya farklı bir bakışı zorunlu kılmaktadır. Bu da eşyanın, sanatçının, aydının ve top yekûn hayatın estetikleştirilerek sunulmasını doğuruyor. Bütün bu kategoriler tıpkı bir sanat eseri gibi algılandığı için yeniden üretilirler, yeni imajlarla donatılır ve bir temsil etme imkânı tanınır. Bu tutum kişinin estetize ettiği şeye karşı 'dışarıklı' olmasını gerekli kılar: yaşamaktan ziyade göstermek öne geçmiştir. Tanpınar bu gösteriyi çok başarılı bir şekilde sunar, gözleri kamaştırır ve sanki bir gerçek hayat saklanmaya çalışılır.

Tanpınar, romanlarında (ve bazı düz yazılarında) yeni insan ve yeni hayat/nizamın oluşturulması gerekliliğinin altını çizer, sanatçı kimliğinin yanına ideolog/düşünür yanını da ekleyerek. Neredeyse gerçekleştirilmesi gerekli bir önemli proje olarak addettiği yeni insan ve yeni hayat şekillerinin oluşturulması “asıl yapılması lazım gelen” şeydir ve bunun için üç önemli kaynaktan beslenmek gerekir: “Şark'a ve Garb'a ancak birbirinden ayrı iki kaynağımız gibi bakabiliriz. Her ikisi de bizde ve geniş bir şekilde vardır; yani realitelerimizin içindedirler. Fakat onların mevcudiyeti kendi başlarına bir değer olamaz ve sadece böyle olması bizi, kendi hayatımızda, kendimiz için kendimize mahsus bir hayatı, geniş ve şümûllü bir terkibi yaratmaya davet eder. İçimizdeki kaynaşma ve karşılaşmanın verimli olması için bu hayatı, bu terkibi doğurması şarttır. Bu da asıl üçüncü kaynağa 'memleketin realitesi'ne varmakla kabil-dir” (Tanpınar; 1996, 43). Bir önemli parantez şeklinde Tanpınar'ın 'memleket realiteleri'ne olan düşkünlüğü ve sevdasının onun sisteminde ve ideolojisinde ne kadar önemli olduğu hatırlatılmalıdır (Dirin, 2001).

Mazinin tüm biçimleri ve insan algılayışı ile bugün de yaşatılmasını önermez; ma-zi bir kök hâliyle muteberdir ve bugünkü insanın nereye bağlanacağı sorunsalının çö- zümüdür. 'İcabeden yerlerde' tasfiyesinden de söz edilir; ölü kökler atılacak, bugünden, ihtiyaçlardan, realitelerden hız alarak yeni bir hayat kurulacak ve ona yeni bir şekil ve- rilecek, “o şeklini alırken, kendi şarkısını yapacak”tır (Tanpınar; 1986, 110-111). Batı ise büyük bir realitedir ve bizim yönümüzü döndüğümüz, tüm gelişmelerini izleyip tak- lit ettiğimiz yeni bir dünyadır. Batı'ya kendimizi asla kapatmayacağız, çünkü o şimdi-

yi temsil etmektedir, o ‘zaman’ın tâ kendisidir, bundandır ki, “zamana doğru koşmağa” ve tempomuzu değiştirerek dünyaya yetişmeye mecburuz (Tanpınar; 1986, 301).

Yeni insan, toplumu, aileyi, iktisadı, şehir ve köyü, üretim ilişkilerini yeniden kurarken oluşacaktır. Yeni insan ve yeni hayat şekilleri karşılıklı kendilerini besleyecek ve tamamlayacaklardır. Tanpınar’da çok belirgin bir ideolojik örgü olarak karşımıza çıkan ‘devam fikri’, yeni insan ve yeni hayatın belki de temel harcı olacaktır. O, kültürel ve toplumsal sürekliliğe inanır; gerçekleşen durum öyle olmasa da. “Devam fikrine bir vehim de olsa muhtacı” der (Tanpınar; 1986, 303). Bir radikal devrimciden çok ıslahatçı yanıyla ortada görünür. Hatta bazen kültürel ve toplumsal bağlamda kesintiler yaratır diye ihtilallerin de olmasını istemez. Derin kırılma mazinin kaybolması, birikimin yok olması ve her şeye yeni bir başlangıçtır. Ancak doğal dönüşümden/dönüştürülmeden rahatsız değildir ve bunu teklif eder; dönüşümün yönü, tarzı ne olursa olsun. Onun istediği eskinin tamamıyla yıkılmaması, tüm birikimiyle üzerinin çizilmemesidir. Oysa, Tanzimat hareketi önemle altını çizdiği ‘devam ve bütünlük fikri’ni kaybettirmiştir, Türk toplumunu Batı’ya açan, onunla buluşturan birçok yenilikler yapılmasına rağmen (Tanpınar; 1996, 36).

Tanpınar’ın, romanlarında dile getirdiği düşünceleriyle, apaçık ya da gizli serdetmeye çalıştığı belirlemeleriyle Türk muhafazakârlığının çok önemli entelektüellerinden biri olduğunu ve muhafazakârlığın kendince çerçevesine katkıda bulunmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Doğu-Batı sorunsalı, Türk aydını ve toplum-kültür-din hususlarındaki görüşleri, yaşanan hâl, insan ilişkileri, kültür ve medeniyet vb. konulara ilişkin ideolojik yönelimi ve tarafgirliği/karşı çıkmaları onun net bir profilini çıkarmaya imkân tanımaktadır: Maziye, bugünkü hayata bir üst-kimlik olarak yaklaştırmaması ve ikisini birleştirmemesine rağmen, onu mumyalayıp muhayyel bir kimlik’in temel kurucu unsuru olarak kabul etmesi, tamamen yıktırmayıp bir yanıyla muhafaza edilmesini ifade etmesi... Dini (İslâm) bir iman, itikad ve hayata müdahil anlam dünyası olarak değil de toprak ve millet ekseninde onların etkisine açık, onlardan etkilenen bir kültürel form olarak görmesi, ki bu husus muhafazakârlığın temel tezlerindendir (Bora; 1998, 86)... Kültürel ve toplumsal gelişimi bir ‘süreklilik çizgisi’ şeklinde tasavvur ederek kırılma ve kopmaya karşı durması... Üstü çizilen, oluşumundaki ruhun kaybolmasına daha ağıt yakmadan yeni’yi hemen kabullenmesi, yeni’yi maziye bağlama çabası ve yeninin köksüz, bağlantısız olmadığını ispata çalışmasıyla... Yeni bir ‘terkip’ formülü ile maziye ve şimdiyi/geleceği uzlaştıran, bir potaya koyup senteze varmasıyla Tanpınar, Türk muhafazakârlığında, üstadlarıyla birlikte seçkin yerini almaktadır; büyük çelişkileri bünyesinde barındırarak.

Bir toplumun değişiminde ana esas kişilerin, iktidardaki aktörlerin değişmesi değil aksine tam anlamıyla zihniyetin değişmesidir. Yahut hükümet şekillerinin değişmesi de var olan problemi ortadan kaldırmayacaktır. Aktör ve şekillerin değişmesi derilerden ve elbiselerden soyunmak gibidir; oysa gerçekte yapılması gereken “gömlek değiştirmek değil, içten değişmektir” (Tanpınar; 1988, 104). Tanpınar’ın değişim

konusundaki ilkesi bellidir: “Bütün cemiyet hayatı zihniyet etrafında döner”. Bundandır ki, zihniyete uğramayan/dokunmayan hiçbir değişim asıl amacı gerçekleştirememiştir. Peki bu amaç somut bir noktaya erişir mi? Elbette; toplumu oluşturan halkı/insanı yenibaştan şekillendirmek, bu insanı yeni esaslarla bezemek, yeni değerlerle yaşamasına yol açmaktır bu nokta. Temel çıkış belli olmuştur; insan! Bundandır ki, iktidarı sahiplenen kişileri alaşağı edilmesi yahut başka geleneklerden alınanların atılması arzulanan değişimi karşılamayacaktır Tanpınar’a göre.

İdeolojinin edebî eserlere içkin oluşundan hareket ederek bir örnek çözümleme yaptığımız Tanpınar’ın romanları, görüldüğü gibi yalnızca bir edebiyat eseri olarak değil aynı zamanda sistematik düşünceler bağlamında da okunabilmektedir. Romanlarına bağlı kalarak anlamaya çalıştığımız Tanpınar’ın ideolojik yönelimleri bazen açık düşüncelere bazen sembolik ifadelere dayalı bir şekilde kendini belli etmektedir. Bu ideolojik yönelim kendisini muhafazakârlık, geleneksel değil aksine modernist çizgiye ait olma, ‘şimdi’ye yaptığı yoğun vurgu ile Batılaşma siyasetini önemseme ve onun yanında yer alma, estetik beğeniyi (hayatın estetikleştirilmesi) her şeyin önüne koyma, Doğu ile Batı’yı bir potada birleştirip yeni bir senteze (terkip) varma, kültürü temel yapıcı unsur olarak öne çıkarma ve toplumsal yapıya ait diğer kurum ve olguları kültürün belirleyiciliğinde değerlendirme gibi özellikleriyle cisimleştirmektedir. Sonuçta ‘bir tatlı huzur’ arayışının huzursuzluk, çelişki, bunalım, aydın çıkmazına varsa da estetik yaşam dünyasında izini ısrarla sürmeye denk düşen bir ideolojik yönelimle yüz yüze bırakır okuyucuyu.

REFERANSLAR

- BORA, Tanıl, 1998, *Türk Sağının Üç Hâli*, Birikim yay., İstanbul.
- DİRİN, İlyas, 2001, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Memleket Realiteleri”, *Hece*, Sayı 59, Kasım, s. 78-81.
- FEATHERSTONE, Mike, 1996, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Ayrıntı yay., İstanbul.
- MORAN, Berna, 1994, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, 1986, *Huzur*, Dergâh yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, 1987, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, 1988, *Mahur Beste*, Dergâh yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, 1990, *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, 1996, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh yay., İstanbul.
- WOLFF, Janet, 2000, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Özne yay., İstanbul.

HÜSEYİN SU

RÜYA GÖREN ÖYKÜLER

‘Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar.’ diyen Ahmet Hamdi Tanpınar, bu medeniyet krizinin kendisinin yazdıklarını da belirlediğinin farkındadır ve bu süreçteki edebiyatı, edebiyatçıları değerlendirirken kendisinin de, ‘hikâye ve romanlarında medeniyet buhranını ve onun doğurduğu zihniyet ikiliğini tema olarak alanlardan’ olduğunu söyler. Kendisi hakkındaki bu tanım hem bilinçli hem de açık yüreklilikle yapılmıştır. Bugüne dek ortaya çıkan ve kitaplaşan eserlerinde bunları gördüğümüz gibi, bundan sonra çıkacaklarda da göreceğimize benziyor. Tanpınar’ın edebiyat ve düşünce adamı kimliğine dair yeni bilgiler verebilecek yeni yazıların her yıl birkaç tanesiyle daha karşılaşmaktayız. Bugün elimizde dolaşan kitaplarından yarısından çoğu onun ölümünden sonra kitap olarak yayımlanmıştır. Hâlâ da bu durum devam etmektedir. Tanpınar’ın birinci öykü kitabı Abdullah Efendinin Rüyaları kırk bir, ikinci öykü kitabı da (Yaz Yağmuru) elli üç yaşındayken kitap olarak yayımlanmıştır. Daha sonra neredeyse kitaplık boyutta üç öyküsü daha ortaya çıkartılmış ve bunlardan ikisi (Fal, Emirgân’da Akşam Saati) toplu öykülerine bir bölüm hâlinde eklenmiştir. Üçüncü öyküsü ise, çok daha yakın tarihte (Mayıs 2001) ‘Birinci İkrâmiye’ adıyla Dr. Adnan Akgün tarafından tespit edilmiş ve Dergâh dergisinde yayımlanmıştır. Birinci İkrâmiye adlı öykünün Tanpınar’a ait olup olmadığı konusunda Adnan Akgün’den başka bugüne kadar görüş belirten olmadığı için biz bu öyküyü bu yazıda Tanpınar’ın öyküsü olarak anacağız. Bu öykünün Dersaadet’te yayımlandığı tarihte (15 Ağustos 1336) yazar, on sekiz, on dokuz yaşlarındadır. Bundan sonraki ilk öyküsünün yayım tarihi ise 1936’dır ve yazar otuz dört, otuz beş yaşlarındadır. Hem daha sonraki öykülerinin, hem de öykü kitaplarının yayım tarihlerine bakıldığında, hepsinin de yazarın olgunluk döneminin ürünleri oldukları görülür. Bugün, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Birinci İkrâmiye ile birlikte elimizde on beş öyküsü bulunmaktadır. Kimileri roman boyutunda ve roman tadında okunabilecek öykülerinin hepsi de şiirlerinin, romanlarının, edebiyat tarihinin, denemelerinin, eleştirilerinin, incelemelerinin, hatta mektuplarının izleğinde gelişir ve bütün yazdıklarının sorunsal bağlamlarını paylaşır. Hatta, zaman zaman, ayrı ayrı türlerdeki eserlerinin birbirlerine çok açık ve sıkı edebiyat, düşünce ilmekleriyle bağlı olduğunu da görürüz.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın roman üzerine düşüncelerinin hemen hepsi, onun öykü üzerine düşünceleri olarak da okunabilir kuşkusuz: Yazarların toplumumuzla, bizim hayatımızla ilgilenmemesi, dünümüz, bugünümüz, uygarlık problemimiz, tarihsel ve kültürel sürekliliğimiz, insanımızın iç sorunları, onu ruhsal ve değerler dünyası ile tanıyamaması, batılı yazarların etkisi altında kalmaları ve samimi olmamaları... Bir de deterministlere özgü bir yaklaşımla çalışmaları... Tanpınar bu düşüncelerini Edebiyat Üzerine Makaleler’deki romana dair yazılarında ve daha birçok başka yazısında dile getirir. Hatta bu durumun hep devam ettiğinden şikayet eder. Yaşadığım

Gibi'ye alınan Bitmeyen Çıraklık adlı kısa yazısında bunu daha da somutlaştırır ve genç bir dostunun kendisine okuduğu öyküsü üzerine düşüncelerini şöyle dillendirir: “Bu oldukça iyi tanzim edilmiş bir aşk hikâyesiydi. İçinde itinalı tahliller, gündelik hayat dikkatleri, seçme peyzajlar vardı. Güzel ve seyyal bir üslûp, iyi biçilmiş bir el-bise gibi mevzuun bütün hususiyetlerini çok yakından kavıyor, icap ettirdiği değişiklikleri alıyor ve sona kadar hiç aksatmadan gidiyordu. Üstelik Nietzsche'den Freud'a kadar bir yığın sanat nazariyesini bu sahifelerde bulmak mümkündü... Bununla beraber küçük bir kusuru vardı. Bütün bu vak'a, bu insanlar, bu üslûp zenginliği, bu dikkatler, âdeta havası boşaltılmış bir âlemde geçiyordu. Toprağa ve bir cins hayata, bu insan topluluğunun mukadderatına bağlı olan eserlerdeki o sıcaklıktan, kavrayıcılıktan mahrumdu.” Tanpınar hakkında böyle düşündüğü metnin eksikliğini dostuna şöyle anlatır: “Çok mahallî hususiyetler taşımasına rağmen bizim değil. Vak'a Anadolu'da geçiyor. Bahsettiğiniz peyzajlar tesadüfen yakından bildiğim peyzajlardır, sizi dinlerken onları teker teker tanıdığım oldu. Bununla beraber onlarla karşılaştığım zamanki sıcaklığı duymadım. Bu âşinalık âdeta zihnî kaldı. İnsanlar da öyle” Tanpınar'ı dinleyen dostu kendisine hak verdikten sonra şu itirafta bulunur: Ben bunun sebeplerini çok düşündüm ve neslimizin bir ızdırabını zannederim ki buldum: Kim olursak olalım, nasıl yetişirsek yetişelim, hayat tecrübemizin mahiyeti ve genişliği ne olursa olsun, bizim ağzımızdan hâlâ okuduğumuz frenk kitapları konuşmaktadır. Tıpkı bizden evvelkiler gibi...”

Ahmet Hamdi Tanpınar, bu düşüncelerini gerçekten bir dostunun öyküsünü okuduktan sonra mı, yoksa içinde bulunduğu edebiyat ortamına bir eleştiri olarak mı dile getiriyordu? Bunun pek bir önemi yok. Ama bugün Tanpınar'ın öyküleri, romanları, hatta bütün yazdıkları, onun buradaki düşüncelerini temel yaklaşım olarak taşıyan metinler olarak önümüzdedir.

Edebiyatta, sanatta ve düşüncede böyle bir yerde durup, böyle bir yerden konuşan Tanpınar, kendisini besleyen kanalları ve kişileri anarken şu adları sıralar: Şiirde ve düşüncede ilk ve son hocası Yahya Kemal, sonra Ahmet Haşım, Şeyh Gâlip, Nefî, Bakî, Naîf... Fransız şiiri ve bu şiirin Baudelaire-Mallarme-Valéry kolu... Gérard de Nerval, Hoffman, Edgar Allen Poe, Faust ve Goethe... Dede Efendi, Mozart, Beethoven, Bach... Fransız ve İtalyan ressamı ve en sevdiği romancı olarak Marcel Proust... Her gece bir sayfa olsun okumadan uyuyamadığını söylediği Ulysses... Bergson, Schopenhauer, Nietzsche, Freud ve psikanalistler... Bütün bunlardan sonra yazdıklarının tümü için de, Tanpınar'ın ağzından Frenk kitaplarının konuştuğunu kimse söylemediği gibi, önerilerinin tartışılabilirliği bir yana *yerli* bir yazar olduğu da rahatlıkla söylenebilir. Bu kapıyı kendisi Antalyalı Gençkızı Mektup'ta şöyle aralar: “Şiir, söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım. Onun için mümkün olduğu kadar kapalı âlemler olmasını istediğim şiirlerimin anahtarlarını roman ve hikâyelerim verir. Mamafih roman anlayışım, şiir anlayışından fazla ayrılmaz. Orada da rüya kelimesi için söylediğim şeyler, hatta rüyamın nizamı hakimdir. Şu farkla ki, şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatımın ve insanların –kendimden başkalarının– peşindeyim. Ve başkalarına ait zamanın peşinde... Abdullah Efendinin Rüyaları'nda, Huzur'da sanatımın –eğer üzerinde durulacak bir şey

varsa– iki kolumun birleştigi yerler vardır.” Sesimiz nabzımızla birlikte değişir diyen Tanpınar, sesini bulduğunu, yani başardığını söylemektedir. Yazar ve düşünür olarak arayışları itibarıyla farklı tutum ve okumalara açık oluşuyla, zaman zaman kendisinin de şikayetçi olduğu farklı tarafların birbirlerinin elinden kapmalarına, olduğundan farklı yorumlamalarına maruz kalan Tanpınar’ın hemen hemen yazdıkları kadar da öyküleri, romanları, şiirleri ve öteki yazdıkları üzerine yazılmış ve konuşulmuştur.

Öykülerinin konuları, kişileri, temaları, dili, üslûbu, tekniği ve rüya, musıkî, masal, zaman... gibi unsurları açısından özellikleri ve etkilendiği yerler ve kültürler yönünden de farklı yorumlar ve okumalar yapılmıştır. Tanpınar’ın onbeş öyküsünden dokuzu şöyle ya da böyle köşk-konak hayatı içinde ya da bu hayatın çevresinde geçer. Erzurum, Ankara ve bir iki kasaba hayatına ve insanlarına tanıklık eden üç dört öyküsünün dışında olaylar ve öykü kişileri, peşinde olduğunu söylediği hayat ve insanlardır. Bu öykü ortamında kendisinin buhran olarak nitelediği kesit sürekli kat kat açılmaya çalışılır. Rüya ve masal dillerinin ve zamanlarının sağladığı anlatım imkânları, çift zamanlılıklar, alt ve üst benler, korkular, hatırlatıcı, saf, dinlendirici, büyüleyici, erkeğin ruhuna inşirah veren kadınlar sürekli kapılar açarlar; zamanla özdeş bir kadındır onlar, erkek kahramanlara musıkî ve şiir tadını hatırlatırlar, ama onlara bir türlü ulaşamaz, birleşilemez... psikolojik derinlikler, düşünsel, felsefî çözümlemeler, rüyalardan çıkıp hayatlarımıza girmiş, hayatlarımızdan çıkıp rüyalarımıza karışıp giden kahramanlar, sorunlarını, ikilemelerini derinleştirir, içinden çıkılmaz hâle getirir, onların saflıklarını yaralar. İçlerinde taşıdıkları dünyaya denk bir dış dünya ararlar... Öykü kişilerinin çoğu tam anlamıyla birer *tip*’tir. “Yaz Yağmuru’nda karısı ve yağmurla gelen genç kadın arasında bir açmaz yaşayan Sabri olsun; Teslim öyküsünde değişime kapalı kırsal alan halkından umudu kesen Emin bey, onca eğitimi-ne karşın feodal bir yaşamı, yaşamın amacı yapan okul arkadaşı Süleyman, öyküde hiç yoktan ortaya çıkan Cebbarzade olsun; Acıbadem’deki Köşk’ün tek mucidi ve yerine göre de mutasavvıfı olan Sani bey olsun; alkolün o sonsuz derinliğinde kaybolup gerçeği ve imgeyi birbirinden ayıramayan Abdullah Efendi olsun; Geçmiş Zaman Elbiseleri’nde kısa bir zaman dilimi içinde düşündüğü ile yaşadıkları arasındaki farklılıklara kendisi bile şaşırان öykü kahramanı olsun; bir halk filozofu Erzurumlu Tahsin öyküsünde, ya da Evin Sahibi öyküsünde, tüm yaşamı kuruntu ve evhamla başlayıp öyle biten bir adamın yaşam kesitinde olsun; Emirgân’da Akşam Saati karşılaştığı kadınla karısı arasında bocalayan Sabri olsun, Tanpınar’ın bütün erkek kahramanları hemen her öyküde bir orkestra şefi gibidir. Konseri başlatan da, bütün bölümleri çalan da onlardır. Finali de tamamlayan yine onlardır. Öykülerin hemen hemen tüm ayrıntıları bile onların kontrolindedir.”¹ Kimi kez de Tanpınar’ın öykü kişileri *anormal tipler* olarak görülmüştür. Tanpınar’ın öyküleri ve romanları için yapılan eleştirilerden biri de, bir düşüncenin öykü ve romanını yazdığı, dolayısıyla bu düşünceye göre kişi, olay, zaman ve mekânlar oluşturduğudur. Dolayısıyla, ‘Böylece felâket bir kader gibi bir yığın tesadüflerle gelir ve insanı yakalar.’ İşte bu öykü kahramanları da; “...kaderin hep olumsuzluklarına maruz kalmış kişilerdir. Çoğunun süpertitüsyonları, bâtıl itikatları vardır. Akıl ve muhayyileleri çok defa olağan dışı faaliyet gösterir. En mutlu anların arkasında bile trajik ve patetik bir felâketin izleri ve-

ya habercisi vardır. Bunlar özellikle rüyaların hakim olduğu hikâyelerde (galiba hemen hepsi) bana hep Edgar Allen Poe'yu çağrıştırdı.”² Tanpınar'ın kurduğu öykü dünyası ve bu dünyayı yaşayan öykü kahramanları, zaman zaman, düşünceleri, uza-yıp giden konuşmaları, daldıkları iç dünyaları, bir türlü yakalarını bırakmayan geç-mişleri, çocuklukları, korkuları, karabasana dönüşen rüyaları, yok kadınları, hâkim ve tedvir edici erkekleri ile okuyucunun yaşadığı gerçekliğin sınırlarını aşar ve bu ne-denle de inandırıcı bulunmaz. Yine de biz, öyküsel gerçekliğin, yazarın iyi anlatıcı-lığının, kuşatıcı ve büyüleyici üslûbunun, derin bir hayat, kültür, sanat, musıkî, resim bilgisiyle donanmış yazıcılığının, hem Türk hem de batı edebiyatından gereği gibi yararlanışının ve yazımının en başına aldığımız düşüncelerine sadık kalarak bir ede-biyat metni kurmaya çalışışının, bunu düşünce ve edebiyat adamlığının odak nokta-sı yaparak bilinçle ve cür'etle bütün çelişkilerini de düşe kalka gösterişinin okutucu-luğu ile onun öykü dünyasında ve öykü kişileri arasında, tanıdık bir dünyada dolaşı-rız. “Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyatında, Abdülhak Şinasi Hisar'dan sonra felsefeye yaslanan ve anlatımın dilini de bu felsefeye göre kuran bir yazardır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öykülerinde ...dil, yazarın felsefesinin ve buna bağlı estetik an-layışının (rüya estetiğinin) muhkem göstergeleri hükmündedir; sentaksı, ifade zen-ginliği, dilin genişleyiş ve daralışları tümüyle buna bağlıdır.”³ Bütün bunlarla, top-lum olarak ufkumuzun sürekli daraldığından şikayet eden, ‘insanı çok darlaştırdık, hedefler çok belli. Hayat birçoklarının kafasında zenginliğini kaybetmiş gibi.’ diyen Tanpınar, bir genişlik, bir ufuk arar yazdıklarında. Bu genişliğe ulaşmış insanı arar öykülerinde ve romanlarında. Yaz yağmuruna yakalanan Sabri, rüyalardan yakaları-nı kurtaramayan Abdullah Efendi ve öteki bütün kahramanlar, hatta Âdem'le Havva öyküsünde daha yaratılış hâlindeki insan, bu öykü dünyasında ve dilinde aranır hep. Zaten Ahmet Hamdi Tanpınar da açıkça, ‘Belki biz insanı da dilde bulacağız.’ der.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öyküleri sözkonusu olduğunda, ister okuma, anlama, yorumlama, isterse eleştirel bağlamda olsun, rüya merkezli yaklaşımlar öncelik ka-zanır doğal olarak. Gerçekten de on beş öyküden çoğu kurgu olarak rüya merkezli-dir. Geriye kalan öykülerinde de rüya, motif, dil, zaman, geçiş imkânları itibariyle öyküyü besleyen temel dokulardan sayılır. Ahmet Hamdi Tanpınar rüya imkânının kendi tahkiye dünyasına ne denli denk düştüğünün, yapmak istedikleriyle ne denli örtüştüğünün farkındadır. Onun bu konudaki görüş ve düşüncelerini bulacağımız ba-ğımsız yazılarının (Şiir ve Rüya I-II) yanında, hemen hemen bütün öykü, roman, şi-ir ve öteki yazı ve kitaplarının hepsinde de yer yer rüya konusundaki düşüncelerine rastlarız. Tanpınar'ın rüya üzerine bu kadar düşünmesinden ve yazmasından hareket eden birçok kişinin farklı yerlere de ulaştığını görürüz. Bir de unutulmaması, gözar-dı edilmemesi gereken bir şey vardır ki o da, Tanpınar'da rüya motifi ve imkânıyla birlikte neredeyse çoğu zaman musıkî imkânının, atmosferinin ve dilinin bulunması-dır. Kendisi, estetik anlayışının temelini rüya olduğunu söyler. Ayrıca; “Rüya me-seleleri beni Freud ve psikanalistlere götürdü.” der. Bununla birlikte onun rüya im-kânından yararlanışını Freudçu yorumlarla birebir örtüştürmek zordur. Bu konuda Tanpınar üzerine yazılanlardan birkaç örneği almakta yarar görüyoruz. Abdullah Uç-man şunları yazmıştır: “Bir rüya adamı olan, şiirlerinde rüya estetiği yapan Tanpı-nar'ın hikâyelerinde ‘rüyaların’ büyük yeri vardır. Biraz da çağın yeni bir buluşu

olan modern psikoloji, Freudçuluk akımı, yeni yeni uygulanan psikanalizm metodlarının etkisiyle girdiğini sandığımız bu unsur, hikâyelerde insanı şaşırtacak bir fonksiyondadır.”⁴ Süha Oğuzertem de, Gizemli Bir ‘Yaz Gecesi’nde Freud, Joyce ve Tanpınar⁵ adlı yazısında anılan öyküde bazı imgelerin Freudçu bir yaklaşımla yorumlanabileceğini belirtir. Kenan Akyüz ise bu tür bağlantılar aramadan Tanpınar’ın öykülerindeki rüya olgusu üzerine şöyle der: “Muharririn en çok hoşuna giden teşbih ve dekor, rüyadır. Rüya teşbihine hemen her sayfada, bazen birkaç defa rastlamak kabil. Bu teşbihin tekrarlanmasındaki sıklık, vakaların, kahramanların içine yerleştirilmeleri gereken dekor ve atmosferle ilgili bulunmakla beraber, sanatçının hayale olan meyli ile şüphesiz daha yakından ilgilidir.”⁶ Görüldüğü gibi Kenan Akyüz, Tanpınar’daki rüyayı birer motif, teşbih ve dekor ve öyküler için de bir imkân olarak değerlendiriyor. Abdullah Efendinin Rüyaları üzerine yazan Salâhaddin Tuncer de Tanpınar’daki rüya için şunları yazar: “...bu rüya hikâyelerinde akıcı ve yer yer şiire çıkan bir eda vardır. O, sanatının temelini rüyaya dayamıştır ve bununla bütün bir sanat anlayışını izah eder. Ona göre rüya, uykuya münhasır bir hâl değildir. Onu her an içimizde taşıyız. Şuurumuzun açılan kapılarından doğrudan doğruya rüya âlemlerine gideriz. Bunlar sırasına göre sıkıntılı, zalim; bazen neşeli olabilir. Hatta şairimize göre zihnî ameliyelerimiz bile bir bakımdan rüyaya benzer. Sanatkârın vecdi bile bir rüyadır. Hülâsa, ona göre rüya bütün hayatımızı istilâ etmiştir. Böylece o edebiyatımıza, mazide eşi olmayan bir rüya âlemi getirmiş oldu... Orada yer yer Freud psikolojisinin izleri vardır. Mitolojisine eski Mısır’ı ve Zerdüş efsanelerini katar. Helen âlemine döner. Hafız’ın ruhları büyüleyen iksirinden sunar, sonra yeniden meş’um ve karanlık şark âlemine döner. Bazen yer yer plâstik sanatların ince bir zevki esere hâkimdir.”⁷ Tanpınar’ın kendisinin de açıkça belirttiği gibi Freud’u ve onun rüyalar üzerine düşündüklerini ve yazdıklarını okuduğu, bildiği ve bunlardan kendi şiir ve tahkiye dünyasının oluşumunda yararlanmış olabileceği hem akla yatkın hem de normaldir. Ama onun eserlerindeki rüyayı, içinde yetiştirdiği kültür, sanat ve atmosferle, sürekliliği için kafa yorduğu uygarlık anlayışıyla bağlantılandırılarak anlamaya ve yorumlamaya çalışmak daha doğru olacaktır. Bu bağlamda, Tanpınar’ın öykülerindeki rüya anlayışı ile ilgili başlı başına bir çalışma yapan Nevin Önberk’in Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâyelerinde Rüya Motifi⁸ adlı yazısını anmak ve görmek daha doğrudur: ‘Şairin estetiğinin temeli olan *rüya* kelimesinin anlamı, bizi aldatmamalıdır. Tanpınar için rüya, tıpkı akıl gibi, hatta ondan daha üstün ve daha derin bir bilme aracıdır.’ dedikten sonra Nevin Önberk, Tanpınar’ın yazar ve sanatçı olarak bir anlamda manifestosu kabul edilebilecek Antalya Genç Kıza Mektup’undaki bu konudaki görüşlerini alıntıladıktan sonra şu yargısını belirtir: “*Görülüyor ki, burada Tanpınar’ın bahsettiği rüyanın gerçek rüya ile bir ilgisi yoktur.* Bunu şair yine aynı mektupta, ‘Zaten rüyanın kendisinden ziyade benim şiir anlayışında bazı rüyalara içimizde refakat eden dünya mühimdir. Asıl olan bu duygudur. Musıkî bu arada işe girer... Çünkü musıkî durmadan değişerek içimizde âlemini kurar. Bunu yaşadığımızdan başka bir zamana gitmek diye tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla eşya ile içten kaynaşan bir zaman...’ diye açıklar. Konum hikâye olduğu hâlde burada yazarın şiir estetiğinden bahsedişim yadırganabilir. Ancak Tanpınar’ın şöyle bir özelliği vardır: O’nun şiirleriyle nesirlerini birleştiren başlıca unsur rüyalar-

dır. Rüyalarda insan ruhunun derin sınırlarını, geçmiş ve geleceği bulan Tanpınar, nesirlerinde ve şiirlerinde hayatın dış görünüşünü değil, şiirlerinin malzemesini nesirlerinde oluşturmuş, olgunlaştırmıştır.” Nevin Önberk, daha sonra Tanpınar’ın ‘Ne İçindeyim Zamanın’ şiirinin; ‘Bir garip rüya rengiyle/Uyuşmuş gibi her şekil’ dizelerinin de bulunduğu iki dördlüğü alıntıladıktan sonra, aynı mektuptan şu cümleleri de kendi düşüncelerine kanıt olarak ekler: “(Bu şiir) ...kozmozla insanın birleşmesini nakleder ki, bir çeşit rüya hâlidir. Görüyorsunuz ki, hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alâkası yoktur.” Başka mektuplarda da rüya konusuna dönen Tanpınar, “Şiir ve Rüya I-II” makalelerini nasıl yazdığını açıklar ve bu yazılarındaki görüşlerinin hiçbir ilmî iddiasının olmadığını, bununla birlikte bu konudaki mevcut literatürü, Berson’dan Jung’a ve Jones’e kadar görerek yazdığını ve rüyayı Alman romantikleri gibi görmesinin nedeninin de yalnızca öyle istediği için olduğunu belirtir.⁹ Tanpınar’ın Şiir ve Rüya makalesinden şu cümlelerini alır Nevin Önberk: “Rüya uykuya münhasır değildir... Şuurun duvarında açılan her gedikten rüyaların sırasına göre, sıkıntılı, zalim, yahut mesut diyarına gideriz... Çok defa manzara karşısındaki ruh hâlimiz de uyanık hâlde görülen bir rüyadır.” Daha sonra Freud’un bilinçaltı, bastırılmamış içgüdüler, libido denen haz tutkusu... gibi belirleyenleri ile rüya anlayışını özetleyerek Tanpınar’a döner ve şu sonuca varır: “O, sanatta ve güzellikte daima ebediyeti aramış, bunu da, insanın rüyalarından sonsuzluk âlemine gidişi olarak almıştır. Çünkü Tanpınar, ne içinde yaşadığı dünyadan çok memnun olmuş, ne de bir mistik gibi, metafizik bir âlemin varlığına inanmıştır. Bütün yaşamında ve yazılarında, duygu ile düşüncenin, düşle gerçeğin ortasında âdeta *eşikte* yaşamıştır. Eserlerinde dış dünyayı ve insanın iç dünyasını, aynı güçle işleyişi, birinden diğerine kolayca geçişi bundandır. Burada görülüyor ki, psikanaliz açısından Freud’un rüyaları değerlendirışı ile Tanpınar’ın rüya ile zenginleşen hayat karşısında aldığı tavır çok farklıdır.” Ahmet Hamdi Tanpınar’ın öyküleri, onun bütün yazdıklarının oluşturduğu ‘yazınsal dünyası’nın bütünlüğü içinde görülüp değerlendirildiğinde rüyaya bu denli yaslanan ve rüyanın estetik, kültür, dünya, düşünce... gibi açılımlarından da bir o denli beslenen edebiyat metinleri olduğu daha açık görülecektir. Rüyanın, onun düşünce ve edebiyat anlayışının ifade edilmesinde sağladığı imkân gözönünde bulundurulduğunda, yazdıkları okunurken ve yorumlanırken bu denli üzerinde durulması da kaçınılmazdır elbette. Öyküleri incelerken bu düşüncelerin açılımlarını da göreceğiz.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bugün elimizde bulunan ama her geçen gün de artacağı benzeyen on iki kitabından çok azı kendisi hayattayken kitap olarak yayımlanmıştır. Kitaplarından ikisi de öyküleridir. Toplamı on beş olan öykülerinden on ikisini, belli ki kendince bir seçme yaparak bölümlemiş ve yayın tarihlerini gözetmeden on iki yıl arayla (Abdullah Efendinin Rüyaları 1943-Yaz Yağmuru 1955) kitaplaştırmış ve üç öyküsünü de kitaplarının dışında bırakmıştır. Tanpınar’ın bütün öyküleri kendisinin bölümlemesine ve yayımlanış tarihlerine göre okunup incelenebilir. Bugün elimizde bulunan *Hikâyeler*¹⁰ adlı toplu öyküleri ise yazarın sıralamasını gözetmeden Yaz Yağmuru başa alınarak, sonra Abdullah Efendinin Rüyaları’ndaki öyküler, daha sonra da iki kitabına girmemiş olan Fal ve Emirgânda Akşam Saati adlı öykülerini bir araya getirerek hazırlamıştır. Neden böyle yeni bir düzenleme yapıldığı ko-

nusunda ise bir açıklama yapılmamıştır. Toplu öyküler bu sıralamaya göre de okunabilir. Abdullah Uçman, daha önce andığımız Tanpınar'ın Hikâyeleri adlı yazısında iki kitaptaki öyküleri genel olarak tema, kişi, teknik... özellikleri açısından değerlendirirken, Tanpınar'ın hayata bir sosyolog gözüyle bakmadığını belirttikten sonra öykülerini şöyle bir bölümlemeye tabi tutar: "Bu yönden onun hikâye ve romanlarını belli başlı iki çizgiye oturtmak mümkündür. Trajik olanlar ve kendi 'humur'unu karıştırdığı ironik tiptekiler. İki hikâye kitabındaki hikâyeleri bu iki çizgiye göre şöyle sıralayabiliriz. Yaz Yağmuru, Rüyalar, Yaz Gecesi, Bir Tren Yolculuğu, Abdullah Efendinin Rüyaları, Geçmiş Zaman Elbiseleri, Erzurumlu Tahsin, Evin Sahibi, ilk gruba; daha sonra yazacağı Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanının çekirdeği diyebileceğimiz Acıbademdeki Köşk adlı hikâye de ikinci gruba girerler." Abdullah Uçman, Teslim ve Âdemle Havva öykülerini de ayrı ayrı ele alır. Bir Yol adlı öykü ile kitaplarına girmeyen öteki üç öyküsünü ise hiç anmaz. Tanpınar'ın öyküleri, kuşkusuz böyle bir ayrıma göre de okunmaya ve incelenmeye açıktır. Biz ise on dört öyküyü konuları, tematik izlekleri, rüya, masal imkânlarına açık kurguları ve anlatılmaya çalışılan öyküsel hayatları... açısından şöyle bölümleyerek okuyacağız: Yaz Yağmuru, Emirgân'da Akşam Saati, Rüyalar, Abdullah Efendinin Rüyaları, Geçmiş Zaman Elbiseleri, Bir Yol, Evin Sahibi; Acıbademdeki Köşk; Bir Tren Yolculuğu, Yaz Gecesi, Teslim, Fal; Âdemle Havva, Erzurumlu Tahsin... Sonra da Tanpınar'ın bir *ilk öyküsü* olarak Birinci İkrâmiye'yi okumaya ve gerek genel olarak öykücülüğü, gerekse tek tek öyküleri üzerine söylenenleri görmeye çalışacağız.

Yaz Yağmuru, Tanpınar'ın ilk öyküsü kabul edilen Birinci İkrâmiye'den yirmi beş yıl sonra yayımlanan ve uzun öykü sayılabilecek öykülerinden birisidir. Öykünün erkek kahramanı Sabri, bir yaz yağmurunun altında sırlıslıkla olmuş kadın kahramanı evinin bahçesinde görünce şaşırır. Bir yazar olan Sabri, eşi ve çocuklarından ayrı kaldığı süre içinde romanına çalışmaktadır. O gün evinin kapısında 'yağmurla gelen' bir kadını buluverince yalnızlığının bir 'mektepe olduğu'nun ve yoruculuğunun biraz daha farkına varır. Kadını ıslatan yağmur, bir 'yaz yağmuru'dur öykünün girişinde anlatılanlara göre. Oysa, tipik bir Tanpınar kadınının bütün özelliklerine sahip olduğunu, hem Yaz Yağmuru'nun ilerleyen sayfalarında hem de bütün öykülerin kadın kahramanlarını tanıdıkça görürüz. Yağmurun altındaki kadın, her şeyden habersiz, yüzünde 'çok mesut bir gülümseme' ile ağacı okşarcasına dururken, içinin ve hatıralarının sesini dinler ve 'yağmurun altında geceden kalmış bir rüyaya benzer.' Zaten öykü de bir rüya gerçekliği ve atmosferinde başlamaz mı? İnsan gözlerini açtığında kayboluverecek ve tadı damağında kalıverecek bir rüya seyreder gibidir. Kadının kimliğinin bir yumak gibi çözülüşü, Sabri ile ilişkilerinin gelişmesi ve sonuçlanması, öykü zamanı, öykü mekânları ve bütünüyle öykü çevresi, bir rüya örgüsü ve rüya imkânı içinde belirir. Öyküye adını veren yağmur, yalnızca bir yaz yağmuru değildir. Öykünün III. bölümünün başında Sabri'nin içindeki endişeleri kadına açışını aktaran anlatıcı, kadın öznenin 'Yaz Yağmuru' diye söz eder, sanki onun adınımış gibi: 'Yaz yağmuru hakikaten üzülmüş gibi onu dinliyordu.' Yaz yağmuru sözünün deyim olarak kullanılışının anlamlarını düşündüğümüzde Tanpınar'ın öyküsüne bu adı yalnızca bir yağmur düşünerek vermediğini, kadının ve Sabri'nin ilişkilerini ve kişiliklerini de açıklayan bir gönderme olduğunu görürüz. Yaz yağmuru birden bastı-

rır ve yine birden geçiverir. Şarkılarda güfte, şiirlerde dize olur: “Bir yaz yağmuru gibi geçiverdi aşkımız.” Yaz yağmuru, ahmak ıslatandır da... Gafil avlar insanı. Boş bulunulan bir anda yakalayiverir. Yarı güneşli bir havada yağır. Geçici bir serinlikle ferahlatır. Kısa süren ve gelip geçici olan şeydir (aşktır) yaz yağmuru. Öykünün kahramanı Sabri’nin konumuna böyle bir karşılaşma ve ilişki, hatta ‘kaçamak’ oldukça denk düşmektedir. Gerçekliği pek de inandırıcı gelmeyen böylesine bir öykü başlangıcından sonra, hemen hemen aynı mantık ve ilişki dizgesi içinde gelişen ve çözümlenen merak unsurları ve düğümlerle birlikte Sabri’nin ve kadının birer öykü kahramanları olarak iç ve dış dünyalarını, günlerini ve geçmişlerini tanırız. Daha öykünün ilk sayfasında Sabri’yi tanırken, yarı bilge yarı muzip, sorgulayıcı ve uyarıcı bir içben hâlinde hem Yaz Yağmuru öyküsünün sonuna hem de hemen hemen her öyküde, zaman zaman öykü kahramanlarının çelişkilerini, zaman zaman da anlatıcının felsefî-psikolojik sorunları üzerine düşüncelerini ve uyarılarını dile getiren altben, üstben, karagöz, hacivat... şeklinde öykülerin kişi kadrosunu zenginleştiren gölge kahramanlarla karşılaşırız. Kahramanların iç çelişkileri bu tür geleneksel tahkiye, oyun ve düşünüş imkânlarıyla öyküsel plânda dışlaştırılır. Sabri, bir Tanpınar kahramanı olarak kadının gözlerine yansıyan ışıkla yalnızlığından yıkanıp arınır. Bütün öykülerin kadın kahramanlarının da erkekler üzerindeki etkisi, işlevidir bu durum. Hayatın sıkıcı gerçekliğinden uzaklaştırır onları kadınlar. Onlar birer insandan çok, hoş birer rüyadırlar. Birer rüyadan çıkıp gelirler ya da birer rüyaya çağırırlar. Hepsi de rüya gören öykülerde yaşarlar. Karısının giysileri içinde, karısının ve çocuklarının resimlerini eline aldığı anda, kadın, Sabri’nin vicdanında bir ürperti hâline gelir, onun zayıf yanlarını açığa çıkaran bir başka kadın olur. Sabri’nin düşünce, duygu ve iradesini alt üst eden, önceki anlattığı bir sonrakini tutmayan ve yine rüya atmosferiyle örülü geçmiş, hâl ve belirsiz bir gelecek anlatır; âdeta rüya gören öyküler kurgular sürekli. Yangınlardan arta kalan yanık bir ruhtur sanki. Bütün bu anlattıklarıyla birlikte kadının ‘büyük, imkânsız, parıltılı’ gözlerinin görüş alanının içinde bocalar. ‘Takvim dışı yaşayan’ varlıklardır. Kadın kocasından öyle ilgisizce sözeder ki, Sabri şaşkınlıktan boğulacak hâlde kalır. Öykülerin atmosferini ağırlaştıran ve aralarındailmekler hâlinde sürüp giden musikî devreye girer. Yağmur sesleri, Debussy musiksini parıltılı kımıldanışı... Geçmişinin ayaklanması gibi... İki yabancı insanı zenginleştirerek birbirine yaklaştırır bu yağmurlu zamanın musikîsi... Zamanın ses olarak yoğunlaşıp büyüleyişi, bir ürperti, bir korku olur. Musikî ve tabiat onları birbirine doğru iter âdeta: “Sağanak musikîyi bıraktığı yerden tamamlamağa çalışıyordu, onun öyle ağır viyolonselleri, kemanları, büyük davulları yoktu. Bununla beraber hiddetini bir yığın yurtuluşla bestelemesini biliyordu.” Kahramanların iç dünyaları ile dış dünya örtüşür. Kadının gidişine sevinen Sabri, onun masalla rüya arasındaki varlığının etkisinden kurtulamaz. Onun geçici bir yaz yağmuru, bir aydınlık fırtınası olmasını ne denli isterdi... Ama, ‘onun hayatı, küçük ve kapalı estet’ bir hayattır ve tesadüflerle bir kurt, belleğinde, kalbinde, düşüncelerinin içinde ilerler. O kadında ‘bir sır bulunmalıydı’ kendisini sürükleyen ve değiştiren. Uyumadığı hâlde, iradesizce bir rüyada ilerlemekten ibarettir durumu. Kadının herşeyi bilmeceye dönüştüren dili ve hâli, onu korkuyla istek arasında yorar sürekli. Kendisine yaklaşması, dokunması ile allak bullak oldukça, çaresizce ‘biraz aydınlık’ dilenir. Ama kadın

hâlâ ‘elmaslar gibi parlayan dişleriyle’, ‘bir uçurtma, bir türkü gibi havalanan an’larda koşturur. “Erkeğin ezeli korkusu mitolojik kadın, büyük ve ezici dees, zaptedilmesi, hüküm altına alınması istendikçe büyüyen mahluk, ana tabiatın o korkunç benzeri...”dır. Denizde, kadının kapıldığı korku ile onun ruh dünyasına düşen bir ışık yakalar. ‘Kırılmış bir aynanın dışında kalmış bir hayali’ seyrettiğini farkeder. Yine de içindeki ikilikten kurtulamaz. Vicdanı kıpırdar sürekli. Kadın çocukluğuna dönüp anılarının çıkını açtıkça Sabri kendini bir kazıda sanır. Onun psikolojisinin derinlerine iner. Bir konak yangınında ‘kırılmış bir aynadan dışarıda kalmış bir hayal gibi’ onu ‘dörtüyl ağzında’ bırakır gider.

Yaz Yağmuru’nun, aynı yılda yazılan Emirgân’da Akşam Saati’nin epeyce bir tertip değişikliğinden sonra yeniden yazılmasıyla ortaya çıktığını¹¹ iki öyküyü arka arkaya okuduğumuzda açıkça görebiliriz. Sabri, İzmir’de oturan bir yazardır bu öyküde. Çalışmak için İstanbul’a gelir. Emirgân’da otururken arkasındaki ana kızın konuşmalarına kulak kabartır. Çağrışımlarla aşk, zaman, çift ben konularında düşüncelere dalar. Pansiyon günlerini, arkadaşının evine geçişini hatırlar. Evdeki üçüncü gününde, Yaz Yağmuru öyküsünün başlangıç sahnesine dönülür. Yağmurla gelen kadını içeri alır. Karısı, vicdanı, hacivatla karagözün yerine ‘hortlaklarım’ dediği içbeni sürekli onu dürtür. Yine kadınla birlikte hayatın kendisine açıldığını görür. Rüya imkânı, örgüsü ve zamanı ile ikilik hâli içinde kadının anlattıklarıyla allak bullak olur. Filozofça konuşur, içoyucu düşüncelerden, kelimelerin hayatın âhengini bozduğundan sözeder. Bir sayfada on beş, karşı sayfadaysa on günlük dostluktan söz edilir. Belli ki Yaz Yağmuru kadar derli toplu bir öykü değildir ve yazar bu nedenle olacak iki öykü kitabına da almamıştır Emirgân’da Akşam Saati’ni.

Rüyalar adlı öykü, Tanpınar’ın rüya izlekli öykülerinin bu özellikleri açısından yoğunlaştırılmış örneklerinden biridir. Rüya imkânına ve izleğine ek olarak ruh çağırma, çağrılan ruhun rahatsız olarak Cemil’in rüyalarını alt üst ederek ağırlaştırması, yasak ilişkilerin ve cesetlerin boğuntusu, düşsel rüyalar ve bilinçaltının etkisiyle görülen rüyalar, öykü karamanının hayatında birbirine giren gerçekler ve hayaller, âdetla anlatıcıyı dinlercesine suskun dolaşan ve içsesiyle konuşan Cemil’in karısının intiharının ağırlığı ile tıkanışı ve ezilişi... gibi özellikleri itibarıyla tam bir rüya zorluğunun ve kolaylığının kurgusuyla yazılmış bir öykü Rüyalar. Shakespeare’in Hamlet adlı oyununun kadın kahramanlarından Ofelya’ya da bir göndermede bulunarak Cemil’in dünyasındaki karısının rolünün altı çizilir âdetla. Rüyaların kendi zamanında çıkar. Aşk gibi, sıkıntı gibi rüyalardır hepsi de... İki tür rüya görür: Birincisi, sırrın ve bir tür içduygunun eşliğinde görülen ve sanki rüya olmayan rüyalar... İkinci ise; ‘kendi gelişmeleriyle uykumuzun şekline göre o gece hayatımızı yapan şeyler... Zaman zaman ve aralıklarla değişik düzen içinde çok sayıda rüyanın etkisiyle yaşar. ‘Geniş, sonsuz, nispet fikrinden mahrum bir çalkantı...’ hâlinde... Rüyalar hayatını belirlemeye başlar. Karısının göremediği biçimler ve ruhlar görür gerçekte. Hareket hâlindeyken uyuduğunu sanır. Her rüyanın hayattaki ucunu ve dayanağını düşünür. İki hayatı olan bir insan hâlinde yaşamaya başlar. Yine musıkîye, Debussy’nin parçalarına, dalgaların gürültüsüne, kadın seslerine, dualara, ağlayışlara açar ruhunu. Hayattan kaçır gibi rüyalarını düşünmekten kaçır. Ama hep rüyaları ile ilgilidir. Yoksa bunlar birer vehim midir? Yataklardan kaçır. Musıkî sesi, deniz dal-

gaları arasında rüyasının kadınları belirir. ‘Rüyalarının esrarı, dünyasını o kadar aşar ki, kendisini... hayata yabancı...’ bulur. Rüya öncesi ise, tam ‘bir saadet hissi’ ile dolar. “...bu rüyalar, büyük sarhoşlukların, kıskançlık buhranlarının, azapların arefesinde, bazı büyük musıkî eserleriyle karşılaştığımız zaman duyduğumuz ve günlerce tesiri altında kaldığımız o tahammülü imkânsız, her hatırayı, her düşüncüyü böğrümüze saplanmış çok sivri ve tırtıllı bir bıçak yarası gibi bizde derinleştiren hüznlerin eşi bir hüznle geliyordu.” İşte bu cümlelerinde Tanpınar’ın rüya gören öykülerinin ruhsal ve kültürel dolaşımını açıkça bulabiliriz. Bu hüznü rüyalar, onun öykü kahramanlarını ‘Gel gidelim’ diye çağırırlar.

Abdullah Efendi’nin Rüyaları öyküsünde, Tanpınar’ın masal, hayal, rüya ve gerçek izleğindeki arayışını ve oluşunu görmek mümkündür. Öykü kurgusunun kalıplarını yine zaman, çift benliklik, ruh, hayal, sayıların dili, sır... gibi rüya ve masal imkânları ile sonuna kadar zorlar. İkinci benliğine yakasını kaptıran Abdulah Efendi, bir rüya kovalamacası sürecinde arayışını ve oluşunu tamamlayıp ‘uyanır’ sonunda. Gerçekte, kendi içinde yaşamaya alışmış birisidir o. Kırkını aşmış, çok şeyler, harpler, yangınlar, ölümler, şifasız ıstıraplar... görmüştür. Korkulu çocukluk günleri yaşamıştır. Kahramanın bu psikolojisi ile öykünün olay örgüsü birbirini tamamlar. İçindeki ‘ikinci şahs’ın daveti ile arkadaşlarına katılan Abdullah Efendi, arkadaşlarıyla birlikte randevu evlerindeki rüya yolculuğuna çıkar. Biraz da bu yolculuk, Herman Hesse’in romanlarındaki düştükçe olma, olgunlaşma, kendini bulma, uyanma macerasına benzer. Bir kadının bacaklarında ve duduklarında, alkolün uyuşukluğunu gideren bir sırta, bir ürpertiyle karşılaşır. Kaçtığı, korktuğu hakikat çıplak hâlde görünür ona. Hatırlamalar, karşılaşmalar, rüyaların olağanüstülüklerinin sağladığı geçiş ve anlatım imkânları, rüya gören öykülerin kadınları ve erkekleri... Değişimlerle birlikte, ‘her şey sanki daha derine, daha esasluya doğru’ gider, görüntüler, yüzler değişir. İkinci ben’i, ‘öbür insanlar gibi yaşama’sı için dürter onu. Rüyasını deler ya da derinleştirir. Alelâde bir kadın arzular. Bu arzuyla birlikte, Abdullah Efendi’nin duyulan organları rüya algısıyla işler. Baktığı kadının yüzünde rüya imkânları ile sınırsız ‘hâller’ini izler varlığın. Gördüklerinden kuşku duyar gerçekliğe geçişinde. Düşüncesi ve duyguları, rakamların dili ile şekillenir, bir kirden arınmak arzusuyla unutuş’a ve güzel bir kadına sığınmak için yanar tutuşur. İki benlikten hangisinin gerçekten kendisi olduğunu sorar. Hangisiyle kainatı yeniden idrak edebilecektir? Arkadaşlarından uzakta, âdeta bir kuyudadır bu anlarda. Kuyusundan çıkıp arkadaşlarının ardına düşer, tenlerinin azdırdığı heyecanla... İkinci ben’ini orada bırakıp çıkar. Gittikleri evlerde kadınlarla bir türlü birlikte olamaz. Her defasında da rüya imkânlarıyla uyandırılır, batacakken çıkar, döner. Bu durumlar bazen bir karabasana, bazen de hallisünasyonlara dönüşür. Tarihin tozlu sesiyle kovalanır durur. Bütün düştün kadınların ruhu onu kıyıya iter. Ardından bir sınav gibi tenin azdırdığı kanın ürpertisini yine hisseder. Huzur bir kadındadır. Unutuş oradadır, aşktadır. Ömrün büyük ve serin pınarı... kadındır. Bütün sefaleti o unutturabilir. İkinci evde de bir çocuk ve bir ayna imgesiyle uyandırılır. Bu durumlarda bırakıp kaçtığı ikinci benini hatırlar. Aynanın derinliği, çocuğun masumluğu, duvardaki resmin dili konuşur ve onu odadan âdeta atarlar. Ama Abdullah Efendi’nin ‘tecrübeleri’ devam eder. Asıl ben’ini bıraktığı lokantayı yanıyormuş görünce, ‘kendini kurtarma’nın derdine düşer. Ama, ‘sahibinin ölü-

mü için ağlayan bir köpek gibi varlığının ölümüne ağlar.’ oturup. Kendi varlığının mezarı başında vereceği bir nutuk hazırlar; bir hayatı yalanlarından temizlemek gerekir: Abdullah Efendi gerçekliğine katlanamadığı aşkı idealleştirmiş bir mistiktir, kendi gözünde. Yaşadıkları kâbuslu bir rüya gibidir ve ondan kaçmak ister. Ama insan ruhunun ormanından gelen bu sestən kaçmak mümkün değildir. Bunlar ardı ardına devam eder. İnsanî gerçeklikler rüya gerçekliği ile yaşamakta ve kurgulamaktadır. Ama hepsi de ‘zalim bir yara gibi’ kanar. Bir değişimi, insanlıktan hayvanîliğe doğru izlemeyi sürdürür bir rüya ortamında. Sanki Roma’yı, Sardanapal’ı izler. ‘İnsan denen şey koybolmuş, yerini birbirine kenetlenmiş, birbirine geçmiş mütesaviyen sarhoş uzuvların sar’ası almıştı’r. Kendi yanmış benliği ve gece boyunca karşılaştıklarının hepsiyle yeniden bir araya gelir. Yine kendisini çağırırlar ve bir ‘büyü gecesi’nin, ‘eşyayı arzusun cehenneminde birleştiren bir gecenin sesi’ onu ve çevresindeki her şeyi kaplar. Rüya yoluyla ‘başka türlü bir zamana’ çıkar. Yoksa bütün bunlar bozuk bir düşünce dünyasının mı kurgusudur? Bütün parçalarıyla büyük bir sessizliğin içindedir artık. Süreklilik zinciri kopmuştur. Bu durumda hatırlamak ve bağlanmak imkânsızdır. Zulüm, riya, yalan sanat hâline gelmiştir. Abdullah Efendi’nin her şeyi görüp anladığı, ‘en çıplak ve en zalim hakikatlerin’ rüyasının görüldüğü gecedir bu. Uyanıp da pencereden baktığında, kendisini ‘son derece muhtarip ve yorgun bir adam olarak ağır adımlarla köşeyi dönerken’ görür.

Geçmiş Zaman Elbiseleri için Stefan Zweig’in öykü ve romanlarının düzeyinde bir öykü olduğunu söyleyen Resai Eriş’in, bir de eleştirisi vardır: ‘Bu hikâyede baş taraf tamamen fuzûldür. Hikâyeye yarıdan başlayabilirdi. Fakat, dediğim gibi, mevzu, hayat görüşü, ruh tahlilleri, ifade, hatta baş tarafın lüzumsuzluğu bile bende *Amok, Kadın ve Tabiat, Bir Kadının 24 Saati, Meçhul bir Kadının Mektubu* veya *Merhamet*’i okuyorum hissini bıraktı.”¹² Gerçekten de öykü hemen hemen on sayfa sonra hareketlenmeye başlar. Bu öykü de rüya insanları, rüya tesadüfleri ve rüya olayları ile kurgulanır ve örülür. Tesadüfler, hayatın katı ve gerçekçi akışını bozar, yumuşatır, masallaştırır, hatta hoşumuza gidecek ve bizi sıkıntılarımızdan uzaklaştıracak şekilde güzelleştirir. Öyküdeki hayat rüya mıdır yoksa gerçek midir kestiremeyiz. Sanki hayatın iki ucu bu iki noktaya değip durur. Bütün geçmiş zamanı giyinerek erkek kahramanın karşısına çıkan kadın kahraman, masallardan ve ancak rüyalarından çıkıp gelmişçesine öykü zamanını tersine çevirir. Anlattıkları gerçekliğin katı kalıplarını parçalar. Yüzünün ve dilinin ardı bütünüyle sırdır. Tanpınar’ın öykülerindeki bu durumu Nevin Önerk şöyle açıklar: “Yazar, a) ya kendi varlığından çıkarak âdeta ikinci bir varlıkta yaşamaya devam eden kişileri anlatmış, b) veya her gece rüya gören olay kahramanları, günlük yaşamlarını, âdeta bir kader gibi kabul ettikleri bu rüyaların emrine vermişlerdir.”¹³ Ketî ile buluşacağı âna kilitlenip bekleyen kahraman, geleceğini âdeta haber verircesine ‘benim hayatımda bütün iradesizlerde olduğu gibi, tesadüflerin korkunç bir rolü vardır.’ der. Ondan sonra bütün öykü bu tesadüfler doğrultusunda gelişir. Ketî’ye değil kumar oynamaya gider, iradesizliği yüzünden oradakileri terkedip kalkamaz ve daha sonra bir kaza ile bir rüyanın, bir masalın içinde bulur kendisini. Yine bir musıkî dalgasıyla gerçeklikten rüyaya uyanır. Karşısında gördüğü eski zaman elbiseleri içindeki kadın şu cümleleri kurar: ‘Yüzünü anlatmaya çalışmayacağım, bazı rüyaların anlatılması imkânsızdır, bu yüz hakikaten bir bahar

bañesinde görülmüş bir rüya kadar güzeldi.’ Bu masal ve rüya kadın da, gerçekliğe ihtiyaç duyar ve ; ‘Bir erkeğin ağzından güzelliğimin methedilmesini istiyordum.’ der. Ama bu masal ve rüya kahramanları, öykü kahramanını kendi hayatının gerçekliği ve yalnızlığı içinde bırakıp giderler.

Bir Yol adlı öyküde, kaderle dış dış, yumruk yumruğa olduğunu, üzüntülerin insanı çevreleyen gerçekliklerden kaynaklandığını düşünen anlatıcı, yolculuğu sırasında, bir köye çıkabilecek olan küçük bir yolun ayırımına varır. Bu yol, ‘sıcak ve aydınlık bir müjde gibi’ görünür ona. Bu yola girmek ister. Ancak ‘zaman zaman kendini bulan’ ve kendi hayatını yaşamadığını düşünen bir adamdır. Hatırlar. Bir rüya imkânı ve geçişiyle kendisini bile tanıyamadığı dünyaya uyanır. ‘Uzun gafletinden birden uyanan ruh’un kendini farketmesidir bu hâl. Sokağa çıkar ve ârafını görür, insan yüzlerindeki anlamı farkederek. Gündelik hayatıyla arasına yaşanmamış rüyaların azabı girer ve bu azabın sesi ona ‘Ömrünü, ömrünü ne yaptın?’ diye sorar. Zalimce sırları barındıran o rüyalar anlatılamaz ki bir türlü... İşte o yolu bu durumda farkederek. Kendisini temizleyecek rüyaları da bu yolun sonunda bulacaktır. “Mutad olan: Uyanırken görülen rüyalar, rüya üzere algılanan gerçekler, hayat hakkında sorular ve eksik-kaçak cevaplar, kendisini sorgulama, muhayyel seslerin, resimlerin zihinlerdeki raksı... Peki, olmak eylemini gerçekleştirmiş midir? Şeylerin asıl yüzlerine nüfuz, yaşanan hayatın neden ve niçinini keşif açısından evet, şeylerin altında ezilme, yaşanan hayata bir anlam verememe açısından hayır. Bu evetle hayır arasında yaşanaduran hayatın hassas dengesini sağlayan işte o, küçük ve acaip yol.”¹⁴

Evin Sahibi’nde kahraman geriye dönüşlerle bütün ruhunu ve içdünyasının köşe bucağına sinmiş anılarını, korkularını, kişiliğinin oluşumunda katkısı olan etmenlerin hepsini yine masal ve rüya gerçekliği ve imkânlarıyla önümüze serer. Kahramanın annesi, dedesi, dadısı ve bütün yakınlarına rağmen eve âdeta gerçek bir sahip gibi hükmeden yılan, bir masal kahramanı olarak kılıktan kılığa girer ve bir ‘ölüm’ hâlinde somutlaşır. Yılan bir ölüm olarak kahramanın bilincine o denli yerleşir ki, karısını boğarak öldürmesine yol açabilecek karabasanlara dönüşür. Bu öyküde rüyalar, tam anlamıyla kişilerin ufkunu kara bulutlar gibi kaplar, ‘telafisi kabil olmayan azaplar tattırır.’ Korkulu masal sularına karışan öykü, üslup ve hayal ihtişamıyla romanın sınırlarına ulaşır. Gördüğü rüyayı anlatan annenin söyledikleri, ‘halka mahsus efsanevi tefsirini bulur: yılan iyi saatte olsunlardandır ve (kıza) âşıktır ve birden bire... Suphiye hanım emsalsiz bir masalın kahramanı olur.’ Ama bu kötü masal, kare kare rüyalarından oluşarak kahramanın hayatının boynuna dolandır. Öykü, uzayan bir ‘ölüm hikâyesi’ne dönüşür ve masal olarak kalmakta zorlanır. Ölüm (yılan), yüksek perdeli bir ses olur konuşur, bazen ev halkının koynuna sokulup derilerine dokunur, bazen de onlarla göz göze gelip bakışır. Bu masal ve rüya ortamında; “Ölümü bu kadar yakından tecrübe etmek insan için başka türlü bir terbiye oluyor”dur. Kahraman, kendi içdünyasındakileri, savaş sonrasının toplumsal hayatıyla bir arada düşünür. Şimdiden, dünden kaçarak çocuk uçarılığında bir kadına ve onunla birlikte musıkîye sığınır. Uyanış, aşk, kadın ve musıkî ile dir. Yine de benliğindeki sıkışmışlığın rüyalarını bozmasını önleyemez.

Acıbademdeki Köşk, hem Sani Beyin kişiliğinin ironik anlatımı, arkaik ve ayırık sılığı, hem öykünün zaman, mekân ve atmosferi hem de diğer kahramanlarıyla tam

bir Tanpınar öyküsüdür. Abdullah Uçman'ın da belirttiği gibi biraz da Saatleri Ayarlama Kışkı sayılır Acıbademdeki Kışk. Kışkın ve Sani Beyin tanıtımı ile gireriz öyküye. Öykü kahramanının 'zihnî tecessüsünün mekanizması' bu kışkın çevresinde işler. "Acıbademdeki Kışk öyküsünde hayattan kopmuş, icat etme inancıyla doğmuş, kendini mucit kabul eden yarı deli bir adamın kendi evinde yaptığı tuhaflıklarla karşı karşıya geliriz. Ömrü boyunca başka eşyaları kendince değiştirmiş de olsa bunları iki önemli icat diye kabul ettiği acaip çarklarla çalışan, gürültüler çıkaran, daha çok bir gemi buhar dairesine benzeyen gusülhane dairesi ve çarklı bisikletle uğraşan bu yarı deli adam, yaptıklarıyla avunmasını bilir. Buradaki 'dayı', biraz da toplumumuzda hayli kabarık olan bu insanların trajikomikini verir.¹⁵ O, insan kafasının, icat, ıslah ve tadil olarak üç büyük amacının olduğuna inanır. Ömrü bu yolda tükenir ve icatlarını gerçekleştirdiği gusülhanede de ölür. Çalışmaları çevresinde boş şeyler de görölse, o mutludur; ne ki, öldüğünde yüzündeki derin sükûneti kimse anlayamaz. O da gerçek bir dünyanın orta yerinde kendi ironik dünyasını yaşar.

Yaz Gecesi'nde de büyüü bir öykü mekânı vardır: Ev, mütî kadınlar ve yaşlı bir erkek kahraman. Tanpınar'ın rüyalarla örülen masalsı öykü dünyasının varlıklarıdır hepsi de. Cinsel, psikolojik ve suskun bir içdünyası olan erkek kahraman, ölüm, korku, hastalık, ceviz ağacının altına gömülen ceset... gibi ayrıntılarla öykünün entrik sürecini yaşar. Yaz Gecesi'ndeki anlatımın bir başka özelliği de, "öykünün sunduğu zihin oyunlarını (başka Tanpınar metinlerini de gözönünde bulundurarak) yakından izlediğimizde, tuhaflığın benzemeler ve benzetmelerde değil, birbirinin yerini almalarda olduğu anlaşılıyor."¹⁶ Süha Oğuzertem, bu cümlelerini alıntıladığımız yazısında Yaz Gecesi'yle ilgili iki önemli tespit daha yapar. Bunlardan birincisi; "Yaz Gecesi'nin, daha geniş bir anlamda da 'Freudçu' bir metin olarak yorumlanabilir." oluşu; ikincisi ise; "Yaz Gecesi ile James Joyce'un 'Kızkardeşler' adlı öyküsü arasındaki bazı şaşırtıcı benzerlikler" olduğudur. Oğuzertem'in bu tespitlerinden birincisini, Nevin Önberk'in andığımız yazısıyla birlikte okunup değerlendirilmesinin daha isabetli olabileceğini düşünüyoruz. İkinci tespitindeki 'benzerlikler' ise, bugün her iki öyküyü Türçeden okuduğumuzda, gerçekten de şaşırtıcı... Tanpınar'ın Teslim, Bir Tren Yolculuğu ve Fal adlı üç öyküsü de, öykü dünyasının kıyılarında oluşan küçük öyküler olarak yine onun dil, üslup, duyarlılık, olay örgüsü, kişilerin yaşadıkları öykü dünyaları, kişilerinin yaşadıkları öykü dünyaları, ve insanî hâlleri itibarıyla birer Tanpınar öyküsüdürler. Yine de Tanpınar'ın adıyla birlikte anılan öykülerin gölgesinde varlıklarını sürdürürler. Gerçek sanatçının duyarlılığı, büyük şehrin dışında, kasaba hayatının tekdüzeliğinin yanıltıcı huzuruna kendini kaptırarak ikinci bir hayatın akışına bir tür iç huzuru ile yelken açan kahramanın etkileyici sükûneti, yine çocukluk korkuları ve hassasiyetleri ile ruhtan bedene doğru yapılan yolculuklar, yer yer gerçekçi anlatımın egemen olduğu belirgin hayat çizgileri, âdeta yaşadıkları rüyayı oynayan tiyatro trupunun kişileri... 'dünyamızı güzelleştirip, rüyalarımızı şekillendirerek' sürer gider. Âdemle Havva öyküsünde ise, insanoğlunun yaradılış serüveni ile ilgili yorumlardan birini bir öykü imkân ve dili içinde yeniden okuruz. Burada da yine rüya, masal ve efsane esintisi ile kadın ve erkek arasındaki ilişkinin derinliğini irdelemeye çalışan bir tahkiye diline tanık oluruz. Bütün dinlerin yaradılış konusundaki kıssa diline ve tahkiyesine yakın duran bu öykünün temel yaklaşımı, İs-

lâm'dan çok Yahudilik ve Hristiyanlığın 'yaradılış tahkiyesi'ne yaslanır. Rüya atmosferi ve kurgusu burada da egemendir ve âdeta "Havva, Âdem'in rüyasından doğar." Hem Havva Âdem'den doğar, hem de kadın olarak Âdem için yine bir sığınaktır. 'Kadim nizam'dan kopar ve 'yeni kurulan bir âlem'e doğar. Âdem, kendini tanır Havva'nın yaradılışı ile. Onun göğsünde her şeyi unuttur, bütün azapları diner, acıları sakinleşir. Onun için Havva kaybettiklerinin karşılığıdır. Gece, gündüz, gençlik, ihtiyarlık, zaman, ölüm, hayat; yani dünya ile taşınırlar. Âdem'in alını üzüntüden kırışır, Havva'nın içi gururla dolar. M. Orhan Okay'ın da belirttiği gibi Erzurumlu Tahsin ise, 'Hikâyeden çok bir hatırayı düşündürür.' Bu öykü; "Tanpınar'ın Erzurum'daki ilk hocalığı yıllarına (1923-1924) ait gerçek vakaların ve mekânların teşkil ettiği dekor içinde bir savaş sonu insanının çözüntüsü hikâyesidir. Hikâyenin bir yerinde anlatıcı, artık Tanpınar demekte bir mahzur yoktur, otantik varlığını ortaya koyar ve okuyucu ile konuşur: *1924 senesi sonbaharında olan ve o havaliyi Kars'a kadar alt üst eden bu felâket elbet hatırlardadır.*"¹⁷ Erzurumlu Tahsin'in kişiliği ve hayatı, bu hayatın çevresinde oluşan efsane, bu topraklarda yabancı olduğumuz bir hayatın efsanesi değildir. Ülkenin maddî ve manevî kaderini şahsında tecessüm ettiren bir meczup-derviş tipidir Erzurumlu Tahsin. Görünür, kaybolur, yeniden ortaya çıkar, kendisinden umulmayan derinlikte hikmetli sözler söyler. Birinci İkrâmiye ise, şimdilik, yalnızca yirmi yaşındaki bir gencin ilk öyküsüdür.

Tanpınar'ın öyküleri, bütün yazdıklarının iklimini, birikimini, paylaşımlarının yanında, dili ve üslubu, kurduğu tahkiye dünyası, zaman, rüya, musıkî, kadın, ölüm, hayat, ikinci hayat ve ikinci ben... gibi kendine özgü anlatım renkleri açısından da sanatçı kişiliğinin romancıdan sonra gelen sıfatı olmuştur. Onun öyküleri üzerine bir okuma ve değerlendirme çalışması, sözü uzatmadan rahatlıkla şu cümlelerle bağlanabilir: "Tanpınar'ın bütün hikâyelerinde hâkim olan bir atmosfer vardır. Bu atmosfer, Gerçek/Rüya ikilemi platformunda oluşur. Tanpınar, güzelliğin kaynağı olarak gördüğü rüyayı bu anlamda bütün doğada, eşyada ve özellikle, musıkînin kendisinde bulmuştur. Bu bakımdan bütün varlıklar, dış görünüşleriyle değil, taşıdıkları güzellik ve derin anlamlarla ortaya çıkmış, kendi masallarıyla gelişmişlerdir. Çünkü Tanpınar, eşyayı çıplaklığında, insanı kendi realitesinde hiç sevmemiştir. Böylece, biçare hayatımızı, ikinci bir hayatla güzelleştirmek istemiştir. Kısacası Tanpınar, kendi deyişiyle, 'Masalı olan adamdır.' Hiçbir ürpermesi olmayan gözlere yaşamı boyunca dayanmamıştır."¹⁸

1 Tanpınar Öykücülüğüne Eleştirel Bakış, İ. Güven Kaya, *Üçüncü Öyküler*, S. 11, Koş-Bahar 2001.

2 Tanpınar'ın Hikâyeleri Üzerine Notlar, M. Orhan Okay, *Hece Dergisi*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S: 46/47, Ekim-Kasım 2000.

3 Bir Yol, Çözümleme, Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, C. 2, 1998 İstanbul.

4 Tanpınar'ın Hikâyeleri, Abdullah Uçman, *Hisar*, C. 13 S. 113 (188), Mayıs 1973.

5 Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar, Süha Oğuzertem, *Kitaplık*, S. 40, Mart-Nisan 2000.

6 Abdullah Efendinin Rüyalari, Kenan Akyüz, *Ülkü*, C. 6, Nr. 68, Temmuz 1944.

7 Abdullah Efendinin Rüyalari, Selahaddin Tuncer, *İstanbul*, C. 1, nr. 4, 15 İkincikanun 1944.

8 Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi, Nevin Önberk, *Erdem*, C. 7, nr. 19, Ocak

1991.

9 *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları*, Haz: Zeynep Kerman, KBY 1974, Ankara.

10 *Hikâyeler*, Ahmet Hamdi Tanpınar, Dergâh Yayınları, 1. Baskı, 1983 İstanbul.

11 Tanpınar'ın Hikâyeleri Üzerine Notlar, M. Orhan Okay, *Hece Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S: 46/47, Ekim-Kasım 2000.

12 Edebî Oluşlar, Resai Eriş, *Yeni Adam*, nr. 883, 30 Mart 1944.

13 Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi, Nevin Önberk, *Erdem*, C. 7, nr. 19, Ocak 1991.

14 Bir Yol, Çözümleme, Ömer Lekeşiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, C. 2, 1998 İstanbul.

15 Tanpınar'ın Hikâyeleri, Abdullah Uçman, *Hisar*, C. 13 S. 113 (188), Mayıs 1973.

16 Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar, Süha Öğuzertem, *Kitaplık*, S. 40, Mart-Nisan 2000.

17 Tanpınar'ın Hikâyeleri Üzerine Notlar, M. Orhan Okay, *Hece Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S: 46/47, Ekim-Kasım 2000.

18 Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi, Nevin Önberk, *Erdem*, C. 7, nr. 19, Ocak 1991.

NURULLAH ÇETİN

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞİİRİ

Bu yazımızda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir görüşünü ve şiirini hem onun şiir üzerine olan teorik yazı ve konuşmalarından hem bizzat şiirlerinden hem de onun üzerine yapılmış çalışmalardan yola çıkarak ortaya koymaya çalışacağız. Çünkü onun teorideki görüşleriyle pratikteki uygulaması organik bir bütünlük gösteriyor.

80 civarında şiiri olan Tanpınar'ın şiirle ilk ciddi teması, 15 yaşlarında iken başlıyor. Kerkük'ten ayrılıp Musul'da yolculuk sırasında annesinin ölümü üzerine Ahmet Haşim'in kendi annesi için yazdığı Şi'r-i Kamer'leri okuyup onunla duygusal ve yaşantı bağlamında bir özdeşlik kurmuştur. Dolayısıyla onda Ahmet Haşim duyarlılığının etkisinin bariz bir şekilde görülmesi bu zamanlara rastlar. Aşağı yukarı insanların kişiliklerinin çocukluk döneminde teşekkül ettiğini kabul edersek Tanpınar'ın sanatçı kişiliğinin oluşumunda da çocukluk yaşantılarının ve o dönemdeki etkilenmelerinin belirleyici olduğunu görürüz.

Tanpınar'ın şiiri Mehmet Kaplan'ın tasnifiyle üç döneme ayrılıyor: Gençlik, olgunluk şiirleri ve serbest nazımla yazılanlar.

İlk 11 şiiri 1921-1923 yılları arasında Mütareke döneminde *Dergâh* dergisinde yayınlanmış, bundan sonra dört yıl şiir yayınlamamış, 1926-1927 yıllarında *Millî Mecmu'a*'da iki, 1927-1928 yıllarında *Hayat* dergisinde 6 şiir yayınlamıştır. Bu dönem şiirlerine duygululuk, karamsarlık, umutsuzluk, çaresizlik ve hüznün egemendir. Ahmet Haşim etkisi oldukça belirgindir. Sosyal temalardan ve dış dünyadan uzak kendi iç beinin sorunlarını irdeler. Diğer şiirlerinde de bir iki şiirin dışında hemen hemen ferdi temaların dışında başka bir temaya yer vermemiştir. “Sabah” (*Hayat*, 23 Şubat 1928) şiiriyle birlikte daha iyimser ve daha dış dünyaya açık bir şiir dönemine girer ve bu şiiriyle olgunluk dönemi şiirleri başlar.

Tanpınar'a göre şiir, şair ruhunun ezeli hakikatle temasından doğan bir konuşma, güzellik denilen idealle bir an başbaşa kalmanın verdiği bir sarhoşluktur. Şiir, kelimelerin terkibinden doğan ritm, ahenk vs. vasıtalarla sıradan bir dille ifade edilmesi mümkün olmayan içsel durumlarımızı, iç dünyamızı, heyecanlarımızı, neşe ve kederimizi ifade eden ve böylece bizde bedîî alâka dediğimiz büyüğü ortaya çıkaran bir sanattır.

Dolayısıyla şiir, şairin başkasına yönelik telkinlerinden, öğretilerinden, yönlendirmelerinden uzak olan, tamamiyle şairin kendi ruhunu hissetmesi, kendi kendini dinlemesi, kendi kendini ifade etme çabasıdır. Şiir, ruhsal bir dinginlik ve derinlikten doğar. Şair, başkalarına, topluma nasıl faydalı olabilir endişesiyle dışa dönük bir aktivite yerine kendi içine yönelip kendini dinlemeyi ve kendini ifade etmeyi bilmelidir.

Tanpınar, şiiri münhasıran şiir olarak değerlendiren ender saf şairlerden biridir. Şiire şiirin dışında hiçbir maddî, dünyevî, sosyal, siyasal işlev yüklemes. Şiiri, sosyal ve

siyasal endişelerle toplumları bir yerlere kanalizetme, güdümlenme, yönlendirme aracı olarak görmek istemez. Şair, toplumu irşat eden bir vaiz değildir. Nesrin ifade alanı ile şiirinkini birbirinden kesin bir dille ayırır. O, ayrıca şiirle çok defa nesrin yapmak istediklerini yapma gayretine düşen, ağlatan, düşündüren, öğreten, coşturan nazım arasına da kesin bir çizgi çeker. Nâmık Kemâl, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Mehmet Emin, Nâzım Hikmet gibi manzumeciler, günün ve hayatın emirlerini sanatın üstünde tutmuşlardır. Şiir, sadece mustarip ve huzursuz bir ruhun saf bir dili olmaktan öte bir şey değildir. Şiir, kendisinde başlayıp kendisinde biten, kendi varlığından başka bir hedefi olmayan saf bir sanattır. Okuyucuda meydana getirmek istediği tek şey, saf bir bedîî alâka, estetik bir değer, bir güzellik, hoşluk, derunîlik duygusu uyandırmaktır. Şiirden beklenilecek bir işlev varsa o da münhasıran güzel dediğimiz uçucu kaçıcı, bir çerçeveye sığmayan, tanımlanamayan, ancak hissedilebilen estetik değeri sağlamasıdır. Önde gelen bir estetik olarak Tanpınar'ın güzeli yakalamaktan başka bir amacı olamaz.

Tanpınar'ın şiirde gerçekleştirmek istediği amaçlardan biri de mükemmel bütünlük yapısıdır. Bu konuda da en çok Valery'den esinlenmiştir.

Tanpınar, “Şiir”(s. 22)¹ adlı şiirinde bir ölçüde manzum poetikasını veriyor. Hemen hemen her şairin rüyası, sarışın buğdayda simgelenen olgun mükemmel bir şiir ürünü elde etmektir. Şairler bu ürünü bağrılarındaki, içlerinde, ruhlarında, kalplerinde ekip, orada yetiştirip, büyütüp olgunlaştıktan sonra biçerler. Sarışın buğday olan şiir ürünü, nice çekilen acılar sonucu doğmuştur. Ancak ortaya çıktıktan sonra da şairlerin geceleri onun zengin parıltılarıyla, güzellikleriyle, mutluluklarıyla dolar. Özeldir şiir, genelde sanat, sahibine iklimlerle sınırlı olmayan sonsuz baharlar ve hiç tükenmeyen yani “dün”e dönüşmeyen her zaman “yarın” kalan yarınlar sunar. Sanatla kişi, kendini yıldızların altın bahçesinde bulur yani sonsuz güzellikler ve mutluluklar içinde kalır.

“Bir Gül Bu Karanlıkta” (s. 34) adlı şiirinde de özeldir şiiri, genelde ise sanatı mercan bir kadehe benzettiği gülle sembolize eder. Şiir gülü, bu karanlıklar dünyasında yani ruhsuz, salt maddî olandan ibaret, katı dünya karanlıklarında akıp giden zamanın aralığından hayata anlam katan, dünyaya ruh ve güzellik veren bir şeydir.

Saf Şiir: Tanpınar, saf şiir anlayışına taraftardır ve kendisi de bu doğrultuda şiir metinleri üretmiştir. Onun saf şiirden anladığı şudur: Şiir, sıradan bir konuşma ve nesir dilinden ayrı bir dile sahiptir. Bu ayrılık kelime kadrosuna yer vermede değil, kelimelere tasarruf etmede görülür. Şair, içinde bulunduğu fiziksel dünyaya, onun şartlarına ve onun unsurlarından biri olan zamana hapsolmemek ister. Dış dünyayla uğraşmak yerine iç dünyasına eğilip kendi iç zenginliklerini keşfetme, iç derinliklerinin diplerini eşeleme, ruhsal özünü gün yüzüne çıkarma gibi daha saf kaygıları vardır. Amaç, soyutun, derin ruhsal zenginliğin ve özgünlüğün şiirini yazmaktır. O, iç âlem medeniyetini kurma azminde olan bir şairdir ve derunî şiir yazma hedefindedir. Tanpınar, saf şiirin amacı olan estetik anlamdaki “güzellik”i rüya ve musıkî ile gerçekleştirmeye çalışır. O, saf şiirini üç temel unsur üzerine kurar: Rüya, musıkî ve zaman. Bu üç unsur, insanı fiziksel dünyaya ve onun acı, üzücü şartlarına teslim olmaktan kurtarır. Ölüm, biyolojik

varlığımızın sona emesi, fanî oluşumuzdur ve bu fiziksel dünyaya bağlı bir olgudur ve acı veren bir şeydir. Tanpınar bu gibi acı gerçeklerin üzerine ancak rüya, musıkî ve bütünlüklü zaman fikirleriyle çıkmaya çalışır. Fanilik duygusundan kurtuluş çaresini bu üç unsurla sağlamaya çalıştığı öznel ebediyet fikrinde bulur. Yani sanatla sonsuzluğa erme, sanatla kalıcı mutluluğu yakalama düşüncesine sahiptir. Ölüm trajedisini mümin insan ahiret inancıyla yenmeye çalışırken Tanpınar, sanatla aşmaya çalışır.

Rüya: Tanpınar, estetiğini rüya üzerine kurmuş ve sanatı rüya hâline getirmeye çalışmıştır. Yalnız bilinen rüyanın tesadüflerine bağlı değildir. Uyanık görülen bir rüya peşindedir. Dolayısıyla şiiri şuurlu bir çalışma işi olarak gördü. Şiirin temel taşlarından biri olan rüya kavramı konusunda Freud'dan fazlaca yararlanmıştı. Freud'un getirdiği rüya çözümlemeleri, ona sanat alanında yeni imkânlar açmıştır. Tanpınar genel anlamda sanatında ve daha özelde ise şiirinde rüya unsuruna çok önem verir. Onda rüya âlemi, insanın kendisini bütün imkânlarıyla, duygularıyla, düşünceleriyle tam olarak kısıtlanmadan gerçekleştirebilme alanıdır. Gündelik hayatta bastırılan birçok duygu ve düşünceler rüya ile ortaya çıkma imkânına kavuşur. İnsanın ruhsal durumunu, iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini kısıtlamadan, sansüre tâbi tutmadan ancak rüyalar verebilir. Sürrealistlerin bilinçaltına yönelik çalışmalarını o, rüya ile yapmaya çalıştı. Her iki yöntemde de amaç, insan gerçeğini dış unsurların, aklın ve mantığın sınırlayıcı ve kısıtlayıcı etkisinden uzak bir biçimde vermektir. Ayrıca içinde yaşadığımız somut, katı, karanlık, çerçevesi belli, sınırlı, dar, sonlu bu dünya hayatına, bu şehâdet âlemine karşı çıkarılan dünya, sanatçının her anlamda manevra imkânlarına açık soyut, sınırsız, sonsuz, çerçevesiz, kuralısız, kaidesiz, saf, temiz, saydam bir dünyadır. Tanpınar, bu somut ve soyut iki dünya arasında gider gelir. Ötedenberi hemen hemen tüm dünya edebiyatlarında sanatçılar, kendilerine özgü ayrı bir soyut dünya tasavvuru içinde olmuşlardır. Kendilerini daha rahat ifade edebildikleri, özlemlerini, isteklerini gerçekleştirebildikleri bu soyut dünyalar kimi zaman, ütopya olmuş kimi zaman rüya olmuş kimi zaman muhayyel belde olmuş, kimi zaman mistik bir vuslat olmuş, kimi zaman kızıl elma olmuştur. Tanpınar'ın rüyaya bakışı da aşağı yukarı böyledir.

Tanpınar, sanatını hep “uyanık hayat” ve “rüya” arasındaki karşıtlık ve bunun doğurduğu ritm üzerine kurar. Uyanık hayat nesirle ifade edilir, rüya âlemi ise şiirle. Uyanık hayat güneş aydınlığı altında bütün boyutları belli olan, görülen, donmuş somut varlıkların ve somut hayatın âlemidir. Rüya ise ıssızlığın, sükûnetin, sonsuzluğun, zamansızlığın, iç içe çoğalmanın, saf ve saydamlığın, derinliğin âlemidir. Rüyada zaman, geçmiş-şimdi-gelecek diye parçalanmamış, sonsuz bir bütündür. İnsanın hareket alanını kısıtlayan kapı, duvar, yükseklik, alçaklık yoktur, engel yoktur. Tam bir özgürlük alanı. Sınır ve sayı kavramları olmadığı için insanın benliği sayısızdır. Rüya, sanatçıya sonsuzlukla perdesiz olarak konuşma imkânı sağlar. Rüyalar, insanların arzu, kin, hırs, şöhret, vuslat gibi tüm istek ve duygularının tatmini için engelin bulunmadığı bir sınırsızlık ve özgürlük ülkesidir. Sanatçı, varlığın özünü kavrar, Allah, cennet, cehennem gibi kavramlar bilinen tüm tanımlarından sıyrılır, hepsi kendini soyut bir sentez içinde

sanatçıda bulur. Rüya, kişiye büyük ve evrensel bir rüyanın parçası olduğunu hatırlatır. Bütün mitleri rüyalar doğurmuştur. İnsan rüyayı uyanırken de görebilir. Uyanık bilincin ötesine geçmekle kişi uyanırken de rüya görmeye başlar.

Tanpınar'da rüya, insanı ölümün korkunçluğundan ve ürkünçlülüğünden uzaklaştıran bir kaçış vasıtasıdır. "Rıhtımda Uyuyan Gemi" (s. 37) şiirinde hayatı ve ölümü denize ait unsurların simgeselliğinde irdeler. İnsan, rıhtımda uyuyan gemi olarak düşünülmüş, bu geminin açıldığı sert dalgaları, yosunu, uğultulu suları olan enginde inişli çıkışlı, neşeli sevinçli, belâlı, musibetli, iyili kötülü hayatla özdeşleştirilmiş. Şair, bu hayat yolculuğunda bir sabah vakti sonsuzluğa uçmayı tahayyül eder. Hayatın katılığı, bir şafak serinliği içinde uykuya yani rüyaya dalarak gidermeye çalışır. Geminin engindeki en trajik hâli de gidip de gelememek, gidenleri beyhude beklemek yani ölümdür. Şair, gerçek hayat ve ölüm realitesine karşı çareyi rüyaya sığınmakta bulur.

Tanpınar, sonsuza dek kalacak olan bir güzellik ve yaşama arzusunun sonsuzluğun, ebediyetin rüyasını gören insandır. Bu da dinlerin sunduğu sonsuz ahiret âlemi şeklinde değil, bu dünya güzelliklerinin ortaya koyduğu şeffaf, lâtif, soyut anlamdaki aşk, güzellik ve sanat sonsuzluğudur. Bu olguyu da "Gül" (s. 56) şiirinde gül sembolüyle veriyor. Gül, ezeli aşkın, gülümseyen bir yüzün, tekrar tekrar doğuş ve varolma azminin, bir âna sığınmış ebediyet rüyasının simgesidir.

Şiirin İçeriği

Anlam: Şiirde anlam vardır. Fakat bu nesrin ve konuşmanın içerdiği gibi bir anlam değildir. Şiirde anlam, şiirin bütününe sinen, onun manevî benliğini yapan havanın bir karşılığıdır. Şiirin kelime, mısra, ahenk, şekil gibi bütün unsurlarının organik bir bütün hâlinde bir araya gelmesiyle oluşan o büyümlü havada aramak gerekir anlamı. Şairin bu genel havası onun ruhsal durumunun dile aktarımından başka bir şey değildir.

Beslenme Kaynakları ve Kültürel Doku: Tanpınar hem duygu hem de kültür şairidir. Kültürel arkaplân onun şiirinin dokusunu yapan önemli unsurlardan biridir. Doğu ve Batı kültürü eriyik bir sentez hâlinde hissedilir. Klâsik Doğu edebiyatlarını ve Batı edebiyatını çok iyi bilen Tanpınar, şiirinde Dîvan şiiri etkisine fazla yer vermez. Buna karşın belirgin bir biçimde Türk halk şiirinin ve Batı edebiyatının etkileri görülür. Tanpınar, şiir estetiğini özellikle sembolist şairlerden beslenerek oluşturmuştur. Batı'dan özellikle Regnier, Moreas, Baudelaire, Nerval, Verlaine, Rimbaud, Valery ve Mallarmé gibi şairlerden etkilenmiştir. En çok da Valery estetiğine bağlı kalmıştır. Bu etkilenme genellikle yaklaşım tarzı, üslûp, tema ve havada görülürse de kimi zaman da imge ve ifade aktarımına kadar uzanmıştır. Erdoğan Alkan bir yazısında bu aktarmaları karşılaştırmalı olarak göstermiş.² Ayrıca özellikle "İnsanlar Arasında" (s. 87) adlı şiirinde Eski Yunan mitolojisinden yoğun olarak yararlanmış.

Tanpınar'ın, Dîvan edebiyatından da değişik şekillerde yararlandığını görüyoruz. "Leyla" (s. 123) şiirinde bu çok açık biçimde görülür. "yanan bir muma derdini ağlamak" imajı Dîvan şiirinden gelmedir. Dîvan şairi de sabaha kadar mumun yanarak eri-

yip gitmesi ile kendisinin sabaha kadar sevgili için yanıp erimesi arasında ilişki kuruyor, mumun eriyen damlalarını göz yaşlarına benzetiyor, sabaha kadar mumu kendisine yoldaş biliyordu. Hüsn-i ta'lil sanatı yoluyla mumun eriyip gitmesini aşk acılarına hamlediyordu.

Şairin rüyasında gördüğü Leyla'nın "ipek saçlarını eliyle örüp boynuna bir kemend gibi takması" imajı da Dîvan şiirinden gelme bir mazmuna dayanır. Dîvan şiirinde sevgilinin saçlarının ucu halka şeklinde tasavvur edilir ki âşıklar bu halkalara asılmayı arzu ederler. Âşığın gönlünün sevgilinin zülfüne asılması Hallac-ı Mansur'un darağacına asılmasına benzetilir. Aynı zamanda âşıklar saçın bu halka ve kemendiyle esir edilmişlerdir. Bu da âşık tarafından istenen bir esarettir. Ayrıca sevgilinin örgülü uzun saçları zincire benzetilir. Nasıl deliler zincire vurulurlarsa âşık-şair de kendini sevgilinin saç zincirine bağlanmış deli divane olarak telâkki ederler.

"Yarah" (s. 115) şiirinde ise "Bir viranedir ki ömrüm üstüne/Şeameti çökmüş aşk tılsımının.." mısralarında virane ve tılsım mazmununa yer veriyor. Dîvan şiirinde izbe, kuytu virane yerlerde saklanan hazineleri tılsım denilen okunan dualardan, şekillerden, süslerden ibaret olan ejderhalar korur. Tılsımın anahtarı elde edilmedikçe o viraneye yaklaşılamaz.

"Dönüş" (s. 55) şiirinde kendi duygularını, dünya güzellikleri ve ölüme dair düşüncelerini Dîvan edebiyatında çok kullanılan "gül-bülbül" mazmunu kanalıyla vermeye çalışır.

"Selâm Olsun" (s. 26) gibi bazı şiirlerinde de halk edebiyatı izleri görülmektedir. Ancak duyarlık bakımından halk şiirine uzak olduğu gibi folklorla da yer vermez.

Metafizik ürperti: Tanpınar'ın şiirinde metafizik ürperti vardır. Fakat o, Allah'a inandığını söylüyorsa da: ("Allah'a inanıyorum. Fakat tam bir Müslüman mıyım bilmem"³) dinî anlamda metafizik imana bağlı bir tavır ortaya koymaz. Tasavvufî mistisizme yer vermeyen şair, Batılı anlamda idealist felsefe ve spiritüalist düşünceye daha yatkındır. Onda mistik dünya motifi belirgindir, ancak bu dinî verilere dayalı olarak kurulmuş mistik bir dünya değil, tamamen bireysel, kendi ruhuna, duygularına bağlı, profan bir mistisizmdir.

Tematik Yapı

Ölüm-Hayat Karşıtlığı Bağlamında Yaşama Sevinci: Bilinen anlamıyla ölüm, insanın biyolojik varlığının sona ermesi, başı sonu belli iki zaman ucu arasında kalan hayatın sönmesi, zamanın yok olmasıdır. Tanpınar'ın da içinde bulunduğu Cahit Sıtkı Tarancı gibi Baudelaireci şairlerde ölüm trajedisine karşı yaşama sevinci motifini öne çıkarma belirgin bir özelliktir. Ancak Tanpınar'ın yaşama sevinci kavramına bakışı biraz farklıdır. O, fiziksel anlamdaki hayat ve ölümle ilgili değildir. Bunları bir realite olarak kabul eder o kadar. Bunun ötesinde hayatın, aşkın, tabiatın sürekliliğiyle sağlanan bir ölümsüzlük peşindedir. Ölümsüzlük ve sonsuzluk, onun için yıldızların hiç sönmeden parladığı bahçedir. Sanatsal ve estetik anlamdaki bir ölümsüzlük peşindedir.

Güzel olan ölmemeli, ebediyyen yaşamalıdır. Güzeli sağlayan ve üreten de sanattır. Sannatta mükemmellik/yetkinlik peşinde koşması da bu amaçlardır. Görüldüğü gibi estetik bir sanatkar olan Tanpınar, hayata ve ölüme başka türlü bakıyor.

Ayrıca ölüm düşüncesi onun hayatı yorumlamasında bir mihenk taşı olmuştur. Onun şiirlerinde ölümden sonra devam edecek ebedî bir hayat düşüncesi pek sezilmiyor. Zaten dünyaya, dünyanın güzelliklerine o kadar bağlılığının arkasında ölümden sonraki hayat konusunda emin olamayışının bir etkisi olabilir.

“Bendedir Korkusu” (s. 21) şiirinde ölüme karşı hayatın güzelliğini öne çıkarır. Hayatın pamuk ipliğine bağlı oluşunu, zümrüte benzetilen hayatın çelik gagalı mavi bir kartala benzetilen ölümün pençesinde asılı duruşu imgesiyle çarpıcı bir biçimde veriyor.

“Uyanma” (s. 23) şiirinde ölümün ıssızlığı ve hayatın neşesi karşıtlığı çok belirgin bir biçimde ortaya konuyor. Bir günün iki ayrı aşaması, gündüz ve akşam ve ayrıca tabiatın bir görünümü tasvir edilirken bu karşıtlık sergilenmek istenir. İlk beyitte güneşin uzak servilerin arkasından batışı ve akşamın tenhaliği ölüm trajedisini hissettirirken, ikinci beyitte gündüz vakti güneşin yaydığı güzelliklerin ve yaşama coşkusunun insanların önüne serdiği bahar bahçesi, suyun şırıltısı yaşama sevincini ortaya koyar. Son beyitte de “gül-bülbül aşkı” mazmunundan yola çıkarak ihtiraslı, acılı aşk olgusu ortaya konuyor.

Şair, “Deniz Ufkunda” (s. 24) adlı şiirinde ise yalnızca ölümün acılığını, korkunçluğunu, ürkünçlüğünü, yaydığı ümitsiz havayı yine bir akşam vakti tasvirinden ürettiği imgelerle yansıtıyor. Deniz ufkunda güneşin batması, kuşların keskin çığlıkları gibi imgeler hep ölümü çağrıştırırlar.

Tanpınar’ın ölüme yaklaştığı yıllardaki ölüm korkusu karşısında hayatın ve tabiatın güzelliklerinin daha bir farkına varışını, bu dünya güzelliklerine olan tutkusunu, özlemini, sevgisini, elinden kaçırırma endişesini en çarpıcı bir biçimde veren şiirlerinden biri de “Selâm Olsun” (s. 26) adlı taşıyor. O, bu şiirinde bahçelerinde hâlâ güller açan, sonsuz güneş ve ayla aydınlanan, ışıkların, gölgelerin suda oynadığı, mavi göklerinde kuşların uçtuğu, bu güzel dünyaya sevgilerini, selâmlarını gönderir. Bu dünyanın karı, tipisi, fırtınası da güzeldir. Artık ölüme doğru gidiş sürecini açıktan dönmeyen gemilere benzetiyor. Işıktan, çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan gittikçe uzaklaşmak, unutulmaya yüz tutmak, bu dünyadan bir daha dönmek üzere uzaklaşmak ona trajik bir acı veriyor. Ölüme doğru adım adım yaklaştığı demlerde bu şehadet âleminin yaşama sevincini çaresizlik içinde daha derinden hissediyor.

“Yollar Çok Erken” (s. 27) şiirinde ölümün soğuk yüzünü çok daha derinden hissediyor. Kendisini dünyanın soyut güzelliklerinde bir sonsuzluk/ebediyyet arayan Tanpınar için bu dünya yolculuğunun çok erken gelen bir akşamla silinmesi, önünü görememesi, yani ölümü bizzat içinde duyması yıldızların ve bahçelerin temsil ettiği dünya güzelliklerinin geride kalması onun için korkunç bir şeydir.

“Siyah Atlar” (s. 28) şiirinde de ölümün trajikliği, “soğuk rüzgâr”, “son yolculuğun siyah atları” gibi imgelerle yansıtılmaya çalışılmış.

Tanpınar, “Ey kartal Bakışlı” (s. 54) şiirinde ölümü, fecrin kartal bakışlı avcısı, açmamış güllerin siyah bahçesi, serviliklerin büyük hasatçısı ve varlığın perdeyi yırtan gölgesi gibi imgelerle korkunç ve hüznü bir olgu olarak nitelendirir. Bu trajik gerçek karşısında ölümün önüne geçememenin yılgınlığı ve üzgünlüğüyle, geçen zamanla ölümüne doğru hızla yaklaşmanın verdiği tedirginlikle şair sevgilisine “ey solgun mabude” diye hitap ederek “kadehlerimiz artık beyaz aydınlığa uzanmaz” yani hayatın güzellikleriyle, yaşama coşkusuyla irtibatımız hızla kopuyor der. “Mevsimlerle birlikte aynaların kırılması” ve “sırrın gecesinde rüyaya dalmak” imgeleriyle ölüm olgusunun dramatik yüzü biraz daha netleştirilir. Bu şiirde ölüm karşısında yaşama sevinci duygusunun keskin bir biçimde trajik bir kırılmaya uğradığını görüyoruz.

Şair, “Dönüş” (s. 55) şiirinde dünyanın ve hayatın güzelliklerine doyamadan ölümlü gidilmesi olgusunu gül-bülbül simgeselliğinde veriyor. Bülbül, gülün aşkıyla geçmiş eski güzel günleri hasretle anar ve ölüm karşısında hasret ve hüznü feryatları, çığlıkları koparır.

Yaşama sevinci temasının en çarpıcı örneklerinden birisi hiç kuşkusuz “Bırak Aydınlığa” (s. 57) şiiridir. Şair bu şiirinde dünya güzelliklerini bütün duyularıyla, teniyle tüm varlığıyla doya doya tatmak, yaşamak, zevkine varmak arzusundadır. İnsan kendini dünya güzelliklerinin aydınlığına bırakıvermeli, sarhoş ve hülyalı bu renk deryasında yüzmelidir. Güz mevsimi kuru yaprakların telâşında mücevher kanatlı bir kuş gibi güzel görünmektedir. Denizin yaldızlı laciverdini doya doya içmelidir. Bundan sonra rüya isterse tamamlanabilir ve insan kendini uzak akşamda dağıtabilir. Biyolojik varlığıyla yok olabilir ancak soyut güzellik duygusunda ebedileşmiştir. Burada ölümün tevekkülle kabullenilişi söz konusudur.

“Avare İlhamlar” (s. 78) adlı şiirin birinci bölümü de bu temayı veren bir metin. Şair, kader cellâdına boynunu uzatmadan evvel son anda bir çiçek, bir kuş, bir tebessüm olarak ölüme karşı koymaya çalışır.

“Ölü” (s. 122) şiiri geçiciliği, ölümlülüğü, asıl kalıcı olanların neler olduğunu kendi ölümünü hayalen düşünerek ortaya koymaya çalışıyor. Kendini yıllar önce, mezar taşından adı silinecek kadar çok zaman önce ölmüş bir ölü gibi tahayyül edip oradan hayatı irdeliyor. Kendisine verilen ömür süresince yaşamış, gezmiş dolaşmış, mutlu olmuş, üzölmüş, kavga etmiş, mücadele etmiş, bir şekilde oyalanıp hayatını tamamlamıştır. Biyolojik varlığı itibarıyla bir avuç toprak olmuş ancak geriye çılgın hevesleri ve teninde gezen titreyişler yani sevmeye, aşk ve cinsel haz duyguları kalmıştır. Varlığının maddî tarafı yani cesedi zamana direnememiş, yok olmuş ancak soyut tarafı yani duyguları sonsuzluğa intikal etmiştir. Tanpınar, hayatı sorgulama yöntemi bakımından mutasavvıflara, İslâm mistiklerine benzer; ancak çıkarılan sonuç bakımından onlardan ayrılır. Mutasavvıflar “ölmeden önce ölümlü” hadisinden yola çıkarak Tanpınar’ın bu şiirinde yaptığı gibi kendini ölmüş varsayıp hayatı İslâm açısından sorgularlardı. Onlar da insanın ceset olarak bir gün fanî olacaklarını ancak iman ve ibadetlerinin, hayır ve dualarının sonsuz olarak ebediyen kalıcı olacağını düşünüyorlardı. Tanpınar ise İslâm

imanına bağlı değerlerin kalıcılığından söz etmez, tamamiyle bireysel anlamda duygusal yanını sonsuzlaştırır.

Kadınla Bütünleşen Tabiat Güzelliği ve Varlık: Tanpınar'ın varlığa yaklaşım tarzı idealist düşünceye yakındır. Dış dünyayı, varlığı, maddeyi, eşyayı zihninin, ruhunun, düşüncenin, görüşün bir ürünü olarak, bir tasavvuru olarak görür. Maddeden önce mânâ, objeden önce süje gelir. Belirleyici olan somut varlık değil, şairin duyuş, görüş, düşünüş, tahayyül ve tasavvur ediş tarzıdır. Eşya, bizim duyuş prizmamızdan geçerek anlam ve tanım kazanırlar. Dış dünya bizim iç dünyamızı ifade etmeye yarayan bir semboller âlemidir. Dış dünyayı, düşüncemizle, duygumuzla, algımızla, rüyalarımızla anlamlandırabiliriz. Görüldüğü gibi Eflatun'dan beri gelen idealist düşünce onda belirgin bir biçimde hissediliyor.

Tanpınar, tabiatı çok fazla somut özellikleriyle tasvir etmez. Onun için tasvir edilen ya da belirtilen tabiat unsurları kendi içinde kurduğu güzellikler dünyasını parlak bir biçimde yansıtmak için bir araçtır. Ayrıca estetik anlamda soyut tabiat güzellikleri de genellikle yine güzel bir kadınla birlikte sunulur. Kadın ve tabiat güzelliği birbirini bütünleyen iki önemli güzel duyu aracıdır. Nitekim “Gezinti” (s. 35) şiiri bunun somut bir örneği. Şair, burada bir bahar günü puslu bir aydınlıkta sevgilisiyle birlikte ikiz hayaletler gibi bir gezintiye çıkar. Gece vakti yıldızların suya dökülüşünü yani parıltılarının yansıyışını birlikte bir tepeden seyrederek. Gökyüzü bahçesinin tılsımlı gülleri olarak telâkkî edilen yıldızlar gözleri önünde bir bir açılırlar. Su ve yıldız buluşması ıssız geceyi engin, ilhamlı bir hâle getirir. İçinde bulundukları bu manzarada baştan başa hayal, düşünce ve rüya unsurlarının yapı taşı olduğu yepyeni bir güzellik âlemi kurulur. Yıldızlı bahar gecesi, yıldız parıltılarının suda oynaşması onlara çok güzel ve derin hayaller, düşünceler ve rüyalar ilham eder. Bu güzellik ortamında şair, ay ışığının parıltısına uzanan yüzüyle sevgilisinin silüetini billûr bir kadehe benzetir.

“Bütün Yaz” (s. 39) şiirinde de parça parça sevgiliyle birlikte geçirilen güzel bir yaz mevsiminin tatlı anılarından kalan izlenimler verilir. Sevgili mehtaplı bir gecede hül-yalı bakışlarıyla zambaklar kadar beyaz bir silüet olarak görünür. Onun dalgın, düşünceli hâli, daldığı hayal âlemi eşığı aşıp içerisine girilemeyen bir masal sarayı gibi görünür şairin gözüne. Tanpınar'ın bu şiiriyle Yahya Kemâl'in “Geçmiş Yaz” adlı şiiri arasında önemli yakınlıklar var.

Benzer bir yaklaşımı “Hatırlama” (s. 36) şiirinde de görüyoruz. Tanpınar, burada sevgilisiyle birlikte geçirdiği güzel günleri hatırlar. Sevgilisi, akşamlar kadar büyütlü, sıcak, rüyaları kadar sade ve güzeldir. Günlerce ıslak, yaz bahçelerinin çimenlerinde onunla birlikte başbaşa uzanmışlardır. Şair, burada mehtaplı gecelerde birlikte geçirdikleri mutlu aşk yaşantılarını “mehtabı, kırılmış dal uçlarından bir masal meyvası gibi paylaşmak” imgesiyle veriyor.

“Her Şey Yerli Yerinde” (s. 38) adlı şiirinde tabiat, öğle uykusuna yatmış güzel bir kadını tamamlayan bir dekor olarak sunulmuş. Kadın güzelliğinin en iyi tebellür ettiği anlardan biri de uyurkenki görünümüdür. Varlık olduğu gibi değil, insan ruhunun,

özellikle de güzel duyu eğiliminin bir ifadesi olarak takdim ediliyor. Sarmaşık ve böcek seslerinin sardığı bir ev, başında servi bulunan bir havuz, havuz başında masa, sürahi, bardak her şey yerli yerinde. Dallarin arasından öğle güneşi aydınlığı âdeta damla damla serpiliyor. Zaman büyülenmiş bir ceylan gibi bakar yani âdeta akışı durmuş, donmuş, sonsuzlaşmıştır. Etrafa yaprak yaprak sessizlik dökülmektedir. Böyle bir dekor ortamında güzel bir kadın gölgede öğle uykusunda. Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin olan hazların âleminde kirpikleri yumulmuş, yani tam bir sükunet ve emniyet içinde uykuya dalmıştır. Uyku âdeta sonsuz güvenli bir sığınak olmuştur. Bu ağır öğle sonu yüzünde bir tebessüm belirir. Bahçede açan taze güller, sevgilinin iyimser, hayat dolu, sevgi ve mutluluk rüyalarının somutlaşmış bir hâli gibi durmaktadır. Dallarin tepesindeki yumuşak aydınlık, kumruların sürekli şakıyıp durdukları aşk türküsü yani tabiatla görülen tüm güzellikler, aslında bizim ömrümüzün rüyasıdır, istediğimiz şeylerdir, görmek istediğimizdir. Şair “çünkü eşyaya siner” ifadesiyle tabiatın insan ruhuna göre algılanmasını, varlığa materyalist açıdan değil de idealist açıdan bakışını çok güzel özetler. Onun idealist yaklaşımını en iyi bu şiiri verir. Bu şiirin Yahya Kemâl’in “Geçmiş Yaz” şiirindeki “Velhasıl o rüya duruyor yerli yerinde!” mısraından önemli çağrışımlar içermektedir.

Tanpınar, tabiatı daha çok sükunet hâlinde, dingin, kıpırtısız, çiçeklerin, böceklerin, kuşların tamamladığı bir güzellik orkestrası olarak ele alır. Tabiatın fırtınalı, şimşekli, karlı, fırtınalı yönünü ise sonucu itibarıyla değerlendirir. Yani bütün bu olumsuz ve çirkin gibi görünen olaylardan sonra baharın gelişi, güllerin açışı, dinginliğin tekrar hâkim oluşunu nazara alarak değerlendirir. Onda esas olan bahar, yaz ve güzelliştir. Şairin bu yaklaşımına en güzel örnek “Defne Dalı” (s. 40) şiiridir. Fırtına, kar, yağmur, bora, tipi gibi boğuşan devler bir süre sonra son çığlıklarını atıp ertesi gün bütün bu boğuşmaların tatlı bir meyvesi olarak bahçelerde bir gül açar.

“Zaman Kırıntıları” (s. 74-75) şiirinde sevilen kadın ve tabiat bütünlüğüne de yer veriyor. Güneş ışınları sevgilinin saçlarıyla oynar, onu omuzundan tutup giydirir sırtında tül, belinde kemer, boynunda inci olur. Bu kadın endamıyla, yürüyüşüyle şairin gözünde birden ilahlaşır mevsimler onun önünde yükünü çözer, bahçeler eteklerine yığılır. Sevgili, rüya ile hayalin hayalle hakikatın gece ile gündüzün bir bileşkesidir. Yani bir bakıma duyularla algılanan tabiat ve dış dünya güzelliği ile rüya ve hayalinin ürettiği soyut güzelliğin bir sentezi gibidir. Varlık ve tabiat, kendi gerçeklikleriyle değil, tanrı-sevgiliye göre anlam kazanır. Şair, bu dünyayı sevgilinin mesut işaretlerinden yaratmasını ister. O zaman kadın elinin değdiği varlık ve tabiat başka türlü güzel olurdu.

Kadın-tabiat bütünlüğünün oluşturduğu güzellik duygusu değişik biçimlerde daha önce Cenap Şehabettin ve Yahya Kemâl’de de ele alınmıştı.

Kadın: Tanpınar’da kadın teması genellikle iki çehre ile karşımıza çıkar: Anne ve sevgili. Anne kadın duyarlığı genelde Ahmet Haşim’e benzer bir yaklaşım içerir. Her iki şairdeki somut yaşantı benzerliği şiirsel duyarlığa da yansımıştır. Sevgili kadın tipine yaklaşımı ise şöyledir: Tanpınar, kadını genelde saf bir estetik değer olarak, bir gü-

zellik unsuru olarak ele alır ve onun güzelliği ve kadınsılığı özelinde sanatı yücelterek, ölümsüzleştirerek hayatın geçiciliğini böylece sonsuzlaştırmaya çalışır. Güzel kadın tahayyülü, hayatın faniliği trajedisini gidermenin yollarından biridir. Sevilen kadın imgesi de iki biçimde karşımıza çıkıyor: Soyut kadın ve canlı kadın.

Soyut Kadın: Tanpınar, güzel kadın imajını birçok şiirinde olduğu gibi vermek yerine dolaylı olarak sanatsal bir görüntü içinde sunmaya çalışır. Ya dondurulmuş bir heykel biçiminde ya aynaya yansımış biçimiyle ya da madalyona nakşedilmiş biçimiyle verilir. O, kadını doğrudan doğruya maddî varlığıyla bir kadın olarak sunmak yerine çoğu zaman sanata dönüşmüş/dönüştürülmüş, sanatla dolayımli olarak yeniden üretilmiş biçimiyle sunmayı böylece fanî kadını sanatla ebedileştirmeyi yeğler. “Hayal kadın” imgesi onun sanatında önemli bir yer tutar ve bu imge, onun iç dünyasında ebedî bir rüya âlemi kurması için önemli bir çağrışım vasıtasıdır.

“Sabaha Karşı” (s. 25) şiirinde karşımızda canlı kanlı, etten kemikten bir kadın yoktur. Şair bekâr odasında duvarda asılı olan bir kadın resmine bakarak onun kendi üzerinde bıraktığı izlenimlerine yer veriyor. Resmin içinden kendisine gülen bu güzel kadın, onun bir sevgili arzusunu karşılıyor. Güzel bir kadınla birlikte olma özlemi ve tahayyülü kendisini sonsuz bir mutluluğa götürüyor. Eriyen parmaklarında aydınlığın mumyalanması imgesiyle şair, akıp giden zamana karşı kendi biyolojik varlığının direnç gösterememesi, buna karşın aydınlıkla simgelenen mutluluğun mumyalanarak sonsuzluğa kavuşması olgusunu veriyor. Sonsuza dek kalıcı olan kadın güzelliği ve bu güzelliğin verdiği hoşluk, haz, aşk duygusudur.

“Bir Heykel İçin” (s. 30) şiirinde kadın, somut, canlı kanlı varlığıyla bizzat yer almaz, diğer birçok şiirinde olduğu gibi burada da dolayımli olarak, sanat dolayımı ile ele alınır. Şiirde tahtadan yapılmış bir kadın heykeli sözkonusudur. Hülyalı, dalgın, ömrünün sabahında ümide ve sevgiye nasıl gülümseydiyse ölümün sonsuzluğu içinden öylece gülümseyen bu güzel kadın imgesi de bir heykel kalıbı içinde dondurularak hiç akmayan bir zaman nehrinin sularına bırakılmıştır yani sonsuzluğa intikal ettirilmiştir.

“Ayna” (s. 46) şiirinde ayna karşısında süslenen, Boğaziçi’nde oturan, *Huzur* romanındaki Nuran’ı andıran bir kadının aynaya yansımış güzellikleri ön plâna çıkarılır. Çıplak omzunun sessizce aynaya yansımaları süreci bir kuğu beyazlığının erimesi gibi bir imgeyle veriliyor. Bu kadının hoş tebessümü, tutuşmuş mercan rüyasıyla, kanlı bir çiçek hayaliyle sembolize edilir. Ayna karşısında taranan saçlar, olgun akşamların ağırlığından öylece yüzen bir biçimde tahayyül edilir. Ayna karşısında bütün güzelliğini genelleyen çarpıcı görüntüleriyle resmedilen bu güzel kadın imgesi, yaz kış her zaman, bütün zamanlarda, sonsuz zamanda hep bu güzel hâliyle kalacak ve ebedileşecektir. Onun bu çarpıcı görüntüsü, ömrünün her aşamasında ve hep aynı yerde dondurulmuş, hapsedilmiş bir şafak gibi duracak ve hüznüyle, neşesiyle zamana gülümseyip duracaktır. Tanpınar’ın yapmak istediği de güzel kadın imgesini aynada dolayısıyla hayalde sonsuzlaştırmaktır.

“Madalyon” (s. 99) şiirinde ise şair bir madalyona uzun, yorucu ve dikkatli bir emekle güzel bir kadın tasviri yapar. Bu tasvirinde onun emsalsiz güzelliğinin en ince hatlarını çizmiştir. Bu kadın, kirpiklerinin arasından süzülen bir ışık demetinde bütün hüznüyle güler. Hasta, yorgun ve ürkek bir ruhu vardır. İnce, keskin birkaç çizgiyle hayalinde yaşayan bir dünyaya sürekli kederli vakarıyla gülümser gibidir. Biyolojik varlığının yok oluşu, yani faniliği onu korkutmamalıdır. Çünkü güzel bir sanat olarak nakşedilmekle renginde akşamların kızıllığı titreşen bu maden parçasında-madalyonda-çehresi sonsuzlaşmıştır. Onun saf, soyut, şeffaf güzelliği ve varlığı sanatla, madalyona resmedilmekle sonsuzluğa intikal etmiştir.

“Leyla” (s. 123) şiiri de aynı şekilde şairin baş başa kaldığı somut bir kadın değil, Dîvan edebiyatından çağrışım yoluyla hayaline konuk olmuş, acıların beslediği bir hüznün güzeli. Bu şiirde aşkından, sevdasından dolayı çok acı çekmiş, kederli, gamlı, ah edip inleyen, göz yaşı döken göz yaşı damlaları incileşen çöl ahusu bir hüznün güzeli. Şair, onun kederindeki güzelliği sonsuzlaştırmak ister. “Karışan Saatler İçinde” (s. 49) şiirinde ise hatıra ve hayalde değişik duygusal çağrışımlarla ve tabiattan alınan malzemeye beslenen ve özlenen kadın figürüne yer veriliyor. Buradaki kadın da soyut bir kadındır.

Canlı Kadın: Tanpınar, kimi şiirlerinde eşyaya yansımış, cansız, soyut kadın imajına yer verirken kimi şiirlerinde de bizzat canlı kanlı, birlikte olduğu, kendisine hitap ettiği ya da karşıdan seyrettiği somut kadın imajına da yer verir. “Sayıklama” (s. 118) şiirinde kadına daha çok romantik bir bakış açısıyla yaklaşır. Bu şiirden yola çıkılarak oluşturulmuş bir başka şiir olan “Başka Bir Yıldızda” (s. 31) adlı şiirde ise önce romantik duyguların arasından algılanan kadın giderek sarsıcı bir cinselliğin münasebeti içinde değerlendirilir. Sevilen bir kadınla oldukça hararetli bir biçimde gerçekleştirilen sevişme görüntüleri ve bu eylemin tensel ve duygusal sonuçları çarpıcı imgelerle veriliyor. Sevgilisinin göğsünde ve kollarında çılgın bitiş ve kayboluş gibi tensel hazzın doruklarına ulaşma anı çok somut bir biçimde tasvir ediliyor. Sevişme anında sevgilinin nefesinden, attığı çığlıklardan, sarmaşıklar, derin güller üremesi, bunların arasında Âdem çekerek doğup ölen güvercinler tahayyülü cinsel hazzın vardığı son noktayı yansıtan somut imgelerdir. Erotik bir biçimde ortaya konan bu cinsel birleşme mutluluğu açık pencerelerden mavi gökle giren rüzgâr ve yine pencerelerden uzanan yemyeşil dallarla yani tabiat güzelliğiyle birleştiriliyor. Ancak son bendde ölüm gibi katı ve sert bir gerçekle birlikte dünyanın bu cinsel, tensel ve tabii güzelliklerinin sanki hiç yaşanmamış, hiç olmamış gibi birer hatıra olup gitmeleri hüznü bir üslupla dile getiriliyor. Tanpınar, bu şiirinde de hayatı ve hayatın güzelliklerini ölüm karşısında konumlandırarak tebellür ettirmeye çalışıyor.

Yahya Kemâl’in “Endülüs’te Raks” şiiriyle benzer duyarlıkları paylaşan ve erotik çağrışımları fazla olan “Raks” (s. 41) şiiri de Tanpınar’ın kadına bakışının tensel boyutunu veriyor. Sahnede rakeden bir rakkasenin hareketlerinden, oynayışından, vücudunun özelliklerinden ve genel olarak gözlenen durumlarından edindiği izlenimlerini sergiliyor. Tanpınar, beyaz ve çıplak bir vücuda sahip olan bu rakkaseyi saf aydınlığın tıl-

sımlı bir çocuğu olarak algılıyor. Çıplak kadın vücudunu ışıklı bir aydınlık olarak düşünmek onun yaygın imgelerindendir. Rakkase her an değişen dönüşleri, uçar gibi hareketleriyle sanki sonsuz bir varlığın eşliğinde duruyormuş gibidir. Sanki başka bir yıldızdan veya alevden gelmiş gibi ânın ve hareketin ürettiği bir mucize gibidir. Tanpınar, burada “Ve gülümseyerek öyle derinden/Her lâhza başka şey ve hep kendisi” mısralarıyla rakkaseyi tanrılaştırıyor. İslâm tasavvufundaki tecellî teorisine göre Allah tektir, her zaman kendisidir ama mevsimler boyu, değişen zamanla yarattığı bin bir mucizevî anlamdaki güzel mahlûkatıyla, çiçekleri, böcekleri, pek çok canlıyla onlarda tecellî eden esma-i hüsnasıyla her an başka şey olur. İşte buradaki Allah’a izafe edilen, hep kendisi kalarak her an başka şey olması motifi, sürekli değişen görünümleriyle rakkaseye yani güzel kadına atfedilerek kadın tanrılaştırılıyor. Bu güzel, süslü rakkase, arkasında ritmin rüzgârıyla enginlerde seyreden bir gül kasırgası gibidir.

“Sabah” (s. 18) şiirinde baharla, güzellikle, neşeyle, gençlikle, cıvıl cıvıl bir hayatla özdeşleşen genç bir kadın karşısındaki izlenimlerine ve ona ilişkin düşüncelerine yer verir. Burada tasvir edilen kadın, serin bir bahar sabahı güneşin doğuşuyla birlikte uyanıp penceresini serin rüzgârlara açar, uykusu mahmur gözlerinde süzülür, hafif, tatlı esen bahar yeli saçlarını dalgalandırır. Gümüş rengindeki çıplak vücudu bir başka bahardır. Gecedden daha güzel olan bu kadının silüetini tamamlayan boyun, saç, meme gibi unsurlarının esîr denilen her yere nüfuz edebilen saydam, şeffaf madde tarafından sevilip okşanmasının istenmesi ideal güzel bir kadınla hayalen sevişme arzusunun bir ifadesidir.

“Sen ve Ben” (s. 114) şiirinde de sevgili yirmi yaşlarında hayata, geleceğe, neşeye, mutluluğa, güzelliğe dönük iyimser bir tip olarak çizilirken şair kendini tamamen kötümser, karamsar, bahtı kara, baharı olmayan bir kış ve ölüme dönük olarak tasvir eder.

“Avare Yıllar” (s. 79) şiirinin ikinci bölümünde şair, kendini sevgilisinin ellerine teslim eder. Sevgilisinin ellerini yüzünde gezdirmesini, alnından yorgunluğu almasını, gözlerinin altından yaşamak korkusunu almasını, başının onun avuçlarından çıkmış bir heykel olmasını ve onun düşüncesinde yaşamak istediğini belirterek, sevgiliyi tanılatır ve onda sonsuzluğa ulaşmak ister. Tanpınar, aynı şiirin 3. bölümünde sevgilisine “sen annen güneşe git, nur ol” diyerek kadın güzelliğini de ebedileştirir. Nitekim diğer şiirlerinde de tabiat güzelliği, sanat, aşk gibi soyut güzelliği tamamlayan unsurlarda ebediyet vehmetmişti.

Tarih: Tanpınar, tematik anlamda sosyal, siyasî temalardan uzak durmuştur. Tarihî temalara da yer vermemiştir. Belki “Bursa’da Zaman” şiirinde bir ölçüde Yahya Kemâl’den gelen bir etkilenmeyle tarihî bir temaya yer vermişse de bu şiirde daha çok tarih, estetik plânda değerlendirilmiştir. Yahya Kemâl, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” şiirinde tarihî ve dinî değerleri millî birliği sağlayan sosyolojik karakteri üzerinde dururken, Tanpınar, tarihî birikimin daha çok estetik değeri, sanat değeri, güzellik değeri üzerinde duruyor. O, tarihe, geçmiş zamana nostaljik duygular beslemez. Tarihin ürünü olan sanat eserlerinin güzelliği ebedileştiren ve böylece akan zamanı donduran boyutu üzerinde durur. “Bursada Zaman”ın dışında sosyal temalara bir ölçüde yalnızca “Hicret” ve “Bir Yolcuya” adlı şiirleri yer vermektedir.

Karamsarlık: Tanpınar’da karamsarlık, kötümserlik, melânkoli teması daha çok dramatik ve trajik boyutuyla ele alınır. O, hayattan beklentilerinin tam karşılığını bulamamış, dolayısıyla boşluk duygusu içinde yaşamış, mutlu olamamış, karamsar bir kişiliğe sahiptir. Hayatın ve dünyanın güzelliklerini görmeye ve yaşamaya çalışmış ise de dramatik ve trajik olan, yaşama sevinci ve güzellik duygusunun yanında hep paralel bir biçimde seyretmiştir. Trajiğin kontrolünde bir neşe, onu boşluğa itmştir. Bunun en çarpıcı örneği ise “Güller ve Kadehler” (s. 45) şiiridir. Dünyanın bütün pınarlarından içse yani tüm güzelliklerinden ve nimetlerinden istifade etse ne çıkar? Çünkü bütün bunlar hemen arkasından bize aynı boşluğu tekrarlar yani bir son, bir bitiş, bir yok oluş, bir ölüm düşüncesi insanın yakasını bırakmaz ve dolayısıyla alınan zevklerin bir anlamı kalmaz. İnsanın günleri isterse bahar olsun, teni bir esneyişinde yorulur. Zamanla aynadan her nazlı hayal, her güzel yüz ve arzuların geleceğe dair ördükleri tozpembe dünya masalları silinir. Ve insan ölümü teninde, duygularında hissetmeye başladığı anda bağrında bir bıçak yarası gibi keskin ve acıtıcı bir boşluk belirir. Artık gözünün önündeki güzel hayallerle, beklentilerle bezeli olan ufuk birden kararır. Artık geleceğe dair hayalinde ve duygularında pembe, kırmızı güller değil, siyah güller açar. Ömrünün gecesinde bülbüller siyah öterler yani neşeyi şakımak yerine matemi terennüm ederler. Ahret inancı olmayan Tanpınar, ölümü mutlak anlamda yokluk olarak görmekle hayatını acılaştırmıştır. Buna çare olarak soyut güzellik duygusunun yine oldukça soyut olan sonsuzluğuna sığınmak istemiştir.

Güzellik ve boşluk, neşe ve hüznün ikiliğini “Mavi, Maviydi Gök Yüzü” (s. 47) adlı şiirinde de görebiliyoruz. Bu karşıtlık şiirde şu tezatlı unsurlarla vurgulanıyor: “boşluk-üzüntü”, “güzel-mahzun”, “ışık-yağmur”, “gamlı, uzun türkü-sevgili gülünce açan güller”, “beyaz beyaz bulutlar-derin, buğulu gölgeler”, “hiç dinmeyen rüzgâr-çiçeklerin uykusu”, “sevgilinin birden gülümseyen yüzü-ve kendisini çıldırtan hüznü”.

“Sen ve Ben” (s. 114) şiirinde şair kendini son derece kötümser bir atmosfer içinde çizer. Her sabah alnından ıstırap öper. Düşüne düşüne kederinden alnında çizgiler oluşmuştur. Bu hâliyle baharı olmayan, gelecekte, hayattan, neşeden umudunu kesmiş bir kışa benzer. Ölümünü bekler bir hâldedir. Şair, “Yaralı” (s. 115) şiirinde de doğduğu güne lânet edecek kadar karamsardır. Ömrünü üstüne aşk tilsiminin uğursuzluğu çökmüş bir viraneye benzetir.

Zaman: Tanpınar, şehadet âleminin şartlarının ürünü olan ve geçmiş-şimdi-gelecek diye bölümlenen bir zaman algısına bağımlı değildir. O, zamanda bir parçalanmışlığı ve bölünmüşlüğü kabul etmez. Ona göre zaman, öncesiz ve sonrasız sonsuz bir bütünlüktür. Kendini bu dünyanın değil, ruhsal bir dünyanın şairi olarak gördüğü için de fiziksel dünya zamanına hapsolmaz. Dolayısıyla bu zamanın ne içinde ne de büsbütün dışındadır. Onun zaman algısında Bergson’un fikirlerinin önemli bir etkisi vardır. Bergson’a göre zaman, bütün varlık ve olaylardan önce var olan bir şeydir ve varlığı başka bir sebebe bağlı değildir, yani kendi kendine kaim bir varlıktır. Dolayısıyla hayatın, varlığın ve olayların kaynağı, belirleyeni zamandır. İbn-i Ravendî’nin öncülük ettiği ve İslâm

materyalistleri olarak bilinen Dehriyyûn da aşağı yukarı buna benzer bir görüşü savunurlar. Onlar da “dehr” (zaman)ı kutsamışlardı ve tüm varlığı sınırsız zaman olan dehr yaratmıştır düşüncesine sahiplerdi. Tanpınar’ın zamana yaklaşımıyla hem Bergson’un hem de Dehrîlerin yaklaşımları arasında bazı benzerlikler görmek mümkün.

Tanpınar’ın zaman kavramına yaklaşımını en çarpıcı ve öz bir biçimde “Ne İçindeyim Zamanın” (s. 17) adlı şiiri veriyor. Bu şiiri üzerine çok durulmuş ve farklı yorumlar yapılmış. Önemli bir metin olduğu için başka yorumlardan da yararlanarak şiiri açışlamaya çalışalım.

“Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında/Yekpare geniş bir ânın/Parçalanmaz akışında”. Tanpınar, iki ayrı dünya algısı ortaya koyuyor: Bizim, somut olarak bulunduğumuz, beş duyumuzla algıladığımız, yaşadığımız, yeyip içtiğimiz bizzat içinde bulunduğumuz bu fiziksel dünya, bir de bunun üstünde ya da ötesinde duygusal olarak, ruhsal olarak, sanal olarak bambaşka şartların egemen olduğu apayrı bir sonsuzluk, maddesizlik, saydamlık, lâtiflik âlemi. Birincisine fiziksel dünya, ikincisine de sanal dünya diyelim. Tanpınar, kendini bu ikinci dünyanın insanı ve şairi olarak hissediyor. Ancak bu fiziksel dünyadan da tamamen kopmuş değil. Bu iki dünya arasında gidip geliyor. Kendini cismen fiziksel dünyada ruhen sanal dünyada bulur. Fiziksel dünyanın zamanı geçmiş-şimdi-gelecek diye bölümlenmiş, başı sonu belli, sınırlı, dar bir süreç. Sanal dünyanın zamanı ise parçalanmaz bir bütün ve sonsuz. Burada “yekpare bir an” ve “parçalanmaz akış” ifadeleri onun zamanın bütünselliği düşüncesini ortaya koyuyor. Yani geçmiş-şimdi-gelecek gibi bölümlemelere itibar etmemesi, zamanı bölünemez bir bütün olarak algılaması. Böylece geçmişin elden çıkıp gitmiş değer ve yaşantılarına hayıflanma, nostaljik ıstıraplar çekme ya da geleceğe ilişkin endişelerden kurtulma çaresi bulmuş oluyor. Geçip gidenin yok olması ya da ölümle yok oluş gibi faniliğin trajedisini bu bütünsel zaman teorisiyle yenmeye çalışıyor. Bu bakımdan şair, ne bu fiziksel dünyanın zaman algısına hapsolmuş ne de bunun tamamen dışında.

Taşkın Tuna, Tanpınar’ın bu zaman algısını tebellür ettirmek üzere şu bilgileri veriyor: “Paralel evrenler, içinde yaşadığımız evrenin dışındadır ama, mekânsızlık sözkonusu olduğu için hangi dışında belli değildir. Orayı beş duyumuzla algılayamıyoruz. Çünkü orası tamamen sanal bir âlemdir ve bu âlemi oluşturan mozaik yapılar, maddesiz ve kütesizdir. O takdirde, ister istemez Tanpınar’ın şiirindeki anlam, tüm açılımı ile zihnimize ucu sivri bir çivi gibi çakılıp kalıyor. Tanpınar, zamanın içinde değilse, bu evrende olamayacağına göre, zaman dışı bir başka evrendedir anlamı çıkıyor. Öte yandan zaman dışı anlamsız bir sözcük olduğundan büsbütün de dışında olamayacağı yargısı ön plâna çıkıyor. Zaman içinde değil ama tam olarak dışında da değil! Başka bir anlatımla zamanın belki de akmadığı bir başka âlemi akla getiriyor.”⁴

“Bir garip rüya rengiyle/Uyuşmuş gibi her şekil/Rüzgârda uçan tüy bile/Benim kadar hafif değil”. Varlıklara bakış biçimi ve açısı değişiktir. Duyguların, ruhun arkasından görülen her varlık, her şekil, her görüntü, fiziksel dünyaya özgü somutluklarını kaybettikleri için, beş duyumuzla algılanan birer varlık olmaktan çıktıkları için, uyanık

bir bilinçle değil, uyanık bir rüya arkasından görüldükleri için garip bir rüya rengiyle uyuşmuş gibi saydam, seyyal bir hâl alıyorlar. Kendisi de tüm dünyevî, fiziksel varlığından sıyrıldığı için, tüm ağırlıklarını bu dünyada bırakıp kendi sanal, öznel, duygusal ve ruhsal dünyasına uruc ettiği için orada rüzgârda uçan tüyden bile hafiftir. Bu türlü bir görüş ve düşünüş aslında mistiklere, mutasavvıflara özgü bir tavidir. Tasavvufî klâsik Türk edebiyatında bu tarz yaklaşımlara çok rastlarız. Ancak onlar dinî-mistik bir düzlemde hareket ederlerken Tanpınar, soyut sanat düşüncesinden kalkıyor.

“Başım sükütu öğüten/Uçsuz bucaksız değirmen/İçim muradına ermiş/Abasız, postsuz bir derviş”. Şair, kendini fiziksel dünyanın zaman ve mekânının ötesinde hissettiğinden uçsuz bucaksız bir değirmen gibi yine zamansızlığın bir ifadesi olan sükütu öğüttüğünü, sanal âleme yayılmış bir sonsuzluğa ulaştığını belirtir. Böylece zaman ve mekânla mukayyed olmayan bir sanal âleme hâkim olduğu için kendini muradına ermiş abasız postsuz bir dervişe benzetiyor. Kalben vuslata yani Allah’a ulaşmış bir derviş, maddî ve dünyevî varlığını sembolize eden aba ve posttan sıyrılmakla manen ilâhî kata yükselmiş yani asıl muradına ermiş olur. Tanpınar, kendini dervişin yaşadığı sürece benzer bir süreci yaşadığını vurguluyor. Tanpınar’ın, ayrıca bu “abasız postsuz muradına ermiş derviş” imajını onun bir yazısında geçen şu ifadelerinden yararlanarak daha iyi anlamak mümkündür: “Şiir, hikâyedeki Melâmî dervişine benzer. Ateşe atılınca derviş sırr olur, yalnız tacı ile hırkası kalır.”⁵ Tanpınar, böyle bir derviş gibi kendini sanat ateşine atıp sırr olan bir kişi, bir şair olarak görüyor. Ayrıca dünyevî varlıklarından sıyrılmış abasız postsuz dervişleri, Mevlâna’nın “insanlar gördüm, üzerlerinde elbiseler yok/Elbiseler gördüm içinde insanlar yok” ifadesindeki üzerlerinde elbiseler olmayan insanlar olarak da düşünülebilir.

“Kökü bende bir samaşık/Olmuş dünya sezmekteyim” mısralarıyla da bu görünen ve görünmeyen tüm âlemlerin, değişik varlık çeşitleriyle samaşık gibi her tarafı sarmış olan evrenin asıl kökünün insanın içinde olduğu düşüncesini ortaya koyuyor. Evrenin özü, çekirdeği insandır, varlık, evren, insanla anlam kazanır, insana göre tanımlanabilir. Bu yaklaşım Şeyh Galib’in “Hoşça bak zatına kim zübde-i âlemsin sen/Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen” beytindeki anlama çok yakındır. İnsanın eşref-i mahlûkât olması anlayışını da buna yakın görebiliriz.

“Mavi, masmavi bir ıfık/Ortasında yüzmekteyim” mısraları ise Taşkın Tuna’nın yorumladığı gibi zamansız ve mekânsız âlemde çıkıp bu dünyaya doğru ilk harekete başlamasını, bu maddesel dünyaya gelişi imlemiyor, tam tersine maddesel, fiziksel dünya ötesi saf nurun, saf ışığın, saydamlığın, sonsuzluğun, enginliğin hâkim olduğu soyut dünya içinde mutlu oluşu ifade ediyor.

Tanpınar, zamanı geçmiş-şimdi-gelecek diye bölmediği için “geçmiş”le de ilgili değildir. Geçmişe nostaljik bir yaklaşımla eğilmez. Geçen geçmiştir. Nitekim “Günlerimiz” (s. 117) şiirinde geçmiş için içlenmenin boşuna bir çaba olduğunu, mazinin hiçbir şekilde anılmaması gerektiğini söylerken geçip giden günleri bir kuş yavrusuna benzetir. Kuş yavrusu, kendini yuvasından boşluğa bıraktıktan sonra vefasız bir şekil-

de ne annesini ne yuvasını düşünür, ne de geri gelir. Narin kanatlarıyla ömrü süresince dağ dere orman demeden uçar ve sonunda ölüp iskeleti bir çukurda bulunur. O, insan ömründen geçip giden günleri de böyle değerlendirir.

Şiirin Şekil ve Teknik Özellikleri:

Tanpınar, vezin, kafiye ve nazım şekillerini şiirin gerçek bünyesine sonradan eklemelenen, dışardan gelme lüzumsuz ilâve ve kayıtlar olarak görmez. Bilâkis bunları şiirin düzenini, mükemmeliyet dediğimiz kıvılcımı çıkartmak için zekânın madde ile mücadelesini temin eden esaslı birer unsur olarak görür. Bu şekil unsurları, her türlü oluşuma müsait olan serbest ve bin türlü anlam ve çağrışım içeren dili gerçek anlamda şiirin malzemesi hâline getirmede, şiirin nizamını sağlamada önemli bir role sahiptirler. Güç ve nadir kafiye, çağrışımlarımızın seyrine mutlu ve yakışır bir yol açar. Vezin, çıkardığı zorluklarla bizi tesadüflerin gecesini zorlamaya mecbur eder. Şekil ise dil denen kaosun içinde varmamız gereken mükemmeliyetin sınırlarını çizer, dolduracağımız boşlukları gösterir.

Vezin: Tanpınar, genelde bağımsız bir şair olmakla beraber, kendi döneminde hece veznini kullandığı için hecenin üçüncü kuşağı şairleri arasında değerlendirilmiştir. Ancak heceyi kullanmanın dışında diğer şairlerle aralarında ortak noktalar fazla değildir. Tanpınar'ı hececi olarak tanımlamaktan öte onu saf şiir anlayışına bağlı şairler arasında değerlendirmek daha doğru olur. Ahmet Muhip Dıranas, saf Halet Çelebi, Cahit Sıtkı Tarancı, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Kutsi Tecer gibi şairlerle benzer yönleri daha fazladır. Saf şiir yanlıları genellikle sosyal ve siyasî temalardan çok bireysel temalara yer vermişler, şiirde estetik değeri ön plâna çıkarmışlar, Sembolist şairlerden özellikle de Baudelaire'den fazlaca etkilenmişlerdir. Dolayısıyla bu kuşak şairlere Baudelaireci şairler de denir.

Tanpınar, hece veznini kuru, mekanik bir vezin olmaktan kurtarıp, klâsik Türk şiirinde aruzun başarabildiği ahenk ve disiplini heceyle gerçekleştirmeye çalışır. Şair, aruzun devamı olan bir hece vezni kurmak emelinde olduğunu söyler. Şiirlerinde hece vezninin genellikle 6+5 duraklı veznini kullanır. Yaklaşık 19 şiirinde 6+5, 6 civarındaki şiirinde 5+3, 5 şiirinde 7+7, 4 şiirinde 4+4, diğer az sayıdaki şiirlerinde de değişik vezinlere yer vermiştir.

Nazım Şekli ve Kafiye Sistemi: Tanpınar, şiirin derli toplu, düzenli bir şekil içinde üretilebileceğine inanır. Tekniğe ve disipline önem verir. Şekil, şairini iç dünyasında karmakarışık, seyyal hâlde bulunan, birbirleriyle bağlantısı kopuk duyguları bir düzene sokmaya ve oradan mükemmel bir yapı kurmaya yarar. Dilin, vezin ve kafiye ile yoğrulmasıyla şekil ortaya çıkar.

En çok dörtlülüklerden kurulu nazım şekillerini tercih ediyor. Ancak 5 kadar şiirini üçlülüklerle kurmuştur. Tanpınar, şiirlerinin büyük çoğunluğunu çapraz kafiye sistemine bağlı nazım şekline göre düzenlemiştir. "Her Şey Yerli Yerinde" gibi çok az sayıdaki şiirlerinde sarma kafiye sistemine bağlı nazım şekline yer vermiştir. Kimi şiirlerinde ise

çapraz, sarma ve düz kafiye sistemini birlikte karışık olarak uygulamıştır. 15 civarındaki şiiri düz (eşleme, mesnevî) nazım şekline uygun olarak kafiyelenmiştir. “Hicret” şiirini sone nazım şekliyle yazmıştır.

Tanpınar, sabit nazım şekillerine bağlı kalmıştır. Ancak altı şiirinde serbest nazmı denemiştir. Bunlar “Zaman Kırıntıları” (s. 71), “Avare İlhamlar” (s. 78), “Üstüste” (s. 81), “Son Yağma” (s. 82), “Başımızın Üstünde Bir Bulutun” (s. 83), “Altın Güzeldir” (s. 84) adını taşıyor. Tanpınar, serbest nazma 1924’te başladı. İlk denemesi de “Bu akşam cehennemde gala var” idi. O, “Zaman Kırıntıları”nı yazarken serbest nazmın tabîî olmadığını hissetmiştir. Üzerine bir daha dönmeyeceği şiirleri serbest nazımla yazdığını söyler. Serbest nazım yazarken dikkatinin mahiyeti değiştiğini düşünür ve serbest nazma inanmaz. Çünkü kendi kontrolünü fazla kaybettiğini, fazla hislerinin adamı olduğunu ve bundan hoşlanmadığını söyler. Serbest nazmı çok sevdiği hâlde bu yüzden şüpheli davranmıştır.

Dil ve Üslûp: Ona göre dil, aslında serbest, her türlü oluşuma müsait bir maddedir. Asırlar boyunca dil, bin türlü soyut ve somut bin türlü anlam yığını hâline gelmiş dağınık bir malzemedir. Şiir, bu malzemeden üretilmiş ve özel bir biçimde damıtılmış ayrı bir yapıdır. Şiir dilinin dışarda tuttuğu bir kelime kadrosu olmalıdır. Mesleklerin ayrıntılarına, özelliklerine veya insan hayatının en temel ihtiyaçlarına ait kelimeler gibi dil unsurları şiirde yer almamalı. Yani insanın gündelik ihtiyaçları, maddî, biyolojik gereksinimleri, sosyal, siyasal beklentilerini içeren kelime kadrosu şiirden uzak tutulmalıdır.

Nesir ve konuşma dilinde kelimeler, sözlük anlamlarının, bilinen uzak yakın anlamlarının karşılığıdır. Şiir dilinde ise kelimeler, bilinen anlamlarının dışında özel, özgün bir ruhsal durumun ifadesini bulan bir anlama sahiptir. Kelime, şiirde yalnız bilinen ve mecazî anlamıyla değil aynı zamanda ahengi ile, telkin gücü ile, ses şekli ile, rengi ile yani pek çok boyutuyla yer alacaktır.

Tanpınar, üstadı olan Yahya Kemâl’in şiir görüşünden ve anlayışından büyük oranda ayrıdır. Ancak bir konuda; dili değerlendirme meselesinde, dil işçiliği, Türkçe zevki konusunda ondan ciddi anlamda etkilenmiş ve beslenmiştir. Ayrıca Tanpınar’ın eski kelime kadrosuna bolca ve rahatlıkla yer vermesinin asıl amaçlarından biri, o kelimelerin yüzyıllar boyunca yüklendikleri zenginlikle zamanı dondurmuş olmalarıdır. Bu kelimeler zamanda bir parçalanmaya yol açmıyor tam tersine geniş ve sonsuz zamanı taşıyorlar. Bu kelimeler, çağrışımlarıyla, büyüleriyle, kokularıyla, işlenmişlikle, incelikleriyle, sesleriyle zamanın en iyi tanıklarıdır.

Üslûbu: Şair, kendine özgü bir üslûp geliştirebilmiştir. Nesrinde bile onun özgün şiirsel üslûbu hâkimdir. Genelde kapalı, müphem, hemen kendini ele vermeyen bir üslûba sahip. Metinlerin anlaşılması ve hissedilebilmesi için derin bir kültürel birikim, anlama çabası ve şairin iç dünyasına vakıf olmak gerekir.

Söyleniş, okunuşu itibarıyla dingin, sakin, yumuşak bir üslûbu var. Bağırmas, haykırmas, nutuk atmaz, konuşur gibi, fısıldar gibi durgun akan su gibi söyler. Üslûbu dışa dönük değil, içe yöneliktir. O, sükkûnün musıkisini hissettirmeye çalışır. “İnsanlar Arasında” (s. 87) gibi bazı şiirlerinde tahkiye üslûbuna yer vermiştir.

Kelime işçiliğinde oldukça titizdir. Kelime kadrosunu daha çok güzellik, aşk, kadın, tabiat ve kozmik âlem ve ruhsal duygusal içerikli kelime kadrosu oluşturur. İçinde yaşadığımız fiziksel dünyanın somut, sosyal ve siyasî terminolojisine değil kendi kurduğu soyut güzellik dünyasının işaretleri ve yapı taşları olan kelimelere yer verir. Yıldız, parıltı, gümüş, deniz, güneş, ay, billûr, kristal, su, ışık, yakut, zaman, rüya, gül, kader, ayna gibi. Reel dünyanın kelimeleriyle konuşmamaya özel bir özen göstermiştir. Tamamen saf şiir anlayışına uygun bir dil ve üslûbu var.

Kelimeden çok mısra estetiğine bağlı kalmıştır. Kelimeyi bağımsız bir birim olarak değil, bir terkinin içinde düşünür. Fiillerden çok isim ve sıfatlara yer vermesi onun kainatı, varlığı ve olayları oluş hâllerinde, dinamizmleri içinde değil de mükemmel ve ebedî güzellik duygusunu dondurarak sonsuzlaştıran çarpıcı görünümleleriyle, parıltılı imajlarıyla sunmaya çalışmasındandır. Onun için fiziksel varlığın kendisi değil, sıfatları ve bunlardan üretilen ebedî güzellik fikri önemlidir. Hareketlilik yerine sükûnet, sosyal ve siyasî mücadele dinamizmi yerine hayatın ve dünyanın göz alıcı güzelliği ön plândadır.

Ahenk: Şiirinde ahenği sağlamaya özel bir önem verir. Bu onun şiir anlayışına da sıkı sıkıya bağlıdır. Şiir, ona göre aynı zamanda bir musikî cümlesidir. O, ahenği yalnızca şiirin dil unsurlarıyla, kelime ve söz istifiyle, vezin ve kafiyeyle değil aynı zamanda soyut muhtevayla yani kozmosun ritmini yakalayarak da gerçekleştirme gayreti içinde oldu. Evrenin yaratılışının, unsurlarının birbirleriyle mükemmel uyumunun, işleyişinin olağanüstü musikîsini yakalamaya, müzikaliteyi daha çok iç ahenk (rythme interieur)le sağlamaya çalıştı. Ahenği dilin akışkan yapısında aradı.

Sonuç

Bir estetizm ve psikoloji şairi olan Tanpınar, saf şiir ve soyut şiir telâkkisinin en önemli temsilcilerinden biridir. Onun şiiri bir insan dramının ve trajedisinin en somut göstergesidir. Ölüm trajedisine karşı sanat ve güzelliğin sonsuzluğuna sığındı. O çağdaşı olan şairlerin de hemen hemen ortak bir teması olan yaşama sevincini bu yolla ifade ederken, diğerlerinin çoğu, alkole sığınarak yaşama sevinci duygularını dillendirmeye çalıştılar. Tanpınar'da ölüm karanlığına karşı beyaz ve ışıklı, parıltılı unsurlar hep güzellik, aşk ve sonsuzluk plânında ele alınmıştır. Şiirlerinde hayal ve duygularının hâkim olduğu öznel bir dünya kurar. Hep bu dünyanın şiirini söyler. Ne bu dünyanın maddî, somut ve biyolojik varlığına dayalı eğreti mutluluğuna ne de dinlerin öte dünya mutluluğuna sığınır. O, kadın-tabiat ve sanat güzelliklerinin oluşturduğu bir estetik senteze inanır, ona sığınır, onu ebedileştirir, onunla mutlu olmaya çalışır. Tanpınar, zaman ve madde ötesi bu öznel dünyasıyla yetinir. Tematik açıdan dışın değil için şairidir. Başkalarının hayatlarını, duygu ve düşüncelerini tanzime, değiştirmeye yönelik aktif bir şair değil, tamamen kendi dünyasını yansıtmaya çalışan, iç dünyasına dalan pasif bir şairdir. Dış dünyaya sadece iç dünyasını daha iyi yansıtabilmek için bir araç, bir yardımcı bir unsur, bir çağrışım vesilesi olarak başvurur.

Tanpınar, batılı düşünce ve estetikle milliyetçi duygunun bir sentezidir. Bu sentezin içinde dinin ve tasavvufun yeri hemen hemen hiç yoktur. Onun şiirinde belirleyici olan belli başlı kavramlar, rüya, zaman, musıkî, resim, ebediyet, mükemmeliyet, aydınlık ve aşktır.

Genelde yoğunlaştırılmış kısa hacimli şiirler yazdı. Şiiri disipline eden, duygu ve düşüncelere nizam veren vezin, kafiye, nazım şekli gibi geleneksel unsurların öneme inandı ve şiirlerini çoğunlukla hece vezniyle yazdı. Bu yönüyle hecenin üçüncü kuşak şairlerindendir. Heceye en büyük katkısı bu vezni kuruluştan kurtarmak, ona aruzun ahengini kazandırmaya çalışmak oldu. Az sayıda serbest vezinle yazılmış şiirleri de vardır. Dile, Türkçeye özenle eğilerek onu bir kuyumcu titizliği ile işledi. Onda Türkçenin bir mücevher gibi işlenişini görmek mümkündür. Tamamen kendine özgü bir üslûp edinmeye çalıştı. Özellikle Yahya Kemâl üslûbunun taklitçisi olmamaya özen gösterdi. Bu konuda bağımsız bir kişilik ortaya koydu.

KAYNAKLAR

- Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
 Sabahattin Eyüboğlu, "Tanpınar'da Zaman", *Yeni Ufuklar*, Mart 1963.
 Tuncer Gönen, "Dünden Bugüne: A.H.Tanpınar", *Yordam*, Yaz 1968.
 Birol Emil, "A.H.Tanpınar'ın Şiirine Dair", *Türk Edebiyatı*, Ocak 1989.
 Erdoğan Alkan, "Nerval Şiirinin Rüzgârında A. H. Tanpınar", *Varlık*, Mart 1993.
 Turan Alptekin, *Bir Kültür Bir İnsan*, İstanbul 1975.

¹ Yazımızdaki şiirlere ilişkin tüm göndermeler şu kaynaktır: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1981.

² Erdoğan Alkan, "Nerval Şiirinin Rüzgârında Ahmet Hamdi Tanpınar", *Varlık*, Mart 1993.

³ Tanpınar'ın Hatıra Defterinden, *Nokta*, 1 Temmuz 1990, s. 86.

⁴ Nuriye Akman'ın kendisiyle yaptığı bir konuşmadan, *Sabah*, 16.7.2000.

⁵ "Şiir ve Dünya Ölçüsü", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1969, s. 26.

ÂLİM KAHRAMAN

TANPINAR'IN DENEMECİLİĞİ ÜZERİNE

I

“Bütün Tanpınar denemelerindedir.”¹ yerine, ‘denemeci Tanpınar bütün eserlerindedir.’ demek daha anlamlı olsa gerek. Tanpınar, şiiri, varlık alanının odağına yerleştirmekle beraber roman ve hikâyeler de yazmıştır. Kendisi sanatkârlığının bu iki yüzü hakkında “Denebilir ki romancıyla şair bende aynı evde oturan ve birbirlerini az çok rahatsız eden, bazan da yardım eden, birbirleriyle geçinmeye mecbur iki kardeş gibidir.”² diyor. Bu evin başka sakinleri de vardır. Edebiyat tarihçisi, monograf yazarı ve denemeci Tanpınar da diğer kardeşlerle kıyas kabul eden kişiliklerdir. Fakat tekrar başa dönersek diyebiliriz ki, denemeci Tanpınar her zaman iş başındadır: Onun, roman ve hikâyelerinde yer yer siliyetini farkederek gibi olmamızın yanında, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi bir edebiyat tarihçisiyle bir denemecinin (sanatkârın) beraberce inşa ettikleri esaslı bir yapıdır. Son şeklini veremediği Yahya Kemâl kitabı gerçek anlamıyla bir “deneme”dir. Denemeci Tanpınar’ın, Türk edebiyatı içinde bir ilki gerçekleştirdiği Beş Şehir kitabı ise ayrı bir değer ve öneme sahiptir.

Tanpınar, eserlerinin çoğunu, sağlığında yayımlanmış olarak gördüğü hâlde Aydaki Kadın adlı yarım bir roman ile Yahya Kemâl kitabı ve Yaşadığım Gibi başlığı altında topladığı denemelerini basılı hâlde görememiştir. Bazı yazıları, ölümünden sonra Edebiyat Üzerine Makaleler (1969) ve Yaşadığım Gibi (1970) başlıklarıyla kitaplaştırılmıştır. Denemeleri denince ilk akla gelen Yaşadığım Gibi, Tanpınar’ın kendi düzenlediği şeklinde çıkamamıştır okuyucunun önüne. Bu sebeple, yazarı tarafından düzenlendikten sonra İş Bankası Yayınları arasında basılmak üzere bu kuruluşa gönderilen ve bugün ortada olmayan orijinal nüsha, en azından içerdiği yazılar ve düzeni bakımından merak konusudur.³

II

İstanbul’un Mevsimleri ve Sanatlarımız başlıklı denemesinin bir yerinde, Tanpınar, Türk musıkîsinin en eski eserleri üzerine yorumlar yaparken şöyle der: “Bunlar şüphesiz ispatı, hatta bugün için biraz da tahkiki imkânsız tekliflerdir. Belki ben şahsıma ait bir empresyonu kaide yapmak hatasına düşüyorum.”⁴ Bence bu sözler, onun yalnız musıkî hakkında yazdıklarını değil, tüm denemelerini açıklayan bir anlama sahiptir. Çünkü “Teklif” ve “şahsına ait bir empresyonu kaide yapmak” ifadeleriyle Tanpınar, aslında, bir tür olarak denemeyi tanımlamaya çok yakın bir noktada durmaktadır. Bize deneme (essai) kavramını hediye eden Montaigne “kitabımın konusu benim” ve “herkes önüne bakar, ben içine bakarım: Benim işim yalnız kendimlidir: Hep kendimi gözden geçiririm, kendimi yoklarım” sözleriyle, denemeciye ait iç ben-

liğin denemedeki birincil konumuna işaret ediyordu. Yazılarında bir “iç insan” meselesi ortaya koyan Tanpınar da yukarıda andığımız ifadeleriyle, ‘bana göre’ açısını açığa çıkarırken denemenin ruhuyla buluşmaktadır. Çünkü deneme ‘bana göre’ filtresinin arkasından bakan, Tanpınar’ın ifadesiyle ‘hata’lı; deforme edici yönü bulunan bir görme ve yeniden üretme biçimidir. Ancak, bu durumun insanın birey olarak var olmasıyla doğrudan bağlantısı bir yana, denemecinin kültürel birikimi ve sanatkâr mizacı da devrede olduğundan, deneme, aynı zamanda estetik haz duygusunu harekete geçiren, yüzlerce arasından şu satırlardaki sanatkârca algıya dikkat çekmek yerinde olur (Tanpınar, sisli bir İstanbul günü, Bakırcılar’dan geçmektedir): “İnce ve kırmızı bakır levhalarını döven bu işçiler, bana daima İstanbul akşamlarını ve sabahlarını gözümün önünde hazırlayan mitolojik mahluklar gibi görünmüştür.”⁵ Denemedeki gerçeklik, bizi kendi ‘gerçek’imize uyandıran, denemecinin gerçeğidir. Denemede fikir de vardır. Fakat o, dikte edici ve dayatıcı değil, içimizdeki yaratıcı damarı canlandırıcı ve açılım sağlayıcı “teklifler” hâlinde, bir eriyik olarak gelmektedir.

III

Denemelerine topluca bakıldığında görüldü ki, bütün dallarıyla edebiyat, Tanpınar’ın ilgi alanına giren konuların başında gelmektedir. Tarih, estetik, musıkî, mimarî, güzel yazı (hüsni hat), resim onun en fazla ilgi gösterdiği diğer alanlardır. Buna rağmen bütün bu saydığım öğeleri topluca barındıran kuvvetli bir mekân duygusuna sahiptir o. Bu mekân “şehir”dir, Tanpınar’da. Şehri, yukarıda saydığımız tüm öğeleri içinde taşıyan veya insanı onlara götüren bir açık hava müzesi gibi de algılayan yazar, mesele Bursa’dan bahsederken “Ben ki Bursa’yı o kadar severim, sanatımın ve iç hayatımın bütün bir tarafını bu şehre borçluyum.”⁶ diyecektir. Müze sözünü maddî öğeleri belirginleştirmek için kullandım. Yoksa Tanpınar’da maddî öğeler, cansız varlıklar olarak değil bir dinamizmin içinde hayatın sıcaklığıyla ‘var’ dırlar. Bu bakımdan yukarıdaki alıntıda yer alan ‘iç hayat’ ifadesine dikkat etmek gerekir. Onda herşey bu iç hayatla anlamlıdır. Bir başka söyleyişle her şey insana bağlıdır. Tarihsel boyut içinde de, birtakım izlerden, kalıntılardan yola çıkarak “şehri” yeniden kurmaya ve zamanın o kesitindeki iç hayatı canlandırmaya girişir. O bir iç hayatın, dolayısıyla “iç insan”ın peşindedir.

Şehri böyle bir açıdan görebilme, bakma disiplinine sahip olmakla doğrudan bağlantılıdır. Beş Şehir kitabım eşsiz kılan bu bakıştır. Ayrıca Yaşadığım Gibi’deki yazıların önemli bir bölümünü İstanbul, Bursa, Paris ve Maraş gibi şehirler üzerine yazılmış yazılar oluşturur. Bu bakma disiplini ve zevkinin Tanpınar’daki köklerine inebilir miyiz acaba? Batıda Baudelaire, Rilke gibi çevreye ve şehre bakmada özel dikkat sahibi olan şair ve yazarlar Tanpınar’ın okuduğunu bildiğimiz isimlerdir. Darülfünûn’dan mezun olduktan sonra, ilk görev yeri olan Erzurum’da yanında götürdüğü ve orada bol bol okuma fırsatı bulduğu iki yazardan biri Baudelaire’dir -diğeri Dostoyevski-. Bir yazısında Paris şairi Baudelaire için şunları söyler: “Pek az şair, yaşadığı şehre Baudelaire kadar tasarruf etmiştir (...) Sabahları Paris onun mısralarında olduğu gibi uyanıyor, işe gidiyor, bazı akşamlar ondan kalan bir trajedi duygusuyla sınıyor. Muhakkak ki keskin dikkati ile şehri yakalamış ve ona kendi azabından bir şeyler geçirmiş.”⁷

Fakat bu konuda Tanpınar'ın asıl ustası, Batı'ya da gözlerini açmış olan Yahya Kemâl'dir. Yahya Kemâl, Tanpınar'ın hocası da olduğu Darülfünun yıllarında, İstanbul içindeki o meşhur gezmelerine başlamış ve dönemin dergi ve gazetelerinde İstanbul üzerine yazılar yayımlamıştır. Beş Şehir yazarı Tanpınar'ın Türk edebiyatı içindeki yerini doğru belirleyebilmek için, sonradan Aziz İstanbul kitabında toplanan Yahya Kemâl'in bu yazılarını ve rehberliğini gözden kaçırmamak gerekir. Tanpınar'ın, Beş Şehir'deki bölümleri Ülkü dergisinde yayımlanmaya başladığı tarihin, Yahya Kemâl'in Türk İstanbul konulu konferansını verdiği 12 Mart 1942 tarihiyle aynı döneme denk düşmesi de ayrıca dikkate değer bir durumdur.⁸ Tanpınar bir yazısında Yahya Kemâl'in şehri yakalama ve yaşatmadaki yeteneğine işaret eder: "bundan iki yıl önce bir Mayıs sabahı idi. İstanbul'un Kocamustafapaşa ve surlar arasındaki o geniş ve fakir semtinde tek başıma dolaşıyordum. Böyle gezintileri daima Yahya Kemâl ile yapardım. Tanıyanlar bilir ki Yahya Kemâl ile beraber olmak, onu dinlemek bir lezzettir. Fakat onunla İstanbul içinde dolaşmak bu kelimenin hudutlarını aşan büyümlü bir şey olur. Çünkü bu büyük şairin mucizeli taraflarından biri de bu şehrin dehasını duymuş olmasıdır. (...) Denebilir ki, o, bu şehri ve onun zamanlarını şahsî bir macera gibi yaşamıştır. Bu gezintilerde büyük bir canlandırma kuvvetinin derinleştirdiği, âdetâ bir ruh hâleti şekline soktuğu sağlam ve geniş bir tarih bilgisi size her an başka bir devrin zevk ve hayat ufkunu açar."⁹

IV

Eğer sözkonusu olan denemecilikse, üslûp konusuna değinmeme ciddi bir eksiklik olur. Meseleye bir nesir inşası noktasından baktığımızda, denemenin özünde var olan bireysel açı veya 'ben'in karşılığı üslûp oluyor. Çünkü üslûp, yazarı birey olarak ayırd edici en önemli göstergelerden biri; parmak izi gibi bir şeydir. Hangi ustalardan el almış olursa olsun Tanpınar'ı da en başta kendisi kılan üslûbudur. Şehir yazılarında, o kadar ilgili gördüğümüz Yahya Kemâl'den çok farklı dikkatleri ve yazış stili vardır; sanki ustasına göre ayarları daha ince yapılmış bir nesirdir onunki. Cümleleri uzun ve karmaşıktır. Öyle sanıyorum ki bir Tanpınar cümlesinden bahsedilmesi yadırgatıcı olmaz; hatta bu ayırım, bir farkına varışı ifade edeceği için anlamlı bulunur. Şair Tanpınar'dan ayrı, bir nesir adamı olarak Tanpınar'ın 30-35 yaşlarında ortaya çıktığı, yazar bibliyografyasına bakıldığında hemen farkedilmektedir.¹⁰ Bu durumdan hareketle, Tanpınar nesrinin, ileri sayılabilecek bir dönemde teşekkül ettiği akla gelirse de bu izlenim bir yanılgıdır. İlk nesir denemesi sayabileceğimiz "Şeyhî'nin Hüsrev ü Şîrin'i" adlı mezuniyet tezinden Orhan Okay'ın aktardığı parça,¹¹ aslında onun 22 yaşındayken, deneme ve diğer nesirlerindeki üslûbu yakalamış olduğunu ortaya koymaktadır.

"Vak'a itibarıyla romantik, tarz-ı tahrir itibarıyla romanesktir. Bununla beraber eserde tahkiye ve tasvir alel'umum iyicedir. Hatta her ikisinde de öyle beyitler vardır ki plâstik kudreti itibarıyla en ince bir parnasyen sevk mahsûlü addetmekte ben-ce mahsur yoktur."

Onun “iç insan”, “iç hayat” gibi, bazılarını buraya kadar işaret ettiğimiz üslûbundaki kendine özgü ifade şekilleri, nesirlerindeki yaratıcılığa işaret imkânı veriyor. Sanatkâr mizacıyla doğrudan bağlantılı olan bu icadedicilik için denemelerinde bulabileceğimiz çok sayıdaki örnekten ikisini daha buraya alalım:

“Ölümün zaferinin yanıbaşında, imkânsız bir kışın kasıp kavurduğu bir bahçede, *buzların kilidi* çözültür çözülmaz başlayan o acayip bahar gibi, yavaş yavaş hayatın türküsü yükseliyordu.”

.....

“Bu sefer ölüm, geride kendinden başka hiçbir canlı şey koymamak ister gibi, şehre saldırmıştı. Gerçekten kendi malı olan uçsuz bucaksız bu mezarlığın bir ucunda küçük bir *şehir iskeleti*, artık sadece bir harabeyi çevreleyen birkaç kapı adıyla birkaç bozuk yol bırakarak çekilip gitmişti.”¹²

Beş Şehir’in Erzurum bölümünden aldığımız bu cümlelerde, dikkat çekici başka ifadeler de var; ancak ben “buzların kilidi” ve “şehir iskeleti”nin altını çizdim. Nesrin içinde dolaşan şiirin tomurcuklanma noktaları olarak görüyorum onları. Tanpınar’ın yaratıcı nesrine ait iç dokuyu ortaya çıkarmak için, kullandığı metaforların bir dönüştürmeye daha yer vererek sözlerimi bağlamak istiyorum. Şu cümle Paris yolcusu Tanpınar’ın yolculuğunun ilk anlarına ait:

“Hepimiz birden Lufthansa’nın karnında -Tevrat’taki Yunus balığının bir başka çeşidi- boşluğa asıldık.”¹³

Tanpınar, Türk nesrinin zengin, göзалıcı, derin ve sağlam bir örneğini ortaya koymakla, yeni Türk edebî dilinin oluşmasına en büyük katkıları yapan yazarların arasına katılmıştır.

1 Birol Emil, “İkinci Baskıya Önsöz”, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1996 (2. b), s. 14.

2 a.g.e., s. 339.

3 Yaşadığım gibi adına, Tanpınar’ın ölümünden bir yıl sonra, 1963’de yayımlanan Yahya Kemâl kitabının sonundaki “yazarın öbür eserleri” listesinde, çıkacak kitaplar bölümünde rastlıyoruz. Ayrıca, Turan Alptekin tarafından yayımlanan bir mektubunda Tanpınar, Yaşadığım Gibi eserinin adını vermektedir (*Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan*, İstanbul 2001, s. 62)

4 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1996 (2. b), s. 152.

5 a.g.e., s. 165.

6 a.g.e., s. 221.

7 a.g.e., s. 259.

8 Kitabın Bursa bölümünü oluşturan “Bursa’da Zaman ve Hulyâ Saatleri”nin yayımı, Yahya Kemâl’in verdiği konferanstan beş ay öncedir: *Ülkü*, nr. 2, 16 B. Teşrin (Ekim) 1941, s. 10-15. Diğerleri daha sonradır: “Ankara”, *Ülkü*, nr. 23, 1 Eylül 1942, s. 10-15; “Erzurum”, *Ülkü*, nr. 67, 1 Temmuz 1944, s. 9-15; “İstanbul”, *Ülkü*, nr. 92-94, 16 Temmuz-16 Ağustos 1945, s. 9-14, 10-16, 10-13. “Konuya” bölümü ilk defa Beş Şehir’de (1946) yayımlanmıştır.

9 A. Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 210.

10 Ömer Faruk Akün, “Tanpınar’ın Yazılarının Bibliyografyası”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XII, İstanbul 1963, s. 18-32.

11 Orhan Okay, “Bir Monografi Denemesi Ahmet Hamdi Tanpınar VIII”, *Dergâh*, nr. 33, Kasım 1992, s. 10.

12 A. Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul, s. 26, 27.

13 *Yaşadığım Gibi*, s. 235.

ABDURRAHİM KARADENİZ

MEKTUPLARINDAKİ TANPINAR: O KADAR AZ KENDİMİZ OLUYORUZ Kİ!

Bir tek adrese ulaşsın diye postaya verilen mektuplar bir gün kitaplaşarak birçok adrese ulaşınca okurlar, iki kişilik özel ve yapmacıksız dostluk dünyasına davetsiz dinleyiciler gibi katılıyor. Bir tek adrese gönderilen mektuplar kitaplaşınca, üçüncü şahısları da gözeterek yazılmamış, sanki aniden ve hazırlıksız kitaplaşmış olduğundan en doğal, en yalın ‘düzeltip resmîleştirilmemiş’ gönderen portreleri oluşturuyor. Bu bakımdan mektupların, ‘yalın insan’ı ortaya koyması, bu insanın ilgilerini, sevgilerini, zevklerini, heyecanlarını, hüznlerini, kederlerini ve dönemin baskın düşünme biçimini, sanat ve edebiyat duyarlılığını yansıtmaları, üzerinde durulmasının ve incelenmesinin de yeterli gerekçesini oluşturuyor.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yüz bir mektubu; Zeynep Kerman’ın derlediği doksan bir mektup¹ ve Canan Yücel Eronat’ın yayıma hazırladığı Hasan Âli Yücel’e yazılmış dokuz ve Refika Hanım’a yazılmış bir mektupla, toplam on mektup² iki kitap oluşturuyor. Ancak, yüz bir mektuptan ‘Antalyalı Genç Kıza’ başlıklı mektubun gerçekten gönderilmek için yazılmadığını düşündüğümüzden, Hasan Âli Yücel’e yazılan, 1 Temmuz 1961 tarihli mektubun da her iki kitapta yer alıyor oluşundan dolayı, doksan dokuz mektup Tanpınar’ın olabildiğince kendisi kaldığı, metinler olarak karşımıza çıkıyor.

Tanpınar’ın 1929-1962 yılları arasında yazdığı doksan dokuz mektubun otuz dokuzu Türkiye’den, altmışı yurt dışından yazılmıştır. Mektuplar dikkatlice incelendiğinde, öncelikle kendisi olma ânlarını yakaladığımız ‘yakınan bir insan’la yüzleştiğimizi fark ediyoruz. Her ne kadar değişik kişilerden Tanpınar’ın kişisel ilişkilerinin sorunlu olduğu ve çevresi tarafından sıkıcı bulunduğu söylenmiş ise de, bu doksan dokuz mektuptan çıkarılabilecek Tanpınar yüzünün, dostluğunun ateşiyle ısındığım söylemek mümkündür. Hattâ, adetâ dostlarıyla yaşamış yalnız bir insandır, demek daha doğru olur belki. Bu kültür adamı bütün ilgilerini, sevgilerini, heyecanlarını, zevklerini, düşüncelerini, yazdıklarını, yazmak isteyip de yazamadıklarını, yaşadıklarını, isteyip de yaşayamadıklarını, gezip gördüklerini, görmek isteyip de göremediklerini, sanat ve edebiyata bakışını, beklentilerini, düş kırıklıklarını hattâ rüyalarını bile mektupları aracılığıyla dostlarıyla paylaşmaktadır. Bundan ötürü, kişiliğini en açık ve en yalın mektuplarında buluyoruz Tanpınar’ın. Bir insan ve bir şair/yazar olarak mektupları aracılığıyla yüzleşmekte olduğumuz kişi, kolayca hülâsa edilecek bir kişi değil kuşkusuz. Sözkonusu doksan dokuz mektubun her biri bu türün en seçkin örneklerinden sayılabileceği gibi, yine her mektup altım çizdiği düşünce, duygu, yaklaşım ve anlatımıyla sanat ve edebiyatımız, kültür ve düşüncemiz açısından ayrı ayrı inceleme konusu olabilecek özellikler taşımaktadır.

Bir kitap bütünlüğü çerçevesinde düşünülüp, kurgulanarak kitaplaşmayan, ancak gönderenin genel ve özel pek çok yargı ve düşüncesini yansıtan mektuplardan hareketle, mektup yazarının, sözelimi bir romanını ya da bir şiirini yeniden anlamlandırma çabası içine girmenin yersiz olacağını düşünüyoruz. Çünkü edebî metnin yapısı ve dokusunun, anlatıp çağrıştırdığının, kimliği ve kişiliğinin yine kendi bütünlüğü içinde aranması gereğini benimsediğimizden, mektuplarından yola çıkarak, yazarın diğer eserlerine yönelme ve bu eserleri mektupların yardımıyla anlamlandırma çabasını bütünü edebiyat dışı bulmamakla birlikte, Tanpınar'ın doksan dokuz mektubunda insan olarak Tanpınar'ı ve sanatçı kişiliğini aramanın daha yerinde olacağı kanaatindeyiz.

Kutsi-ciği'ne yazdığı 1943 tarihli mektubunda; memuriyetten, rahat olamamaktan ve 'soucis'(*şüphe*)lerden ötürü, 'Heyhat, o kadar az kendimiz oluyoruz ki!' diye yakınan Tanpınar, mektuplarının neredeyse tamamında mutlaka yakıncak bir şey bulmuş ve yakıncılarını mektuplar boyu sürdürmüştür. Ancak, 'az kendisi olmak'tan yakınan şairin, hep kendisi olduğu zamanların yazıya yansıyan ve bize kadar ulaşan ânları hiç kuşkusuz mektuplarıdır. Tanpınar en azından mektuplarında kendisi olarak yakınmaktadır. Sanırım mektuplar boyunca yakınamayacağı tek şey, 'mektuplarında kendisi olamamak' olmalıdır.

1931'den 1959'a değin Ahmet Kutsi Tecer'e on sekiz mektup yazmıştır. İlk gençlik dönemlerinden beri tanışan iki arkadaş, zaman zaman ayrı şehirlerde hatta ayrı ülkelerde kalırlar. Tecer Ankara'da; Ahmet Hamdi İstanbul'da veya yurt dışında bulunmaktadır. Tecer'in Ankara'da olması Tanpınar'ın İstanbul'daki veya bulunduğu yerdeki sanat ve edebiyat olaylarını ona haber vermesi ve mütemadiyen ondan bazı isteklerde bulunmasına neden olur. Cahit Sıtkı'yı 'cüssede küçük, pahada büyük arkadaş'ı Akademi'ye kütüphaneci tayin ettirmek'ten, 'kız kardeşinin babasından kalan ikramiye işi'ne, '5500 liralık maaşına', 'tanıdığı bir genç kızın Talim Terbiye bünyesinde bir işe alınması'na kadar pek çok iş için Kutsi'nin yardımcı olmasını rica der. Necip Fazıl'ın Tohum'undan, Ağaç'ından ve şiirini Tanpınar'ın şiirinin tepesinde yayımlamasına nasıl kızdığından, Peyami Safa'dan ve ondan koparmaya çalıştığı kitap ve mecmualardan, kabara kabara sanattan bahseden Yahya Kemâl'den söz ederken heyecanlarını, kızgınlıklarını aktarır Ankara'ya.

Hasan Âli Yücel'in, 10 Ekim 1959 tarihli Cumhuriyet gazetesinde 'Gabriel'in Bursası' adlı yazısında *Bursa'da Zaman* şiirinin özellikle Bursa'yı duyumsatan güzelliğine değinmesi üzerine Tanpınar, Nisan 1959 tarihli mektubunda, 'İnsan etrafın kendi hakkındaki sevgisine, düşüncesine, kendisine uzanmasına ve eğilmesine muhtaç. Biz sevginin, dostluğun, sırasına göre hiddetin, kinin ayaklarında kendimizi daha iyi görüyoruz. Tabii birinciler başka; onlarda büyüyoruz, öbürlerinde yıkılıyoruz, çürüyoruz. Bu sefer uzattığın elin sıcaklığını hiç unutmayacağım' derken dostların takdirini almanın kendisi için dahi ne denli gerekli olduğuna, insan yapısının buna

fazlaca eğilimli olduğuna dikkat çeker. Dostluğun gereğini yerine getirmeyi ihmâl ettiğini düşündüğü zamanlarda, ‘Kutsi’ciğim. Sana karşı ne kadar mahcup, günahkâr ve hattâ zâlimim? Burasını biliyorum. Fakat cevabım da var, sen de benim ne kadar bedbaht, ihmalkâr ve eşek olduğumu bilirsin.’ diyecek kadar kendini azarlayıp paylamaktan da çekinmez.

‘Herkesten ve her mahkemeden evvel dostlarımıza karşı sorumluyuz.’ diyen Hamdi Bey mektuplarında, bulunduğu yerden sanat ve edebiyata ilişkin haberler ve bilgiler aktarmak, değerlendirmeler ve yorumlar yapmak; çevresindeki insanların daha iyi imkânlarla bazı yerlerde bulunmalarını temin etmeye çalışmak, onları uyarmak, uyandırmak, bilgilendirmek gibi görevleri kendiliğinden üstlenen ve bu görevleri aksatmadan yerine getirmeye çalışan bir kültür adamı olarak çıkar karşımıza. Eğer yurt dışındaysa bulunduğu ülkenin, şehrin, semtin, caddenin, sokağın, otelin, evin estetik ve sanat değerini, insanların kültürel ve yaşamsal ilgi ve eğilimlerini ince ince anlatır yazdığı mektuplarda. Tiyatrolar, sinemalar, müzeler, konserler, resim sergileri, kütüphaneler, kitapçılar, kitaplar, yazarlar, şairler, ressamalar, müzisyenler, kadınlar ve genç kızlar, giyecekler ve parfümler, yiyecekler ve içecekler mektubu yazdığı kişiye göre öne çıkar. Bazen de dostlarına doğrudan telkinlerde bulunur. 1958’de Mehmet Kaplan’ı; ‘İyi giyin ve dikkatli yaşa. Berna ve Tatyana’da öyle yapsınlar. Erzurum’un havasını çok iyi bilirim. İhtiyarı bol memleketler tehlikelidir. Aman kendinize dikkat edin. Oraya gidenlere bir hâl oldu Meteor gibi gelip kayboluyorlar.’ sözleriyle uyarır.

Dostlarına yardımcı olmak için candan didinir ama, dostlarından da çekinmeden yardım ister. A. Kutsi Tecer’den yurtdışına gönderilmesi için yardım isterken, 1943’te Cevat Dursunoğlu’na mebus olmak istediğini ‘...mebus olmak istiyorum. Ve benim tarzımda olmak istiyorum. Yani sizin elinizle, sizin delâletinizle. Tabîi bunun en iyi şekli, bavulu hazırlayıp ‘oldum’ diye Ankara’ya gelmekti. Benden bunu bekleyebilirdiniz. Fakat yazık ki eskisi kadar genç ruhlu değilim, tarafınızdan davet bekliyorum.’ şeklinde kendine (dostluğuna) özgü bir tarzda ortaya koyar. Aynı yıl aynı kişiye yazdığı ikinci mektupta da ‘Kâğıtta yer göstermedim, “Neresi olursa olsun” diyemezdim. Siz bir yer buluverin. Kutsi veya siz yazıverin. İstanbul, Antalya... filân. Her yer aynı, yani hiç tanınmam.’ sözleriyle, belki de her edebiyatçının rüyası olan mebus olma tarzını da dillendirir. Ama işlerinin yeterince takip edilmediğini hissettiği zamanlarda da sözünü sakınmaz. Nitekim 1938 yılında Tecer’e ‘İşlerimiz dost elinde diye seviniyoruz. Fakat iş, gözü kör olasıca acaip bir şey galiba, çünkü bazen dost elini de bî-araflaştırıyor.’ diyerek sitem eder.

1953’te Paris’ten, ‘Ben hulyâ kurmadan bir yerde yaşayamam.’ diye yazan Tanpınar, yaşadığı şehirlerde hep hülyalarını aramıştır. 1959’da İtalya’da Ressam Granet Müzesi’ni gezmiş ve bu müzede gördüğü küçük bir tabloyu, “Dün Aix müzesine gittim. Güzel, ama çok güzel primitifler gördüm. Birkaç Bizans üslûbu küçük tablo. El kadar bir doğum tablosu (lâcivert ve yıldızlı yatak, bir kayığa benziyordu) güzel bir Fi-

lippo gibi. Daha yakınlarda Fontainebleau mektebinin bir Parnas sahnesi, haddizatında mühim bir şey değil ama dans eden yüzün çehresi fevkalâde idi. Yapılan işin dikkati, bu dikkatle yüzün içeriye çekilişi ve maddesinin sırrını yoklamış, tekrar görünmesi, hü-lâsa anlatamayacağım bir yığın birbirine bağlı hususilik.”³ sözleriyle anlatırken, kendi içime bir türlü inemediğim için dış alemde dolaşıyorum diyerek de, tabloyu ve kendini tahlil eder. 1953’te Paris’ten, ‘Adalet gel, çabuk gel, sadece Saint-Georges sokağı için gel! Otel adresini sana yazacağım. Hiç merak etme... İnşallah hep beraber, aynı sofranın başında, aynı münakaşaları yapıp yapıp ihtiyarlanız. Vatan birkaç dosttur diyor Gide. Hakkı var. Evet hakkı var. Ve ben bu mektubu üstadımın, biricik şairimin, Valéry’nin resmi altında bitiriyorum.’ derken, Adalet ve Mehmet Ali Cimcoz’un Fransa’ya gelmelerinin kendileri açısından çok iyi olacağını düşünür. Cimcozlara yazdığı pek çok mektubunda davet yinelenir. Hattâ 1953 tarihli bir başka mektubunda, ‘Mehmet Ali’yi getirmeği unutma; çünkü burada öpüşen çiftleri görünce rahatsız olman ihtimali vardır; yanında Mehmet Ali bulunsun. Sonra benim gibi azap içinde kalırsın! Bunu unutma, yedekte dursun Mehmet Ali lâzım olur.’ diyerek, Adalet Hanım’ı uyar-mayı da ihmâl etmemiştir. Aynı yıl, Napoli’den yazdığı bir başka mektupta, ‘Madrid’te son gün küçük, genç, bir ilâh kadar güzel bir boğanın ölümüne şahit oldum. Hayatım-da bu kadar mânasız, münasebetsiz iş görmedim. Zavallı boğayı tongaya bastırdılar: Hayvancağız her lâhzada barışmağa hazır. Ortadan çekilse, bir tarafa oturup yarala-rını yalayacaktı....’ sözleriyle matadorların eline düşen genç bir boğa için hüüzlenir.

Gezdiği ve bir müddet yaşadığı kentleri hemen İstanbul ile kıyaslar. Kent beğenisinde İstanbul hep bir mihenk olmuştur. Yaşadığı ve gördüğü güzellikleri dostları-nın da yaşamasını çok istemektedir. ‘Güzel’ her zaman onu heyecanlandırmış ama heyecanları, ‘Yirmi dört saattir o kadar acaip şekilde güzel olan şeyler içindeyim ki, sizleri imdada çağırmaktan başka çarem yok! Niçin burada değilsiniz? Niçin bu iğri büğrü yollarda benimle beraber yürümüyorsunuz? Michel-Ange meydanından, İstanbul’dan sonra dünyanın en güzel manzarasını seyretmediniz? Burası şehir değil. Allah’ın bir derdi. Her kaldırım güzel, her şey eski. Zaten İtalya’da eski yeni yok. Çir-kin de yok, diyeceğim ama... Roma’daki bazı abideler hatırımda. Eğer gönlümü İstanbul’a vermiş olmasaydım, ki pişman değilim, burayı Paris’e de tercih ederdim. Ne kadar munis... Tıpkı büyük bir gül gibi.’ cümlelerinden de anlaşılacağı gibi tek kişilik değildir. Tanpınar’ın kentlerin ruhunu okumaya ve onları ihata etmeye dönük kuvvetli bir eğilim içinde olduğunu görürüz mektuplarında. 1955’te Paris için kentin ruhunu ihata etmeye dönük, ‘bu şehir müdhış bir şey. Aktör, hoca, yol gösterici hep o. Onun sarayında onun etrafında didişiliyor. Bazen bir at gibi azıyor, binicisini altına alıyor, çiğniyor, bazen bir kadın gibi teslim oluyor. Beş milyon insan onun elinde. Gizli hevesini yakalayan günün adamı oluyor. İntihar, katil, taç giydirme hep ondan geliyor.’ cümleleriyle karşılaşırken, kentliye ya da ayrıntıya dönük dikkati de sözgelimi lokantada yan masada yemek yiyen insanların yemek yerken izledikleri sıralamaya, yemek türlerine, yemeklerin pişme derecelerine; sos, tuz, biber, salata gi-

bi ayrıntılarla nasıl yemek yediklerine, yemek yerken birbirleriyle, garsonla, lokanta sahibiyle nasıl konuştuklarına kadar uzanır. Kentlerin kültürel dokusu ve sanatsal canlılığı öncelikle ilgisini çeker. 1953'te Londra'dan Sabahattin Eyüboğlu'na 'Burada bir iki konsere gittim. Harikulâde bir Mozart ve Ravel konseri dinledim. Adını bir türlü öğrenemediğim chef d'orchestre bir yarım ilâh gibi bir şeydi. Ravel'in "Daphnis et Chloé"sini çalarken çıldıracaktım. İngiltere'yi daha ziyade bu konserlerle sevdim.' diye yazar. Oysa Londra'yı pahalı bulmaktadır. Orada hayat dingin ve rahat değildir. Ancak orada, 'akşam oldu mu üç yüz dört yüz tiyatro, konser salonu dolup boşalıyor. İngilizin musikî dinleyişi müdhiş bir şey. Bir nevi ibadet. Alkış muazzam ve beş dakika sürebilir. Sonra otobüs bekleniyor, acelesiz, rahat, sinirsiz' cümleleriyle altı çizilen etkinliklerden ötürü Tanpınar, Londra'yı da çok sevmiştir.

Eylül 1960'da Cimcozlara, 'Ankara güzel. Billur gibi bir hava var. Kızılay'ın, Bakanlıklar'ın söğüt ve kavakları insanı büyük resim ufkuna getiriyorlar. Villalar, apartmanlar, lüks binalar kıyamet. Farkında değildim şimdi anladım ki yine tek şehirli memleketiz. İhmal edilen İstanbul'un yanibaşında yeni başkenti yapmışız. Bu demektir ki bir şehirlik bir hayat kuvvetimiz ve yapıcılığımız var. Bu hâl son devirlerin hâdiselerini daha iyi anlamama yardım etti.'derken Ankara'yı eskişehir ile beraber iki başlı bulduğunu ve burada Yaşar Kemâl'in ve Fakir Baykurt'un roman kahramanlarını ağabey, amca, baba, abla, hala, nine diye dolaşır gördüğünü belirtir.

Tanpınar'ın mektuplarında kadın ve içkiye dair birçok ayrıntı vardır. Ancak mektuplarda şairin yakından ilgilendiği hanımlar M. Hanım, P. Hanım gibi ifadelerle belirtilmiştir. Mektuplarından anlaşıldığı kadarıyla bu hanımları beğenen şair, bu kişilerin başkalarıyla evlenmeleri üzerine 1938'de 'Aziz Kutsiciğim, ... Şimdi artık etrafıma alıcı gözle bakmaya başladım. Ve kadınları evlenilebilir ve evlenilemez diye ikiye ayırmağa başladım. Netice İstanbul'da evlenebileceğim yedi-sekiz hanım buldum. Şimdilik bu kaba tasniften ileriye gidemiyorum.'* diye yazmış ve ömrünün sonuna kadar bu kaba tasniften ileri gidememiştir.

İlerleyen yıllarda kadınların parfümleri, giysileri, jestleri ve mimikleriyle de fazlaca şairin dikkatini çektiği görülmektedir. Fakat bu ilginin 'güzel' merkezli bir ilgi olduğu gözden kaçırılmamalıdır. 1953'te Paris'ten Cimcoz'lara, 'Kadın elbiselelerinin zerafeti, şapkalar... Camekâna şöyle atılmış elbiseyi al kaç, ilk rastladığın nikâh memurluğunda evlen. Kadını ne yapacaksın, her şey olduğu yerden, zarif, güzel, emsalsiz... Ben Paris'im! Diye haykırıyordu.' 'Çok güzel kadın kıyafetleri vardı. Bazılarının yanında mahsus gecikiyordum.' diye yazacaktır. Yine aynı yıl, Paris'te bir toplantıda gördüğü S. Z. için, 'Ne kadar güzel kadın! Pazar günü onun evinde bir kokteyle gittik. ... S.'nin süzgülü bakışı, ısırma hevesi veren çenesi, saçları, peltekliği. Hey Yarıbbim. Sure-i Fetih gibi kadın. Bir içim su. Boğaz meyhaneleri gibi derin, yumuşak, munis, anlayışlı, mucizevî bir hamakat ve güzellik. Heykellerini gördüm. Heykel dediğin ancak böyle olur tabî. Bu kadar güzel kadın elinden çıktığı za-

man güzeldir, mükemmeldir, nefistir, iyidir. Ne yapayım Michel Ange'in ter ve sarmisak kokan dehasını? Bana böylesi lazım! Kumral saç ve kuvvetli pudra.' Yine aynı yıl Paris'ten Adalet hanıma göndereceği bir kremi almak için girdiği bir parfümeri dükkanını anlatırken, '... bu kremi ararken girdiğim dükkânların kokusunu ömrümce unutmayacağım. Eşeklik işte. Ne diye parfümörü tüccarı olmadım. Yalnız burunla yaşırdım ve burun, koku bütün kâinatı, bu pazar defileden evvel gittiğim Lay'daki gül bahçesi bile böyle kokmadı.' demektedir.

Tanpınar bazen ülkeleri şehirleri ve edebiyatları da kadınlara göre yeniden algılamaya çalışır. 'Londra sokaklarında gezerken niçin İngiliz edebiyatının daha ziyade genç kız üzerinde durduğunu anlar gibi oldum; nitekim Paris'te de Fransızların daha ziyade olgun kadından bahsetmelerinin sebebini...' bulmuştur. Bulduğu İngiliz kızlarının zarif, kibar, ciltlerinin altında füsunlu bir lamba yanıyormuş gibi renkli, âdetta şeffaf, neşeli oluşlarına buna karşılık, Fransız kızlarının cılız ve sıska oluşlarına bağlanır.

Tanpınar gittiği her yerde İstanbul'daki rakı sofralarını aramaktadır. Rakı beğendiği içkilerin başında gelir. Ayrıca İstanbul'daki rakı meclisleri diğer şehirlerde doğağ olarak kurulamamaktadır. Hem rakı yoktur, hem de dostları. 1959'da Paris'ten Ahmet Kutsi Tecer'e şu parenteziçi cümleleri yazar, 'Rakı en iyi içkidir./Her akşam değilse bile haftada iki defa içmeli./Domates salatası, balık, kavun, beyaz peynir... biraz çiroz. Daha fazla meze zarardır.' Fakat bazen de içkiyi fazla kaçırır ve bundan yakınır. 1953'te şöyle yazar, 'bütün damarlarım kerpetenle koparıyor gibi. Hâlbuki fazla içki filân da içmiyorum. Acaba içmiyor muyum? O da mesele ya... Dün, bir grand marine, bir viski, bir kırmızı şarap (küçük carafe) iki kadeh köpüklü şarap içtim. Hayır fazla kaçmış. Ne b... yersin Paris bu.'

Mektuplarında nelerden yakınmaz ki Hamdi Bey... Parasızlıktan, çok sevdiği hocalığın rutinliğinden, çalışmaktan, çalışmamaktan, yazamamaktan, İstanbul'da dışarıya gidememekten, gezememekten; dışarıda yalnızlıktan, gürültüden, kardan, yağmurdan, nezleden, gripten, bronşitten, yayıncılardan, Necip Fazıl'dan, okumaktan, okuyamamaktan, otelden, evden, evsizlikten, eşyadan, eşyasızlıktan, trenden, arabadan, fikir kıtlığından, hiçbir arzusunun tahakkuk etmeyişinden, tütünden, tütünsüzlükten, içkiden, içkisizlikten, bilmekten, bilmemekten, geçmişten, gelecekte, kadından, kadınsızlıktan, mektup alamamaktan, mektup yazamamaktan... hülâsa uzayıp giden yakınmalarının nedeni rahat bir yaşam sürememek değildir. Tüm yakınmalarının kişisel lüksünü aşan kültürel bir bağlamı vardır.

1936 Mayıs'ında Ahmet Kutsi Tecer'e, 'Hiçbir arzum tahakkuk etmedi, hiçbir gayeye erişemedim. Zamanı sadece sükût-ı hayâllerle doldurdum. 34-35 yaşında olmak ve hiçbir şey yapamamaktan sarf-ı nazar ilerde yapabileceğine dair en ufak bir ümit bile taşıyamamak...' tan dertlenir. Gerçekleştirmek istediklerinin eser vermek, özellikle de şiir yazmak olduğunu anladığımız Tanpınar, edebî eserin düşünceyle il-

gili bir doğum olduğunu düşünüyor olmalı ki, eser veremeyişini ‘Fikrin bendeki kıtlığı, bu kadar düşüncenin az ziyaret ettiği bir kafa neye yarayabilir?’ diye açıklamaktadır. Fransa’da kendisi gibi yirmi milyon okuyucu olduğunu düşünür. Ayrıca kendini Goethe ile karşılaştırarak, benim iki manzumeyi yarım yamalak yazabildiğim bir sene içinde o bütün Avrupa’yı birden saran üç dört eser yazıyordu, diyerek çalışmanın bir şifa olduğundan ve ancak bu şifaya kendisinin nedenli muhtaç olduğundan söz eder. Tanpınar yazmayı kendi zihin sağlığı için kaçınılmaz görür, ‘Boşalmak, bütün mesele burada. Yazmak sadece eser vermek değil; kafanın hıfzıssıhhasını da yapıyor.’ diye düşündüğünden dolayı, N. Fazıl’ın ve P. Safa’nın yazdıklarını bu yüzden mazur görebileceğini söyler. 1937’de ‘Bülbül’ ve ‘Melek’ şiirleriyle uğraşmıştır ama, bu manzumelerin ‘boşa çıktı’ğından ve yine yazamamaktan yakınmaktadır. ‘Ben fena hâlde durgunluğa düştüm; yazamıyorum, mütemadiyen uğraştığım hâlde yine yazamıyorum.’ derken daha rahat yazabileceği ortamlar aramaktadır. Üstelik, ‘Bülbül’⁴ şiiriyle üç hafta uğraşmıştır. Üç haftalık uğraşın nedeni, ‘birdenbire’ sözcüğüyle başlayan şiirin ilk doğum anı geçtikten sonra, bu sözcükle maksadın hasıl olamayacağına inanmış olmasına karşın, ‘birdenbire’nin yerine de bir türlü başka bir sözcüğü yerleştirememesidir. Bu şiir, 1939 yılının ilk aylarında da henüz bitirilememiştir ve düşüncelerini bildirmesi için ikinci kez Tecer’e yazılacaktır. Tanpınar, yine aynı yıl Tecer’e yazdığı bir başka mektupta, ‘İnsan istidadı olmayan işlere girmemeli. ... Şiir güç şey.’ diye yazacak ve kendisinin istidatlı olmadığı böyle bir işe girmiş bulunduğunu, üstelik bir takım iddialarla ortaya çıktığını ve dolayısıyla istidadı olmadığı hâlde şiire devam etmek zorunda olduğunu belirtecektir. Öte yandan Yahya Kemâl de, Ahmet Hamdi ve arkadaşlarına “Şiirden vazgeçin. Onu yapmayın, o benimle bitti” demektedir. Tanpınar şiirin onunla bittiğine pek inanmaz ama, ‘Bülbül’ü düşününce kendisinin bu işi pek beceremediğine inanmaya başlayacaktır. Bir de Necip Fazıl’ın, “Hamdi’nin şiirleri balsız peteğe benziyor, ağızda sadece mum bırakıyor.” dediğini duyacak, bu sözü pek beğendiğini ama yine de N. Fazıl’a kızdığını Ahmet Kutsi’ye yazacaktır. Bütün bunlardan dolayı Avrupa’yı kendisi için yeni bir hareket ve atılım mekânı olarak görüyor olmalıdır. Orada batı sanatını kendi ortamı ve ışığı altında kendi doğallığı içinde görecektir çünkü. Ve “Kutsi, ister misin ben mesut olayım? Beni bir sene için Avrupa’ya ... gönderin. ... Ne olur beni geniş insanlıkla bir temas hâline getirin.” diye yazar 1936’da. Fakat Avrupa’ya gittiğinde de yazamamaktan yakınmaya devam edecektir. Ancak neyin peşinde olduğunu ortaya koyması bakımından Paris’ten Adalat Cimcoz’a yazdığı 20 Mart 1960 tarihli mektup oldukça açıklayıcıdır. Bu mektubunda da şiir yazamamaktan yakınan şair, müziğin her şeyin yerine geçtiği ve Türkçe bir kafiye bulmanın büyük bir zafer sayıldığı dönemlerde yaşamasına ve bir zamanlar müziğe ek olarak kişisel karşılığı bulunan bazı durumları anlatan metinlerin güzel şiir kabul edildiğini ama, artık kendisinin bunlarla yetinemeyeceğini, insanın ötesini istediğini, müziğin yalnızca şiiri derinleştirip mükemmelleştirmek ve ona şekil vermek için gerekli olduğuna inandığını

yazar. ‘Sanat ayrı şey hele şiir bütünü ayrı. Şiir, dili, piano filân gibi şahsi bir âlet hâline getirmek sanattır. Meselâ Beethoven’de olduğu gibi. Sonat, yahut kuartet, solo. Tek başına ve bütün etrafını beraberce yaratarak ve seni bütün korkularınla, rüyalarınla vererek ve tavla zarı gibi her mümkün hâdisenin tesadüfünü ortadan kaldıracak bir şekil ile kendisini vermek.’ der ve güzel mısraın yeterli olmadığını, her gün birkaç tane güzel mısra yapılabileceğini fakat otuz güzel mısradan bir şiir yapmanın bütünü ayrı olduğunu belirterek şiirin, inci avcılığı gibi bir şey olmadığını vurgular. Sadece dil ile uğraşarak şiire ulaşamayacağını düşünmektedir ama, bizim edebiyatımızda şiirin uzun yıllar böyle algılandığından da yakınmaktadır. Bu anlayış dilin de yetersizleşmesi ve ifadenin içinin boşalmasına neden olmaktadır çünkü. Aynı yıl Mehmet Kaplan’a yine Paris’ten, ‘Ben şiirde yaptıklarımı biliyorum. Fakat yapmak istediklerimi de unutmış değilim. Eğer hoca olmasaydım, sadece şiirle meşgul olsaydım belki bir kısmını yapabilirdim. ... Şiir kıskanç şey. İştirak kabul etmiyor. Her eser kendi atmosferinin mahsulü oluyor. Fakat o hâlet-i ruhiyeden çıkmamak, kendisini tamamıyla ona vermek gerekiyor.’ diye yazarak gereğince şiir ile uğraşmadığından yakındır.

1958’de Hasan Âli’ye “Vakit daraldı, ellisekizindeyim. Ölmeden şu şiirlerime bir çeki düzen verirsem çok mesut olacağım. O benim asıl makyajım, traşım, tuvaletim olacak.” derken, bir kere şair olarak ortaya çıktığını, bir takım iddialar öne sürdüğünü bunlardan dolayı şiirle uğraşmaya devam etmek zorunda olduğunu belirtirken, “Geçen gün Boğaz’dayım. Aşık olduğum, yalnız gezdiğim günleri düşündüm. Ve kendi kendime “Yarabbim dedim, acaba genç bir aşık bir gün buralarda tıpkı benim on on beş sene evvelki hâlimle dolaşırken benden bir mısra okuyacak mı?” Ebediyet işte bu! Eğer böyle bir şey olursa vallahi mezarımda dönerim.”⁵ diyecektir. Tanpınar’ın mektuplarında şiiri ve şairliği önemli bir yer tutmaktadır. Tanpınar, kendi şairliğine ve şiirlerine karşı son derece acımasız ve belki biraz da katı bir tutum içindedir ama, yine de, ebediliği şiirlerinde aramaktadır.

Tanpınar’ın Türkiye’nin toplumsal yapısına, geçmişine ve geleceğine ilişkin düşünceleri daha çok Mehmet Kaplan’a yazdığı mektuplarda açığa çıkar. Kaplan’a yazdıkları bu yönüyle diğer mektuplardan kısmen ayrılmaktadır. Şairliğinin aksine toplumsal konularda daha yetkin ve kararlılıkla konuşmaktadır. Çünkü yaşadığı dönem kendisine, 1958’ (İstanbul) tarihli mektubunda da görüldüğü gibi ‘Bu kısa ömrümde dört devir gördüm: Hürriyet devri, Mütareke devri, Cumhuriyet devri, Demokrasi devri. Buna az çok bildiğimi sandığım Tanzimat ve Abdülhamit devirlerini de ilâve edersek, altı devir olur. Aziz vatanımızda işlerin nasıl başladığını ve nasıl gevşeyerek bittiğini az çok bilirim.’ diyecek deneyimi kazandırmıştır. Türk inkılâbının medeniyet inkılâbı olması gerektiğini düşünen Tanpınar, İbrahim Paşa ve Üçüncü Selim’in bu anlamdaki başarısız girişimlerinin hem İmparatorluğun sonunu hazırladığını hem de mazisinden soyutlanmış bir Türkiye’nin doğuşunun ve ‘mukadderatını elinde tutanlarla büyük kalabalığın arasında-

ki zihniyet farkında bocalayan bir memleket' oluşumuzun nedeni olarak görür. Ancak bu düşüncelerinden dolayı Tanpınar'ın saltanat yanlısı olduğu sonucu çıkarılmamalıdır.

Millet Partisi'nin kapatılmasından dolayı üzüldüğü anlaşılan Mehmet Kaplan'a 1953'te Paris'ten şunları yazar, 'Biz ki içimizde zıtların uçurumunu taşıyoruz. Elbet-te yapamazdık. Nitekim olmadı. Nasıl olur da dünyanın en meşru hakkı olan dilinde, dua etmeyi bile kendimize yakıştıramıyoruz. ... Türkiye'yi on Osmanlı Padişahı yapmıştı. Fakat yirmi dördü yıkmıştır. Mendil kadar bir vatanda enva-i zaruretlere için-de başta cehaletimiz oturuyoruz. Her an varlık mücadelesindeyiz hem de en çetin cinsinden! Şimdi bir de sistem mücadelesine çıkalım. Olur mu bu?' diyerek sözko-nusu partinin düşünsel yapısından dolayı kapanmasının yerinde olduğuna inandığını bildirir.

1957'de Erzurum'da Amerikan tarzını esas alarak üniversite kurulmuştur** ve Mehmet Kaplan'da 1958'de Edebiyat Fakültesi'nin kuruluş çalışmalarına katılmak üzere bu ilde bulunmaktadır. İstanbul'dan Kaplan'a, 'Anadolu'da bilhassa Erzu-rum'da göreceğin iki şey vardır. Evvelâ bizim şark olduğumuzu, sonra da şarkın yı-kılmış olduğunu gördüğüne eminim, demek istedim. Mecnun'suz, Leylâ'sız, Fer-had'sız ve Şirin'siz bir şark. Fıkarcılığın devam ettirdiği, onun neticesi bir uzaklığın beslediği bazı mevzîî hususiyetler ve sonra yamalar, yamalar... Garplı yamalar.' der-ken aynı yıl yazdığı ikinci mektupta, 'Evvelâ taassup var, sonra da kültür ve anlaşma yok. Biz milletler için söylenen bir istiareyi sevk-i talihle tahakkuk ettirmiş bedbaht bir milletiz: Baş ve gövde diye hakikaten birbirine yabancı iki kısımdan ibaretiz. Baş, ne kadar baştır, gövde ne derece sağlamdır, onu sorma. Fakat bu ayrılık var ondan muztarız. ... Mesele, şâiri şâir, mutasavvıfı mutasavvıf, tarihi tarih olarak alıp alma-makta. Hâlbuki bunlara henüz kitle soğukkanlılıkla dışardan bakamıyor. Kaldı ki, din bizim anladığımız mânâda kültür değil. Ayrı bir şey. Onun yerini tutan fazla bir şey' dedikten sonra, 'Rakı için ve sizi sarhoş görmeye alıştırın.' diye yazmaktadır.

1 *Tanpınar'ın Mektupları*, Zeynep Kerman, Dergâh Yay., (ikinci basım) İst. 1992

2 *Tanpınar'dan Hasan li Yücel'e Mektuplar*, Canan Yücel Eronat, Y.K.Y., İst. 1997

3 Zeynep Kerman, *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 48, Dergâh Yay. İst. 1992

* Tabîî 1938'de İstanbul'un nüfusu on iki milyon değildi!

4 Bu şiir, Şiirler’de (Y. K.Y. İst. 1999) ‘Dönüş’ adıyla yer almıştır.

5 Tanpınar’dan Hasan li Yücel’e Mektuplar, Canan Yücel Eronat, Y.K.Y., İst., 1997

** Erzurum’da 1957’de Ziraat Fakültesi, 1958’de de Edebiyat Fakültesi açılmıştır.

MURAT ADALI

GELENEĞİN FARKLI BİR YORUMCUSU: AHMET HAMDİ TANPINAR

Oğuzların 11. yüzyılda Anadolu’ya gelmesi ile birlikte o güne kadar tek yazı dili hâlinde yaşamını sürdüren Türkçe, ikinci bir yazı diline gereksinim duydu. Bunun sonucu olarak da 13. yüzyıldan başlayarak Türkçe, Doğu ve Batı olmak üzere iki yazı diline ayrıldı. Osmanlı İmparatorluğu, Batı Türkçesi çerçevesinde, şehir kültürüne dayalı yeni bir edebî gelenek kurdu. Bu yeni yaklaşım, dönemin aydın kesimi tarafından üretiliyor ve yine onları muhatap alıyordu. Dîvan Edebiyatı adı verilen bu gelenek, kendine has kâğıtları ve zihniyeti olduğu için, Osmanlı medeniyeti devam ettiği sürece büyük bir değişime tâbi olmadan yaşamını sürdürdü. 18. yüzyılda Batı’da ortaya çıkan sanayileşme devrimi, bir süre sonra çevre ülkeleri de etkisi altına aldı. Bu etkilenme, 19. Yüzyılda Osmanlı aydınlarında da yansımalar buldu. Artık Dîvan Edebiyatı ferdi anlayışları ön plâna çıkaran yeni düşüncelerle yetişen aydınları tatmin etmemeye başladı ve dönemin aydınları bir arayış içine girdiler. Bu arayışın sonucu olarak da Dîvan Edebiyatına karşı çeşitli eleştiriler ortaya çıktı. Büyük bir kısmı subjektif olan bu eleştiriler, Tanzimatla birlikte batı etkisi ile gelişen Türk Edebiyatını benimsetmek amacı ile zaman zaman maksadı aşan bir konuma yükseldi. Günümüzde yeniden ivme kazanan bu tür tartışmalar içinde Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bakış açıları oldukça farklıdır. Bu yazı çerçevesinde onun eski edebiyata yönelik bazı orijinal bakış açıları yansıtılmaya çalışılacaktır.

Nâmık Kemâl’den itibaren çoğu Dîvan Edebiyatının aleyhinde olan bu subjektif tartışmalara karşı üretilen iddialar da büyük ölçüde subjektiftir. Tanpınar konuyla ilgili yazılarında Dîvan Edebiyatını savunma zorunluluğu hissetmemiş, bu geleneği kendi içinde değerlendirerek bir bilim adamı objektifliğine, yer yer sanatçı duyarlılığını da ekleyerek düşüncelerini belirtmiştir. Meselâ bunlardan biri olan “Eski Şiir” adlı makalesinde Tanpınar, dîvan şairlerinin en önemli meziyetlerinin şiirin dilden çıktığını bilmeleri, heyecanlarını sözün manasına değil, mısraın sesine ve bir mısraa sıkıştırdıkları o harikulade harekete emanet etmeleri olduğunu söyler:

Eski şiiri behemehal itham etmek isteyenler bu güzellikleri değil, sadece bu terkinin içine giren kelimeleri ve onların yabancılığını görüyorlar. Bu sonoriteyi, bu yay çekişini, bu bir rakkase gibi kendi üstüne her an yeni bir ilhamla kıvrılan hareketi ve bir akşama açılan mermer kemerler gibi bütün bu üslup arasından seyretilen ruh peyzajını hesaba katmak istemiyorlar (Tanpınar, 1995, 187).

Bilindiği gibi Dîvan Edebiyatının imaj dünyası ve yaşanan hayatla ilişkisizliği,

Tanzimat'tan itibaren en çok tenkit edilen yönünü teşkil ediyordu. Özellikle Azeri şâir Sâbir'le birlikte Nâmık Kemâl'in eski şiire hücum ederken acımasızca alay ettiği güzelliğe ait teşbihlerden ve bunun bir karikatüre konu olmasından sonra mesele hep güncelliğini korumuş ve dîvân edebiyatı aleyhtarlarının her fırsatta kullandıkları bir silah hâline gelmişti. Oysa Tanpınar, çok yerinde dikkatiyle, bu hayal ve sembollerin, şâirin hayat şartları ve toplumsal yapıyla da ilgili bir sistemi, büyük bir saray istiaresini ortaya koyduğunu çok güzel ifade eder.

“Saray aydınlığının ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey, hükümdarın iradesi itibarıyla keyfî, az çok İlâhî, Allahlaştırılmış, özü itibarıyla de isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar, gölgesi telakki edildiği mânevî âlemi, Allah'ı –Müslüman şarka olduğu kadar Hristiyan garp'te de– nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa, hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmişti. Aşk, zihnî hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hattâ adem (çünkü ölümün ve ahiretin karşılığı olarak bir “saray, serây-ı adem” vardır), bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarı vardır. Bütün Ortaçağ ve Rönesans edebiyatlarında ve hayal sistemlerinde görülen bu saltanatların bir kısmı her kültürde birbirinin aynıdır. Hayvanlar arasında en gösterişlisi olan aslan, çiçekler arasında gül böyledir. Buna mukabil, Avrupa Ortaçağ ve Rönesans edebiyatlarında bu saltanat ağaçlar arasında meşe ve gürgene giderken, bizde edebiyatımızın daha sıkı şekilde şehre kapalı kalması yüzünden çınar en muhteşem ağaç addedilir. Hükümdara benzetilmese bile şeyhe, mürşide benzetilir.

Binaenaleyh aşk da bu cinsten bir istiare olacak, sevgili hükümdara benzeyecekti. O, kalb âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir. Onun gibi kendi menzilinde ağır ağır yürür. Rastladığını aydınlatır. Gül, bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi parıltısıyla bir merkez, bir nevi saray yapar. Hayvanlar âleminde aslanın hükümdarlığı da yüzü güneşe benzediği içindir. Böylece hükümdara, dolayısıyla güneşe benzeyen sevgili, onun ünvan ve vasıflarını, kudretlerini elbette ki taşıyacaktır.

İşte edebiyatımızın aşk etrafındaki hayalleri bu sistemi bize verir. Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi sevmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lutfeder. Hatta hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi isterse bu lutfu ve ihsanı esirger. Hatta cevır eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mabeyinci, gözde veya gözde olmağa namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Aşık tıpkı bir saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele hâlinindedir. Hülâsa saray nasıl mutlak ve keyfî irâde, hatta kapris ise, sevgili de öylece naza giden hür iradedir.

Peyzajda, güneş sisteminde, kozmik hadiselerde benzerlerini gördüğümüz bu aşk istiaresi, tabiatıyla duyuş ve duygulanma tarzlarını da tayin edecekti. Eski şiirimizde aşk, sosyal rejimin ferdî hayata aksi olan bir kulluktur.

Sert, ölümü ikbâlin tabii şartı sayan, sırasına göre hoyrat, epiküryen, stoik, hat-ta şüpheci, hayatta Allah'tan başka hiçbir şeye lüzumundan fazla bağlanmamak ter-biye-siyle yetişmiş atalarımızın kalb maceralarını anlatırken hemen sızlanmaya baş-lamaları, hiç de yaşayış şekillerine uymayan bir yığın ızdırabı benimsemeleri, şüphe-siz bu aşağıdan yukarıya seviş tarzının türlü şartlar altında tam bir santimentalizm-de kıvamını kaybeden tabii bir neticesidir.

.....Nâmuk Kemâl'in Azerbaycan şâiri Sâbir'le beraber eski şiire hücum ederken o kadar alay ettiği, güzelliğe ait teşbihlerin çoğu, iyi düşünülürse, haddizatında bir kah-raman olması icab eden hükümdarın üstünde ve şahsında bulunan şeylerdir. Filhakika göz kamaştıran aydınlığıyla güneşe; güzelliğe, naz ve istiğnasıyla güle benzeyen sevgi-li, kaşı, gözü, kirpiği, yan bakışı ile de hükümdar gibi silahlıdır (hançer, kılıç, ok, yay, kemend, doğan ve şahin). Nâmuk Kemâl bizim halk dilimizde bile çok tabii şekilde yaşa-yan şahin bakışlı, çakır pençe, atmaca gibi, bir hayal sistemini kelimesi kelimesine ala-rak ondan bir karikatür çıkarmıştı. Hâlbuki bu av ve harp silahlarını yerli yerine koy-saydı, Behzat'ta veya herhangi bir Şark ressamında gördüğümüz zarıf, baştan aşağı si-lahlı, avcı ve muharip hükümdar minyatürlerinden birini kendiliğinden elde ederdi (Tanpınar, 1997, s. 5). Hayal ettiğimiz şeyler çevremizde gördüğümüz nesnelerle ken-dini ifade eder. O dönemde saray, herkesin kendisine bakarak yön belirlediği ulu bir me-kân olduğu için Tanpınar, Dîvan Edebiyatındaki sevgilinin hükümdar konumunda oldu-ğunu ve bu edebiyatın o dönemin yaşayışına göre şekillendiğini belirtmiştir.

Dîvân şiirinin belli mazmunlar etrafında teşekkül etmiş, şâire kişisel kişiliğini or-taya koyma fırsatı vermeyen bir edebiyat gözüyle bakılması hadisesine de Tanpı-nar'ın yaklaşımı farklıdır:

“Eski edebiyatın en şaşırtıcı tarafı lafız ve mânâ sanatlarının arasında gidip ge-len bir şiir telâkkisinin emrinde başka dillere ait bütün incelikleri, dilin dehasına ya-bancı bir nazım sistemi ile beraber bir lezzet vasıtası olarak almasıdır. Her şâirin İran veya Arap şiirindeki örneklere göre seçtiği son derecede keyfi, kendi varlığıyla hiçbir alâkası olmayan bir dil kullanması, müşterek bir lügatin ta Tanzimat'a kadar teşek-kül etmemesi, eski şiiri tamamiyle bu oyunların eline verecek, daha doğrusu onu zih-nî bir oyun, bir nevi hüner hâline getirecekti. Arap şiirinde pek az rastlanan, İran şi-irinde hiçbir zaman bizimki derecesine yükselmeyen mazmunun eski şiirdeki büyük ye-ri, bu paradoksa bağlıdır. Mazmun, müslüman süsleme sanatlarındaki o girift ve te-nazurlu şekiller –arabeskler– gibi her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âlem-di. Bu kapalı âleme, her kelime kendi hususi mânâları ve çağrışımlarıyla gelir, ancak bil-mece çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu bu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu psikolojik mesafeden söylemek istediğini söyler, yahut çok defa imâ ederdi. Eski şiir, asırlar boyunca zevkin seçtiği nadir örnekleriyle değil, bütünüyle göz önün-de tutulursa daima bir “kendinin dışında” konuşma, hatta kendi dışında yaşama ame-liyesi gibi görünür. Pek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrar-la kendini inkârına rastlanır. Elbette ki böyle bir anlayış şiiri, çok tabii bir surette zih-nî bir bakışla dışardan seyredilebilecek bir şekil, bir nevi parıltılı düğüm hâline geti-

recekti. Başka ihsaslar gelmek şartıyla yaşanmışın bütün izlerini silen, çok defa halk ağzından seçilmiş bir tabirin etrafında –bazan da veznin icabı ile bu tabirin kendisi karışık dile tercüme edilirdi– ikizli, üçüzlü oyunlarda kendisini harcayan bu oyunu tek bir şey kurtarır: Ses. Eski şiirimizde ses ve hançere cihazı bütün bu hapsedilmiş iç hamlelerinin yerini tutar. O çok defa mânâdan ayrı, kendi âleminde her şeydir ve tek başına bütün ifadeyi yüklenir. Hakikaten eski şiir düştüğü yerden, yani aruzdan kal-kar. Bu hususta bir fikir vermek için yarım asırdan beri edebiyat bilgilerimiz için mu-amma olan ve hocamız Ferit Kam’dan başlayarak o kadar değişik tefsire yol açan

Hâzır ol bezm-i mükâfâta ayâ mest-i gurûr

Rahne-i seng-i siyeh penbe-i minâdandır.

beyti üzerinde duralım. Bu telaşsız, rahat, her adımda sese ayrı bükülüşler, ayrı to-naliteler veren, sonuna kadar her hecenin yeri ve ifade kudreti evvelden hazırlanmış beyiti okumak eski şiir dilimizi iyi bilenler için hakiki bir zevktir. Fakat mânâsına dikkat ettiğimiz anda bu zevkin yerini ister istemez bütün beyhûde gayrete ve ciddi-liğe –çünkü pek az beyit bu kadar ciddî edalı olabilir ve teşrifatını okuyucuya kabul ettirir– acıyan bir gülümseme alır. Fakat asıl mühim olanı böyle bir dikkatte beytin bütünlüğünün gitmesidir. Filhakika biraz üstüne düşünce bahsettiğimiz hazzın yalnız birinci mısraa ait olduğunu, hattâ manânın yalnız onda tamamlandığını görürüz. Şâ-ir bizim için, gururun cezasını elbet çekeceksin dediği zaman şâirdir, bunu bir kıyas-la tamamladığı zaman sadece başladığı sözü gereği gibi bitiremeyen bir hüner ada-mıdır. Eski estetikte beytin esas olmasına rağmen, çok defa bu mısralardan birinin lüzumsuz görünmesi buradan gelir. Ve yine iyi dikkat edilirse bu seçilen mısraın doğ-rudan doğruya, oyunsuz konuştuğu görülür.” (Tanpınar, 1997, s. 11-12).

Pek çok kişiye göre bir olumsuzluğun ifadesi olan nazirecilik geleneği de, Tanpı-nar’a göre “bir bünye zaruretidir”. Bu zarureti sağlayan teknik, eski şiire, şahıs ve söyleyiş değişikliklerine rağmen, tek bir benliğin geniş zaman içinde konuşması manzarasını verir. Bu yüzden nazire geleneğine olumlu yaklaşır.

Tanpınar’ın bu edebiyata yaklaşımında dikkati çeken önemli hususiyetlerden bir diğeri de, mısra ve beyit güzelliğine verdiği ehemmiyettir. Ona göre “eski şiiri”, asıl birimi olan mısralarda ve beyitlerde aramalıdır. Bilindiği gibi dîvân şiiri, bütün gü-zelliğine değil de beyit güzelliğine önem verdiği için eleştirilmiş ve konu birliği ile bütün mükemmelliğini ön plânda tutan Batı şiiri karşısında onun bu yönü, kusur ola-rak telâkki edilmişti. Gerçekten de bütün beyitleri aynı konu etrafında toplanmış (yek-âhenk) gazeller ile her beyti aynı ayar ve güzellikte (yek-âvâz) gazellerin sayı-sı bu edebiyatta fazla değildir. Kuşkusuz bu mesele iki şiir arasındaki kompozisyon farkıdır. Tanpınar, dikkatini beyit ya da mısralar üzerine teksif ederek, o güne kadar pek kimsenin dikkatini çekmeyen çok güzel örnekler yakalamış ve bunları değişik yazılarında defalarca kullanmıştır. Böylece Dîvân şiirinin pek çok beyit ya da mısra-na Türk aydını onun açtığı yoldan yaklaşmış, bu şiirler aracılığıyla dîvân şiirine kar-şı farklı ve olumlu bir bakış açısının doğmasına sebep olmuştur.

Dîvân Edebiyatının maddî anlamda insanı yansıtmadığı konusu da bu edebiyatla ilgili olarak çok sık gündeme gelmiştir. Tanpınar, “Eski Şiir” adlı makalesinde bu du-

rumu, bir sanat adamından bekleneceği gibi estetik açıdan ele almış ve Dîvan Edebiyatının beşerî olmadığını söyleyenlerin beşeriyet kelimesini dar manasında düşündüklerini ifade ederek konuyu farklı bir yaklaşımla açıklamıştır. (Tanpınar, 1995, s. 187).

Kuşkusuz Tanpınar'ın Dîvan şiiri konusundaki görüşleri bunlardan ibaret değildir. Özellikle romanlarına, hikâyelerine ve makalelerine yansıyan daha pek çok konu bulunup ortaya konabilir. Burada onun konuyla ilgili temel görüşlerini aktarmak hedeflenmiştir. Aslında yukarıda değinilen değişik değerlendirmelere rağmen Dîvân şiiri Tanpınar'ın gözünde, hep batı şiiriyle mukayese edilen, kendi şartları içinde olumlu değerlendirilse bile belli noksanları hep içinde taşıyan bir şiirdir. Bugünkü anlamdaki manzumeyi durmadan arayan eski şiir, etrafında teşekkül ettiği beyit estetiğini kıramadığı, öte yandan kâinat görüşü de aynı kaldığı için hamlesi hep aynı duvara çarparak durmuştur. Bizim sanatlarımızdaki trajedi ve trajik hissinin yokluğu da ona göre eksikliklerdir. Bu yüzden ki şâirler XV. yüzyıldan itibaren sürekli yerli hikâye ararlar ama “*medeniyetin kendinde olmayı elbette bulamazlar*”. Tanpınar'a göre Şark hadleri durmadan zorlar fakat ötesine geçemez. Bu yüzden ki eski şâirlerin aşk ve insan tabiatı için yazdıkları şeyler kendi kalplerini ve hayatlarını iyiden iyiye yoklamasına rağmen şiirin şekli ve teksîfi nizâmı bu dikkatlerinin derinleşmesine mani olur. Eski mesnevi çerçevesi içinde bu dikkatlerin hikâyeye nakli ise gelenek yüzünden kâbil değildir.

Bu çeşit tenkitleri nesre karşı daha da sürdüren Tanpınar'ın, dîvân şiirini bu tür kıyaslamaların dışında ele aldığı iki yazısı vardır. *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de yer alan *Eski Şiir* (s.186) ve *Eski Şâirleri Okurken* (s.189) adlı makaleler, aklın kanaatlerini değil, gönülün zevkini yansıtan yazılardır. İşte ikinci makaleden bir bölüm:

Eski şiirin tadı gittikçe beni daha fazla sarıyor. O kadar ki, dîvânlardan ayrı geçirdiğim zamana acıyacağım geliyor. Bir zaman ben de onu kâh yaşa ve kâh etrafımdaki esen havaya uyarak ihmâl etmişim: Şimdi içinde onu her şekilde daha mütekâmil ve yüksek bulmağa çalışan bir taraf var. İnkâr, muayyen bir yaşta belki de bir zaruret oluyor. İhtimal şahsiyetimizi ikrar için kıymetlerin hududunu daraltmak, bu surette kesif yaşamağa ve düşünmeğe ihtiyacımız var. Vâkıâ o zamanlar da Nedîm'i Nefî'yi, Bâkî'yi ve Nâîlî'yi severdim; fakat onlarda hatalı gördüğüm birçok tarafı unutarak ve ihmâle çalışarak. Şimdi ise bu taraflar bilhassa hoşuma gidiyor.” (Tanpınar, 1995, s. 189).

Peki biz bugün Dîvan Edebiyatını nasıl değerlendirmeliyiz? Tanpınar'a göre dîvân şiiri edebiyatımızın bir tarafında daima büyük bir duygu hazinesi gibi durmakta ve ilhamını tazeleştirmek isteyen herkese bu birikimi sunmaktadır. Bize düşen şey, umûmî mülâhazaları bir tarafa bırakıp altı asır süren bu tecrübenin, bu asil mahsullerinden alabileceğimizi almaktır. Tanpınar, bugün o zihniyetten uzak olduğumuzu ve bu uzaklığın eski şiiri daha iyi görmemiz imkânını bize verdiğini belirtiyor.

Tanpınar, geleneği, zamana ve zihniyete ait farklılıklardan arındırarak günümüze yansıtmak gerektiğine inanan dikkate değer eleştirmenlerden biridir. Bu bakış açısıyla da –başta söylediğimiz gibi– edebiyat dünyamızda farklı bir sestir.

KAYNAKÇA

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, 1995.

---. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1997.

ÖMER LEKESİZ**TANPINAR NEREDEN VE NASIL BAKAR?**

Bakış açısı, birikimimiz ve aura'mızla doğru orantılı olarak, zamana, mekânlara, şeylere, durumlara, olay ve olgulara yüklediğimiz değişken ve sabit değerlerin toplamıdır.

Söz konusu unsurlar, kurgu merkezli metinlerde, o kurguya mahsus görüş, algılayış ve anlayış "mesafe"mizi temsil tahtında, "öteki"lerin şahsında somutlaştırılarak, o metne mahsus bakış açısına, dolayısıyla o metne mahsus değerler toplamına "ad" olurlar.

Kurgusal metinlerin (romanların, öykülerin) her okunuşunda ortaya çıkan farklı anlam ve yorumlar son tahlilde, son okuma anındaki birikimimiz ve auramızla, o metne mahsus bakış açısına kendiliğinden eklediğimiz yeni değerlerden başka bir şey değildir; dolayısıyla bu yenilik, ona tabi olarak işleyen bilincimizin bize oynadığı tatlı bir oyundur; kurgusal metinleri tekrar be tekrar aranır, izlenir ve okunur kılan bir oyun...

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Abdullah Efendinin Rüyaları (1942), Mahur Beste (tefrika 1944), Huzur (1949), Yaz Yağmuru (1956), Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1961) adlı kurgusal metinleriyle Şiirler'ini (1961) Hece'nin Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı vesilesiyle yeniden elime aldığımda, onlarla ilgili ilk okuma tarihimden bugüne gelişen, değişen düşüncelerimin nedenlerini ararken gayri ihtiyari mırıldandığım ilk sözcüktü "oyun"; mevcut "aura"nın işbirlikçisi bilincimin subjektif oyunu... Bu oyunu objektif bir plâna aktarabilmem, Tanpınar'a mahsus bakış açısına yükleyebileceğim yeni değerleri çoğaltıp, zenginleştirebilmem için asıl söz konusu kurgusal metinlerle Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından tasarlanmış ve uygulanmış edebî oyunun, bir yap-bozun parçaları gibi şiirlerinden makalelerine kadar tüm metinlerine dağılmış parçalarını anahatlarıyla bir araya getirmeye cür'et etmem gerekiyor:

Musikî

Tanpınar, Wassily Kandinsky'nin (1866-1944) resimde musikînin imkânlarından yararlanma çabasına eş bir çabayı eserlerinin tümünde sergilemiştir.

Musikînin, zamanı en küçük parçalar hâlinde güzelleştirme sanatı oluşuyla, Massignon'un "Müslüman şarkta zaman yoktur ânlar vadır" sözü arasında bir bağ kuran ("Musikî giydirilmiş zamandır... Maddesizdir, sestten yani heyecanların en iptidâî işaretlelerinden yapılmıştır. Onun için daima iptidâîdir. Düşünceyi değil nazı idare eder.")

Tanpınar, özellikle Klâsik Türk Musıkîsi'ndeki ân'ların ritmini kurgusal metinlerinde dilin ahengine ulaşmak, matematik kesinliği sağlamak, estetik yapıyı pekiştirmek için kullanmış ve âdeta Kandinsky'nin söyleyişiyle renk notlarına ve rengi harekete geçirmeye duyulan çağdaş arzuya bağlanmıştır: Tanpınar, "Musıkî" adlı şiirinde, "siyah geceden uyanmış bir melek" olarak imgeleştirdiği musıkîye, estetik anlayışının temel dayanağı ve zamanda zamandışılık gibi ikili (somut ve soyut) bir işlev yüklemiştir:

*Bu çılgın uyanış her düşünceden
Üstüste ve zâlim bir kader gibi,
Bir melek uyanmış siyah geceden
Mahur sularında tutuldu gemi.*

*Kimdir yıkananlar bu loş çeşmede
Tekrar doğar gibi ay ışığından?
Bir altın uçurum derinleşmede
Ve meçhule doğru süzüldü kervan*

*Ey bitmek bilmeyen huncı zamanın
Her şey bana karşı kendi içimde,
Renk ve büyüyle bakışlarının
Musıkî hâturan gibi peşimde.*

Musıkîyi dua'ya benzeten Tanpınar, Allah'ın varlığını ve etkinliğini hücrelerimizde hissetmemize neden olan dua gibi maddesi olmayan musıkînin de "hedefini ve mevzuunu" bizzat kendisinin meydana getirdiğini ve bu etkiyle insanı kendi mihverinde döndürdüğünü söylemiştir.

Sözkonusu ikili işlevin yanı sıra, musıkîye entelektüel ilginin nesnesi olma değerini de yükleyen Tanpınar, roman ve öykü kahramanlarının ruh tablolarının soyutlanması ve ilgi düzeylerinin belirlenmesinde bundan birebir yararlanmıştı:

"Nuran (...) Yolda Mümtaz'ın düşüncesi ile Mahur Beste'yi mırıldanıyordu: *Git-tin emmâki kodun hasretle cânı bile...*" (Huzur)

"İnsan denen bu saz parçası..." (Huzur)

"Bir yunus balığı sürüsü mehtabı kovalıyormuş gibi suda kavisler çizerek yanı başlarından geçti. Daha ilerde bir vapur projektörü aydınlığın en ziyade toplandığı yerleri, başka bir şekilde görünür yaptı. Sanki eski ve güzel bir metni tefsir eder gibi, bütün müphem parıltılar keskin vuzuha kavuştular. Yüzlerce kuğu kuşu bir akıntı yerinde, bir anlık vehimden hayatlarını yaşadılar. Sırçadan, ince şeffaf dünya, kendi musıkîsine, asıl sazları belki çok derinde çalan o acaip dinleyişe kapandı. Mümtaz ceketini Nuran'ın omuzlarına atarken: -Aydın Ferahfezâ Peşrevi, dedi." (Huzur)

"Fakat ne garipti, Mevlevî âyini vecde yaklaştıkça mahzun ve yüklü bir aristokrat edasını bırakıyor, bir halk neşesi kazanıyordu. Ritim, hiç dinlemediği cinsten bir pastoral ve halk bayramı olmuştu" (Huzur)

“İhsan: ‘İtrî çok mâşeri!’ diye düşündü! ‘Fakat bu da çok güzel.’ Bir müddet sustu; hep aynı uzlet içinde mahpus olduğunu hissediyordu...” (Huzur)

Musıkî, “Tanpınar’da sadece bir coşum kaynağı olarak yaşanmaz, ‘bizim olan’a erişmenin en asli öğelerinden birisi olarak bir araştırma konusudur aynı zamanda. Tanpınar bu ‘vecd’i fiilen yaşamaz, yaşayamadığına hayıflanır da, ama orada durmaz, müzikler konusundaki yürüyüşünü sürdürür. Söz gelimi, Beş Şehir’in Konya bölümünde Mevlevî âyinin folklorla geçer; Konya’da dinlediği türküler de âyin kadar etkilemiştir onu, tıpkı Erzurum’da olduğu gibi. Müzikle kendinden geçiş Tanpınar anlatısının müziği alımlama biçimi değildir, daha çok bir kültür olarak, bütün çeşitliliğiyle yaşar müziği.”

Şiir

Bugün daha çok romanları ve öyküleriyle önplâna çıkan Tanpınar’ın yazılarında şairlik tarafını öne çıkarmaya çalıştığı, deyim yerindeyse öncelikle şair olarak tanınmayı istediği görülmektedir. Estetik anlayışının ilk abecesi sayılabilecek “Antalyalı Genç Kıza” mektubunda tüm sanatsal yönelişlerini şiirden çıkararak, şiire dönerek sunması söz konusu eğiliminin belgesi niteliğindedir.

Şiiri bir yaşam biçimi olarak seçen ve öncelikle şair olarak anılmak isteyen Tanpınar kurgusal metinlerinde matematiksel kesinliği sağlayabilmek için bu tutku ve tutumunu dizginlemeye çalışsa da şiire ve bunu açığa çıkaracak araçlara (başta şiirsel söyleme) fazlasıyla başvurmuş, roman ve öykülerine, “bir susma işi” olarak tanımladığı şiirinin susma anının ürünleri, kapalı bir âlem olan şiirinin anahtarları olma kıymetini yüklemiştir.

Kurgusal metinlerinde musıkîye yüklediği değerin bir benzerini şiire de yükleyen Tanpınar, onu söyleyemeyenin nihai sözü, anlatılamaz coşkuların, gönül fırtınalarının somut karşılıkları, zahmetlerle ulaşılabilir sonsuzluk hazzı saymıştır:

“Musıkî gibi şiirin de en güzel ve en asil anları bizi sonsuzlukla karşılaştırdığı anlardır. Bu pek nâdir anlarda sadece şiir değil, insanın kendisi de hakikî buutlarını ve mayasını alır yani Pascal’ın dediği gibi, ‘İki sonsuzluk arasındaki baş dönmesine varır.’ Vâkıâ bu çok güçtür; şiir gibi haddizâtında muayyen olan bir sanat ile nâ-mütenâhinin bu boğuşmasından muzaffer çıkabilmek için pek istisnâî bir yaradılış ve tükenmez bir sabır ister. Fakat hangi şey kolaydır ve hangi şaheser ölüm derecesinde yorucu ağırların ve bekleyişlerin çocuğu değildir.”

“Kadem kadem gece teşrifî Nâilî o mehin

Cihan cihan elem-i intizâra değmez mi...

Nâilî’nin bu beyti, o saatlerde Mümtaz’ın en sadık arkadaşıydı. Sonra yavaş yavaş içinde bir şey, beklediği varlığın yaklaşmasını kendisine haber verir gibi birden coşardı...” (Huzur)

“Mümtaz ona baktıkça Neşâtî’nin:

Ettik o kadar réf-i taayyün ki Neşâtî

yîne-i pür tâb-ı tecellada nihânızz!”

Beytini hatırlıyordu. (Huzur)

Zaman

Felsefî anlamda zaman: “bilinç (şuur) gücünün, dış dünyada olup biten değişikliklerin içimizde oluşturduğu düşünsel biçimlenişleri (yorumları) gereği gibi algılayabilmesiyle meydana gelen, kendine özgü bir yaşantı türü olmanın niteliğini taşır. Zamanı oluşturan bu tür düşünsel yaşantılara estetik açıdan örnek olarak, herhangi bir şeyin meydana gelip ortaya çıkışı (görsel sanat eserleri), ya da akıp giden kayboluşu (müzik eserleri) gösterilebilir.”

Tanpınar, felsefenin bu genelgeçer tanımını parçalayan bir zaman anlayışıyla çıkar okurunun karşısına:

-Zaman, ne büsbütün içinde, ne de büsbütün dışında olamadığımız yekpâre geniş bir ân ve parçalanmaz bir akıştır:

*Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.*

-Zaman kozmosla varlığın buluşmasıdır; zâhir ve bâtının, görünenle görünmeyenin, idrak edilenle duyumsananın, tanımlanabilenle, ihsas edilebilenin müşterekliğinden doğan zihni bir süredir; varlığın ona tabi olması ya da olmaması onu etkilemez ancak varlığın onunla arasında koyacağı mesafe kendi hayatının seyrini ve anlamını değiştirebilir:

“...Yalnız insanoğlunda idi ki yekpâre ve mutlak zaman, iki hadde ayrılıyor, içimizde bir küçük idare lâmbası, bu isli aydınlık çırpındığı çok basit şeylere kendi müddil riyaziyesini soktuğu için, süreyi toprağa düşen gölgemizle ölçtüğümüz için ve hayatı birbirinden ayırıyor ve kendi yarattığımız bu iki kutbun arasında düşüncemiz bir saat rakkası gibi gidip geliyordu. İnsanoğlu zamanın bu mahpusu onun dışına fırlamaya çalışan bir biçare idi. Onun içinde kaybolacağı yerde, onu dışarıdan seyre çalışıyordu. Onun için bir ıstırap makinesi olmuştu. Bir itiliş, haydi ölümün ucundayız; her şey bitti. Madem ki sıfırın bütününe kırdık, adet olmalığa razı olduk, bunu kabul etmek lazım. Fakat hız bizi kendiliğinden öbür hadde götürüyor; hayatın ortasındayız: fakat bu sefer, bu sefer terazi mutlak surette ölüme doğru eğiliyordu. Bütün ıstıraplar kendi misilleriyle artacaklardı.” (Huzur)

-Zaman varoluşun bir bedelidir; varoluşa kendiliğinden işleyen süre içinde şuurlu bir murakabedir:

“Kendimize daima yaşanacak iklim yaratmaktan başka ne yaparız? Hâl denen keskin bıçak sırtında oturamayacağımıza göre.” (Saatleri Ayarlama Enstitüsü)

*Başım sükûtu öğüten
Uçsuz bucaksız değirmen;*

*İçim muradına ermiş
Abasız, postsuz bir derviş;*

*Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ıstık
Ortasında yüzmekteyim.*

Aşk

Tanpınar’da aşk, batı romanının temel unsurlarından sayılan “tutku”yu aynıyla içermez; aşığı kıskanmaya, sahiplenme güdüsünü tahrike neden olabilecek malzemelerin varlığına rağmen, aşk her zaman ortak bir kültürel duyumun karşılığı ve “ezeliyet fikri”nin doğuş noktası olarak kabul edilir; dolayısıyla Tanpınar’da aşk, tasavvufî bir kimliğe bürünür. Ancak bu bürünüş birebir tasavvufun akidelerine göre değil, kültürel şartlanmaya göre bir bürünüştür.

Bu yanıla Tanpınar, tutku ve günah üzerine kurulu Batı romanının dikkatli bir izleyicisi olarak, “tasavvufi aşk” kavramının içindeki Şer’i unsurları, kendi kültürel telâkkileriyle yumuşatarak kullanmayı tercih etmiştir.

Kurgusal metinlerinde aşk ilişkilerini muhtelif iç ve dış saiklerle kavuşmama ya da ölüm olgusuyla sonuçlandırma eğilimi zikrettiğimiz kültürel anlayış bağlamında dîvan edebiyatından mülhem alışkanlıktan, önkabulden kaynaklanmaktadır ki, “Sevdiğim bir muharrir ‘Aşk, ölümün gülümseyen yüzüdür’ der; bu mes’ut cümleyi her hatırladıkça, onu kendim söylememiş olduğuma müteessir olurum. Çünkü bu iki mefhumdan birini, ötekini hatırlamadan hiçbir zaman düşünemedim; hatta onlar benim için eş doğmuş mefhumlar değil, birbirini tamamlayıcı yegâne hakikatlerdir.” (Yaşadığım Gibi), “Aşk da ölüm gibi insan hayatının belli başlı merhalelerinden biriydi.”, “Aşk yaşamının tam şeklidir” (Huzur), cümleleri bu tespitimizi pekiştirmektedir.

Sadece kavuşamama ve ölüm olguları değil, aşkın tek bir atmosfer içinde, öznenen Mutlak’a doğru evrilmesinde ve en âdi özlemlerimizin bile cennete duyulan özlemiden kaynaklandığı fikrinde de aynı etki göze çarpar. Leyla, Leyla! nidasından usanılan Mecnun’a, Leyla’yı götürüp, “İşte Leyla, sus artık” denildiğinde, Mecnun’un Leyla’ya bakarak, ben bunu çağırıyorum ben Mevla’yı çağırıyorum deyışindeki gibi “nokta”dan “nun”a doğru bir evrilmedir bu. Elbette, tasavvufla ilgili anlayışında belirttiğimiz gibi Tanpınar bu sonucu hedeflemez ancak varmak istediği sonuç bunu kendiliğinden ifşâ eder:

“Aşk bize münferit ve dağınık dünyayı bir bütün hâlinde verir; zekâyı ihsasların yalancı cennetinden ve dar müfredâtından, aklın gülünç ve sıkışık hesaplarından kurtararak bir ebediyet aynası yaptığı içindir ki, bizi onun vasıtalarıyla anız olan her şeyi yeneriz. (...) Günlerin çamurunu bir elmas yığını hâline koyan, tenin cifesini ilahî bir şafağın aydınlığında yıkayan, ademin meyvası olan ruhu, bir ezeliyet şarabı hâline geti-

ren odur. O; ruhun muayyeniyet kazanması için biricik nizamdır...” (Yaşadığım Gibi),

“Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol! Onu kendi uzviyetinde bir ağaç gibi yetiştir. Onun etrafında bir bahçıvan gibi sabırlı ve dikkatli çalış!” (Huzur),

“Âdem onu bir daha göremeyecekti. O zaman içini büyük bir hüznün kapladı. Başını eğdi, gözyaşlarını meleklere göstermek istemiyordu. Havva bu hüznü sezdi. Onun başını kendi göğsüne çekti ve dem Aden bahçelerinin geniş otları, büyük erguvan çiçekleri, mor gülleri arasında kendisini olduğundan büsbütün başka duydu. Havva’nın göğsünde her şey unutuluyordu. Bu yumuşak ve kokulu yastıkta her azap dinebilirdi. Her acı burada serinleyebilirdi. Fakat içinde bir korku vardı...” (Yaz Yağmuru)

Rüya-Sezgi

Tanpınar, musikî, zaman ve aşk telâkkilerinde Bergson’dan İbn Arabî’ye kadar uzanan metafizik bir bağlantısı tercih ederek, Miguel de Unamuno’dan, ilmi ve felsefî terimler meselesiyle bağlantılı olarak zikrettiği “Metafizik, metalinguistiktir” sözünü kendi yazı faaliyetinin temel dinamiklerinden biri kılmıştır.

Özellikle rüya ve sezgi kavramları çevresinde, “metalinguistik” olanı yaşanılabilir bir hâl, idraki mümkün bir duyuş, kendiliğinden gerçekleşen bir oluş, zihnî bir sıçrayış, kendini buluş, duvarın ötesini keşfediş, harikuladeye açılan bir geçit olarak metinlerine yansıtmıştır; bu amaçla Valéry’nin “Rüyasını anlatmak isteyen adamın bile azami şekilde uyanık olması gerekir” sözüne musir bir şekilde bağlanmıştır:

“Felaketim şu ki, ben zaman zaman kendimi bulan adamım. Niçin gülüyorsunuz? Beni bir budala zannetmeyiniz. Bu gülüşümden sizin bu azabı tanımadığınız anlaşılıyor. Kendi kendini bulmak... Bu hakikaten korkunç bir şeydir, fakat aynı zamanda güzel ve dikkate değer bir eğlence de olabilir. Bir sarhoş tasavvur ediniz ki kadeh elinde ve sofrada birdenbire uyanıyor, kendisini ve etrafını görüyor, eşya ile, zaman ile kendi arasındaki alakanın istihzasına geçiyor; bu bedbahtı zannetmem ki bir daha kolay kolay kendinden geçirebilesiniz, elveda alkolün unutturucu cenneti... Bu uyanış şüphesiz ancak bir dakika veya bir saniye içinde olabilir, fakat bu saniye, bir uçurum başında birdenbire gözleri açılan bir adamın ürpermesiyle doludur. (...)Nasıl oldu ben de bilmiyorum; birdenbire olduğum yerde çok uzun bir uykudan uyanmış gibi doğruldum ve etrafıma şaşkın şaşkın bakmağa başladım. (...) O anda bir aynada kendi yüzümü görsem belki onu da tanıyamazdım. O kadar kendi hakikatimde, rüyalarımın hakikatine uyanmıştım. Bu ne Baudelaire’in çift odasına, ne de Quincey’nin afyonun cennetinde gördüğü rüyalarından realiteye dönüşüne benziyordu. Bu daha sade bir şey, uzun gafletinde birden uyanan ruhun kendi kendisine tertip ettiği bir nevi cürmümeşhuttu. Hakikaten bütün bunların benim içimle, günlerin sefaleti altında haberim olmadan için için kaynayan asıl benliğimle ne alakası olabilir? Bu siyah, uzun saçları geçmiş güzelliğinden muhteşem bir yadigar gibi duran bitkin yüzlü kadın kimdi? Bununla beraber onun kendi karım olduğunu, bu çocukların kendi çocuklarım olduğunu biliyordum. Kendi kendime mütemadiyen koskoca on sene-

yi, bu kapanık odada, bu acaip ve manasız eşya arasında, bu şimdi bana yabancı birer sembol gibi görünen çehreler arasında nasıl geçirdiğimi soruyorum.” (Bir Yol)

Tanpınar, Bergson’un, “Sezgisel bir felsefeye ulaşabilmek için, kavramsal düşünceden uzaklaşmak gerekir.” sözünü takip edercesine, rüya ve sezgi kavramlarının önemini açığa çıkarma, onları kurgusal metinlere gereğince işleme hesabından tümüyle arınmış olarak, onları doğal bir zihni faaliyet, yaşamdan yazıya aktarılabilir, soyuttan somuta dönüştürülebilir kıymetler şeklinde değerlendirmiştir. “Kıymetler” diyoruz çünkü, ilham gibi “en az mesul olduğumuz” şeyle, “hiçbir zaman” metod olarak kabul edilemeyecek delilik olgusunu sezgi ve rüya ile karıştırmamaya aşırı bir hassasiyet göstermiştir.

Özdeşleşme

Oğuz Demiralp’in “Tanpınar’ın şiir hâli olarak Mümtaz” yaklaşımını haklı kılan birçok neden vardır, sonu gelip gelip Tanpınar’a bağlanan.

Tanpınar, kurgusal metinlerindeki kahramanlarında sadece şiir hâliyle tezahür etmekle kalmaz; vatansever hâliyle, doğucu-batıcı hâliyle, musikîşinas hâliyle, aşk mefhumuna ve olgusuna aşık adam hâliyle, entelektüel hâliyle, yalnız adam hâliyle, acıya tutkun adam hâliyle, öğretmen vb. hâliyle de tezahür eder.

Bunlar bizi Tanpınar ve kahramanlarının ilişkisi konusunda, onun kendi hayati tanıklıklarından yararlanma düşüncesinden çok, onlarla özdeşleşme (Einfühlung) düşüncesine götürmektedir; kurgusal metinlerinde sıradan entrikalara, sıradan kişilik çözümlmelerine, rastlantısal ikili ilişkilere bile kendi felsefî ve estetik anlayışının penceresinden bakan Tanpınar, daha derin bir plânda metne dahil olmakta, zaman zaman yazar-metin arasında korunması gereken doğal “mesafe”yi sıfıra indirmektedir.

Mekân-Şehir-Mimarî

Tanpınar’ın zaman telâkkileriyle zenginleşerek neredeyse üst bir dile ve aşkın bir zevkin nesnesine dönüşen metinleri, onun zaman’la aynı kırattaki mekân telâkkileriyle bu dünyaya ve mevcut hayata köklü bir şekilde bağlanır.

Tanpınar’ın mekân telâkkilerinde de yine onun kültürel tercihinin derin izlerine rastlarız. İslâm düşünürleri, Peygamberimiz’in “Bir önceki çağdan daha kötü olmayan bir çağ gelmeyecek” sözünü, İslâm medeniyetinin kendisinden önceki medeniyetler gibi zamana değil, mekâna bağlı bir medeniyet oluşuna işaret saymışlar, zamanı kaçınılmaz bir değişme, bozulma, mekânı ise kalıcılık, sabitlik için elzem bir temel saymışlardır.

Tanpınar’ın İstanbul, Ankara, Erzurum, Konya, Bursa üzerine yazdığı metinler ve romanlarındaki İstanbul, Antalya tabloları mekânlara bağlanışı, yukarıda belirlenen anlayışa panındaki mekânperestliğinin ürünüdür.

Şehirlerdeki zamana bağlı değişme Tanpınar için bir iç ağrısıdır; yaşama üslûbunda ve mimarîde meydana gelen değişmeyi roman kahramanlarında (ki, İstanbul Hu-

zur'da başlı başına bir roman kahramanıdır) meydana gelmiş bir değişme gibi algılar ve bunu bir türlü hazmedemez. Tahripkâr değişmeye karşı “Nerede eski İstanbul” diye inler Tanpınar ve meselesini efradım cami ağyarını mani bir şekilde belirler: “Haraptı, fakir ve biçareydi. Fakat kendine göre bir hayatı ve üslûbu vardı. Her meslek bir ocaktı. Her mal satıcısı, hususî bir makamla malını satardı. Şehir, bir terbiyenin ve zevkin etrafında teşekkül eden müşterek bir hayattır. Mimarî bu hayatın asıl büyük üslûbunu yapar. Vakıa dün olduğu gibi, artık orkestra şefi vazifesini görmez ama yine de varlığını hissettirir. Ona doğru yürüdükçe, hayat o memlekete mahsus bir renk kazanır.”

Doğu-Batı

Medenî tercihler plânında, Tanzimat'la beraber başlayan “mülemma”nın (ki tabir Orhan Okay hocamıza aittir) özellikle sanatsal plânda daha sistematik bir senteze doğru evrilmesi Tanpınar'la gerçekleşmiştir: “...artık Avrupa'dan ilk hamlede alınması lâzım gelen şeylerin hemen hepsini almış bulunuyoruz. Gerçi kalanı da almak yolundayız. Türk milletini Avrupalılaştırmak azminde hiçbir engel tevkif etmedi. Bundan böyle de edemez. Şimdi yapılacak şey, kendimize, kendi hayatımıza, mazimize, zenginliklerimize dönmek ve mükemmeliyeti olduğu kadar muhtevayı da kendimizde aramaktır. Buna muvaffak olmak için en kısa yol ise bilmektir. Bilelim.”

Bu sözlerinden ve romanlarındaki ilgili bahislerden de açıkça görüleceği gibi Tanpınar, Avrupalılaştırmanın zorunluluğunu ifade ederken siyasi bir söyleme, maziye ve kültürel zenginliklere bağlanmanın nedenlerini ifade ederken de bilgilen(dir)me psikolojisine bağlı kalarak sentezine daha geniş bir alan açmaya ve daha çok taraftar kazanmaya çalışacak, yine bu bağlamda teşhiste ve tedavide isabetli bir doktor edasına bürünecektir:

“Tanzimattan beri Türk cemiyeti ve Türk insanı nasıl hayatındaki ikiliğin doğurduğu bir benlik buhranı içinde kalmışsa, Türk edebiyatı da bu cinsten bir ikiliğin tesiri altındadır.”

“...eski ve artık hayatımız için lüzumsuz diye attığımız ve o yüzden fakirleştiğimiz şeylerin bizim için edebî ve muasır kıymetler olduğunu öğrendik.”

Tanpınar'a göre, medeniyetçilik, İslâmcılık ve Türkçülük etrafındaki mücadele “Her biri cemiyetin ayrı bir realitesini karşılayan” ve “belki de modern Türk Edebiyatının asıl tarihi” yapan bir mücadeledir. Bu ve benzeri değerlendirmeleriyle toplumsal renklerin gerekliliğine dikkat çeken Tanpınar, edebiyatta çok sesliliğin önemini de vurgulamış olmaktadır.

Tanpınar'a göre medeniyet tercihi tamamdır. Önemli olan bu tercih çevresinde, İslâm ve İslâm dışı inanışların bir “meşruiyet” nedeni sayılması yerine kültürel bir gerekliliğe dönüştürülerek yaşatılmasıdır. Huzur'un İhsan'ı da onun bu düşüncesini en iyi temsil eden ideal bir tiptir: Elinde içki kadehiyle medeniyet, sanat ve estetik dersi veren İhsan! İtrî'de, Mevlâna'da eriyen İhsan! “Kâbe yollarında kumlara” batma talebini yürek ağrısıyla bütünleştiren, her türlü çöküşe, bozulmaya, müphem ve

muğlak tutumlara bir Kâbe ihtişamıyla karşı duran İhsan!

Tanpınar'ın inancıyla, Türk milleti yeni medeniyet tercihiyle yaşamak zorundadır. Ancak "Maziye inkâr ettiğimiz an sanat kendiliğinden..." duracağı, kültürel bir belirsizlik, kimliksel bir nesepsizlik tezâhür edeceği için maziye de sıkı sıkıya sarılmak gerekecektir. Bunun için Tanzimattan beri yaşanıl原因 Oedipus kompleksi terk edilmeli, babaya sahip çıkılmalıdır.

Tanpınar, bunların yanısıra, batılılaşmanın gelecek adına taşıdığı dinamizmi ve mâzimizin zihnimizin selameti için sigorta oluşunu aşan çok daha pratik bir yaklaşımda bulunmayı da ihmal etmez: "Bizim için asıl olan miras, ne mazidedir, ne de Garpta'dır; önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır. Onu yakaladığımız, onun meseleleri üzerinde durduğumuz, onlarla yoğrulduğumuz, bu meseleleri fikir hayatımızın zaruri yol uğrakları gibi değil temeli olarak kabul ettiğimiz zaman, tarihin ve hususi coğrafyamızın bize yüklediği büyük role erişeceğiz."

Son olarak, Oğuz Demiralp'in Abdülhak Şinasi için kullandığı "Namazında olmasa da niyazında" bir adam tanımının, medeniyet telakkileri nedeniyle Tanpınar'a daha çok yakışacağını belirtmemiz konunun daha fazla derinleştirilmesini de kendiliğinden gereksizleştirecektir.

Ezcümle: Bir sanat ve kültür adamı olarak Tanpınar'ın nereden nasıl baktığını, onun edebî yap-bozuna ait parçalara ulaşarak keşfetmeye cür'et ettik. Yeni cür'etimizde ulaştığımız bir sonuç da odur ki, Tanpınar bir ağaçtır ve Gilbert Socard'ın söyleyişiyle, "Bir ağaç, ağaçtan daha çoktur"

KAYNAKÇA

- Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1982, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1987, *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1970, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, *Hikâyeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1983, *Tanpınar'ın Mektupları*, hazırlayan: Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992, *Şiirler*, YKY, İstanbul 1999,
- Cevat Memduh Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine*, YKY, İstanbul 1996
- M. Orhan Okay, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Şule Yayınları, İstanbul 2000
- Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası*, YKY, İstanbul 1993
- Tahir Abacı, *Yahya Kemâl ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*, Pan Yayıncılık,

İstanbul 2000

Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Türkçesi: Gülin Ekinci, Altıkkırk-beş Yayın, İstanbul 2001

NECMETTİN TURİNAY

AHMET HAMDİ TANPINAR: 1932 ÖNCESİ VE SONRASI

Abdülhak Şinasi Hisar'ın Galatasaray Lisesi'nden arkadaşı olan eski büyükelçilerinden Galip Kemali Sözlomezoğlu, Boğaziçi Mehtapları yazarının Varlık'ın dergisinin ilk çıkışından itibaren parça parça yayınlandığı İstanbul ve Boğaziçi hatıraları dolayısıyla adeta şaşkındır. Emekli büyükelçiye göre ne İstanbul ve Boğaziçi Abdülhak Şinasi'nin iddia ettiği kadar güzeldir, ne de talebeliği zamanlarından tanıdığı arkadaşının İstanbul ve Boğaziçi'ne ilişkin eski kanaatleri böyledir. Çünkü ortaya çıkan bu metinlerle, onunun bildiği ve tanıdığı Abdülhak Şinasi arasında ciddi tezatlar mevcuttur.

Zira yakın arkadaşı bırakın Boğaziçi'ni sevmek; bir fırsatını bulsa oralardan uzaklaşmak, daha modern bir hayatın cereyan ettiği Beyoğlu ve Nişantaşı gibi semtlere taşınmak ve hayatını oralarda devam ettirmek düşüncesindedir.

Galip Kemali'nin bu tespitleri, o eski talebelik yıllarının psikolojisini yansıtmaları bakımından dikkati şayandır. Nitekim o devrin şair ve yazarlarında, yaşadığı mekânlardan memnun olanına kolay kolay rastlamak mümkün değildir.

Bu arada Tevfik Fikret'in "Sis" şiiri ile İstanbul'u ne kadar kirli bir şehir olarak anlattığını hepimiz biliriz. Sokaklarında kin ve riya akan ve "bin kocadan arta kalmış bir dul" olarak tavsif edilen bir İstanbul algılamasının, Abdülhamit iktidarına yönelik muhalefet duygularıyla da birleşince, ne kadar ağır kaçacağını düşünmek durumdayız. Bu psikolojiden gepegenç bir Galatasaray öğrencisi olan Abdülhak Şinasi Hisar ile Galip Kemali'nin etkilenmemesi tabii ki mümkün değildir. Sanırım Galip Kemali'nin tanıdığını söylediği Abdülhak Şinasi, o yılların Abdülhak Şinasi'si olmalıdır.

Abdülhak Şinasi'den Tanpınar'a

Boğaziçi Mehtapları yazarındaki kanaat değişikliğinin ve ne zaman, nasıl ve ne tür sebeplerle gerçekleştiğine burada girmeyeceğim. Fakat Abdülhak Şinasi ile daha mütareke yıllarından, Dergah dergisi döneminden yakın ilişkileri bulunan, çoğu zaman aynı dergilerde yazdığını bildiğimiz, ikisi de Ahmet Haşim muhibbi ve nesir anlayışları da birbirlerine oldukça yakın düşen Ahmet Hamdi Tanpınar'daki bir değişmeden ise, genişliğine söz etmek istiyorum.

Buna şu bakımdan ihtiyaç var ki: Biz farkında olarak veya olmayarak, çok takdir ettiğimiz şair nâsirleri, genelde onların kabul görmüş birkaç eseriyle öne çıkarmak taraftarı oluruz. Bazan bunda daha da ileriye giderek, büyük yazıcıların dil, üslûp ve tefekkür bakımından ulaştıkları bir son merhaleyi, onların bütün hayatlarına teşmil ederiz. Bu başarıyı takdir gayreti bazen o kadar aşırıya varır ki, sanatkarın bir ömür harcayarak ve bin bir emek ve tecrübe ile ancak ulaşabildiği büyük netice; bizim nazarımda “doğaçlama” bir verim gibi algılanmaya başlar. Bu yaklaşımın ne büyük bir yanlışlığı içerdiğini varın siz hesap edin. Çünkü bir eserin doğaçlama olması ayırıcı, doğaçlama tesir gibi bir bırakması ise daha ayrı bir husustur.

Ayrıca bu aşırı yüceltmeci tutumun, genel edebiyat okuru bakımından bir mahzuru bulunmayabilir, Üslûp ve tefekkür sahibi her büyük sanatkarın, seviyeli okuyucular nezdinde giderek kendisini inşa eden, bazan ciddi kırılmalara da uğrayabilen bir evreler düzleminde izlenmesi daha uygun değil midir?

Nitekim Tanpınar’ın bazı mektup ve makalelerinde, dergi ve gazetelere verdiği mülâkâtlarında şiir anlayışındaki yenilenme kadar, kültür ve düşünce hayatındaki evrimlere ilişkin de önemli atıflara rastlayabiliyoruz. Bunlardan bazısı oldukça açık olmakla birlikte, bazısı da sanat ve düşünce hayatı bakımından iktisakları zor kurulabilen, anlaşılacak için özel bir gayret gerektiren ifadelerdir.

Mesela Mütareke yıllarında Darüfünun’dan hocası Yahya Kemâl hakkındaki eserini okurken, Tanpınar’ın daha ilk gençlik yıllarından itibaren, tarih ve zaman anlayışı bakımından hocasının etkisinde kaldığı ve ileriki yıllarında bu düşüncüyü aynen devam ettirdiği gibi bir kanaate kapılırız. Hâlbuki Tanpınar’ın satır araları iyi okunduğunda, bu genellemenin boşluklarını yakalamak hiç de zor olmamaktadır. Bizim tespitlerimize göre, Ahmet Hamdi ile Yahya Kemâl arasındaki asıl paralellik ne zaman sonra, ve belki de 1940’lara doğru ancak sağlanabilecektir.

Zaten onun şiiri mütareke yıllarından itibaren, Yahya Kemâl’dan ziyade Ahmet Haşim’e daha yakın kompartımanlarda teşekkül etmemiş miydi? Ayrıca bu şiirler muhteva ve temaları bakımından ne Yahya Kemâl’de olduğu gibi hikmetli bir duyarlılığa yaslanır ne de bir şehir ve coğrafyadan açık izler taşır. Yani Tanpınar’ın şiiri Yahya Kemâl’dan bağımsız bir düzlemde teşekkül eder.

Bu şiiri başlangıçta Haşim, 1926’dan itibaren Valeri, yerine göre de Necip Fazıl etkisi idare eder durur. Nitekim “Bursa’da Zaman” istisna tutulursa, Tanpınar’ın şiiri 1950’ye, yani serbest vezin denemelerine girdiği yeni bir döneme kadar az çok aynı çizgide devam eder.

Eski-Yeni Tanpınar

Fakat Tanpınar’ın kültür ve medeniyet telâkkisi bakımında durumu şiirinden daha farklıdır. Başlangıçta bir çakışma sözkonusu olsa bile, onun fikir hayatı, hocası Yahya Kemâl’dan uzun yıllar ayrı düşmek durumunda kalmıştır. Hatta diyebiliriz ki, yerine göre büyük bir zıtlıktır ortaya çıkan. Bütün geçmiş zamanlarımızı, klâsik ede-

biyatımızı ve İstanbul’u en olumsuz şartlara rağmen savunmaya devam eden Yahya Kemâl’in başlangıçta etkisinde kalmış olsa bile, Tanpınar’ın hayatında bu etkinin uzun süre devam etmediğini kolayca tespit edebiliyoruz. Bu tesir niçin devam etmemiştir? Tanpınar’ın İstanbul’dan ayrılarak (1923) çeşitli Anadolu illerinde (Erzurum, Konya) hocalık yaptığı dönemlerde, fikirlerinde bir kırılma mı olmuştur? Ya da inkılâpların keskin rüzgârı, Tanpınar’ı da etkisi altına mı almıştır? Ne yazık ki bu tür soruların cevabını kolay kolay veremiyoruz.

Nitekim kendisinden söz ettiği bazı yazı ve mülakatlarında Tanpınar, “1932’ye kadar çok cezri bir garpçı” olduğundan bahisler açıyor. O zamana kadar “şarkı tamamiyle reddediyordum” diyor. Öyleyse bu keskin ifadelerle bakarak, Tanpınar’ın hayatını 1932 öncesi ve sonrası şeklinde, iki ayrı döneme ayırmakta fayda olamaz mı?

“Cezri garpçılığı” katı bir inkılâp taraftarlığı, ya da aşırı pozitivist bir tutum olarak kabul edersek, bildiğimiz Tanpınar düşüncesi ile bu nitelemenin telif edilmesi gerçekten zorlaşır. Çünkü böyle nitelemeyi Tanpınar’ın ileride ortaya çıkacak ne nesri, ne tarih ve medeniyet yorumunu aksettiren Huzur’u ne de Beş Şehir gibi denemeleri ile bağdaştırmak mümkündür.

Ancak konunun üzerine biraz daha eğildiğimizde, Ahmet Kutsi Tecer’le birlikte neşrettikleri Görüş dergisinde, Tanpınar’ın “cezri garpçılığını” açığa vurduğunu, daha doğrusu bu yoldaki düşüncelerini somutlaştırmaya çalıştığını gözliyoruz.

Tanpınar ve Dîvan Edebiyatı Öğretimi

1930 yılı ağustosunda Ankara’da, Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi toplanacaktır. Kongrenin konusu, Türkçe ve Edebiyat öğretiminin nasıl yapılacağına ilişkin bazı ilke kararlarına varmaktır. O sıralarda Ahmet Hamdi Tanpınar Gazi Terbiye Enstitüsü’nde hocadır. Buradan yetişen öğrencilerin, muhtelif okullara öğretmen olarak atandığını unutmamak gerekiyor. Dolayısıyla kongrede Tanpınar’ın ileri süreceği tezler, bu dönemine ışık tutmak bakımından önem arz etmektedir.

Ankara’da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi’nde, Tanpınar’ın savunduğu görüşler doğrusu biraz garip kaçmıştır. Bu yaklaşımın, Tanpınar’ın ne mütareke yıllarında hocası Yahya Kemâl’den edindiği bir kültürle, ne de daha sonraları kaleme alacağı yazılarla bir alakası kurulamaz.

Adı geçen kongrede Tanpınar kuşkusuz Ahmet Kutsi Tecer’le birlikte, dîvân edebiyatı öğretiminin lise programlarından kaldırılarak, edebiyat ve edebiyat tarihi derslerinin Tanzimat’tan sonraki devreye inhisar ettirilmesi düşüncesindedir. Kongrede Tanpınar’ın ileri sürdüğü bu tez çok şiddetli tepkilerle karşılaşmıştır. Ayrıca kendisinin ve arkadaşlarının maziye inkârla itham edilmelerine yol açmıştır. Peki Tanzimat’tan önceki klâsik edebiyat dönemlerimizden, kitaplarda hiç mi söz edilmeyecektir? Hayır, o kadar da değil! 1839 öncesi, Türk dilinin geçirdiği bir teâmül devresi olarak mütalea edilecek, edebiyat kitaplarında da ancak çok kısa bir giriş bölümü olarak yer alabilecektir.

Bu arada Edebiyat Üzerine Makaleleri okurken, Türk Teceddüt Edebiyatı yazarı İsmail Habib Sevük'e bağlı olarak Tanpınar'ın, gene böyle bir kongreden söz ettiğini görüyoruz: "Habib'i 1931 yılında Ankara'da toplanan edebiyat öğretmenleri kongresinde tanıdım" diyor. Bu kongreden Tanpınar'ın kasdettiği, 1930 kongresi midir? Burada yanlış bir hatırlama söz konusu olabilir mi? Yoksa gerçekten 1931 yılında yeni bir kongre daha mı toplanmıştır, bilemiyoruz. Zira iki tarih birbirine çok yakın düştüğü için, karıştırmak ihtimali de yok değildir.

İsmail Habib yazısında Tanpınar, öğretmenler kongresinde takındığı tavra ilişkin şöyle bir ifade kullanıyor: "Biz o günlerde (yani kongre döneminde) Kutsi Tecer ile oldukça güç bir program mücadelesine girmiştik. Gündüzleri sık sık söz alıyor, geceleri de fikirlerimizi kabul eden arkadaşlarla, ertesi gün söyleyeceğimiz şeyler üzerinde konuşuyorduk".

Ziyadesiyle örtülü duruyor bu satırlar. Fakat dikkat edilirse yoğun bir ekip gayretinin bulunduğu gene de gözden kaçmıyor. Buna rağmen de Tanpınar, program mücadelesinden neyi kasdettiğini, kongrede hangi tezleri savunduğunu asla açığa vurmamış oluyor.

Türkiye'de edebiyat ve türkçe derslerini, Tanzimat'tan veya Cumhuriyet'ten sonra başlatmak düşüncesi, demek ki bir hayli eski tarihlere uzanıyormuş. Son zamanlarda Milli Eğitim Bakanlığı'nın bu konudaki tavrını görünce, 1930'lardaki bu histeriyi hatırlamamak mümkün olmuyor. Zira felsefeyi, mimarîyi, müziği ve edebiyatı ancak tarihi tekamülü içinde ve bir bütün olarak kavramamız mümkündür. Çünkü düşünce ve sanat akımları birbirine eklemlenebilen büyük birer havzadır. Bütün güzel sanatlarda olduğu gibi, felsefî akımlar da gelişme evreleri ile bir anlam ifade eder. Kültür ve medeniyet de bu birikimin bütünü değil midir zaten?

Dolayısıyla tarihsel bir arka plân üretemeyen kültür ve düşünce hareketlerinin, batılılaşma akımı ve modern batılı hayat karşısında ne kadar çaresiz düştüğü hepimizin malumudur? İşte Yahya Kemâl'in büyüklüğü oradadır ki, bizde ilk defa tarihi tanımak, sevmek ve tarihi yeniden yorumlamak bilinciyle ortaya çıkıyor. Yahya Kemâl'den önce ne Tanzimat ve Servet-i Fünûn, ne de Fecri Âti'cilerde bir tarih bilinci vardı. Bu bakımdan kendi tarihini bilmediği gibi, onu duyacağımız ihtiyaçlar çerçevesinde yeniden yorumlayamayan bir tefekkürün, batı düşüncesi karşısında düştüğü şaşkınlıklardan geçilmez oluyor edebiyatımızda.

Tanpınar ve Dergiler

Ne yazık ki Yahya Kemâl tecrübesi almış olmakla birlikte, 1930'lar civarında Tanpınar'ın da böyle bir yola koyulması oldukça gariptir. Bu bakımdan dolayı Tanpınar'ın 1932 öncesinden şiir yayınladığı dergileri de gözden geçirmek faydadan hâli sayılmaz. Mesela 1928'de çıkmaya başlayan Güneş ve Yedi Meşale gibi dergilerde şiirlerine rastlayamıyoruz. Tanpınar buna karşılık, o sıralarda az şiir yazmış olsa bile, bunları Hayat dergisinde yayınlamayı tercih etmesi manidardır.

1926 yılında yayın hayatına giren Hayat, sosyal tezleri öne çıkaran bir dergidir. Biraz da inkılâpçı sanatın ideolojisini kurmak noktasında kendisini vazifeli addetmektedir. Mehmet Emin Erişirgil'in yönetiminde 1930'a kadar devam eden bu dergi, Ahmet Haşim şiirini ve onun yolundan giden şairleri eleştirileri ile öne çıkar. Buna karşılık Güneş ve Yedi Meşale gibi dergiler ise sosyal şiir tezine iştirak etmeyen, biraz da dışlanmış kabul edebileceğimiz eski – yeni sanatçıların toplandığı mekânlar durumundadır.

O yıllarda Haşim şiiri, Hayat dergisinde ağır eleştirilere maruz kaldığı hâlde, Tanpınar'ın mensup olduğu yeni şairler zümresinden ayrı kalarak, güvenli bir liman hüviyeti taşıyan Hayat dergisine yönelmesini iyi düşünmek durumundayız.

Fransa dönüşü Ahmet Kutsi Tecer'le yakın dostlukları bu dönemde başladığı için dergi tercihinin kendiliğinden olabileceği ihtimali biraz zayıflıyor. Zira Tecer Ankara'da önemli bir görevdedir ve dostu Tanpınar'ı Konya'dan Ankara'ya o taşımıştır. Önce bir lise, aradan daha iki yıl geçmeden de Gazi Terbiye Enstitüsüne hoca!

Bu yakınlığın Tanpınar'ın hayatı üzerinde çok büyük etkileri olmuştur. Meselâ 1933'de, Ahmet Haşim'in vefatı ile boşalan İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi estetik hocalığına tayini, bu yakınlık sayesinde gerçekleşmiştir. Bu görevi 1939'a kadar devam eder. Aynı yıl Hasan Ali'nin Maarif vekili olmasından sonra, Edebiyat Fakültesi yeni türk edebiyatı hocalığına tayin edilir ki, buradaki görevi Tanzimatı eksen olan yeni bir edebiyat tarihi yazmaktadır.

Daha ileride, 1943 yılında Tanpınar'ı milletvekili olarak görürüz. Nasıl olmuştur; kim düşünmüş veya kimler sağlamıştır Tanpınar'ın milletvekilliğini derken, burada da karşımıza Ahmet Kutsi Tecer çıkar. Tabi bir de, Erzurum lisesinde hocalık yaptığı yıllardan tanıdığı ve partide önemli bir görevi bulunan Cevat Dursunoğlu!.. Tecer ve Cevat Dursunoğlu'nun savaş yıllarında CHP Genel Sekreteri olan Memduh Şevket Esendal'ın çok yakınları olduğunu, Tanpınar'ı Esendal nezdinde onların tezkiye ettiğini unutmamak icap eder. Ayrıca Esendal'ın Ülkü'de yazdığı yazılar dolayısıyla Tanpınar'ı yakından izlediğini, çok takdir ettiğini burada kaydetmek gerekir.

Dolayısıyla 1927-1928 yıllarında Tanpınar'ın şiirlerini yayınlarken, Güneş veya Yedi Meşale yerine Hayat dergisine yönelmesi, olsa olsa bu tür yakın dostluklarla, ya da dönemin hakim rüzgârları ile izah edilebilir. Ahmet Kutsi ile Ahmet Hamdi'nin Görüş dergisini çıkarmalarının, Hayat sonrasında gerçekleşmesi de gözden kaçmamaktadır. Acaba Hayat kapanmasa, Görüş'ü çıkarmak ihtiyacını duyarlar mıydı?

Fakat unutmayalım ki, Tanpınar'ın “cezri garçpı” ve koyu bir inkılâp taraftarı olduğu bu yıllarda dahi şiiri bireyseldir. Onun şiirinde ne Yahya Kemâl'i hatırlatan bir düşünce kırıntısına, ne de devrin modası sosyal içerikli şiir anlayışına tesadüf ederiz. Bu noktada Tanpınar'ın önüne set çeken, bizatihi Valeri'den edindiği yeni bir şiir anlayışıdır. Şahsî fikirlerini şiire sokmamak; aynı şekilde bireysel hislerinden de mümkün olduğu kadar şiirini uzak tutmak!... Daha ötede, Haşim'den yansıyan akşam, gece, karanlık vs. temalar yerine; aydınlık, sabah, gündüz, beyazlık unsurlarını kademe kademe öne çıkarmak!

Bütün bunların üzerinde niçin uzun uzun duruyoruz? Kuşkusuz bu satırları kaydederken amacımız, Tanpınar'ın kabul görmüş bir zaman, tarih ve musıkî tefekkürüne nereden, ve ne tür aşamalardan geçerek ulaştığını iyi belirleyebilmek içindir.

Tanpınar'da Müzik İlgisi

Nitekim Tanpınar'ın “cezri garpcılık” olarak ifade ettiği bu yılları ilânihaye sürüp gitmeyecektir. Belirli bir aşamadan sonra yavaş yavaş değişmeye maruz kalacak, asıl Tanpınar kişiliğine ulaşmak yolunda ciddi mesafeler kat edecektir. Fakat bu nasıl olmuş ve ne zaman gerçekleşmiştir, asıl burası önemli. İsterseniz bu noktadan sonra, Tanpınar'ı daha bir yakından izlemeye çalışalım. Onun için önce şu satırları okumak gerekiyor: “Hayatımda asıl çalışma devresi, garp mûsikisini tanımaya başladığım zaman açıldı. Gazi Terbiye Enstitüsünde iki sene (1930–1932) birkaç yüz plağın içinde yaşadım. Sonra bizim musıkîşinasları tanıdım. Her eserimin başında, en küçük şiirimin bile, garptan veya bizden bir mûsiki eseri vardır. Belki de beni asıl şahsiyetimin idrakine, ancak eriştiğimiz zaman varlığını öğrendiğimiz noktalara götüren mûsikidir” diyor Tanpınar.

Müziğin Tanpınar'ın sanat hayatında oynadığı rol işte bu dönemlerde ortaya çıkmaya başlıyor. Hayatında asıl çalışma devresinin bu dönemde ve müzikle başlaması bu bakımdan önemli. Nitekim müziğin kendi sanatında oynadığı rolü alabildiğine genişletmesi ve her eserinin başında müziğin bulunduğunu itiraf etmesi mânidar değil midir? Şimdi hatırlayamadığım bir yazısında da, kendisinde ilk mısramın müzik dinlerken teşekkül ettiğini, bilahare diğer mısraların ses ve çağrışımlar şeklinde ilk mısradan yola çıkarak doğduğunu ifade ediyordu.

Demek ki 1930 sonrası şiirinde, Tanpınar için müzik ilk hareket noktasıdır. Bu açıdan 1930–1932 dönemi için, söylediklerinin karşılığını görmek bakımından Tanpınar bibliyografyasını gözden geçirelim: 1930'da ve 1931'de hiç şiiri yok Tanpınar'ın. 1932'de iki ve 1933'de üç şiiri çıkıyor. Demek ki garp müziği ile teması, Tanpınar şiirinde henüz bir canlanmaya yol açmamıştır.

Buna karşılık 1930 tarihi itibarıyla, Tanpınar nesri ile karşılaşmaya başlıyoruz. Bu nesrin doğuşunda müzik etkili bir rol oynamamış olabilir mi? Bizim görüşümüze göre, Tanpınar'ın sanatı bakımından henüz buna evet diyebilecek zamanlarda değiliz. Çünkü onun eserinde ve özellikle de nesirlerinde müziğin derinden derine kanat çırpması için, belirli bir mayalanma döneminin geçmesi gerekmektedir. Ayrıca müziğin nesre yansıtılmasında, yani müziğin maddesiz biçim ve muhtevasının nesirle ifadesinde, nasıl bir yol izlemesi gerekecektir? Tanpınar'ın önünde, bu konuda örnek alabileceği, ve daha da geliştirebileceği örnekler mevcut mudur, ne dersiniz? Kaldı ki bu noktada Yahya Kemâl bile kafi bir model teşkil edemezdi.

Gene burada kaydı ihtiyatla ifade etmek isterim ki, Yahya Kemâl'in “Bizim romanımız şarkılarımızdır” sözünün anlamı, henüz daha Tanpınar'da teşekkül etmemiş olmalıdır. Dolayısıyla müziğin onun nesrinde rol oynaması için, asıl *Abdülhak Şinasi Hisar*'ın Boğaziçi hatıralarını yazmaya başlaması, makale dışında Tanpınar'ın ye-

ni nesir arayışlarına girmesi, özellikle de “şarkı ve roman” ilişkisi üzerinde biraz daha düşünmesi gerekecektir.

Asıl Tanpınar’a Doğru

Daha ötede de cezri garpcılık tutumunun sona ermesi beklenmemeli mi? Kendi kültürümüzü, mûsikimizi, tarihimizi, mimarîmizi sevmeden, kendi hayatımız ve insanımız üzerine şefkatle eğilmeyi bilmeden, *Huzur*’a doğru yol alınabilir mi? Müzik üzerine yoğunlaşmaya başlamış olsa bile, henüz daha bu dönemler için Tanpınar’ın düşüncesinin değiştiğini söyleyemiyoruz.

Müzik meselesinin üzerinde aslında daha da geniş durmak lazım. Zira batı musıkîsi üzerine yoğunlaştığını söylediği ifadesinde şöyle bir atıf yer almaktaydı: “Sonra bizim mûsikişinasları tanıdım.” Gene bir başka cümlesi de şöyleydi: “1932’den sonra kendim için tefsir ettiğim bir şarkta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böyle bir terkip olduğuna inanıyorum. Beş Şehir ve Huzur böyle bir terkinin araştırmalarıdır.”

Buradaki “Sonra bizim musıkîşinasları tanıdım” ve “1932’den sonra” ifadelerini birleştirebilir miyiz acaba? Yani, “1932’den sonra Tanpınar bizim musıkîşinasları tanımış ve klâsik mûsikinin dünyasına nüfuz etmiştir” cinsinden bir cümle kurabilir miyiz? Sanırım acele etmesek daha isabetli olur. Çünkü “1932’den sonra” ifadesi, neyi ve hangi tarihi işaret etmektedir, pekde vâzıh görünmüyor. Ayrıca kimlerin delâleti ve tesiri söz konusu olmuştur belli değil ki?

Bize göre burada yatan temel soru daha başka olmalıdır. Mesela Tanpınar cezri batıcılığı sona erip de, ondan sonraki bir dönemde mi yerli ve milli musıkî atmosferine girmiştir? Yada bu musıkînin zevkine ermekle mi düşünceleri değişmeye başlamıştır? Biz şahsen bu hususları çok merak ediyoruz ve sırf bu sebeple konunun etrafında dönenip duruyoruz.

Burada ilk aklımıza geleni söylemekte de bir mahzur görmüyoruz. Bu zevk ve fikir değişikliği, Tanpınar’ın Ankara döneminden ziyade İstanbul dönemine uygun düşmez mi? Tabii ki bunların üzerine genişliğine durmak icap ediyor. Ayrıca Tanpınar için 1936 yılı var ki son derece önemli. Çünkü bir geçiş dönemi özelliği taşıyor. İşte bu yılları izleyerek asıl Tanpınar’a doğru ancak yol alabileceğiz.

Meselâ ne diyordu Yaşar Nabi’ye: “Aziz Yaşar Nabi, görüyorsun ki hayatım gecikmelerle doludur. Buna bir yığın düşünce cezir ve meddini de ilâve ediniz.” Dolayısıyla Tanpınar’ın asıl kişiliğine ermek yolundaki “gecikmeler”, “cezir ve medler” sanıldığından da uzun tutmuş demektir. İşte bizim de bu yazılarda yapmaya çalıştığımız, hayli uzun sürmüş “kendini bulma” zamanları üzerine yeni bir ayna tutmaktır.

İNCİ ENGİNÜN

TANPINAR'I DÜŞÜNÜRKEN

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hatıralarında yer alan “Şiirim esastır. Fakat roman şöretimi ve şahsiyetimi tesis edecektir.” cümlesi sanıyorum üzerinde durulmayı gerektiren bir değerlendirmedir. Bir mektubunda da şiir estetiğinden söz ederken, “Roman anlayışım şiir anlayışından fazla ayrılmaz” der. Bu cümleler onun kendisi üzerine çevrilmiş olan güçlü bir değerlendirmeyi işaret eder. Bütün hayatını şiirine vermiş ve günümüzde bile çok dar bir çevrenin şiirlerini önemsedığı Tanpınar, kendisini şöhrete ulaştıracak olanın da roman olduğunu farketmiştir. Bu değerlendirme acaba neden ileri gelmektedir. Roman okuyucusunun sayıca fazlalığından mı, yoksa romanın gerçekte temasının daha fazla olmasından mı? Yoksa hayatımızda dedikodunun tuttuğu yer dolayısıyla bu romanlarının Tanpınar'ın, tanıdıklarının biyografilerine tutulacak bir ayna olabileceğini sezmesinden mi? Bunu bilmiyorum. Ancak Tanpınar çapında bir sanatçı sözkonusu olduğunda elbette sadece eserde kalınması da mümkün değildir. Bu eserin yaratan kişinin gözler önüne serilmemiş olan gizli köşelerini de öğrenmek ihtiyacı okuyucuyu sarmaktadır. Ne yazık ki ülkemizde mektuplar saklanmamakta, hatıralar yazılmamaktadır. Hoş bu cümleyi yazarken aklıma şu fikir de geliyor. Birbirinden çok farklı şahsiyetlerin aynı şahıs hakkında yazdıkları da bizi yeni bir bilinmeze götürmüyor mu? Hangi hatıra, hangi mektup kişinin gerçek şahsiyetini, hüviyetini aydınlatmaya yeterlidir? Kaldı ki eserler kurmacadır. Şahıs hiç de cazip olmayan bir yazarın esrarlı güzelliğe ve ölümsüzlüğe büründüğü şahsiyeti, asıl eserlerine rastlamıştır.

Tanpınar'ın arkadaşlarına yazdığı mektuplar var. Onların kendisine yazdıkları nerede? “Biz dağta dağta” yaşarız diyen Tanpınar, pek çok şeyi gerçekten dağıtmıştır. Mektuplar tek taraflı olunca yeterince aydınlatıcı oluyor mu sorusuna da, yazana bağlı cevabım verebiliriz.

Tanpınar'ın çok dağınık 1960'larda yazdığı hatıraları var. Bunlar onun eserlerinde kullanmak üzere aldığı notlar da olabilir. Çünkü baştan sona düzgün bir yazılış sözkonusu değil. Ama bu hatıralar kesinlikle yapayalnız bir adamın, sürekli kendi kendisiyle cenkleşmesini gösteriyor. “Sanatkârın kendi kendisini tenkidi intihara gitmemelidir.” diye kendi kendine nasihat etse de sanatkâr ölçütlerinden hiç mi hiç fedakârlık etmiyor.

Şair Tanpınar, profesör Tanpınar'ın kendisinden çaldığı saatlere çok öfkeli. Öğrencilerini sevmiyor. Onları çok zayıf buluyor. Şair Tanpınar fakir, daima borçlu Tanpınar'a kızıyor. Gününün bazı saatlerini para bulmak, borcunu borçla kapatmak çabasında geçirecek ve yazmaktan uzaklaşacaktır. Şair Tanpınar şair Tanpınar'a da kızıyor. Rahat çalışmadığı için, daima başkalarıyla –özellikle Yahya Kemâl'le kendisini kıyasladığı için. Kendisine yeni ufuk açacak konuşmalarını özlediği kimse yok gibi, veya onlardan söz etmemiş. Yaptığı bir radyo konuşması, bir gazete makalesinin beğenil-

mesi, onu çocuk gibi sevindiriyor. Ortaya koyduğu eserinin ilgiyle karşılanmasını istiyor, ama –çevrenin baskısına maruz kaldığı– çoğu zaman bunu imkânsız buluyor. Oda-sının yalnızlığı içinde, müzik dinlerken, penceresinden her an yeni güzellikler sunan manzaraya bakarken de kendisinin asla ve asla sanat anlayışından fedakârlıkta bulunmadığını ve bunun doğru bir hareket olduğunu tekrarlıyor. Yalnızlık tükenmenin değil, yaratıcılığın da kaynağı olabilir: “Yalnızlığını iyice yokla ve beyhude ile doldurma. Yalnızlığın seni asla götürür. Allah’a, rüya muadelesine.” diyerek alelâdenin aşıldığı eşik olarak “yalnızlık”ını alıyor.

İnişler çıkışlarla dolu bu hesaplaşmalar, bu özlemler Tanpınar’a eserlerinde kendi özelliklerini kahramanlarına yükleme fırsatını da veriyor. Yaşamış olduğu hazin ve derin aşkın ipuçları da bu romanlara dağılmış durumda. Örnek büyük aşklar, okuyucularını da o serüvene davet ediyor.

Tanpınar’ı her okuyuşun onun bir başka yönünü keşfetme olduğunu belirtmeliyim. Bir gün onun kendi seçtiği soyadı ile sanat anlayışını ifade ettiğini farkettim. Aydınlık ve su hayallerin inbirleştiği bu ad ile Tanpınar kendi aynasında okuyucularını, ferdin ve toplumun maceralarını tatmaya çağırıyor. Bu yorum fazlaca bir zorlama mı acaba? Yıllarca o adı tekrarladık durduk, ama ben ancak Tanpınar’ın kullandığı sembollerini incelerken soyadının önemini farkedebildim. Belki daha önce farkedem, belki yazan da olmuştur, bilmiyorum. Hâlbuki o sanatının temelinde her şeyi sembole dönüştürmek bulunduğunu açıklamıştı da: “Eşyayı bir imaj gibi görmek ve sembol yapmak genişletmek, büyütme, büyüleyici kılmak.”

Bizi bugün büyüleyen sanatını yaratırken Tanpınar, ne yaptığını çok iyi biliyor ve amacına ulaşmak için de ne kendisine üç beş kuruş sağlayan mesleğini, ne çevresindeki insanları ne de fakirliğini ve yalnızlığını önemişiyordu. Bunlar ona acı veren, katlanılması gerekli gerçeklerdi, onlardan intikamını alma yolu, bütün bu malzemeyi sanat eserlerine taşımasıydı.

Tanpınar, şiirinde kendi ifadesiyle “erotik bir şiirin” peşinde. Dünya edebiyatında da büyük yazarlarda bu özellik ön plânda. Tanpınar’ın ulaştığı nokta bence emsalsiz. Şiirde kendisini en çok ilgilendiren kadın vücudu ve bununla ilgili imajlardır. Heykeltıraş Rodin’i seven Tanpınar, şiirinde de kelimeleri, mermere can veren Rodin gibi yontarak bize çok lirik şiirler bırakmıştır. Bütün olarak mısra mısra dilimize geliveren bu şiir, zamanla Tanpınar’ın tıpkı romanları gibi şöhretini ve etkisini arttıracaktır. Şiirlerinde çok açık gibi görünürken, kullandığı sembollerle ancak onları keşfedecek bir başka küme okuyucuya da hitap eden Tanpınar, öyle sanıyorum ki şiirlerinin dillerde dolaşarak çok fazla yıpranmasını da istememiştir.

Romanlarında tanıdıklarının şüphesiz ki etkisi büyük. Bu alanda henüz üzerinde yeterince durulmamış olan *Aydaki Kadın* belki de en zengin malzemeyi sağlayacak olanlardan biri. Bir çeşit anahtar roman bile sayılabileceğini sanıyorum.

Huzur ve Sahnenin Dışındakiler’in hareket noktası olan *Mahur Beste* bu bakımdan çok önemlidir. *Mahur Beste*’nin kahramanlarından İsmail Molla, saygı, sevgi, hayran-

lık duyulan babasından çizgiler taşımalı. Tanpınar babasının karşısında acaba kendisini çaresiz mi hissediyordu? Öyle ise her hâlde Behçet Beyefendi sadece baba-oğul arasındaki bu farkı göstermek için başka örneklerin de etkilemesiyle oluşturulmuştur. İsmail Molla'nın karşısındaki Ata Molla'nın ise hırçın kimliğinde Tanpınar'ı eleştirile-riyle hırpalamış ama ondan hiçbir cevap almamış olan Nurullah Ataç'tan izler var.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kahramanları üniversite çevresi olduğu kadar Ankara'da tanıdığı siyasî çevreden gelmektedir. Tanpınar'ın romanlarının aynasında kendisini görenler acaba ona öfkelen-diler ve ondan bahsetmeyerek mi intikamlarını aldılar. Tanpınar'ı ölümüne kadar ıstırap içinde yaşatan "sükût suikastını" birer örümcek gibi mi ördüler? Kim bilir? Fakat romana malzeme olan kişileri, olayları tek tek bilsek ne olacak ki, onlar gelip geçtiler. Eğer çözebilirsek, bu eşsiz romanda yaşadıklarını belki hatırlarız. Bu eşsiz romanların tadılmak için bu tür yardımlara ihtiyaçları olduğunu ise hiç sanmıyorum.

ŞABAN SAĞLIK

BİR ŞAHSÎ NİZAMIN PEŞİNDE
ESTETİĞİ VE FELSEFEYİ ARAYAN ADAM:
AHMET HAMDİ TANPINAR

*Ve tanımadan, hiç tanımadan sev insanları!
Değişmenin ebedî olduğu yerde
Güzeldir hayat!
Tanpınar*

Giriş

“Şartlar mı büyük adamları yetiştirir, yoksa büyük adamlar mı şartları oluştururlar?” anlamında sorulan tarihi soruya iki cevap verilebilir. Biri, “Şartlar büyük adamları yetiştirir.”; diğeri de “Büyük adamlar şartları oluşturur.” şeklindedir.

Zihinlerimizi belirli kalıplardan kurtarıp, kendimizi illa da bu cevapların birine kaptırmazsak, ulaşacağımız sonuçlar hem daha doyurucu hem de daha kapsamlı olacaktır. Böyle bir zihin terbiyesinden yola çıkarak yukarıdaki soruya şu kapsamlı karşılığı vermek uygun olacaktır:

Belirli şartlar altında yetişen istisnai kişiler, o şartlar içinde kendilerine bir çıkış yolu ararlar. Genellikle bulurlar da. Buldukları yolda ilerlerken, sözkonusu şartları kimi zaman sorgulayarak, kimi zaman da zorlayarak kendilerine ortamlar oluşturabilirler. Oluşturulan bu yeni ortamlar, ne eski şartların tıpa tıp aynıdır, ne de o şartlardan tamamen ayrıdır. Bu süreç bir bakıma Tanpınar’ın “*devam ederken değişmek, değişirken devam etmek*” dediği şeydir.

Hem *devam etmek* hem de *değişmek*, süreklilik arz eden iki olgu. İşte bu iki olgu büyük şahsiyetleri diğer insanlardan ayıran iki ayırıcı vasıftır. Şahsiyet olmuş/olma yolunda olan her birey bu iki vasfi haiz olmak zorundadır.

Şahsiyetler bu vasıfları nasıl kazanıyorlar? Tabii ki sözkonusu ettiğimiz devam ve değişim sürecini yaşayarak. Şahsiyet açısından “yaşamak” çok önemli bir kavramdır. Onlar ancak yaşayarak “hatıra” ve “iz” bırakırlar. Orhan Okay’ın dediği gibi, “*Büyük insanların biyografileri, hatıraları bize çok dikkate şayan ipuçları verebilir. (...) Coğrafya, küçük yaşlardan itibaren seyahatler, ailenin diğer fertleri, çocukluk ve tahsil arkadaşlıkları, resmi, özel öğrenim, hocalar hatta okulların ders programları, belki hepsinden mühim fakat o kişinin çok defa ulaşamadığımız kütüphanesi, yani bütün okudukları...*”¹

Özellikle ünü ve etkisi yaygın bir şahsiyetin arka plânında pek çok faktör etkilidir. Bu faktörlerin başında sözkonusu şahsiyetin hayat hikâyesi (biyografisi) gelir. Bu biyografi içinde o şahsiyetin ailesi, bulunduğu/gezdiği yerler (coğrafya), okudukları, kül-

türü, örnek aldığı/etkilendiği yerli ve yabancı kişiler gibi “şahsiyeti yapan” unsurlar bulunur. Şahsiyetlerin fikrî/felsefî kimliklerinin oluşumunda bizce öncelikle sözkonusu şahsiyetin sürekli “devam ederek değişen” biyografisine bakmak gerekiyor.

Burada şunu vurgulamalıyız ki, büyük olduğu kabul edilen bir şahsiyetin estetik ve felsefî arka plânı çıkarılmadan onun anlaşılması mümkün değildir.

Bu yazıda, Türk edebiyat ve kültürünün önemli şahsiyeti Ahmet Hamdi Tanpınar’a işte bu açıdan bakılmaya çalışılacaktır.

Tanpınar’ın Estetik Hakkındaki Görüşleri ve Estet Kimliği/Kişiliği

“*Güzeli daima sevdiğimi, onu insan kaderinin tek iyi tarafı olarak gördüğümü söyleyeyim.*”² diyen Tanpınar, zaman zaman “estetik” kavramını, zaman zaman da “güzel” kavramını kullanır. Ona göre her şey unutulur; fakat insan çehresinin ıstırabı ve bir de “güzellik” unutulmaz.³

Tanpınar, Mehmet Kaplan’a yazdığı bir mektupta da güzelin irreal ve keşif olduğunu belirtir ve ekler “Güzel, maddeyi idea yapar.”⁴

Ahmet Hamdi, estetik kavramını birçok terimle ifade eder. Bu terimlerden biri de “zevk”tir.⁵ Tanpınar, estetiği belirli kategorilere de ayırır. Estetiği “bireysel zevk (beğeni)” olarak algılayan “hedonizmi”; güzelliği nesnelleştirmeye çalışan “Estetik” bilimini ve sıradan bir insanın güzel bir obje karşısında duyduğu hayranlık ve sarhoşluğu ayrı ayrı kategoriler olarak gören Tanpınar, bu kategorileri belirli mitolojik objelere de dayandırır. Yazar, güzelliği düşünsel ve felsefî düzlemde temellendirmeyi (estetik bilimini) Apollon’a; zevk, eğlence ve coşkunluğu ön plâna alan Dionysos’u da hedonizme temel yapar. Gelip geçici etkilenmeler Tanpınar tarafından *sıradan sarhoşluk* olarak adlandırılır. Ahmet Hamdi’ye göre, hedonizm, Dionysos hâline, estetik bilimi de Apollon tarzına karşılık gelir. Bu durumda üç estetik düzey vardır: *Estetizm* (bilim olarak), *hedonizm* ve *sıradan sarhoşluk*.⁶ Tanpınar estetiği hedonizm ve sıradan sarhoşluktan daha üstün görür.

Estetiği zevk olarak niteledikten sonra Tanpınar, bu zevkin bireyselliğine de dikkat çeker. Zevk sahibi iki ya da daha fazla kişi aynı objeden zevk almak zorunda değildir. Ona göre, iki farklı kişinin zevkinin barışmasına imkân yoktur; zaten barışması da şart değildir. Edebiyat fert işidir; ferdî bir olgu olan ölüm gibidir. Edebiyat ayrı yola gitmek içindir. Ama beraber yola çıkılabilir.⁷

Tanpınar’ın estetik görüşünde “arayış” kavramının da önemli bir yeri vardır. Arayış kelimesine yazar bu konudaki düşüncelerini açıklarken genişçe yer verir. Çünkü, Tanpınar, *bulan adam* değildir; o hep *arayan adam*dır. *Bulmak* onda *sürekli aramak* hâlidir. Tanpınar bu kavramı biraz Yahya Kemâl’den, ama daha çok da Bergson’dan almıştır. Bergson’da temel olan “*oluş hâlinde olmak*” kavramını da bu anlamda Tanpınar çok kullanır.⁸

Tanpınar estetiği “güzellik-insan” ilişkisi üzerine de oturtur. Hakikî sanat işte bu ilişkiyi araştırır. Mehmet Kaplan, bu yönüyle Tanpınar’ı “mistiklere” benzetir:

“*Tanpınar, mistik olmamakla beraber, ezeli hakikat, güzellik, ebediyet ve mükemmeliyet arayışıyla mistiklere yaklaşıyor.*”⁹

Tanpınar'ın estetiğinde “dikkat” kavramının da büyük bir önemi vardır. Şair bu konuda şunu söyler:

*“Dikkat bize eşyanın ve kendimizin kapılarını açar. Rilke ne güzel söyler: Ağaç şiiri mi yazacaksın, der. Aylarca ağaca bak, nizamını içine naklet.”*¹⁰

Estetiğin unsurlarından olan “mükemmellik” ve “ebediyet” kavramlarını da Tanpınar bir arada anar. Yani Ahmet Hamdi, mükemmeliyet ile ebediliği birleştirir.¹¹

Tanpınar'ın estetik anlayışında dinin de büyük yeri vardır. Hatta yazara göre bir “estetik müslümanlık”tan söz etmek mümkündür. Estetiğin kaynağının ve cazip oluşunun sebebi de yazara göre dindir:

*“Orta çağda din, sade devletin şeklini ve politikasını tayin etmez, bütün estetik hayatı da idare ederdi.”*¹²

Müslümanlık Tanpınar'da bütünüyle estetik bir kategoridir. Dinin toplumsal kimliğin bir parçası oluşu, ancak estetik bir gerçekliğin içinden geçerek anlaşılabilir. Örneğin mimarî bu gelişmenin bir parçasıdır.¹³

Tanpınar, kültür birleşmesi için “estetik” çerçeveyi tek hayat tecrübesi olarak görür. Bu bağlamda ilkin müslümanlığa yönelir. Çünkü, Anadolu'yu birleştiren ve estetiğin oluşmasına olanak veren neredeyse tek kaynak odur.¹⁴

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın anladığı anlamda müslümanlıkta *“Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kayısının, Hacıbekir lokumunun, İtri bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır. Bu müslümanlığın çehresi, otuz, kırk senede bütün etrafıyla beraber değişir; ramazan sofrası, cami sebili, Fatih kahveleri, Küçükpazar çarşısı Divanyolu... Bu müslümanlığın benim de herkes gibi inandığım akideleri vardır. Fakat onların arkasında, mânâlarını yapan bütün bir hayat vardır, halk vardır. Asıl sihrini o yapar.”*¹⁵

Estetiğin alanını dinin içine yerleştiren Tanpınar, bu yönüyle T.S. Eliot'a ait olan, *“Kültürün bir dinin tecessüs etmiş şekli olduğu ve din ile kültürün, bir paranın iki yüzü gibi aynı şeyin farklı yönleri olduğu”*¹⁶ görüşünü de tasdik etmiş olur. Madem ki estetik kültürün kapsamı içindedir; öyleyse estetik ile kültürün kapsamı içindeki diğer alanlar arasında da ilişkiler vardır. Bu ilişkiler Tanpınar'da güzel sanatlarla sınırlı gibidir. Yani, kültürün içinde şekillenen güzel sanatların hemen her biri Tanpınar'ın estetiğinin kaynaklarını oluşturur.

Mehmet Kaplan'a göre de Tanpınar, güzelliği dinin yerine koymak istemiştir. Fakat dinin de, güzelliğin de kaynağı, insanoğlunun içinde kendisini durmadan rahatsız eden “imkânsız” iştiaqlardır. İnsan bu iştiaqların ne olduğunu açık ve seçik olarak bilemez. Bu belirsizlikle bir takım ideal hedeflere doğru yürür veya bizzat ileriye doğru atılış gayreti gösterir.¹⁷

Tanpınar estetik müslümanlıktan hareketle, hayatın estetizasyon imkânlarını araştırmaya başlar. Bunu da “güzellik”, “iç insan” ve “zaman” kavramları çerçevesinde kalarak yapmaya çalışır.¹⁸ Bu kavramlar Tanpınar estetiğinde birer sembol değerinde olup, gösterilenleri oldukça fazla olan birer göstergedirler.

Tanpınar'ın bu kavramlarla ifade ettiği geleneğe dayalı bu estetik anlayışına Taner Timur "muhafazakar devrimcilik", Nuri İyem de "muhafazakar modernlik" demektedir.¹⁹

Tanpınar'a göre sanat güzelin peşindedir. Onu elde etmeye çalıştıkça, millet dediğimiz terkip kendiliğinden yeni hüviyetler kazanır.²⁰ Estetiği böylesine beşerileştiren Tanpınar, güzelliğin zaman zaman insan ruhundaki saltanatını başka şeyler uğruna feda ettiğini de söyler.

beşerî (sosyal) olanla estetik olan genelde birbirine karşıt görülür. Tanpınar bu karşıtlığı istemez. Ona göre "*Sanat, güzeli vermek haysiyeti ve kudretiyle beşerîdir, yahut öyle olması lâzım gelir.*"²¹

Tanpınar, estetik anlayışını başta sanat olmak üzere, birçok alana yaygınlaştırır. Yani Tanpınar'ın estetik görüşü şiir, roman, mimarî, musıkî gibi hemen her alanda kendine karşılık bulabilir.

"*Bende esas olan şiirdir. Oradan etrafa genişlerim.*"²² diyen Tanpınar, başta Türk şiiri olmak üzere, Batı şiiri ve dünya şiiriyle çok yakından ilgilenmiştir. Türk şiirini ve şiir meselelerini dünya şiirinden, yahut dünya sanat meselelerinden ayırmaya taraftar olmayan şair, cemiyette şiirin yerini ancak güzellik vahasını insanlara temin etmekte bulur. Hatta daha ileri giderek, şiir ve umumiyetle sanatın güzeli vermek haysiyeti ve kudretiyle beşerî olduğunu veya öyle olması lâzım geldiğini söyler.

Tanpınar'a göre, şiir bir kanatlı sözdür. Ahmet Hamdi bu kanatlı sözü hiçbir zaman tek başına ele almaz. Onu mutlaka musıkî ve resim gibi diğer kardeş sanatlarla birlik-te değerlendirir ve der ki:

"*Bu gün şiirde, hemen hemen dünya için –şüphesiz köşemden ve imkânlarımla tanıdığım kadarı için söylüyorum– musıkîsinin yerini, yardımcı nizam olarak resim alıyor. Bu suretle halk ifadesinin, türkülerin, hülâsa Dickens'in bir cümlesini kast ederek ondan bahsederken büyük bir münekkidin dediği gibi sokağın anahtarının yanı başında bu resim unsuru giriyor.*"²³

Tanpınar'ın estetik görüşünde "eşya"nın da özel bir yeri vardır. Yazar eşya derken hiç kuşkusuz insan-nesne etkileşimini aramaktadır. Bu durum da bizi mimariye götürür. Tanpınar, Yahya Kemâl'le birlikte, Türk edebiyatında mimarlık üstünde en çok düşünmüş yazarlardan birisidir. Fakat o kavramı da biraz zorlamak ve en geniş anlamında "mekân" diye tanımlamak gerekir.²⁴

Tanpınar, romana da estetik bir gözle bakar. Ona göre gerçek romancı dışarıda âlemşümül bir kültürü olan adamdır.²⁵ Ahmet Hamdi, romanlarında halkla hayatı birleştirir ve "Hayatı seven halkı sever" diye de vurgulamaktadır.²⁶

Tanpınar'a göre her sanatkârda bir melek hâli vardır; ama bu hâl musıkîşinasta açıktan açığa bellidir.²⁷

"*Ben insanda, metafizik endişeden ve huzursuzluktan gayrısını kolay kolay affetmiyorum.*"²⁸ diyen Tanpınar, estetikle metafizik arasında da ilişki kurar. Yazanın metafiziği tercüme ederken kullandığı kavramlar vardır. Biri "ışığın hâlleri", diğeri de "güzellik"tir.²⁹

Edebiyat eserlerinin estetik seviye yönünden yükseltilmesi için, Tanpınar'a göre,

devletin bir “güzel sanatlar politikası” geliştirmesi gerekir. Tanpınar, Türkiye’de böyle bir politikanın geliştirilememiş olmasından şikâyetçidir.

Estetik hakkında bu görüşlere sahip olan Tanpınar, sadece bu görüşlere sahip olmakla kalmamış, aynı zamanda bunları kişiliğinin/kimliğinin bir parçası hâline getirmiştir. Yani, Tanpınar’da bu estetik görüşler belirli bir “estet” kişiliğe dönüşmüştür.

Estetiğin ya dıştan alındığına ya da şahsi bir nizam olduğuna inan Tanpınar, bunu yani estetiği şahsi bir nizam hâline getirenlerdendir.

Mehmet Kaplan’a göre, hareketten çok sükunete, seyir ve temaşa merakına ve hül-yaya meyilli olan Tanpınar’da daima uyanık, renkleri, şekilleri, nisbetleri yakalayan “estetik bir göz” yahut bir “estet gözü” vardı.³⁰ Dünyaya böyle estet gözüyle bakan Tanpınar, kolay kolay göz zevkini tatmin edemez. Yani, çok az beğenir; kendi yaptığı işlerde de bir türlü en iyisini yaptığına inanmaz.

Ahmet Hamdi, nasıl yazdığını anlatırken, “*Güç ve yavaş yazarım. Yazarken çok değiştiririm.*” diyor. Burada bir tatminsizlik görülmektedir. Tanpınar buradaki tatminsizliği ve düzeltme yapmayı sanatkârın kendi kendini tenkidi olarak görür.³¹ Bu güç ve yavaş yazma ile tatminsizlik Ahmet Hamdi açısından olumsuz bir şey değildir; aksine yazarın estet kişiliğini yansıtan önemli bir davranış özelliğidir.

Tanpınar’ın hem nesirlerini, hem de şiirlerini vücuda getirirken, saplantı derecesinde “estetik kaygı” içinde olduğunu görürüz. Bu kaygı yüzündendir ki, o, yazdıklarından hiçbir zaman memnun olmamıştır. Yani o yazdıklarının mükemmelliği ve yeterliliği konusunda hep şüphe taşımıştır. Bu yüzden de sağlığında pek eser yayımlamamıştır.

Tanpınar, Adalet Cimcoz’a yazdığı bir mektupta şöyle der: “*Valery’nin bir musra-nda daima yeniden başlamak vardır ki, şiirde güzel şey, tam yerinde... Ben hep yeniden başlamaya mecburum.*”³² Böyle söyleyen ve âdeta hep yeniden başlayan bir kişi işini bitirebilir mi?

Onun bu bir türlü yaptıklarından memnun olamayışını (tatminsizliğini) Don Juan’ın* tavrına benzeten Mehmet Kaplan, estet Tanpınar ile Don Juan’ın benzerlikleri konusunda şu açıklamayı yapar:

“*Estetin içinde de, tatmin edilmemiş ve tam gayesine ulaşmamış derin özleyişlerin doğurduğu bir huzursuzluk, bir boşluk hissi vardır. Tanpınar, hayatı boyunca güzelliği ve yaşamayı sevmekle beraber, aradığını bulamamış bir insan (Don Juan) intibasını bırakıyordu.*”³³

Hasan Bülent Kahraman’a göre, Tanpınar sanatçı kimliğini daima düşüncelerinin içinden oluşturmaya özen göstermiştir. Kaldı ki bir “estet” olmasının ve o niteliğiyle Türk edebiyatında özgün bir konuma sahip bulunmasının en önemli nedeni ve koşulu da budur.³⁴

Tanık Temel’e yazdığı bir mektupta “*Ben inzivayı seviyorum, yalnızlığı değil.*”³⁵ diyen Tanpınar, bu kişilik özelliği ile çıktığı yolda “kendini yapmış” ve estet kişiliğini Hacı Bayram’ın şiirindeki şehre benzetmiştir:

“*Hacı Bayram’ın şiirindeki** şehir gibi, şiirlerimi söylerken ben kendimi yaptım.*”³⁶ Bu şekilde kendini yapan/kuran Tanpınar Türk kültür ve edebiyatına şu kimliklerle girer:

Şair, hikâyeci ve romancı, edebiyat tarihçisi, edebiyat eleştirmeni, edebiyat incelemecisi, gazeteci, siyasetçi, akademisyen, lise ve üniversite hocası, deneme yazarı, fikir adamı. Tanpınar'ın estetik kişiliği, hemen hemen bütün bu kimliklerine hakim olmuştur.

İlyas Dirin, yazı hayatında şu ana kadar tespit edilebildiği kadarıyla yetmiş yakın dergi ve gazetede şiir ve yazıları yayınlandığını söyledikten sonra, Tanpınar'ın oldukça velut bir yazar olduğunu da söyler.

Ancak yazının yukarıda bahsedilen estetik kimliği dışında başka yönleri de vardır. Tanpınar'ın farklı yönlerini yansıtan, onu daha çok roman ve şiirleriyle tanıyanları hayrete düşürecek ve hatta hayal kırıklığına uğratabilecek kadar siyasi yazıları da bulunmaktadır. Tanpınar bu yazıları, 27 Mayıs İhtilali'nden kısa bir süre sonra resmi ideolojinin yayın organı **Cumhuriyet**'te peş peşe yayımlar. Toplamı dört olan ve maalesef ihtilalin şemsiyesi altında yazılan bu yazılarda okurlar farklı bir Tanpınar profiliyle karşılaşır.

Sanatı hep bireysel ve estetik boyutuyla gördüğünü bildiğimiz Tanpınar, "Memleket Realiteleri" başlıklı yazısında şunu söyler:

*"Artık vatan benim için sadece tarihi hatıralar, şerefli isimler, şiiri kadehinden taşan şehir adları, gurbeti ruh besleyici bir duygu gibi tene yapışan manzaralar, ne ilahi mimarimiz ve ne de onun kulağımızdaki nur serabı musıkîmiz değildir."*³⁷

Tanpınar bir yerde de şunu söyler:

*"Hiçbir milletin münevveri, bizim kadar içtimai olamaz. Eğer ferde ait bazı hakların bile peşinde koşmamışsak, bu, daimi bir tehlike içinde yaşamamızdan gelir. Türk milleti iki yüz sene muhasara edilmiş bir kale nizamıyla yaşadı. Muhasara şiddetlendikçe fert kendisini cemiyete bağışladı."*³⁸

Bu sözleri de değişik bir Tanpınar profili çıkarıyor karşımıza.

Orhan Pamuk da Tanpınar'ın bir başka yönüne dikkatimizi çeker. Pamuk'a göre, Tanpınar, bir cemaat insanıdır, bir romancı olarak içinde yaşadığı cemaatin sorumluluğunu bütünüyle ruhunda hisseden biridir. Yalnızca bir cemaat adamı değil, adamı olduğu cemaatin ideologudur da aynı zamanda. Tanpınar ayrıca, modernizmden haberdar bir cemaat adamı kimliği de taşır.³⁹

Tanpınar'da Felsefi/Estetik Arka Plân

Tanpınar estetiğini kurarken, hem Batıyı, hem de Doğuyu birlikte önemsemiştir. Ayrıca Ahmet Hamdi seçicidir. Hem *Doğudan* hem de *Batıdan* gerekli olduğunu düşündüklerini almıştır. Orhan Okay'ın ifadesiyle "*hayatın batısından şiirin doğusuna*" sözü bu anlamda Tanpınar estetiğini ifade eder olmuştur.

Tanpınar'ın estetiğinin anlaşılması için Hasan Bülent Kahraman da Yahya Kemâl'in bilinmesi şartını ileri sürmektedir. Kahraman'a göre, Yahya Kemâl incelenmeden, Tanpınar'ın Yahya Kemâl okuması irdelenmeden ve kavranmadan doğrudan doğruya Tanpınar'ın anlaşılması imkânsızdır.⁴⁰ Hasan Bülent Kahraman daha sonra, Tanpınar'ın temel kaynakları olarak 19. yüzyıl epistemolojisi, Dîvan Edebiyatı ve nihayet Osmanlı medeniyetinin adını anar.⁴¹

Doğa, kentler, mimarî, kitap, müzik, resim, heykel, koca sanat tarihi Tanpınar için

yeni yaşantıları, görüntümleri ile, şaheserleri ile doğrulayan, destekleyen bir büyük kaynak.⁴² Bütün bunların dışında, ömrü boyunca mükemmellik peşinde koşan Ahmet Hamdi'in asıl estetik arka plânını, biyografisi ve bu biyografi içinde değerlendirilmesi gereken ailesi, bulunduğu şehirler, okuduğu okullar ve kitaplar, karşılaştığı önemli şahsiyetler, severek okuyup tesirinde kaldığı/etkilendiği/model aldığı kişiler oluştururlar. Ahmet Hamdi bu estetik kaynakların hangisinden ne zaman nasıl faydalandı acaba? Bu soruya cevap vermek için ilk önce ana hatlarıyla bir "Tanpınar kronolojisi" çıkarmak gerekir. İşte ana hatlarıyla Tanpınar kronolojisi:

1901: Tanpınar'ın doğumu. Doğum yeri, İstanbul.

1904: Kadılık yapan babasının (Hüseyin fikrî Efendi) yeni görev yeri değişikliği nedeniyle Tanpınar, Ergani Madeni'ne gider.

1908: Tanpınar bu sefer de babasının Sinop'a tayin edilmesi üzerine ailece Sinop'a göçer.

1909: Babasının görevi nedeniyle Tanpınar Siirt'e gitmek zorunda kalır.

1914: Tanpınar'ın babası bu kez de Kerkük'e atanır. Yaşı ve eğitim seviyesi gittikçe büyüyen Ahmet Hamdi ilk ciddi okumalara Kerkük'te başlar.

1915: Tanpınar'ın annesi Kerkük'te ölür. Bu ölüm genç Ahmet Hamdi'yi bir hayli etkiler.

1916: Tanpınar bu defa da babasının görevi nedeniyle Antalya'ya gelir.

1918: Tanpınar'ın yüksek öğrenim için İstanbul'a gelir.

1919: Ahmet Hamdi İstanbul'da Yahya Kemâl'in de hocalık yaptığı Edebiyat Fakültesi Edebiyat Bölümü'nde öğrenime başlar.

1923: Tanpınar, İstanbul Edebiyat Fakültesi'nden mezun olur ve aynı yıl Erzurum'a edebiyat hocası olarak atanır.

1925: Ahmet Hamdi, Erzurum'dan Konya Lisesine nakledilir.

1927: Konya'dan da Ankara Lisesine atanır.

1930: Ankara Lisesindeki görevine ek olarak Gazi Terbiye Enstitüsü'nde de derslere girer.

1932: Tanpınar, bu sefer de İstanbul Kadıköy Lisesi edebiyat hocalığına atanır.

1933: Ek görev olarak Ahmet Haşim'in ölümü üzerine Güzel Sanatlar Akademisi sanat tarihi hocalığı yapar.

1934: Tanpınar, Güzel Sanatlar Akademisi sanat tarihi hocalığına asaleten atanır.

1939: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesine Profesör olarak atanır.

1942: Maraş milletvekili olup siyasete atılınca üniversitedeki görevinden ayrılır.

1946: Millî Eğitim Bakanlığı müfettişliği yapar.

1948: İkinci kez Güzel Sanatlar Akademisi estetik hocalığına getirilir.

1949: Yeniden İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesine profesör olarak döner.

1953: İlk olarak Avrupa'ya gider.

1959: İkinci kez Avrupa'ya gider.

1960: Avrupa'dan döner.

24 Ocak 1962: Bir gün önce rahatsızlandığı için yatırıldığı hastanede vefat eder.⁴³

Tanpınar, Antalyalı Gence (Genç Kıza)*** yazdığı mektupta, bir gün Ergani Madeni'nde üç yaşında iken kendine rastladığını, karlı bir gün olduğunu, kendisinin "*lezzetli bir hayranlıkla*" dışarıyı seyrettiğini söyler. Mehmet Kaplan'a göre, üç yaşında iken dış âlemin güzelliği karşısında duymuş olduğu bu "*bir çeşit lezzetli hayranlık*" Tanpınar'ın estetiğinin başlangıcıdır.⁴⁴

Henüz üç yaşında iken "estetigi" hisseden Tanpınar, yaşı ilerleyip bir sanat adamı oluncaya kadar tam bir "estetik macera" yaşamıştır. Yaşadığı bu macerada özellikle ailesinin önemli bir yeri vardır. Meselâ, Tanpınar'ın babası ilmiye sınıfından Kadı Hüseyin Efendi'dir. Bu Osmanlı kadısı, Siirt'te iken, oğlunu (Tanpınar'ı) Fransız Dominicain rahiplerinin idare ettiği bir mektepte okutmuştur. Orhan Okay, babasının küçük Ahmet Hamdi'yi böyle bir okulda okutmasını çok anlamlı bulur. Genç Tanpınar'ın Batı'yı ve bir başka kültürü/medeniyeti tanınmasında henüz küçük yaşlarda okuduğu bu okulun da bir payı olsa gerek.

Tanpınar'ın kültür birikiminde ailesinden özellikle büyükannesinin tesiri belirlidir. Ahmet Hamdi, on bir gün süren uzun bir kervan yolculuğu ile Siirt'ten Erzurum'a gidişlerinde, on yaşlarında iken, zamanın çoğunu büyükannesinin "mahfesinde" geçirmiş, ondan, bu çetin coğrafyanın hikâyelerini, Kerem masallarını ve Yunus şiirlerini dinlemiştir. Kerkük'te ise yine bu büyükannenin şiirleri, ilahileri, türküleri ve masallarıyla beslenmiş, halk edebiyatına ve kültürüne sempatisi böylece daha çocukluk yıllarında uyanmıştır.⁴⁵

Tanpınar büyük annesi için şunları da söyler:

*"Büyükannemin melankolisi vardı. Bahtiyardı ama, nostaljisi vardı. Halk edebiyatını iyi bilirdi. Evimizde masal hakimdi."*⁴⁶

Tanpınar, çocukluğunun bir kısmını Antalya'da (Akdeniz'de) geçirmişti. Onun yetişmesinde buradaki tabiatın, hayatının, arkadaşlıklarının, okulunun, okuduklarının büyük rolü vardır. Tanpınar burada bütün Servet-i Fünun koleksiyonu ile beraber pek çok tercüme roman okur. Lisede Tarih Hocası Süleyman Fikri Bey'dir. "**İlm-i Belagatten Beyan ve Bedii Hulasası**" adlı küçük bir risale ile "**Antalya Livası Tarihi**" adlı kitapların müellifi olan Süleyman Fikri Bey'den çok şey öğrendiğini belirten Ahmet Hamdi, tahmin edilebilir ki birbirinden farklı alanlara ait bu iki eserin müellifinden ilki dolayısıyla eski şiirimizin estetiğine, ikincisi ile de zaten uyanmaya başlamış olan tarih tecrüsesine yol açmış olmalıdır.

Tanpınar üniversiteden mezun olduktan sonra, Erzurum ve Konya Liselerinde edebiyat hocalığı yapar. İnkılaplardan evvel Konya'da yapılan son Mevlevi ayinine katılan Tanpınar, 1927-1932 yılları arasında Ankara'da hocalık yapmıştır. Çevresinde şiire düşkün olan Rıfki Melül Meriç, Faruk Nafiz, Orhan Veli, Oktay Rıfat, Melih Cevdet, Samet Ağaoğlu gibi kişiler vardır. Kendi şiirine ve poetikasına geniş ufuklar açacak olan Valery'yi de bu yıllarda tanımış ve sevmiştir.

1932'de İstanbul'a dönen Tanpınar'ın Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki estetik ve mitoloji hocalığı, onu sanatın başka bir çehresi ile karşılaştırır: Plâstik sanatlar. Müzeler, resim ve heykel sergileri, seramik ve mimarî eserler hakkındaki yorumlarının dışında, ro-

man ve hikâyelerine, hatta şiirlerine giren plâstik sanatların izlerini de Akademi'deki bu hocalık tecrübesine ve sanatkâr dostlarından oluşan çevresine borçlu olmalıdır.⁴⁷

Tanpınar'ın estetik ve fikrî oluşumunun ilk halkası “Kerkük Hatıraları”dır. İkinci halka ise Akdeniz'dir. Üçüncü halkasını da İstanbul'a gelişi ve Yahya Kemâl'le tanışması oluşturur.

Akdeniz kavramı Tanpınar'da, Yahya Kemâl ve Yakup Kadri'de görüldüğü şekliyle bir kültürel kavram değildir. Hatta Tanpınar'da o niteliğini tümünden yitirir; kişiselleşir ve bir ölçüde de o kişisel alımlamanın bağlamında anlam kazanan, özgülleşen bir kişisel estetik kategorisi olur. Bu yanıyları Akdeniz, onun için en geniş anlamıyla, sonuna kadar bağlı kalacağı “ışık” ve “su” kavramlarıyla örtüşür.

Hasan Bülent Kahraman, Kerkük'ün Tanpınar'a ölüm duygusu verdiğini, Akdeniz ve Antalya'nın ona kısmi bir neşe verdiğini söyler.

Tanpınar, tahsil için 1918'de İstanbul'a gelir. Entellektüel kimliğinin oluşumunun üçüncü devresi olarak bu tarihi ve İstanbul'da Yahya Kemâl'le tanışmasını anar.⁴⁸ Zaten Tanpınar'ın felsefî/estetik anlamda asıl kimlik oluşumu da bu üçüncü devreden sonra teşekkül eder.

Tanpınar'ın felsefî/estetik kimliğinin oluşumunda, gerek henüz öğrenci iken bazı hocalarının tavsiyesi üzerine okuduğu, gerekse kendi seçerek okuduğu kitapların da payı vardır. Buna içinde bulunduğu “edebî muhitler” ile bu muhitlerde yayınlanan ve bizzat Tanpınar'ın yazar olarak katıldığı edebiyat ve felsefe dergilerini de ilave etmek gerekir.

Tanpınar'ın okudukları arasında yer alan ve daha sonradan hatırladıkları Antalya'da lisede iken hocası olan Celal Nuri'nin bazı kitapları, Ahmet Rasim'in, Yakup Kadri'nin yazıları, Haşim'in şiirleri belki daha da önemlisi matbu Osmanlı tarihleri önemli bir yer tutar. İleriki yıllarda edebiyat tarihi anlayışını tarih ve medeniyet yorumlarıyla paralel yürütecek olan Ahmet Hamdi, hemen bütün Osmanlı tarihlerini hatmettiğini söylemektedir.

Tanpınar, fakültenin son yıllarına doğru belki ilk defa ve ciddi olarak Batı edebiyatına da açılmıştır. Bunda da yine Yahya Kemâl'in işaret ettiği şahsiyet ve eserler ön plândadır: Baudelaire, Verlaine, Mallarme, Anatole France, Goethe, Dostoyevski elinden düşürmediği yazarlar olur.

Yine Ankara'da iken Gazi Muallim Mektebi'nde ders veren Ahmet Hamdi, bu okulun bünyesindeki Musıkî Muallim Mektebi'nin diskoteğinde bulunan “birkaç yüz plak”, ona iki yıl içinde Batı musıkîsinin büyük klâsiklerini tanıma fırsatını vermiştir. Yine eserlerinin arasına giren Batı musıkîsi ile ilgili motifler, metaforlar ve çağrışımların tek zengin kaynağı bu dönemde dinledikleridir.⁴⁹

Tanpınar'ın estetiğinin anlaşılmasında **Dergâh** dergisinin de büyük payı vardır. **Dergâh**, Tanpınar'ın estetik oluşumunda bir aşamanın adıdır. Bu dergi 1921 yılında yayın hayatına girer. Anadolu'daki savaş sürmektedir. Dönemin en önemli meselesi “vatanın kurtarılması”dır. Ahmet Hamdi bu döneme ve bu dergiye olan borcunu da her fırsatta anar.

Dergâh dönemi, Tanpınar açısından yeni bir dönemin başlangıcını da oluşturur.

Yahya Kemâl, bitmekte olan dönemi “Üç Tepe”den bakış adıyla verir. Başlayacak yeni dönemin adı da artık Bergson adıyla anılır. Dönem, yaşanan gerçeği somutlaştırmak ve biçimlendirmek çabasında olduğundan, mevcut durumu tanımlamak için Bergson felsefesine âdeta bir kurtarıcı gibi tutunur herkes.⁵⁰

Malte Lauride Bright’in Defteri adlı R. M. Rilke’nin eseri için Tanpınar, “*Bu roman benim son hocamdır.*” der.⁵¹ Dolayısıyla bu ve benzeri eserlerin de Tanpınar üzerindeki etkisi sözkonusudur.

Tanpınar’ın felsefi/estet kimliğinin oluşumunda bizce en büyük faktör, tanıştığı, dostluk kurduğu, okuduğu, yanında bulunduğu ya da karşılaştığı yerli ve yabancı şahsiyetlerdir. Hayatı boyunca pek çok şahsiyetle bir araya gelen Tanpınar, onların her birinden bir şeyler almış ya da belirli oranda onlardan etkilenmiştir. Yazarın “estet” kişiliğinin oluşumunda etkili olan bu sanatkarları tanımadan Tanpınar’ı anlamak mümkün değildir.

Tanpınar’ın yetişmesinde katkısı olan bu şahsiyetler, yalnızca bir kültür ve medeniyetin insanı değil, hem Doğu hem de Batı medeniyet ve kültürünün seçkin simalarıdır. Zaten Tanpınar’a göre, Fuzuli’yi, Nefi’yi hakikaten sevip anlayan bir muasır, ondan Avrupa şiirine, Goethe’ye, Shakespeare’e çok kolay geçebilir. Dede Efendi ile beslenmiş bir ruh için ise Bach sadece bir kardeşir.⁵²

Tanpınar bir başka konuşmasında da, Kant’ı, Nietzsche’yi, Hegel’i, Marks’ı vb. büyük düşündürleri bir yana atarak hiçbir yere gidilemeyeceğini söyler.⁵³ Bu yüzden olacak, Tanpınar felsefi/estetik gelişim sürecinde hep bu gibi şahsiyetlerden beslenmiştir.

Burada, Tanpınar’ın yetişmesinde etkili olan bu büyük şahsiyetleri *yerli şahsiyetler* ve *yabancı şahsiyetler* diye ikiye ayırabiliriz.

Tanpınar’ın yetişmesinde katkısı olan yerli şahsiyetlerin başında hiç şüphesiz Yahya Kemâl gelir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bir sanatkarın yetişmesinin açıklanmasında kullanılan “tesir” kavramını da Yahya Kemâl’den öğrenmiştir. Yazar, “*Yahya Kemâl, tesir denen şeyin kopya olmadığını, şahsi bir nizam, bir çeşit dersle karşılaşmak olduğunu biliyordu.*”⁵⁴ derken bunu ifade etmiş olur.

Orhan Okay’a göre, Yahya Kemâl’in dersleri, Tanpınar için, onun edebiyata, sanata, tarihe ve bütün bir hayata bakışı için önemli bir başlangıçtır.⁵⁵ Tanpınar böyle bir başlangıç yaptığını “Hiç kimsenin, Yahya Kemâl hariç, tesiri altında kalmadım.”⁵⁶ diyerek belirtmiş olur.

Yahya Kemâl’in ders işlerken adını andığı yerli ve yabancı sanatkarlar konusunda Tanpınar şunları söyler:

“*Bu derslerde Racine ve Verlaine Nedim’le, Baki ile, Şeyh Galip Baudelaire ile âdeta kol kola geliyordu. Bektaşî fıkrası, halk şiiri, eski tarihçilerimiz, Balzac ve Dostoyevski ile yan yana idiler.*”⁵⁷

Tanpınar, Antalyalı Gence (Antalyalı Genç Kıza) yazdığı mektupta da Yahya Kemâl ve onun üzerindeki tesirden söz eder:

“*Yahya Kemâl’in üzerimdeki etkisi, şiirlerindeki mükemmeliyet fikrî ile dil güzelliğidir. Dilin kapısını bize o açtı. (...) Bende asıl büyük tesir Fransız şiirinden ve bu şiirin Baudelaire, Mallarme ve Valery kolundan geliyor. Fakat bu çizgi de tam değildir.*

Gerard de Nerval diye çok mühim bir Fransız şairini, Hoffmann ve Edgar Allen Poe, Faust'u ile Goethe'yi, Dede Efendi'yi, Mozart ve Beethoven'i, Bach'ı sevdiğim Fransız ve İtalyan ressamlarını, Fransız impressioniste ressamların mühimmini bazı modernlerin payını da ayırmak lâzımdır. Nihayet bütün bunlara bence en sevdiğim romancı olan Marcel Proust'u da ilave gerekir. Asıl estetiğim Valery'yi tanıdıktan sonra (1928-1930) yıllarında teşekkül etti. Bu estetiği veya şiir anlayışını rüya kelimesi ve şurulu çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musıkî ve rüya. (...) Şiir ve sanat anlayışında Bergson'un zaman telakkisinin mühim bir yeri vardır. (...) 1932 yıllarında Schopenhaur ve Nietzsche'yi çok okuduğumu hatırlatayım. Rüya meseleleri beni Freud ve psikanalistlere götürdü.”⁵⁸

Ahmet Hamdi, bir başka yerde de Yahya Kemâl'in hem Türk şiirindeki yerinden hem de kendi üzerindeki tesirinden şöyle söz eder:

“Modern Türk şiiri, Yahya Kemâl'le başlar. Yani sokak ve ev konuşmasını nazım diline getiren ilk adamımızla. Türkçülük cereyanının med ve cezirlerinden kurtulan, Serveti Fünun nazeninliğinden şiiri sıyrarak odur. Bizde bu adamın rolü, Fransız lisanının dünya ölçüsünü göz önünde tutarak Valery'ninkine çok benzer. Yani şiiri bir takım hurafelerden temizlemeye çalışmış ve muvaffak da olmuştur. Ben şiiri bu iki adamın zaviyesinden tanıdım. Hayat ve değerler karşısındaki duruşları birbirinden çok ayrı olmakla beraber, birbirine biraz da benzerler. Yalnız bir tefekkür ananesine sahip olan Valery, tabiatıyla büsbütün başka bir eserin sahibi oldu. Yahya Kemâl, hem tesiri itibarıyla, hem de eseri itibarıyla şiirde kaldı, yalnız şiirde ve Türk şiirinde kaldı. Binaenaleyh oradan itibaren bugünkü şiirimize bakmak isterim.”⁵⁹

Tanpınar, medeniyete kültüre ve sanata “estetik” bir gözle bakan Yahya Kemâl'in en fazla bu yönünü takdir eder. Ahmet Hamdi'ye göre, Yahya Kemâl'in cemiyet fikrîyle saf estetiği at başı yürütmesi, hatta birbirinin tamamlayıcısı yapması onun en büyük tarafıdır.⁶⁰

Tanpınar, Yahya Kemâl'i tam anlamıyla Doğulu saymadığı gibi, Batılı da saymaz. Ona göre Yahya Kemâl'in hem Doğulu hem de Batılı tarafları vardır. Meselâ Yahya Kemâl'deki tarih ve medeniyet fikrî ile Osmanlıya bakış ve en önemlisi eski musıkîmiz ve şiirimize bakış, onun doğulu yönünü oluşturur. Hasan Bülent Kahraman'a göre de, Yahya Kemâl realiteden hareket ettiği için, Tanpınar onu Batılı saymaktadır.⁶¹

Hasan Bülent Kahraman, Tanpınar'ın Doğulu tarafından söz ederken, ünlü şairin eski musıkîmize verdiği önemi gündeme getirir. Hasan Bülent'e göre Tanpınar, Dede Efendi'den hareketle, iç insanı yakalamaya çalışır. İç insanı yakalayabilirse, hem bir ortak payda bulacak, hem de bir bağlanma noktası yakalayacaktır.⁶²

Orhan Okay, Tanpınar'daki musıkî zevkinin gelişiminde de Yahya Kemâl'in etkisi olduğunu söyler Yahya Kemâl'in İspanya elçiliği dönüşünde, yani 1933'te Tanpınar yine hocasının yanında, evinde ve sohbetlerindedir. Yahya Kemâl onu İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'na götürmüş ve eski bir gramofondan önünde diz çöküp İtri'nin Nevakar'ını beraberce dinlemişlerdir.

Orhan Okay, Tanpınar'ın Yahya Kemâl'den kazanacağı en büyük mirasın, bir kültür ve medeniyet şehri olarak İstanbul'u tanıması olduğunu da söyler.⁶³

Tanpınar, üzerinde tesiri olan şahsiyetler arasında Fuat Köprülü'nün adını da anar: *"Prof M. Fuat Köprülü'den çok şey öğrendim. Fransız münekkidi Albert Thibaudet üzerinde çok büyük tesir yaptı."*⁶⁴

Tanpınar: "Ankara Lisesine Paris'ten genç bir adam geldi. Muhyiddin Sebati. Veremden öldü. Ressamdı. Hasta, santimental bir çocuktü. Bana Beethoven'i sevdirdi."⁶⁵ sözüyle de üzerinde tesiri olan bir başka kişinin adını anmış olur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın adını andığı ünlü Türk musikîşinaslarının başında Dede Efendi gelir. Dede Efendi (1778-1846), Türk musikîsinin en büyük bestekarlarından- dır. Aynı zamanda şair, edip ve hattattır. Dede'nin nesri de kuvvetlidir.

Tanpınar'ın felsefî/estet kimliğinin gelişmesinde yerli şahsiyetlerin yanında yabancı şahsiyetlerin olduğunu da daha önce belirtmiştik. Ona yabancı şahsiyetleri tanıtan kişi de genelde hocası Yahya Kemâl'di. Ahmet Hamdi 'nin Yahya Kemâl'den sonraki hocası Baudelaire'dir. Tanpınar *"Beni musikîye, Garp musikîsinden bahsediyorum, o götürdü. Resmi onun tesiriyle tatmağa başladım."* derken Baudelaire'i kasteder. Yazar daha sonra sırasıyla Verlaine, Mallerme gibi kişilerin adını anar.⁶⁶

Bilhassa Valery'nin estetiğini benimseyen Tanpınar, bunu birçok yerde dile getirir: *"Estetiğim Valery'nin estetiğiydi. Ondan fazla ayrılmadım. Yalnız bende musikî ve rüya çok tesirliydi. 1920'den itibaren resim de çok tesir etti."*⁶⁷

Tanpınar'ın her fırsatta vurguladığı "Valery estetiği" nedir acaba? Bu konuda şunları söylemek mümkün:

Valery, hayatı boyunca zihnin ağırlarının acısını duymuştur. Paris'e gelince, *zaman, rüya, dikkat, bilimlerde gerçek*, daha genel bir deyimle *zihnin işleyişi* hakkındaki düşünceleriyle ilgili olarak sayısız defterler doldurur. Valery kendisine kolay gelen her şeye karşı kayıtsız, hatta düşman olduğunu söyler. Kimsenin dikkatini çekmeden, bilinmedik bir insan olarak yaşamayı kabul etmiş gibidir. Şöyle der: *"Dünyadan elini çeken kişi, onu anlamak durumuna girer."* Valery, bir uygarlığın, bir dilin vasiyetnamesini yazdığına inanan bir insanın sonsuz sabrı, sonsuz titizliği ile çalışıyordu. Ona göre tek sağlam şey sanattır. Fakat onun anladığı sanat didaktik, kolay anlaşılan bir sanat değil, zor ve yer yer kapalı bir nitelik gösterir. Bu yüzden Valery, *"Işık meraklılarını memnun edemediğime üzgünüm."* der. Yani, sanatı bir bilgi kaynağı olarak görmez ünlü şair. *"Şiir ne fikirlerle ne de duygularla yazılır. Şiir kelimelerle yazılır."* diyen Valery, şairi metodlu, bilinçli bir zanaatçi olarak görmek istediğini de belirtir.⁶⁸ Valery'nin estetiğini oluşturan bu özellikler aşağı yukarı Tanpınar'da da görülür.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın adını andığı önemli isimlerden biri de Baudelaire'dir. Baudelaire, musikîde Wagner'in, edebiyatta Edgar A. Poe'nun, resimde Delacroix'in hayranıydı. Onun tercih ettiği şiir şekli, sembolik, kısa ve yoğunlaşmış olanlardır. Bir de Baudelaire, yazdığı şiirleri yayınlamada acele etmiyordu.⁶⁹ Yazdığı şiirleri hemen yayınlamama hususu, Tanpınar için de geçerlidir.

Baudelaire'in hayatını altüst eden olayların başında yüksek miktardaki borçları ge-

lir. Bu borçları onu sefil bir hayat yaşamağa mecbur etmiştir. Para sıkıntısı çekerek, ömrü boyunca borçlarından şikâyet eden Tanpınar, bu yönden de Baudelaire'e benzer.

Tanpınar üzerinde Edgar Allen Poe'nun da etkisi vardır. Çok yönlü biri olan Poe, edebî tenkitçiliği, şairliği ve hikâyeciliği ile ün salmıştır. Poe'ya göre şiirde gaye, hayatın gerçeklerini ortaya koymak değil, dilin ritmik ve melodik hususiyetlerinden faydalanarak ideal güzelliği dile getirmektir. Kendi ifadesiyle “*Şiirin vazife ve hakikat ile hiçbir alakası yoktur. Güzel bir kadının ölüsü bile hiç şüphe götürmeyecek şekilde dünyanın en şairâne mevzuudur.*”⁷⁰ Şiirde yalnız güzellik ve his peşinde koşan Poe, bu yönleriyle Tanpınar'a model olan şahsiyetlerden biri olmuştur.

Tanpınar'ın önemseydiği isimlerden biri de Gerard De Nerval'dir. Nerval, ilk önceleri yalnızca bir Paris edebiyatçısı iken, daha sonra bir Doğu yolculuğuna çıktı. Yunan adaları, Mısır, Suriye, Lübnan ve İstanbul bu yolculukta gezdiği yerlerdir. Bu yolculuğun hikâyeleri üzerinde uzun zaman çalışacak, bunları son şekilleriyle ancak 1851'de “**Doğu Yolculuğu**” adıyla yayınlayacaktı.⁷¹ Doğu (Şark), Tanpınar'ın da önemseydiği ve hakkında kafa yordduğu bir kavramdır.

Tanpınar'ın felsefî/estet kimliğinin oluşumunda bazı romancıların da etkisi olmuştur. Bu romancıların her biri dünya edebiyatına yön vermiş ve her biri klâsikleşmişlerdir.

Ahmet Hamdi'nin adını en fazla andığı ve bir anlamda üstad olarak gördüğü romancı Marcel Proust'tur. Proust, çağının en büyük filozofu olan Bergson'un başlıca temalarını roman alanına aktaran kişidir.⁷² Bergson, –aşağıda değineceğimiz gibi– Tanpınar'ın da üstadıdır.

Ömrü boyunca siyasal ortamdan uzak kalan Proust'un romanlarında acı, sonsuz çeşitlilikte tarif edilmeye çalışılırken, tatminden hemen hemen hiç söz edilmez. Çünkü, tatmin mutluluk demektir ve mutluluğun erdemi de pek az yaşanmasındadır.⁷³ Tatmin, mutluluk, huzur gibi kavramlar Tanpınar'ın romanlarında da işlenir.

İngiliz yazar Ruskin'in mimarlık hakkındaki fikirlerinin etkisinde kalarak Venedik'teki sanat anıtlarını görmeye de giden Proust, bir de “**Geçmiş Zaman Peşinde**” adlı on altı ciltlik büyük bir eser yazmıştır. Ünlü romancıdaki “geçmiş(mazi), mimariye önem verme ve onu bir sanat olarak görme ve Bergson'a bağlılık gibi hususlar bizi onunla Tanpınar arasında bir ilgi kurmaya itiyor.

Hasan Bülent Kahraman'a göre, Tanpınar, *Proustgil* bir zaman düşüncesine bağlanmıştır. Bu, “yitik zaman”dır.⁷⁴

Tanpınar'ın model aldığı romancılardan biri de –Proust kadar olmasa da– Kafka'dır. Kafka'nın, çağdaş yazarların pek çoğunun aksine yapmak istediği şey yazarlıktı. Edebiyatın, beklediği doyumu vermeyeceğini anladığı hâlde hiçbir zaman yazmaktan vazgeçmedi. *Vaad Edilen Toprak*, Musa için neyse, edebiyat da Kafka için oydu.⁷⁵ Sanatı, edebiyatı ve hatta “yazma” işini Tanpınar'ın da çok büyük bir oranda ciddiye aldığını biliyoruz.

Kafka'nın ayrıca bütün bürokrasileri ve her tür icraatı tartışma konusu yapması,⁷⁶ “**Saatleri Ayarlama Enstitüsü**” gibi bir roman yazan Tanpınar'la Kafka arasında bir benzerlik olduğu düşüncesine götürüyor bizi.

Bunlardan başka Ahmet Hamdi, “*Büyük üstadımız Dostoyevski*”⁷⁷ derken roman alanında bir başka referansını da açıklamış olur.

Burada, James Joyce’dan da söz etmemiz gerekir. Çünkü Tanpınar ünlü romanı “*Aydaki Kadın*”ı, Joyce’un *Ulysses*’ini örnek alarak yazmıştır.⁷⁸

Thomas Mann’ın edebiyat ve mimarîden sonra en çok sevdiği sanat müziktir. Hal-dun Taner, Türk romancıları içinde arkitektonik**** yapı ile romanın olduğu gibi, müzikal yapı, fugue sanatı***** ve romanın yakın ilişkisinden söz eden Tanpınar’la Mann arasında da ilişki kurar.⁷⁹

Tanpınar’ın felsefî/estetik arka plânında bazı filozofların da önemli bir yeri vardır. Bu filozoflar arasında yazar, başta Bergson olmak üzere, özellikle Nietzsche ve Freud’un adlarını anar. Hem müzisyen hem de filozof olan Schopenhauer da Tanpınar’ın önemseddiği isimlerdendir.

Tanpınar, bu filozoflardan nasıl ve niçin etkilendiği konusunda şunları söyler:

“*Bergson’un zaman telakkisinden, Freud’un insan hayatına getirdiği hususi aydınlıklardan sonra şiir ve roman elbette eski şeklinde devam edemez, hatta aynı dili kullanamazdı.*”⁸⁰

Burada adını andığımız bu filozofların –özellikle Tanpınar’a etki eden– görüşlerinden de bahsetmek gerekiyor. Adını ilk anacağımız isim Bergson.

Türk düşünce hayatında Yahya Kemâl başta olmak üzere pek çok kişiyi de etkileyen Bergson, 19. yüzyılın pozitivizmini ve idealizmini aşacak bir güce erişmiştir. Bilimle eşdeğer görülen pozitivizm, insanın “*dış gerçeklik*”i ile ilgilenir. Oysa Bergson’un aradığı, insanın “*iç gerçeklik*”idir. İç gerçeklik bir anlamda “*özgürlük*” demektir. Bu gerçeklik ne uzamsal bir şeydir ne de ölçülüp hesap edilebilir. Bu bir “saf süre” demektir. Bergson’a göre insanın iki alanı vardır. Biri *pratik gerçekliğin –madde– alanı* ki, bu ölçülebilir dış gerçekliktir. Diğeri de *ölçülemeyen yaşam ve bilinç alanı*. Bergson bu ikinci alana “*sezgi*” diyor.⁸¹ Ünlü filozofun temel kavramı sezgidir. Ahmet Hamdi, bunu çoğu kez, gene Yahya Kemâl’den esinlenerek “*duyuş/duymak*” kavramlarıyla karşılar. *Muhayyile* daha çok da bu nedenden ötürü önemlidir.⁸² “Sezgi” kelimesi, Tanpınar tarafından da çokça önemsenir. İhsan Turgut’a göre sezginin ne olduğu konusunda, “*Sanatçı nasıl yaratır?*” sorusunu değil, “*Niçin yaratır?*” sorusunu sormalıyız.. Bergson bu soruya “sezgi” şeklinde cevap veriyor.”⁸³

Tanpınar’ın, kuşağının etkisi altında kalarak, *hafıza, hâl ve mazi* kavramlarıyla uğraşırken ve temel önermesi olan “devam” kavramını dile getirirken çıkış noktası Bergson’dur.

Bergson’a göre süreklilik, *bellek, bilinçlilik ve özgürlük*tür. Yine Bergson’a göre, geçmişin şimdide korunması ve saklanması” ve acaba şimdi geçmişin sürekli olarak büyüyen ingesini kapsar mı yoksa şimdi sürekli olarak değiştiği için mi geçmiş sürekli olarak büyüyen bir gerçekliktir. Şimdi olmadan geçmiş tanımlamak ve hatta yaşamak olanaksızdır. Bergson iki belleğin olduğunu bildirir Bunlar “*anımsayıcı bellek*” ve “*daraltıcı bellek*”tir. Bellek süreklilikle özdeştir. Hatırlamak ancak kendisinde saklanabilir. Bu gerçek Bergson’a göre “içsel deneyim”i oluşturur ve bize bir töz kazandı-

rır. Bu tözün özü süreklilik ve parçalanamaz geçmişi sürekli biçimde şimdiye doğru genişletmek ve uzatmaktır. *Şimdi*, olmayandır ve en saf hâlinde oluşur. Oluş hâli de gene Tanpınar'ın en çok baş vurduğu kavramlardan birisidir. Aynı şekilde “*saf*” kavramı da Tanpınar'da sıklıkla göze çarpar.⁸⁴

Hasan Bülent Kahraman'a göre Tanpınar, onca sayfa yazarken ve kültürel üretim öğelerinin üstünde düşünürken aslında bir uygarlığın ve onu nefsinde somutlaştırmış insanın bilinçaltını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. O tanınabilirse, “sezilir” ve “duyulur”sa sonrasının daha kolay olacağına inanmaktadır. Elbette her iki kavramı da Bergson'dan öğrenmiştir.⁸⁵

Bergsonculuğun Türkiye'de iki önemli işlevi sözkonusur. Bir, Kurtuluş Savaşı'nı başlatan “atılım” kavramı ki buna “yaratıcı atılım” da denilir. İki, Bergsonculuk Türkiye'de bir düşünce hareketi olarak başlamıştır. Bununla birlikte geniş ölçüde edebiyatçıların egemen olduğu bir kesimde etkili olmuştur. Edebiyatçılar, o tarihte “siyasal entelektüelizm” denilecek bir sürecin ve oluşumun da içindedirler. Bu edebiyatçılardan biri de Tanpınar'dır.⁸⁶

Dilin anlamlı en küçük birimi olan sözcük, Bergson'a göre bütün niteliği yararcılığında olan bir olgudur ve soyluluğu sıradan biçimlere indirger. Buna göre Bergson, sanatçının/şairin sezgilerini akışkanlığı ve biricikliği içinde, kamusal bir mülkiyet hâline gelmeden ve orada tutsaklaşmadan aktarabileceğine inanmaz. Bu itibarla da şiir Bergson'a göre olumsuz bir projedir. Tanpınar'ın, sürekli şiiri “*yapamamaktan*” yakınması da özünde bu imkânsızlığın içinden konuşmasından; fakat onu fark etmemiş olmasından başka bir şey değildir.⁸⁷

Tanpınar'la ilişkisi kurulan filozoflardan biri de Nietzsche'dir. Nietzsche insanların kendi tutkularını gerçekleştiremedikleri veya arzularını tatmin edemedikleri için ıstırap çektiklerini öne sürer.⁸⁸ Burada aklımıza hemen Ahmet Hamdi'nin **HUZUR** romanı gelmektedir. Roman kahramanı Mümtaz roman boyunca üç şey (İhsan'ın iyileşmesi, Nuran'la evlenmek ve İkinci Dünya savaşının çıkmaması) ister. Fakat istediği bu üç şey de gerçekleşmez. Dolayısıyla Mümtaz ıstırap çekmiş olur.

Hilmi Yavuz, Tanpınar'ın estetiğini tek bir kaynağa indirger. O kaynak da Nietzsche'nin görüşleridir. Hilmi Yavuz'a göre, Tanpınar'ın estetiği, özellikle onun müzik ve plâstik sanatlar karşısındaki tavrı doğrudan doğruya Nietzsche'nin sistemine bağlanır. Nietzsche, eski Yunan kültürünü temellendirirken, bu kültürün tragedya'ya dayandığını belirtir ve tragedya'yı mitlerden yararlanarak çözümler. Nietzsche'ye göre sanat, sürekli evrimini Yunan mitolojisinin iki tanrısına (Apollon ile Dionysos karşıtlığına) borçludur.⁸⁹

Daha önce de belirtildiği gibi, Tanpınar estetik kavramını irdelerken, güzelliği düşünsel ve felsefî düzlemde temellendirmeyi (estetik bilimini) Apollon'a; zevk, eğlence ve coşkunluğu ön plâna alan Dionysos'u da hedonizme temel yapar. Gelip geçici etkilenmeler Tanpınar tarafından sıradan sarhoşluk olarak adlandırılır. Dolayısıyla Ahmet Hamdi'ye göre, hedonizm, Dionysos hâline, estetik bilimi de Apollon tarzına karşılık gelir.

Wagner döneminde gündemi işgal eden iki filozof vardır. Her ikisi de Tanpınar'ın önem verdiği isimlerdir. Bunlardan biri dünyayı karanlık gören filozof Schopenhauer; diğeri de insanın ancak insan üstü bir varlığı elde edebilmesinde kurtuluşu gören Nietzsche idi. Schopenhauer ve Nietzsche, hayatı uzun boylu inceledikten sonra, kendilerince müsbet bir neticeye varamadıkları için bedbin görünmek zorunda kalmış olan filozoflardı. Bu iki filozof hayatları boyunca müzikle ilgilenmişlerdir.⁹⁰ Burada Tanpınar'ın estetiğinin unsurlarından biri olarak müziği gördüğünü de hatırlatalım.

Nietzsche, “*büyük eser*” kavramıyla yakından ilgilenmiştir. Büyük eserleri ancak büyük sanatkarlar ortaya koyabilir. Büyük sanatkar olmak da pek o kadar kolay değildir. Bir kere büyük bir trajik hayat söz konusu olmalı. Sonra ıstıraplar, acılar, hastalıklar, yıkımlar vs. bunu takip etmeli. Nietzsche'ye göre, büyük eserler ortaya koyanlar büyük hastalardır. Platon'dan Schopenhauer'a tüm düşünürler bu bakımdan hasta insanlardır.⁹¹

İoanna Kuçuradi'ye göre Nietzsche, çöküntü içinde gördüğü modern insanın etkinlik gibi görünen her şeyinin ancak tepki olduğuna inanmaktadır. Modern insan ise bu tepkiyi ancak kendi ahlâkının değer yargılarına aykırı düşünlere göstermektedir. Nietzsche bunu olumsuz bir özellik olarak görür.⁹² Benzer bir kaygı Tanpınar'da da görürüz. Çünkü Tanpınar da modernizmle hesaplaşmaktadır. Modernizmi inkâr etmeyen Tanpınar, onun algılamış ve uyguladığına itiraz eder. Bu itirazını onun her romanında görmek mümkündür.

Nietzsche'ye göre evrensel değişiklik ve evrensel ıstırap ortasında, insanın sevinci tatmasına müsaade eden yalnızca artistçe rüya ve sarhoşluktur.⁹³ “Rüya” ve “sarhoşluk” gibi kavramlar Tanpınar estetiğinin kavramları arasındadır.

Nietzsche'nin estetizminde üslup da çok önemlidir. Ona göre yüce üslup artık sırf sanat değildir. Gerçeklik, hakikat, hayat olmuştur.⁹⁴ Tanpınar'ın “üslup” kavramına bakışında da aynı niteliği görürüz.

Tanpınar'ın estetizminde Freud ve psikanalizin de belirgin bir yeri vardır. Gerek Freud'un teorilerini gerekse psikanalizin verilerini eserlerinde tatbik eden Tanpınar, her iki kavramın odak kavramı olan “bilinçaltı”na özel bir vurgu yapar. Ona göre, psikoloji sistemleri büyük insanı çocukta ve çocuklukta aradı ve buldu da. Psikanalist sistem, şahsiyetin teşekkülünde çocukluk devrinin ve arızalarının ön plâna alınmasından başka bir şey değildir.⁹⁵

Freud'a göre insan, rahatça tatmin edemediği isteklerini, özlemlerini, hayal kurma yoluyla gerçekleştirmeye çalışır. İşte bu bakımdan sanat ile hayal kurma arasında yakın ilişkiler vardır.⁹⁶ Sanat ile “hayal” ve “rüya” arasında ilişki kurma Tanpınar estetiğinde de mevcuttur.

Süha Oğuzertem'in dediği gibi, Freud Tanpınar'ın çok iyi bildiği bir kaynaktır. Özellikle Freud'un “**Rüyaları Yorumu**” adlı eseri, Tanpınar'daki rüya izleğini çözümlememizde baş vurulacak bir kaynaktır.⁹⁷

Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mahur Beste** adlı romanın sonunda, roman kahramanı Behçet Bey'e yazdığı mektupta da Freud'dan söz eder:

“Freud ile Bergson’un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan kafasında, insan hayatında aramayı öğrettiler.”⁹⁸

Tanpınar’ın felsefî/estet kimliğinin oluşumunda müzisyenler de önemli bir yere sahiptir. Özellikle şiirle musikî arasında yakın ilişkiler kuran sembolist şairlerde de görülen şiir-musikî ilişkisi Ahmet Hamdi’de estetik bir kategoridir. Dolayısıyla dünyaca ünlü müzisyenler de bu kategoriye dahildir.

Tanpınar’ın adını sıkça andığı Schopenhauer’a göre insan, isteklerin tutsağıdır. Sanat bizi bu tutsaklıktan, sonra da ıstıraptan kurtarır ve musikî, olayı değil, olayların derûni töziünü, kendinden şeyi, yani iradeyi ifade eder.⁹⁹ Bu yüzden musikî etkili bir ifade biçimi olarak Tanpınar tarafından çokça önemsenir.

Burada Tanpınar’ın adlarını andığı müzisyenler ve onların musikî estetiklerinden kısaca bahsetmek gerekiyor. Yazarın adını andığı müzisyenlerin başında Beethoven gelir.

Richard Wagner, Beethoven’ın **9. Senfonisi**’nin üçüncü kısmını değerlendirirken şunu söyler:

“Bu kısımda işiteceğiniz sesler, ruhumuza büsbütün başka bir lisanla hitap eder. Bu sesler, ümitsizlikten bunalmış bir ruhun göze aldığı inadı, vahşice istekleri, ne temiz, ne ilahi bir teselli içinde yumuşatmış, ne içli bir duyuş hâline getirmiştir. Bu hâl, tıpkı içimizde bir hatıranın, hem de vaktinde tadılmış, temiz bir hatıranın uyanışına benzer.” Wagner’in bahsettiği hatıra kavramını Tanpınar “mazi” kavramıyla karşılar ve bu kavrama fikrî/estetik dünyasında ayrıcalıklı bir yer verir.

Beethoven’e göre musikî, tasvirden ziyade hissin ifadesidir. Bir başka ifade ile, musikî, insanlık felsefesini seslerle ifade etme sanatıdır.¹⁰⁰ Tanpınar’ın estetik kategorileri arasında yer alan “musikî” ve “ses” kavramları ile Beethoven’ın bu görüşü arasında yakın bir ilişki kurulabilir.

Tanpınar’ın adını andığı müzisyenlerden biri de Bach’tır. Cevat Memduh Altar, Bach’ın musikîye bakışını şu sözüyle özetler:

“Bach, mistik görüşleri bakımından, manevî yaşayışa inanmış bir sanat adamı idi. Fakat onun için hakikî ibadet yalnız müzikti. O hâlde kendini tamamen sanatına vermiş olan Bach’ın, bütün varlığı ile ulaştığı âlem tasavvuf âlemi idi.”¹⁰¹ Eski şiirimizin mistik boyutunu oluşturan tasavvufa estetik bir kategori olarak büyük bir yer ayıran Tanpınar da tıpkı Bach gibi, hakikî sanat eseri karşısında âdeta ibadet şuuruyla durur.

Tanpınar’ın önem verdiği müzisyenlerden biri de Richard Wagner’dır. Wagner eserlerinde şiir ile müziği bir bütün hâlinde yaratmıştır. Onun bu başarısını hiç kimse taklide cesaret edemedi. Fakat Richard Wagner bazen muhitin sanatına gösterdiği ilgisizlik yüzünden içten sarsılmıştır.¹⁰² Bir şair ve romancı olarak uzun süre Türk okurlarından iltifat görmeyen Tanpınar, bu yönüyle sanki Wagner’la aynı kaderi paylaşmış gibidir.

Müzikte empresyonizmin kurucusu olan Debussy’ye de bağlı olan Wagner’da şiir, musikî, felsefe, dramaturji ve nihayet organizasyon dehâları bir bütün olarak gelişmiştir.¹⁰³ Tanpınar’da da benzer olarak pek çok kimlik (şair, romancı, hikâyeci, hoca, akademisyen, siyasetçi, gazeteci vs.) bir aradadır.

Tanpınar'ın adını andığı bir diğer müzisyen Claude Debussy'dir. Debussy, sanatında empresyonisttir; yani eserlerine renk yoluyla ifadeyi sağlayan ve daha çok dış dünyaya yönelen bir ses ressamıdır.¹⁰⁴

Tanpınar, Alman yazar ve bestekarı Ernest Theodor Wilhelm Hoffman'dan da bahseder. Hoffman ile Tanpınar arasında çok kimlikli olmak yönünden bir benzerlik vardır. Meselâ Hoffman, müzisyenlik, eleştirmenlik, şairlik ve edebiyatın hemen her yönüyle ilgilenmek gibi bir tecessüse sahiptir. Aynı nitelikler Ahmet Hamdi'de de mevcuttur.

Burada kendisinden bahsetmediğimiz daha pek çok müzisyenin Tanpınar'ın felsefî/estetik kimliğinin oluşumunda etkisi olmuştur.

Tanpınar'ın felsefî/estetik arka plânının oluşumunda etkili olan şahsiyetlerle ilgili açıklamamızı, bu konudaki şu bilgiyle bitirelim:

*"Tanpınar'ın üyesi olduğu iki dernek vardır. Biri Yahya Kemâl'i Sevenler Derneği, öbürü de Marcel Proust Dostları Cemiyeti. Bu iki dernek Tanpınar'ın kültürünün önemli iki kaynağını oluşturur."*¹⁰⁵

Tanpınar felsefî/estetik kimliğini geliştirirken etkilendiği şehirlerden de söz eder. Yani, Ahmet Hamdi'nin estetik anlayışında "*şehirler*"ın de önemli bir yeri vardır. Bu şehirlerin kiminde çocukluğunu ve gençliğini yaşayan Tanpınar, kiminde de görevli (edebiyat öğretmeni) olarak bulunmuştur. Özellikle yabancı şehirlerin başında gelen Paris ise Tanpınar'ın gezdiği ve hayran olduğu bir şehirdir.

Tanpınar estetiğinin oluşumunda etkili olan Türk şehirleri hakkında "**Beş Şehir**" adlı önemli bir eser de yazmıştır. Başta İstanbul olmak üzere, maziye ait değerleri muhafaza eden hemen her şehir, Tanpınar'ın ilgisini çekmiştir. Yazar **Beş Şehir**'de, İstanbul, Ankara, Erzurum, Bursa ve Konya'yı estetik bir gözle tanıtır. Yazar, bu şehirlerden Bursa hakkında şunları söyler:

*"Ben ki, Bursa'yı o kadar severim, sanatımın ve iç hayatımın bütün bir tarafını bu şehre borçluyum."*¹⁰⁶

Tanpınar'ın çok önem verdiği şehirlerimizin biri de İstanbul'dur. Ona göre, şiiirden, sanattan, muşşeretten dine kadar her şeyde İstanbul'un payı vardır. O bizim hakikî ruh mimarımızdır.¹⁰⁷

Tanpınar: "*Kültürümüz, hakikî İstanbulludur.*" derken de İstanbul'un bir başka yönüne dikkatimizi çeker.¹⁰⁸

Ahmet Hamdi'nin üzerinde büyük etki bırakan şehirlerin biri de Paris'tir. Tanpınar, Adalet ve Mehmet Ali Cimcoz'a yazdığı bir mektupta "*Dünyada iki hasretim vardı. Biri Paris, biri de güzel kadın.*"¹⁰⁹ derken, Paris'e nasıl baktığını da belirtmiş olur.

Tanpınar Adalet Cimcoz'a yazdığı bir başka mektupta da "*Paris çok güzel. Benim değişen ruh hâllerim bile bu güzelliği örtemiyor. Burası evvela vitrinler memleketi.*"¹¹⁰ der.

Tanpınar'a göre Paris'te hayat bir nehir gibi durmadan akmaktadır.¹¹¹ İşte bu yüzden Paris'i çok seven yazar, "*hayatın*" ve "*canlılığın*" olduğu yerleri bir başka gözle görmektedir.

Ahmet Hamdi'nin felsefî/estetik arka plânında güzel sanatların da büyük bir yeri vardır. Sembolistlerin sahip olduğu "*bütün güzel sanatların birbirinin kardeşi olduğu*"

anlamındaki görüşe aynen katılan Tanpınar, hemen her fırsatta ve yeri gelince güzel sanatların hemen bütün dallarından bahseder. Sadece bahsetmekle kalmaz, onların yorumunu da yapar ve bazılarının imkânlarından faydalanır. Yazarın bahsettiği sanatların başında musıkî gelir. *“Her eserimin başında –en küçük şiirimde bile– Garptan veya bizden bir musıkî eseri vardır. (...) Kompozisyon için örneğim de musıkî olmuştur.”*¹¹² diyen yazar, sanatı ile musıkî arasındaki önemli ilişkiyi de açıklamış olur.

Cevat Memduh Altar, *“Müzik sanatının en güzel tarafı ‘vuzuh’ değil, ‘seziş’ tir.”*¹¹³ der. Buradaki “seziş (sezgi)” kavramı bizi önce Bergson’a, sonra da Tanpınar estetiğine götürüyor.

Hem eski musıkîmize hem de Batı musıkîsine önem veren yazar, Niyazi Akı’ya yazdığı bir mektupta bu konuya değinir:

*“Ben garpla başladım işe. Fakat bizim eski şairleri ve eski musıkîyi tanımadan evvel kendimi bulamadım.”*¹¹⁴

Tanpınar, bir başka yerde de *“Kendime kurduğum estetikte en mühim unsur musıkîden gelir.”*¹¹⁵ der.

Ahmet Hamdi’ye göre, *“İstanbul peyzajı, bütün medeniyetimiz, kırımımız, pasımız, güzel taraflarımız hep musıkîdeydi. Garbın bizi anlamaması, aramızda yabancı olarak gezmesi de yine onu anlamamaktan geliyordu.”*¹¹⁶

Yine Tanpınar’a göre, eski edebiyatımızda iki sanatın etkisi vardır. Bunlardan biri hat sanatı, diğeri de musıkîdir.¹¹⁷ Yazar, musıkîye çok önem verdiğinden olacak, bir romanının adını bir musıkî makamı olan **“Mahur Beste”** koymuştur. Şiirlerinin birinde de şöyle bir mısra vardır:

*“Musıkî, hatıran gibi peşimde.”*¹¹⁸

Yerli müziğimizden “türkölere” de büyük önem verir Tanpınar. Ona göre hayatımızdaki bir yığın değişmeye rağmen, türküler daima aynı kalmış ve hep aslı yanımızı ifade eder olmuştur. Bir yerde şunları söyler:

*“Anadolu’nun romanını yazmak isteyenler, ona mutlaka türkülerden gütmelidirler.”*¹¹⁹

Bu sözle *“Bizim romanımız şarkılarımızdır.”* diyen Yahya Kemâl’i hatırlatan Tanpınar, içinde trajik hikâyeler anlatılan türkülerimizi âdeta bir roman gibi okumakta/görmektedir.

Tanpınar kendine özgü estetiğini geliştirirken, pek çok kaynaktan beslenmiştir. O bu beslenmeyi (tesirleri) asla kopya olarak görmez. Bu konuda hocası Yahya Kemâl’in tavrını benimser. Yazarın beslendiği bu sanat dallarından biri de resimdir. O, romanlarında ve diğer nesirlerinde bir resim unsuru olarak çok canlı tablolar tasvir eder. Mehmet Kaplan’a göre, Tanpınar, vizüel (görmesini bilen) biridir. Dış âlemin manzaraları veya onlar kadar canlı olan rüyalar ve hayaller onun şiir ve nesirlerinin en mühim unsurlarını teşkil ederler. Bunlar kelimelerden yapılmış tablolar gibi kendi başlarına estetik ve plâstik değerler de taşırlar. Tanpınar’da âdeta gizli kalmış bir ressam vardır.¹²⁰

Tanpınar: *“Devrinin en keskin ve muvazeneli dehası olan Baudelaire iyi bir desinatör ve büyük bir resim münekkidi idi. Hatta pek az tenkit, bu kadar cömert ve velut*

bir şekilde fikirle doludur. Mallerme sonuna kadar ressam muhitinde yaşadı. (...) Bütün bu saydığımız isimler, bu sevdikleri ve çok iyi tanıdıkları sanatın kazançlarını nesre taşıdılar.” derken de resimle Batılı sanatçılar arasındaki ilişkiyi vurgulamış olur.¹²¹

Tanpınar’ın önem verdiği sanatların biri de mimarîdir. Ona göre, cedlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu... Ah, bu eski sanatkârlar ve onların her dokundukları şeyi değiştiren, en eski bir unsurdan yepyeni bir âlem yapan sanat mucizeleri. İşte bu sanat mucizesi mimarîdir.¹²²

Tanpınar Şark-Garp arasında tezattadır ve bunu itiraf eder: “*Garplıyım*”. Garplılığın sınırları ise trajiktir ve onun bilincindedir: “*Hıristiyanlığın daha zengin miraslarla ve daha derinden işlendiğine eminim... Süleymaniye’den başka Garpla ölçülecek bir iki musıkî eserinden başka bir şey tanımıyorum.*”¹²³

Tanpınar, asıl mekânın geçmişle ilişkisinin peşindedir ve mekânı, mimarlık yapısını okumaya çalışır.¹²⁴ Ona göre, bir medeniyetten öbürüne geçerken, yok olan şeylerin yanında, kaybolmayan, dimdik ayakta duran müzik ve mimarî gibi sanatlar da vardır. Müzik zamanın anlamını, mimarî de mekânın anlamını verir. Böylece Tanpınar “musıkî-zaman” ve “mimarî-mekân” ilişkisi kurmuş olur.¹²⁵

Bu güzel sanatlar dışında, Tanpınar’ın ilgilendiği ve estetik plâna taşıdığı alanlardan biri de “*tarih*”tir. Özellikle hocası Yahya Kemâl’in tarih hakkındaki görüşlerinden ilham alan yazar, fert açısından “*hatura*” neyse, millet açısından da “*tarih*”in aynı işlevde olduğuna inanır. Hemen bütün yazılarında “*mazi*” dediği tarihe de vurgu yapan yazar, hep mazinin çok yakınımızda olduğundan ve sürekli onunla hesaplaşmamız gerektiğinden söz eder.

Tanpınar’a göre, “*Tarih, şahsiyetin kendisi, hiç olmazsa kaynağıdır. Onsuz insan teşekkül edemez. Öyle bir yalnızlığa düşer ki konuşmak bile imkânsızlaşır.*”¹²⁶

Ahmet Hamdi’nin estetiğinde tabiata ait unsurların da önemli bir yeri vardır. Bu unsurlardan biri de “*su*” kavramıdır. Su, Ahmet Hamdi’de yalnızca su olarak yer almaz. Onun berraklığı ve parlaklığı bakımından ışıyla (yıldızla); büyüklüğü ve maviliği bakımından denizle; insan hayatındaki önemi bakımından hayatla; içinde pek çok canlıyı barındırması ve beslemesi (analık, dişilik vasfı) bakımından kadınlıkla; imgesel değeri bakımından da enginlik (sonsuzluk) ve hayalle ilişkisi vardır. Yani Tanpınar’da su, ışık, deniz, hayat, kadın ve hayal imgesi olarak yer alır. Yazar suyla ilgili olarak geniş bir kavram dünyasına sahiptir. Yazar, Antalyalı Gence (Genç Kıza) yazdığı mektupta bu konuya değinir:

“*Bulunduğunuz memlekette denizin bir başka manzarasıyla karşılaştım. Güvercinlik denen deniz mağarasını gördüm Bu mağara suyun hücumuyla, açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu. (...) Estetiğimin temeli olan rüya fikri, biraz da bu mağaraya bağlıdır.*”¹²⁷

Tanpınar’a göre, suyun bulunduğu her yerde, insan ruhu ister istemez ifade sembollerini ışığın oyununda aramaktadır.¹²⁸

Tanpınar, estetiğinin temel unsurlarından biri olarak da tabiat unsurlarından “sis”i görür:

“Sisi daima çok sevdim. (...) Onu zihnin bazı hâllerine ve sanatın kendisine benzetirim.”¹²⁹

“Sis”e olan bu düşkünlüğü, yazarın İstanbul’daki sis düdüklerini sevmesine de sebep olmuştur. Sis düdükleri Tanpınar’ın gözünde İstanbul’un en öz seslerinden de biridir.¹³⁰ Ahmet Hamdi, Adalet Cimcoz’a yazdığı bir mektupta da “Paris’te sis sefası yaptım. Yani şiirimin ve estetiğimin elemanını seyrettim.” der.¹³¹

“Rüyalar” da Tanpınar’ın estetiğinde önemli bir yere sahiptir. Mehmet Kaplan şöyle der:

“Tanpınar, XX. yüzyılda rüyalara derin bir mânâ veren Freud, Jung ve Bachelard’ı büyük bir dikkatle okumuştur. Onun şiirleriyle nesirlerini birleştiren başlıca unsur rüyalaradır. (...) Tanpınar, rüyalarda insan ruhunun derin sırlarını, geçmiş ve geleceğini buluyordu.”¹³²

Tanpınar’ın Valery’den aldığı nasihatlerden biri de “rüya”dır.

Bir yerde de Tanpınar rüyaları estetiğinin temeli olarak görür:

“Estetiğim rüya üzerine kuruludur. Sanat rüya üzerine kuruludur.”¹³³

Ses kavramı da Tanpınar’ın estetiğini oluşturan önemli unsurlardan biridir. Yazar, Antalyalı Gence (Genç Kıza) yazdığı mektupta, hislerimizin, heyecanlarımızın sesi-mizde olduğunu söyler.¹³⁴

Burada Tanpınar’ın üzerinde savaşların, mütarekenin ve işgalin yıkıcı tesirlerinden de ayrıca söz etmek gerekir. Bir yazısında “mahkum bir neslin çocuklarıydık.” derken, aynı dönemi anlattığı bir başka mülakatında da “o zaman memlekette büyük bir mücadele mistiği vardı. Felaketler millî şuuru uyandırmıştı. Tahsil, terbiye, yaşama şekli ve zihniyet itibarıyla birbirinden o kadar farklı nesilleri ve insanları bu mistik yoğuruyordu. (...) Asıl benliğimi bu hava yaptı.” ifadeleriyle bir durum tahlili yapar.¹³⁵

Tanpınar’ın felsefi/Estet Kimliğinin Eserlerine Yansıması

Ahmet Hamdi Tanpınar Adalet Cimcoz’a yazdığı bir mektupta “Hayat, güzelleşmek ve mânâlı hâle gelmek istiyorsa, onun edebiyata geçmesi lâzımdır.”¹³⁶ der.

Peki bu nasıl olacak? Tanpınar bu konuda da görüş belirtir. Ona göre, her sanat eserinin başında bir Orfeus hikâyesi vardır.¹³⁷ Orfeus, öteki dünyada ölen sevgilisini çağırdığı sazın sesiyle (muskîyle) bulmayı başaran mitolojik figürdür. Tanpınar’a göre, okur, eğer gerekli donanıma sahipse, sanat eserindeki güzelliği keşfedebilir. Orfeus nasıl sazından güzel ve etkileyici bir ses çıkarmayı başarmış, bu şekilde –sesi tanıyan– sevgilisine kavuşmuşsa; okur da okumayı becerdiği, eserdeki kodları çözdüğü, iç bağlantıları yakaladığı anda eserdeki güzelliği bulabilir.

Sanat eserleri hem estetiği besler, hem de estetiğin verilerinden faydalanır. Bu karşılıklı etkileşim, insanın duruş, düşünüş ve giyiniş tarzlarına bile yansır. Tanpınar, **Acıbadem’deki Köşk** hikâyesinde buna değinir:

“Estetik zevklerimiz, zihni hazırlıklarımız, duruş ve giyiniş tarzlarımıza da çok bağlıdır.”¹³⁸

Ahmet Hamdi bu kadar önem verdiği estetiğin her şey olmadığı görüşüne de sahip-

tir. Ona göre, meselâ şiir estetikle yazılmaz. Her kelime şiire girebilir. Sanatkârın beslendiği kaynaklar önemlidir. Nazariye, estetik, formül, bunlar olsa olsa bir çalışmayı kırbaçlamak ve bazen de tahdit etmek suretiyle faydalı olabilirler.¹³⁹

“Benim estetiğim musra estetiğidir.” diyen Tanpınar, şiire “ben” açısından bakar. Ona göre, *“Şiir ‘ben’in peşindedir. Ama, o ‘ben’ ben değilim artık, benim bir hâlimdir. O da etrafını verir ama, ‘ben’im vasıtamla ve bende olarak. Çünkü gerçekten bitmiş bir şiirde ‘ben’ de yoktur, o şiirin kendisi vardır, yani şiir herhangi bir ‘objet’ gibi, iyi yontulmuş bir elmas diyeyim. Şiir hülâsa zamansızdır.”*¹⁴⁰

Tanpınar’ın şiirleri ile nesirleri arasında da sıkı bir münasebet vardır. Onun nesirlerinde şiir estetiğini aydınlatan pek çok açıklama bulunur.¹⁴¹

Antalyalı Gence (Genç Kıza) yazdığı mektupta *“Şiir söylemekten ziyade susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım.”*¹⁴² der.

Tanpınar’a göre, en güzel sanat eserleri hatırlama yoluyla vücuda getirilir ve hatırlatma yoluyla da ebediyet kazanır. Hasan Ali Yücel’e yazdığı bir mektupta bu konuda şunu söyler:

*“En güzel romanı kendi göz kapaklarımızın arkasında geçmiş günlerimizden birisini, yahut bir çoğunu kendinde toplayan bir hayalini seyrederken yazıyoruz. Hatırlama, bütün sanatların galiba annesi.”*¹⁴³

İhsan Turgut Türk romanlarını, Doğu-Batı ikilemi açısından ikiye ayırır. Birinci çizgiye ait romanlar, bir düşünce kalıbına dökülen romanlar olup, toplumsal sorunlara dönüktürler. İkinci çizgideki romanlar ise, toplumsal sorunlardan bağımsız olarak, bireye ve bireyler arası ilişkiye dönük karakterlere aşırı estetik yüklenmiş, psikolojik yönden güçlü romanlardır. Karakterlerde kimlik arayışı vardır ve bu karakterler bir sentez arama çabası içindedirler.¹⁴⁴ **Huzur**’un Mümtaz’ından **Aydaki Kadın**’ın Selim’ine kadar, Tanpınar’ın birçok birincil kişisi belirgin bir parçalanmayı yaşarlar. Toplumsal ve tinsel düzeyde. Yazgılarıyla sürekli mücadele içindedirler. Yazgılarıyla mücadele ettikleri yer ise bu kahramanların trajedilerinin doğduğu noktadır.¹⁴⁵

Sonuç

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyat ve kültürünün en dikkate değer şahsiyetidir. Yaşadığı devirde pek itibar görmeyen ve bu itibar görmeyiştense sürekli yakınan Tanpınar, son on yıldan beri, yani 2000’li yıllarda âdeta yeniden keşfedilerek, edebiyatımızda ve kültürümüzde lâıyk olduğu yeri almaya başlamıştır. Bu son derece olumlu bir gelişmedir.

Bu yazıda, çok derin, derin olduğu kadar da zengin bir arka plâna sahip olan Tanpınar’ın öncelikle eserlerine, sonra da kimliğine/kişiliğine hakim olan felsefî/estetik arka plân irdelenmeye çalışıldı. Bu irdilemede öncelikle ünlü yazarın biyografisi esas alındı. Tanpınar’ın son derece dikkate değer olan biyografisi takip edilirse, onun oldukça derin olan felsefî/estetik arka plânının ıstıraplarla ve *“hissedilerek”* yaşanan bir *“hayatta”* olduğu görülür.

Doğum yeri, ailesi, babasının sürekli değişen görev yeri nedeniyle henüz çocuk yaş-

ta millî kültürünün yaşandığı coğrafyanın merkezlerini tanıması, sonra gittiği okullar, bu okullarda kendisine ders veren ya da kendisiyle özel olarak ilgilenen hocalar, biraz da bu hocaların yönlendirmesiyle okuduğu kitaplar, görev yaptığı yerler ve buralarda girdiği edebi/kültürel çevreler, iki defa çıktığı yurt dışı gezisi (özellikle Paris gezisi), bir ara girdiği ama sonra ayrıldığı siyasi ortam, hocalığı, gazete yazarlığı, eleştirmenliği, vs...

İşte bütün bunlar Tanpınar'ın dolu dolu yaşadığı hayatın önemli alt başlıklarıdır. Bizce ünlü şairin felsefî/estetik arka plânı işte bu dolu dolu yaşanan hayatın içinde aranmalıdır.

Yaşadığı bu süreç, Hasan Bülen Kahraman'ın ifadesiyle Tanpınar'ı Türk muhafazakar modernleşmesinin estetik boyutunu oluşturma çabasındaki isim olarak karşımıza çıkarmaktadır. Ayrıca, ıstırap çekme hâli, sürekli yakınma duygusu, geçmişe yönelme, estetiğe sığınma, medeniyeti anlamaya ve sorgulamaya çalışma gibi hususlar "*Varoluşçuluğun*" terimleridir. Tanpınar zaten hep Varoluşçuluğun ve Bergson'un terimleriyle konuşmuştur. Yazar bu konuşma tarzı ve yazdığı eserlerle şöyle bir sonuca ulaşmıştır:

"*Debussy'i, Wagner'ı sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak; bu bizim talihimizdir.*" Ahmet Hamdi Tanpınar, ömrü boyunca sanki bu sözü söylemek ve tecrübe etmek için yaşamış gibidir.

¹ M. Orhan Okay, "Tanpınar'ı Yetiştiren Sosyo-Kültürel Çevre", *Kaşgar*, Sayı: 24, Kasım-Aralık 2001, s. 21

² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yay. İst. 1996, s. 310

³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 310

⁴ *Tanpınar'ın Mektupları*, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yay. İst. 1992, s. 210

⁵ Hasan Bülent Kahraman, "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: A. Hamdi Tanpınar ve Muhafazakar Modernliğin Estetik Düzeni", *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 18

⁶ Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası*, Yapı-Kredi Yay. İst. 1993, s. 166

⁷ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, İletişim Yay. İst. 2001, s. 203

⁸ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 14

⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yay. İst. 1981, s. 7.

¹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 319

¹¹ Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yay. İst. 1982, s. 34

¹² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemâl*, Dergâh Yay. İst. 1982, s. 57

¹³ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 18

¹⁴ Hasan Bülent Kahraman, *a.g.m.*, s. 26

¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, Dergâh Yay. s. 125

¹⁶ Sevim Kantarcıoğlu, *T. s. Eliot'un Şiirlerinde insanın Kendini Gerçekleştirme Teması*, Kültür Bak. Yay. Ank. 1981, s. 16/T. s. Eliot, *Kültür Üzerine Düşünceler*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Kültür Bak. Yay. Ank. 1981 s. 68-69

¹⁷ Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 239

¹⁸ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 26

¹⁹ Hasan Bülent Kahraman, *a.g.m.*, s. 19

²⁰ Ümit Meriç Yazan-Selma Ümit Karışman, *Ebediyetin Huzurunda/Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ufuk Kitapları, İst. 2000, s. 259

- ²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 285-286
- ²² Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 340
- ²³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 285-288
- ²⁴ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 34
- ²⁵ A. Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, 336
- ²⁶ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 24
- ²⁷ Ümit Meriç Yazan-Selma Ümit Kaşman, *Ebediyetin Huzurunda/Ahmet Hamdi Tanpınar*, s. 259
- ²⁸ *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 196
- ²⁹ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 37
- ³⁰ Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 181
- ³¹ İnci Enginün, "Tanpınar'ın Bilinmeyen Hatıraları", *Dergâh*, Mayıs 1995, Sayı: 63, s. 7
- ³² *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 206
- * Don Juan, güzel kadınlara düşkünlüğü ile tanınan kurmaca bir figürdür. Onu elde ettiği hiçbir kadın mutlu edemez. Don Juan hep yeni güzel kadınlar peşindedir. Elde eder fakat, tatmin olmaz, hemen başka bir kadın aramaya koyulur. Bu yönüyle Don Juan, romanlara, şiirlere ve filmlere konu olmuştur. Hep daha güzelini, en güzelini arama tavrı yüzünden Mehmet Kaplan estetikleri Don Juan'a benzetir.
- ³³ Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 104
- ³⁴ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 10
- ³⁵ *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 185
- **Hacı Bayram-ı Veli'nin şiirindeki söz konusu dörtlük şöyledir:
Nagehan bir şâra vardım/Ol şârı yapılır gördüm/Ben dahi bile yapıldım/Taş u toprak arasında
- ³⁶ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, s. 50
- ³⁷ İlyas Dirin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın memleket Realiteleri", *Hece*, Sayı: 59, Kasım 2001, s. 79-80
- ³⁸ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 13
- ³⁹ Orhan Pamuk, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Romantizmi", *Defter*, bahar 1995, Sayı: 23, s. 39-42
- ⁴⁰ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 15
- ⁴¹ Hasan Bülent Kahraman, *a.g.m.*, s. 42
- ⁴² Haldun Taner, *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, Bilgi yayınevi, İst. 1986, s. 3
- ⁴³ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, s. 205-209.
- *** Edebiyat tarihlerimizde "Antalyalı Genç Kıza Mektup" olarak bilinen ve Tanpınar'ın bir anlamda felsefi-estetik arka planının temel belgesi olan bu metin, aslında bir genç kıza değil, bir erkeğe yazılmıştır. Metnin adı da "Antalyalı Genç Kıza Mektup" değil, "Antalyalı Gence mektup"tur. (*Kitaplık*, "Ayfer Tunç'un Turan Alptekin ve Birol Emil'le yaptığı söyleşi", Sayı: 40, Mart-Nisan 2000, s. 125) Yazı boyunca "Antalyalı Genç kıza Mektup" değil, "Antalyalı Gence Mektup" ifadesini kullanacağız. (Ş. s.)
- ⁴⁴ Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 11
- ⁴⁵ M. Orhan Okay, *Kaşgar*, Sayı: 24, Kasım-Aralık 2001, s. 24
- ⁴⁶ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, s. 41
- ⁴⁷ M. Orhan Okay, *Kaşgar*, Sayı: 24, Kasım-Aralık 2001, s. 29-30
- ⁴⁸ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 12-13
- ⁴⁹ M. Orhan Okay, *Kaşgar*, Sayı: 24, Kasım-Aralık 2001, s. 26, 29
- ⁵⁰ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 16
- ⁵¹ Tanpınar'la Huzur Hakkında Bir Konuşma, *Kitaplar Dergisi* 1949, Sayı:3'ten alıntılan Ali Haydar Haksal, *Yedi İklim*, Nisan 1992, Sayı:1, s. 11
- ⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 364
- ⁵³ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, s. 22
- ⁵⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemâl*, s. 17
- ⁵⁵ M. Orhan Okay, *Kaşgar*, Sayı: 24, Kasım-Aralık 2001, s. 28
- ⁵⁶ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 13
- ⁵⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemâl*, s. 31

- ⁵⁸ Tanpınar'ın *Mektupları*, s. 247-250
- ⁵⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 286
- ⁶⁰ A. Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 304
- ⁶¹ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 23
- ⁶² Hasan Bülent Kahraman, *a.g.m.*, s. 30
- ⁶³ M. Orhan Okay, *Kaşgar*, Sayı: 24, Kasım-Aralık 2001, s. 29-30
- ⁶⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 331
- ⁶⁵ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, s. 42
- ⁶⁶ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 23
- ⁶⁷ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, s. 41
- ⁶⁸ *Büyük Şairler ve Şiirler*, Haz. Tahsin Yücel, Varlık yayınevi, İst. 1968, s. 216-221
- ⁶⁹ *Büyük Şairler ve Şiirler*, s. 166-168
- ⁷⁰ *Büyük Şairler ve Şiirler*, s. 138
- ⁷¹ *Büyük Şairler ve Şiirler*, s. 134
- ⁷² Andre Maurois'den kısaltarak çeviren Orhan Gürsel, *Büyük Yazarlar*, Varlık Yay. İst. 1970, s. 217
- ⁷³ Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, (Çev. Ayşegül Sönmezay), Ayrıntı Yay. İst. 1997, s. 112
- ⁷⁴ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 28
- ⁷⁵ Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 115
- ⁷⁶ Georges Bataille, *a.g.e.*, s. 129
- ⁷⁷ Tanpınar'ın *Mektupları*, s. 216
- ⁷⁸ Orhan Pamuk, *Defter*, Bahar 1995, Sayı: 23, s. 33
- **** Mimarlığa ait, yapı veya plân çizmeye ait; teknik yönden mimarlığı andıran; bir sistemin organizasyon kurallarını belirten ilim vb. (İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü)
- ***** Fugue (Füg): Batılı bir müzik tarzı. Bu tarz müzikte "konu" sözkonusudur. Fügler polifon (çok sesli) yazı gelenekleriyle de irtibatlandırılır. Bir duyarlıktan çok bilgi(konu) gösterimi olan füg sanatı, deyiş ve yazıda kusursuzluğu içerir. felsefi bir derinliğe de sahip olan fügler, müziğin bilhassa soyut yönüne yöneliktir. (Andre Hodeir, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, (Çev. İlhan Usmanbaş) İletişim Yay. İst. 1992, s. 38-42)
- ⁷⁹ Haldun Taner, *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, s. 37
- ⁸⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 296
- ⁸¹ I. M. Bochenski, *Çağdaş Avrupa Felsefesi*, (Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu), Yazko, İst. 1983, s. 126-128
- ⁸² Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 40
- ⁸³ İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi*, İzmir 1991, s. 112
- ⁸⁴ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 32-33
- ⁸⁵ Hasan Bülent Kahraman, *a.g.m.*, s. 27
- ⁸⁶ Hasan Bülent Kahraman, *a.g.m.*, s. 17
- ⁸⁷ Hasan Bülent Kahraman, *a.g.m.*, s. 40
- ⁸⁸ Alexander Nehamas, *Nietzsche Açısından Edebiyat Olarak Hayat*, (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı yay. İst. 1999, s. 171
- ⁸⁹ Hilmi Yavuz, *Osmanlılık, Kültür, Kimlik*, Boyut Kitapları, İst. 1996, s. 55
- ⁹⁰ Cevat Memduh Altar, *Sanat Yolculukları*, Millî Eğitim Basımevi, İst. 1951, s. 97-102
- ⁹¹ İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi*, İzmir 1991, s. 76
- ⁹² Abdullah Kaygı, *Edebiyat ve Varlık*, Kebikeç Yay. Ank. 1995, s. 198
- ⁹³ Cemil Sena, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İst. 1972, s. 45
- ⁹⁴ Alexander Nehamas, *Nietzsche Açısından Edebiyat Olarak Hayat*, s. 65
- ⁹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 453
- ⁹⁶ İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi*, s. 135
- ⁹⁷ Süha Oğuzertem, "Gizemli Bir Yaz Gecesinde Freud, Joyce ve Tanpınar", *Kitaplık*, Mart-Nisan 2000, Sayı: 40, s. 108

- ⁹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, Dergâh Yay. İst. s. 197
- ⁹⁹ Cemil Sena, *Estetik*, s. 85
- ¹⁰⁰ Cevat Memduh Altar, *Sanat Yolculukları*, s. 5-6
- ¹⁰¹ Cevat Memduh Altar, *a.g.e.*, s. 29
- ¹⁰² Cevat Memduh Altar, *a.g.e.*, s. 97
- ¹⁰³ Cevat Memduh Altar, *a.g.e.*, s. 105
- ¹⁰⁴ Cevat Memduh Altar, *a.g.e.*, s. 137
- ¹⁰⁵ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, s. 25
- ¹⁰⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 221
- ¹⁰⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 157
- ¹⁰⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 153
- ¹⁰⁹ *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 62
- ¹¹⁰ *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 56
- ¹¹¹ *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 65
- ¹¹² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 307
- ¹¹³ Cevat Memduh Altar, *Sanat Yolculukları*, s. 7
- ¹¹⁴ *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 235
- ¹¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 376
- ¹¹⁶ Ümit Meriç Yazan-Selma Ümit Karışman, *Ebediyetin Huzurunda/Ahmet Hamdi Tanpınar*, s. 254
- ¹¹⁷ Ümit Meriç Yazan-Selma Ümit Karışman, *a.g.e.*, s. 242
- ¹¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yay. İst. 1981, s. 6
- ¹¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergâh Yay. İst. 1979, s. 168
- ¹²⁰ Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 177
- ¹²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay. İst. 1977, s. 64
- ¹²² Ümit Meriç Yazan-Selma Ümit Karışman, *Ebediyetin Huzurunda/Ahmet Hamdi Tanpınar*, s. 252-253
- ¹²³ Hasan Bülent Kahraman, *Doğu Batı*, Mayıs, Haziran Temmuz 2000, Sayı: 11, s. 22
- ¹²⁴ Hasan Bülent Kahraman, *a.g.m.*, s. 34
- ¹²⁵ Hilmi Yavuz, *Osmanlılık, Kültür, Kimlik*, s. 57
- ¹²⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 321
- ¹²⁷ *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 246
- ¹²⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 153
- ¹²⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 163
- ¹³⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 166
- ¹³¹ *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 135
- ¹³² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 6
- ¹³³ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, s. 42
- ¹³⁴ *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 248
- ¹³⁵ M. Orhan Okay, *Kaşgar*, Sayı: 24, Kasım-Aralık 2001, s. 28
- ¹³⁶ *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 149
- ¹³⁷ Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası*, s. 41
- ¹³⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, Dergâh Yay. İst. 1991, s. 103-104
- ¹³⁹ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, s. 40-43
- ¹⁴⁰ Ümit Meriç Yazan-Selma Ümit Karışman, *Ebediyetin Huzurunda/Ahmet Hamdi Tanpınar*, s. 261-262
- ¹⁴¹ Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 17
- ¹⁴² *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 248
- ¹⁴³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 241
- ¹⁴⁴ İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi*, İzmir 1991, s. 194-196
- ¹⁴⁵ Ahmet Oktay, "Tanpınar: Bir Tereddütün Adamı", *Defter*, bahar 1995, Sayı: 23, s. 55

MUSTAFA ARMAĞAN

TANPINAR'IN TILSIMLI AYNASINDA ŞEHİRLER

Ne zaman şehir hakkında düşünmeye başlasam, onun maddî-fizikî çehresinin ötesinde bir boyutunun peşine düşmüş olduğumu fark ederim.

Hepimizin gözü önünde olan bir şehir görüntüsü, aldaticıdır. Onları donuk ve anlamı tamamen yüzeyine yapışmış suretlerden, hadi bir adım daha ileri gidelim, putlardan ibaret saymak yanıltıcıdır.

Aslında bir şehri şehir yapan sır, gözümüzün önündeki abideleri, binaları, yolları, evleri, hasılı, eski zaman kalıntıları değildir; onların da ardında yatan anlam boyutudur. O anlam boyutudur zaten bizi bir şehre bağlayan; bir şehri şehir yapan; ve bizim şehir zannettiğimiz yapıları (suretleri), daha derin bir katmana ulaşmak isteyenlere birer işaret levhası hâline getiren...

Eğer Sultanahmet Meydanı'nda dolaşırken İstanbul'u kuran İmparator Konstantin'den 1071'de Malazgirt'te Alparslan'a mağlup olan Roman Diyojen'e, Fatih Sultan Mehmed'den Mimar Sinan'a kadar milyonlarca ruhla aynı yollarda yürüdüğünüzü hissetmiyorsanız, o şehrin anlam boyutuna yolculuk etmek için hazır değilsinizdir. Şehir, aslında anlam katlarının açılmasını bekleyen bir kitap gibidir. Kapağını açmaya çalışmayanlara neden yüz versin?

Ünlü Fransız şairi Baudelaire'in ilginç bir yaklaşımı vardır hafıza konusuna. Palimpsest ile hafıza birbirlerine benzer; ancak temel bir farkları vardır ona göre. (Şimdi 'Palimpsest de ne?' diye sorduğunuzu duyar gibi oluyorum. Efendim, palimpsest diye, eskiden kâğıt kıtlığı sebebiyle bazı yazma kitapların mürekkeplerinin bir bıçağın ucuy-la kazınması ve boşalan yere yeni bir metnin yazılmasıyla meydana gelmiş kitaplara diyoruz. Böylece bir antik çağ mitolojisi, bir şövalye destanı, bir Ortaçağ aşk hikâyesi ve bir İncil metni üst üste yazılarak bir palimpsest'i oluşturur.) Palimpsest'te bu farklı metinlerin izleri tam olarak silinmemiştir, öteki metinlerle yan yana ve kopuk kopuk durmaktadır. Aynı anda, zorlayarak da olsa bu farklı metinleri okumak mümkündür.

Oysa der şair, hatıralar, hafızada birbirinden bağımsız durmaz; onlar dağ doruklarında hiç erimeden kalan karların üzerine yeni mevsim karlarının yağmasına benzer bir birikim sürecinden geçer. Her hatıra, öncekilerin üzerine yağar. Onlara eklenir; birbirinden ayrılmaz olur. Birbirine karışır, bulanır, yeni şekillere bürünür, hatta bazı yanılsamalara bile sebep olur. Ama kaybolmaz. Tıpkı üst üste yağın karların birbirine karışması, yapışması gibi hatıralar da hafızada anlamlı bir şekilde birbirine yapışır. Ve en unuttuğumuzu zannettiğimiz hatıralar bile uygun bir uyaran bulduğunda beklenmedik bir şekilde çıkar üzerine yağın karların altından: Kendini gösterir.

Şair, burada ilginç bir soru daha sorar: Eğer, der, bütün hatıralar aynı anda uyanırlılabilseydi, nasıl bir manzarayla karşılaştık? Soru kadar cevap da ilginçtir: Or-

taya müthiş bir konser çıkardı. Zevk veren ve aynı zamanda acı veren; ama anlamlı, hepsi de bizim için acı tatlı anlam taşıyan bütün bu hatıraları aynı anda dinlemek nasıl bir tecrübe olurdu acaba?

Siz şahsî hayat tecrübemiz için bu ilginç manzarayı düşünedurun, ben lafı yine eski hastalığım şehre getireceğim izninizle.

Peki ya şehirlerin hafızası birden boşalırsa ne olur?

Şehirlerin hafızası da palimpsest'ten ziyade organik bir hafızaya benzer. Bu noktada İstanbul'u bir palimpsest-şehre benzeten sevgili Juan Goytisolo'dan ayrılıyorum. Şehirlerde her nesil, her grup, her aile, hatta her insan teki, hatıralarını gömdükleri hafızalarıyla şehrin büyük hafızasını kendi kalemleriyle yazmış olurlar. Bu izleri peş peşe ve yan yana izlediğimizde, palimpsest gibi birbirinden kopuk gibi dursalar da, bütün bu hatıralar manzumesinin şehrin ortak hafıza havuzunda birleştiklerini, onları birbirine bağlayan yoğun bir ilişki şebekesi bulunduğunu fark ederiz.

Peki bir şehir yüzlerce, bazen binlerce yıldan beri hafızasında biriktirdiklerini boşaltmaya kalksa nasıl bir manzara çıkardı karşımıza? Bir kakafoni mi, bir konser mi mi olurdu sonuç?

Artık yazımızın düğümünü atabiliriz: Şehirler, aslında hafızalarında biriktirdiklerinin, bir orkestra şefinin çıkıp da sihirli bir dokunuşla aynı anda zembereğinden boşanmışçasına ortaya dökülmesini beklerler. İsterler ki, bütün hatıralar, bir defalığına yaşanmış da olsalar, duyacak kulaklar için bir kere daha dile gelsin, mesajını ebediyete haykırınsın.

İşte Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beş Şehir'inde beş talihli şehrimiz adına yaptığı da bir orkestra şefi gibi, hatıraların başına geçerek onları asırlar ötesine taşımak, köprü olmaktır. Onun dokunduğu hatıralar, birden canlanır, ete kemiğe bürünür; tozlu zaman perdesini delerek bugüne adım atarlar. Gemiler geçer kitabın içinden; mehtap âlemleri ardında gümüş bir iz bırakarak mazinin içinden süzülüp gelir karşımıza; elimizi uzatsak değebileceğizdir neredeyse. Daha önce Alaeddin Keykubad, hiç bu kadar sevimli gelmemiştir bize. Damad İbrahim Paşa, Karaçelebizade Abdülaziz Efendi, Evliya Çelebi bize onun tılsımlı menşurundan süzülerek gülümserler asırların ötesinden. Bursa'da Hüda-vendigâr Camii'nin kapısında kendisine gülümseyen çocuğun yanağım sıkasınız gelir.

Ne demişti Tanpınar: "Sanatın aynası da bundan başka bir şey değildir."

"Baba"sız bir neslin dramı ve Tanpınar'da mimari

Freud'un dilimize *Uygarlığın Huzursuzluğu*, İngilizceye ise *Civilization and its Discontents* adıyla çevrilen *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) başlıklı küçük kitabı, ülkemizde pek tanınmasa da 20. yüzyılda başta Herbert Marcuse olmak üzere '68 neslini derinden etkilemiş bir kitaptır. Dilimize 1999'da, yani ilk Almanca neşrinden tam 69 yıl sonra tercüme edilmiş olan *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Freud'un psikanaliz teorisini medeniyet, dahası şehir tarihine uyguladığı ilginç bir çalışma olarak hak ettiği ilgiyi beklemektedir araştırmacılardan.

Ancak kitabın çevrilmesi kadar kitabın Türkçe baskısına yazılan Sunuş da önem taşımaktadır. Zira Sunuş'un yazarı Ali Babaoğlu, Freud'un teorisinin merkezi kavramlarından Ödip Kompleksi'ndeki "baba" figürünün 20. yüzyıl başındaki "baba" devlet adamlarından Rus Çarı II. Nikola ve özellikle Osmanlı padişahı II. Abdülhamid'den ilham alındığını, 1908 Jön Türk devrimini ise oğulların babayı öldürmesi olarak algıladığını Ellenberger adlı bir araştırmacıya dayanarak ortaya koyuyor.

Buna göre Galiçyalı bir Yahudi ailesinden gelen Freud için de Abdülhamid,

"herkese karşı zalim olan, ama kendilerinin bir bölüm kardeşlerini öbür zalimlere karşı koruyan bir baba figürü oluşturmaktaydı. Bu despot bütün tebaası üzerinde yaşam ve ölüm yetkisini tek başına elinde tutmakta, bir kısım azınlıklarla birlikte kendi öz oğullarını da acımadan öldürmekte (o sırada Bulgar, Ermeni Yunanlılar'ın azınlık-bağımsızlık hareketlerine karşı olan tenkil-ler Avrupa'ya korkunç katliam haberleri olarak gitmekteydi; ayrıca zindanlar boğulan Türk aydınlarının haberini de Avrupa büyük bir duygusal paylaşımı almaktaydı), haremde de binleri bulan kadınları kendi keyfi için tutmaktaydı. 1908'e "oğullar zalim babaya karşı bir olup ayaklandılar." Genç (Jön – M. A.) Türkler sultanı tahttan indirerek ulusal bir toplum düzeni kurdular. Osmanlı İmparatorluğu'nda sanatların ve düşüncenin bir anda yeşerip geliştiği gözlemlendi..."

Böylece Freud'un görüşünce, annesini (vatanını) kıskanarak babasını (Sultanı) bir nevi öldüren Ödip, yani Jön Türkler sayesinde uzun süre baskı altında kalmış olan içgüdüler serpilip açılmış ve baskının meyvesi olan kültür ya da medeniyet, bütün gümrahlığıyla ortaya dökülmüş olmaktadır II. Meşrutiyet'le birlikte.

Tabii yukarıdaki paragrafın tamamına katılmak zorunda değiliz. Bana sorarsanız, hiç katılmıyorum derdim. Ne ki buradaki derdim, Freud'u ve bu Sunuş'un yazanını eleştirmek olmadığı için başka bir noktaya geçmek istiyorum buradan. O da, yukarıdaki paragrafın içerdiği bir doğruluk payını teslim etmek suretiyle II. Abdülhamid'in, imaj düzeyinde, onun iktidarın döneminde yaşamış Osmanlı aydınlarının kâh bilincinde, kâh bilinçaltında bir "baba" otoritesini temsil etmekte olduğunu altının çizilmesidir.

Kendisine en hafifinden "Müstebit" diyenlerin bile Jön Türk-İttihad ve Terakki istibdadını yaşadıkten ve imparatorluğun 7-8 yıl içinde nasıl darmadağın olduğunu gördükten sonra kafalarındaki kudretli "baba" imajının nasıl yeniden fişkırdığını en iyi gösterecek metin, sanırım Rıza Tevfik'in yazdığı "Sultan Hamid'in Rûhaniyetinden İstimdat" adlı şiiridir. İlk üç kıtasını buraya almak bile Rıza Tevfik'in şahsında dönemin aydınının II. Abdülhamid'in teşkil ettiği "baba" figürünün nasıl köklü bir yer edinmiş olduğunu göstermeye yetecektir:

Nerdesin, şevketli Sultan Hamid Han
Feryâdım varır mı bâriğâhına?
Ölüm uykusundan bir lahza uyan,
Şu nankör milletin bak günahına!

Tarihler ismini andığı zaman
Sana hak verecek hey koca Sultan;
Bizdik utanmadan iftira atan,
Asrın en siyasî padişahına!

Divâne sen değil, meğer bizmişiz.

Bir çürük ipliğe hülya dizmişiz!

Sade deli değil, edepsizmişiz!

Tükürdük atalar kalbigâhına!

“Çürük ipliğe hülya diz”diğini neden sonra anlayan bir nesil için Abdülhamid’in bilinçaltındaki sarsılmaz ve mutlak yeri bir türlü doldurulamamıştır. Ve 1914’e gelindiğinde, imparatorluk, eskiden nüfusunun neredeyse yarısını oluşturan Balkanları kaybetmiş, Trakya’da bugünkü toprakları ile Anadolu ve Orta Doğu’daki Müslüman ağırlıklı nüfusu ile başbaşa kalmıştır. 1918’e gelindiğinde ise artık Osmanlı Devleti işgale uğramış, tamamı Orta Anadoluya sıkışmış bir kısım “toprak”la sınırlı kalmıştır. Derken Mütareke yılları ve Kurtuluş Savaşı’nda başarılan, Sabahattin Selek’in deyişiyle “Anadolu İhtilali”, Türk aydınının bilinçaltındaki “baba” figürünü iyiden iyiye aşındırmış ve ana’ya, yani toprağa, yani vatana ve vatanın, o Baba’nın terekesinden çıkan mirasına dönmek zorunda hissetmiştir kendisini.

İşte aslında Anadoluculuğun ortaya çıkışını hazırlayan sosyo-politik zemin bu şekilde oluşmuştur.

Nitekim Mütareke döneminde yazılanlara bakarsanız, Anadolu’nun ve İstanbul’un “Baba”dan kalma mimarî eserlerinin nasıl yeniden bir kimlik verici öge olarak hatırlandığına şahit olursunuz. Meselâ Hamdullah Suphi’nin “Köşe minderi” adlı yazısını hatırlayın. Yahut Nazım Hikmet’in “Ağa Camii’nde” başlıklı şiirini. Veya Ruşen Eşref’in “İftar” adlı yazısındaki boynu bükük Müslümanların boğazına düğümlenen iftar sofrasındaki lokmaları düşünün:

Kimbilir daha nice bin Müslümanın evinde bu Ramazan iftar -reçel, simit, pide yerine-böyle gözyaşlarıyla karşılanmış. Ağlasak da hakkımız yok mu? Bütün gönüllere bu yol can ve devlet acısı çöktü. Ağızlarda tat, yemeklerde lezzet, ruhlarda neş’e mi kaldı? Bu Ramazan’ın bahtına -büyükhanımın dediği gibi- “gökler bile yaş döktü!”

Hamdullah Suphi’yi Süleymaniye Camii’ne, Nazım Hikmet’i Beyoğlu’ndaki Ağa Camii’ne koşturan ve bu camilerin ruhlarıyla dertleştiren, Ruşen Eşref’e Ramazan’ın ruhundan yardım isteten boynu büküklük, yani babasızlık dönemini bakın Ahmet Hamdi Tanpınar nasıl resmediyor usta kalemiyle:

1918’den sonraki İstanbul’u hatırlayın. Her mimarî eser bizim için neydi? Kim o zaman bir taşı yerinden kımıldatmağa razı olurdu? Eserlerimize o zaman nasıl sarılmıştık? Haklıydık. Çünkü biliyorduk ki, milliyet dediğimiz, bir dil, millî hayata intikal etmiş şekilleriyle bir din ve ahlâk, başta mimarî olmak üzere bir yığın san’at eseri ve tarih hâtırasıdır.

Bu babasını kaybetmiş nesil -biliyoruz ki babalara kıızılır, isyan edilir!- çok geçmeden baba acısını içinde duymuş, babasını kaybetmenin ardından anasını da, yani evini, yurdunu, vatanını da kaybetme tehlikesini yaşamış ve böylece baba figürünün önemini bir kere daha idrak etmiştir ki, Mustafa Kemal’in İstiklal Savaşı’nın üzerinden bir yıl geçmeden boylukta kalan bu baba figürünü doldurmak üzere etrafındakilerce nasıl hazırlandığını, 1923-1924 döneminde basında çıkan yazıları okuyanlar hemen farkedeceklerdir.

Demek ki, Tanpınar'ın da içinde bulunduğu neslin mimarîye, toprağa, vatana, Anadolu'ya yönelişlerinin altında, böyle bir sosyal ve siyasî zemin bulunmaktaydı. Ve Beş Şehir'in içindeki 5 şehrin seçimi de bu bakımdan anlamlıdır: Konya, Erzurum, Ankara, Bursa, İstanbul.

Beş Şehir'de ve diğer eserlerinde yoğun bir şekilde yer alan mimarî ile ilgili sayfalara, Tanpınar'ın dünyasında olduğu kadar akranlarının yazdıklarında da başka dönemlerde olmadığı oranda rastlanmasının altında bu gerçek yatmaktadır.

“Son bakışta aşk”

“Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk. Onu kendine çeken, şiirde büyülenme ânyıyla örtüşen bir ebedî elvedadır.”

Walter Benjamin'in (1892-1940) bu sözleri, modern şehir insanının Simmel ve Weber'den gelen belli bir ele alınma biçimini rafine ediyor ve önümüze Tanpınar'ın şehirlere –ve Ana'ya, yani toprağa- yönelişinin ipuçlarını sunuyor.

Bir şeylere hep onu kaybederken, veda ederken aşık olmak, kaderidir büyük şehir insanının.

Büyük şehir insanının dalgalı ruhunun haritasını çıkarmaya and içmiş modern şair de, geçmişin içinden gülümseyen bir eşya, bir şamdanın mum artıklarının anlık parlaması, bir sevgi yorgunluğu, hatıraların uyduğu bir anı bekler; böyle anlar bize geçmişin unutulmuş bir kapısını aralatabilir; bu yarığın içine girerek, düz mantığın bizden esirgediği güzelliklere erişebilir ve onu bir sanat eseri formuna büründürürüz.

Tanpınar'ın *Beş Şehir*'in sonunda söyledikleri de, şehirlerimizin geçmişleri ile bugün arasında açılan uçurumun, yani şehirlerimize veda edişimiz ile onları hatırlayışımız, sevişimiz, dahası aşık oluşumuz arasında kurduğu bağlantıyı ortaya koyuyor aslında:

“Beş Şehir”in asıl konusu hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştiyaktır. İlk bakışta birbiriyle çatışır gibi görünen bu iki duyguyu sevgi kelimesinde birleştirebiliriz. Bu sevginin kendisine çerçeve olarak seçtiği şehirler, benim hayatımın tesadüfleridir. Bu itibarla, onların arkasında kendi insanımızı ve hayatımızı, vatanın manevî çehresi olan kültürümüzü görmek daha doğru olur.

Vatana, yani Anneye dönüş, *Beş Şehir*'in gövdesinin üzerinde durduğu zemini teşkil eder. Ama, Anne Toprağa “dönüş”, bir boşluğun, Benjamin'in sözünü ettiği tam ayrılırken aşık olmanın yakıcı burukluğunu da taşır. Buradaki anahtar kelime, “boşluk” olarak karşımıza çıkacaktır:

Gideceğimiz yolu hepimiz biliyoruz. Fakat yol uzadıkça ayrıldığımız âlem, bizi her günden biraz daha meşgul ediyor. Şimdi onu, hüviyetimizde gittikçe büyüyen bir *boşluk* gibi duyuyoruz, biraz sonra, bir köşede bırakırmak için sabırsızlandığımız ağır bir yük oluyor. İrademizin en sağlam olduğu anlarda bile, içimizde hiç olmazsa bir sızı ve bazen de, bir vicdan azabı gibi konuşuyor.

Geçmişin içinden yoğunlaştırılmış bir estetik şiddet çıkartmayı başaran ve bu

kendine özel şiddeti hiç de tesadüfen seçilmemiş olan 5 şehrimize uygulayan Tanpınar, girdiği bu ilginç yolun sonunda biriktirdiği enerjiyi söndürmeyi ihmal etmez. Geçmişle aramızda açılan boşluğu, içimizde oluşan sızıyı veya vicdan azabını diriltici bir hamleye dönüştürmez. Bunun yerine, bu estetik şiddeti, yine estetik bir alana boşaltarak teskin etmeyi tercih eder:

En iyisi bırakalım hâtıralar içimizde konuşacakları saati kendiliklerinden seçsinler. Ancak bu cins uyanış anlarında geçmiş zamanın sesi bir keşif, bir ders, hülâsa güntümüze eklenen bir şey olur. Bizim yapacağımız yeni ve canlı bugünün rüzgârına kendimizi *teslim* etmektir. O bizi güzelle iyinin, şuurla hülyanın el ele vereceği çalışkan ve mesut bir dünyaya götürecektir.

Oysa Walter Benjamin, geçmişin bugüne eklenen noktasında biriktirdiği enerjiden bir kurtuluş teolojisi çıkartmaktaydı: Kendini zamana teslim etmek yerine, onun bizi kısırdığı ve özgürlüklerimize sınır koyduğu noktaları, Mesihanik bir sıçramayla berhava etmekti onun amacı. Unutulmak üzere olan şeylerde gizli devrimci potansiyeli keşfederek geleceğe yönlendirmek, geçmişe ait eşyanın bir anlık ışımasında beliren devrimci enerjiyi farketmektir amacı Benjamin'in.

Tanpınar, tabii farklı bir kültür ve çerçeveden yaklaşır konuya. Ama asıl önemli si, onun geliştirmeye çalıştığı estetik bir muhalefettir. Ama, tam patlayacağı anda kendi üzerine dönen ve sönen bir muhalefettir.

Benjamin, aurasını kaybetmiş bir çağın yerine neyi koyacağını arayışındadır, Tanpınar ise büyüsunü yitirmek üzere iken Yahya Kemal'in kendisine farketmediği bir büyük medeniyetin ardında bıraktığı boşluğu bir estetik yüceltme ile aşma çabasındadır.

Bunun içindir ki, *Yaşadığım Gibi*'deki bir yazısında, şehirlerimizi ve mimarîmizi bir "kurtarıcı tılsım"a benzetmişti. Tılsım, millî hayatın devamlılığını temin edecek bir kurtarıcıydı. Ve kültür ve medeniyet de, Tanpınar'da devam zinciri içinde bir anlam taşırdı. Geçmiş bugüne getirecek bir devam zinciri. Bu zincirin en somut ve bariz göstergeleri de, şehirler olmuştur. Selçukludan Cumhuriyete uzanan bir büyük geleneğin eklem noktalarıdır onun seçtiği 5 şehir.

Tılsım, işte bu gelenek zincirinin içinde gizlidir. O, her nesil tarafından yeniden keşfedilmeyi ve yoğrulmayı beklemektedir. Ta ki içindeki enerji, bir kurtuluşa götürünceye kadar bizi.

Bu kurtuluşun reçetesini olmasa bile, ipuçlarını ve yöntemini sunmuş bulunmaktadır bize Tanpınar. Onu alıp geliştirmek, bize kalmıştır.

Borges'in dediği gibi, "Görevimiz, hafızayı güzelliğe dönüştürmek"tir çünkü...

ERTUĞRUL AYDIN

AHMET HAMDİ TANPINAR'DA TARİH VE ZAMAN

*“Filozof zaman üzerine soru
sorduğunda, zamanı zamandan
yola çıkarak anlamaya karar vermiştir.”*

Martin Heidegger

Aristoteles, “Zaman, içinde olayların geçtiği şeydir”¹ der. Bir “süreç”in, oluşumu yahut periyodik dilimlerin toplamı, mekân ve ona ait iç unsurların bileşimi tarih ve zaman kavramlarını yan yana getirir. Onların duruşu, tarihçiler için, çok zaman, onarlı ya da yüzerli “paketler” hâlinde çözümlenerek önümüze serilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, tarih ve zaman kavramlarını değişik yön, biçim, boyut ve suretlerde analiz eder ve edebiyat metinlerine taşıyarak yorumlar. Onun, ruh ve reel dünyasında geniş ve arka plânlı bir hakimiyet oluşturan tarih ve zaman, yüksek frekans ve iç’e dönük anlatımlarla kendini gösterir.

Yahya Kemâl’in, Albert Sorel’den mülhem tarih yaklaşımıyla paradoks oluşturan “Tarih daima bir bütündür”² ifadesi, Tanpınar’ın “bütüncülük” vasfının ötesinde, entelektüel duruştaki ufuk genişliği ve “devam ederek değişmek, değişerek devam etmek” düsturunun açık yansıması olmaktadır. Ortaçağ, Rönesans hatta sanayi devri insanlarının medeniyet ve kurumlarıyla meydana gelen oluşumlar olduğunu düşünen Tanpınar, bizim tarihimiz açısından Tanzimat’a kadar olan kısmı için aynı fikirdedir. Tanzimat’tan sonra “devamlılık”ın kaybedildiğini düşünen yazar, uğranılan “sekte”nin ciddi bir kırılma olduğunu saptamakla birlikte; “sıçrama” ve “ufuk değiştirme” noktalarında her milletin mazisinden güç alışının altını çizer: “Tanzimat’tan sonra daima içimizden ikiye bölünmüş olarak yaşadık. Bir kelime ile, yaptığımızın çoğuna tam inanmadık. Çünkü, bizim için bir başkası, başka türlü daima mevcuttur. İşte bizi garplıdan ve eski müslüman dedelerimizden ayıran ruh hâli budur.” “Tarihî görüş”ün misyon ve açılımı karşısındaki tavrı nettir Tanpınar’ın. Ona göre, “tarihî görüş”, bize, “sadece devri ve nesillerin umumî vasıflarını verir.”³ Yazar, bu düşüncesini daha sonra, şöyle genişletir: “Tanzimat’tan beri itiyat edindiğimiz görüş tarzı bizi kendi tarihimizden uzaklaştırmış, yahut bizi ona, hiçbir şeyi lâıykıyla göremeyeceğimiz bir gözle bakmaya alıştırmıştı.”⁴

Tanpınar’a göre, “Tarih olduğu gibi alınır veya alınmaz.”⁵ Objektifliğin esasına dayalı ölçütte, tarihi, oluşu, gerçekleri ve bütün ibret alınacak yanlarıyla algılamak ortaya çıkmaktadır. Aydın için, tarihin varlığının yer edinimi, hareket noktasında ilk plâna geçer veya geçmez. Bu kırılma çizgisi tespitlerdeki realitenin özünü ortaya çıkaracaktır. Tanpınar’ın, “Tarih günün emrindedir”⁶ kıtası öz ve şekillenişte var olan değer yargılarının ne kadar önde olduğunu işaret eder. İnsanın şahsiyetini büsbütün tarihle ilişkili

gören Tanpınar için tarih vazgeçilemez olmaktadır. Umberto Eco'nun, "Ortaçağ, bizim geçmişimizi hatırlamamak için hep dönmemiz gereken çocukluğumuzdur"⁷ sözü yıllar önce Tanpınar'da, estetik bir düzen sebep-sonuç ilişkisi boyutuyla şekillenerek karşımıza çıkar: "Mazi, bugün olduğu gibi gelecek zamanlarda da hayatımızın şekillerinden biridir. Hâl yoktur, mazi ve onun emrinde bir istikbâl vardır. Biz farkında olmadan istikbalimizi inşa ederiz."⁸ Bu durum, zamanla tarihin iç içe geçmiş hâlini yansıtanın yanı sıra, "şimdi'nin geçiciliğine işretten çok "değişerek devam etme" parolasının yeni bir açısından netleşen sonucu olmaktadır. Geçmiş, Tanpınar'da "salt" nostalji değildir. Beraberinde millî, medeniyet dairesindeki konumda sağlam yeri temel dayanağı ve millilikten cihanşümül olana uzanmanın kilit taşı özelliğini taşımaktadır. *Huzur* muharririnin kaleminde mazi fikrinin, roman dünyasına alınarak; hayatın akışında durması gereken yerinin saptandığı görülür: "Maziyi ihmal edersek, hayatımızda ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder, terkinin içine ister istemez sokacağız. O, kendisinden gelmemiz lâzım gelen bir şeydir. Bir devam fikrine vehim de olsa muhtacız." Mazi "bir vehim" olma hâli de dahil, kopulmaması gerekli kaçılmazlık olarak hatırlatılır.

Tanpınar'ın "Tarih şahsiyetin ta kendisidir" tezinde saklı duran şahsiyet-tarih öz(deş)leşimi rast gele dile getirilmiş bir anlayış değildir. Temelinde, şahsiyetin yoğrulmasının tarihle olan bağının altı çizilmekle kalmayıp; ana kriter olarak münevver bakışının öne geçen düsturunu şekillendirmektedir. Bu fikrin, âlelade bir beyan olmayışını Yaşadığım Gibi'de tekrar dile getirmesinden anlayabiliriz. Tanpınar, burada, çok açık bir şekilde tarihle insanı iç içe görür: "Tarih insandır." Bu cümlemin açılımı, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de ise "Tarih şahsiyetin kendisi, hiç olmazsa kaynağıdır. Onsuz insan teşekkül etmez. Cemiyet için mazi yani tarih, fert için hafıza gibidir."⁹ şeklinde netlik kazanır.

Karl Popper'a göre, "Tarihçi tarihteki olguları seçen ve düzenleyen biz olduğumuzu anlayamaz." Bu anlayış, "bilgi dalı" ya da ilim kolu olarak tarihin durduğu noktayı şekillendiren insan oluşunu göz önüne sermektedir.

Tanpınar'daki tarihe yaklaşım, bir bakıma antropolojiyle de örtüşür. Nitekim, Johannes Fabian'a göre, "Antropolojinin bakış açısından, tarihin öznesi olan bizler, mutlak kabul edilemeyiz, ya da öyle kalamayız."¹⁰ Bu anlayış, Tanpınar'ın, "bu toprağın macerasını ve kendi maceramızı bilmek, onun içinden büyümek" olarak çerçevesini belirlediği tavrının öne çıkan ana dinamiğini oluşturmaktadır.

Bütün bunların yanında, Tanpınar, tarihin düştüğü talihsizliğin de altını çizer. Ona göre, tarih, mutlaka onu bilenlerin süzgecinden geçerek su yüzüne çıkmalıdır. Pozitif bilimlerde olduğu gibi bir uzmanlık alanı olmalıdır: "Bu tarihin de nasibi bu. Bilmeyen açıklamaya kalkar, bilen susar. Hiç matematik bilmeyenin matematikten bahsettiğini görmedim. Talihsiz bir bilgi dalı olsa gerek."¹¹

Tanpınar için, çok kez tarih, zamanla bütünleşmiş, iç içe geçmiştir. Bazen de roman kahramanlarının aksinde biçimlenmiş olarak karşımıza çıkar. Devirler, tarihî mekânlar, olaylar, hatta cisimler onun kaleminde birer "simge" değer taşıyarak kendini gösterir. Tanpınar'ın roman ve hikâyelerindeki kahramanlarını vasıta kılarak; tabiat, eşya, olaylar zinciri ve bütün bunlarla birlikte insana çok farklı bir bakış açısından baktığı hissedilir.

“Tarihte zaman bazen hususileşen bir ümit olur”¹² cümlesi Tanpınar’ı anlama ve anlatma noktasından önemli bir ip ucu gibi durmaktadır. Johannes Fabian’ın “Tıpkı dil veya para gibi zaman da bir anlam taşıyıcıdır. Öz (ben) ile öteki arasındaki ilişkinin içeriğini tanımlamak için kullandığım bir biçimdir”¹³ şeklinde tanımladığı durum, ümit-zaman-tarih üçgenindeki hassasiyeti ortaya koymaktadır. Nitekim, Tanpınar, roman ve hikâyelerinde, olaylar karşısında kolayca kırılan zamanı bir kenara bırakarak; kendi icat ettiği “yumuşak” bir zaman ortaya koyar ve bunu vazgeçilmez tutum olarak yansıtır. Oadaki zaman anlayışı sürekli aslını, özünü arar.

Robin George Collingwood, tarih felsefesi üzerine bir denemisinde, bu iki dal arsında ayrılmaz yakınlığa dikkat çeker: “Felsefesiz tarih, dışarıdan -yani materyalist açıdan algılanan bir dünyada mekânîk ve değişmeyen güçlerin oyunu olarak- görülen bir tarihtir.”¹⁴ Collingwood’un bu görüşünü, Gentile’nin, gerçek düşüncesinin her parçasının felsefe ve tarihten meydana geldiği fikri de destekler. Bir medeniyetin romanını yazan, ilim, sanat ve fikir Tanpınar’da, devam/transandas(aşma) hâli, belli ki, düşünceyle tarihi iç içe görmesindendir. Yenileşme devrinin sorumluluğunu bütün ciddiyetiyle kavrayan Nâmık Kemâl ve Ziya Paşa’nın kendi realitemizden hareket etme anlayışını, kendisinde de “hayat karşısında münevvere düşen vazife” olarak görür. Ona göre, Selçuklulardan Osmanlılara kadar uzayan zaman diliminde, ilim sanat ve fikir adamlarının büyüklüğü tamamen kendilerine olan güvenin eseri idi. Çünkü, kendilerinden ve kendilerinden önce yaşayanlardan şüphe etmiyorlardı. Kendi tabiriyle, “hâl ile mazi zihinlerinde birine bağlıydı”. Fakat, Tanzimat sonrasında bu daimiyet ve bütünlük kaybedilmişti. Bu yüzden Tanzimat’tan sonra, “içimizde ikiye bölünmüş olarak yaşadık.”

Tanpınar’a göre, misyonlarımızın farkında olmamışlığımız, bizi, başka milletlerin tecrübesini yaşamaya sevk etmektedir: “Maziye ihmal edersek, hayatımızda, ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder.” Bunun dışında, tarihî varlık da Tanpınar’da, hep önde duran bir meseledir. O, bu konudaki saptama ve önerisini şöyle yapar: “Zamanın karşısında ancak cemiyet ve onun tarihî varlığı olan milliyet durur. Fırtınaya karşı yaprak değil, kökünü toprağın derinliklerine salmış olan çınar dayanır.”

“Millî romantik duyuş tarzı”nın ciddi temsilcilerinden biri olan Tanpınar, Michelet’in “Fransız toprağı on asırda Fransız milletini yarattı.” sözüne karşılık; Yahya Kemâl’in “Bin yıldan beri kökleştığımız Anadolu ve Rumeli topraklarında daha küçük bir mikyasta bir Türkçülüğe meyletmişim” ifadelerini pekiştiren, “Yaşadığım saati, duyduğün günü, her gün içini parçalayan sızıları ve her akşam sana yaşamak aşkını veren ümitleri anlat, ayrıldığın yüzler, gördüğün manzaralar... hasret ve gurbetlerin bize yeter, çünkü biz biliyoruz, senin benliğinde bütün bir Türk, iklimi, bütün bir Türk cemiyeti, hatta bunların arasında bütün bir insanlık var”¹⁵ açıklamalarını yapar. Tanpınar, Yahya Kemâl için, “millet ve tarih hakkındaki fikirlerimde bu büyük adamın mutlak denecek tesiri vardır” diyerek de bunu inkâr etmez. Huzur’da yer alan, “İhsan, daha ilk derslerinde bize Roma tarihinden ve Fransız ihtilâlinde bahsetmiş, ‘insanın talihini bu ikisinde görebilirsiniz’ demişti” cümlesi bunun bir kez daha tasdik edilmiş hâli durumundadır.

Hilmi Yavuz, “Tanpınar, musıkî ile zamanı, mimarî ile de mekânı simgeleyerek Nietzsche’nin eski Yunan kültürünün temelinde gördüğü Dionysos/Apollo ikiliğini eski Osmanlı kültürüne uyarlar.”¹⁶ tezini ileri sürer. Tanpınar’ın, “Erzurum’a giderken müverrihleri, Nedim, Galib, Nailî, Şeyhî, Baudelaire, Hérédia, bir de Homeros’ları götürmüştüm” ifadelerine dayanarak bu yaklaşımın çerçeve ve boyutlarını hesap edebiliriz. Onun, fakülte'deki bir dersinde “Selçuk’u ben de severim, fakat Osmanlı’dan çok sevmeyi anlayamam”¹⁷ açıklamasının temelinde bunu görebiliriz. Ancak, yine de ortada bir katilik olup olmadığını düşünmeliyiz.

Kendisinde, Yahya Kemâl, Fuat Köprülü ve Fransız tenkitçi Albert Thibaudet’in üzerinde büyük etkisi olduğunu söyleyen¹⁸ Tanpınar’da, tarih şuuru hep ön plân ve hayatın merkezindedir. Nitekim, Cahit Tanyol’un, naklettiği, “Yahya Kemâl’in cezbeli tarih konuşmalarının içinden yetişen şair, onun zengin ve zevkli bir teferruat içinde dolaşan tahlillerini bir rüya süzgecinden geçirerek bize sunardı.”¹⁹ açıklamaları da gösteriyor ki Tanpınar, gündelik hayatın akışı içinde, “tarih”le olan bağlarını sağlam tutma ve Yahya Kemâl gibi geleceğe ulaştırma düşüncesindedir.

Tanpınar’ın, “Tanzimat, garptan bir şeyler alma hareketidir.”²⁰ görüşü ve “Türkiye, III. Ahmed’den beri daima yeniden başlar” şeklindeki tespiti ile “Tanzimat ve ona yaklaşan zaman şüphesiz ki geniş mânâsında yapıcı bir devir olmuştur. Fakat sadece yapmakla kalmış, asıl yaratmağa gidememiştir” cümlelerindeki sosyal tenkitleri göstermektedir ki, onun tarihle ilgili ciddi hesaplama ve kaygılanışları vardır. Onun, Tanzimat sonrasına ışık tutan bu yaklaşımları giderek aydınlatıcı analizle zenginleşir. “Kaderin ve zamanın karşısında ancak cemiyet ve onun tarihî varlığı olan milliyet durur.”²¹ diyen Tanpınar, bize bir reçete sunmanın yanı sıra, tarih bilincinin de ne kadar önemli olduğunu altını çizer.

“Tarihi günün emrinde”²² olarak gören Tanpınar için maziyle daima hesaplama sözkonusudur. Ona göre, “bugünün havasına, eski belleğimizden bir özle doğuş”²³ esas olmalıdır. Yazar, bunu, “mazi” üst başlığıyla genişleterek; onun yaşayışının sonuçta yine bize bağlı oluşunu vurgular: “Mazi nihayet geçmiş bir zamandır; biz de, ancak kendisine içimizden bir şeyler katarsak hakkıyla yaşayabilir.”²⁴ Bu arada, mevcut komplekslerimizden arınmayı hatırlatan Tanpınar, bizi, incelikli bir hassasiyete davet eder: “hep maziden şikâyet ediyoruz, hepimiz onunla meşgulüz. Onu içinden değiştirmek istiyoruz. Bunun mânâsı nedir? Bir baba kompleksi değil mi? Büyük küçük hepimiz onunla uğraşmıyor muyuz? Şu Eti’lere, Frigyalılara, bilmem ne kavimlerine muhabbetimiz nedir? Baba kompleksinden başka bir şey mi?”²⁵

Mazi fikri, Tanpınar’ın üzerinde önem ve sıklıkla durduğu konulardan biridir. Zaman-tarih-insan-hayat-düşünce, etrafında bu anlayış, kendini, “öz”le birlikte hissettirir. Tanpınar’a göre, mazi, insanı, denge ve muhasebeye çeken bir ritimle daima yanı başımızda yer alır: “hadiselerle beraber biz de değişiriz; ve biz değişince mazimizi de yeni baştan kurarız.”²⁶ Aynı şekilde, “Bu insanları hep bir çeşit aralıkta yaşıyorlarmış gibi düşündüm. İsterseniz onlara kapının dışında kalanlar da diyebiliriz. Muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı içinde.”²⁷ düşünceleri de kucaklanıp kavranılması gereken önemli ip uçları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde, geçmişin hayatımızda aldığı yer, Hayri İrdal'ın varendasındaki parmaklığa benzetilir. Çünkü, Tanpınar için, "zemin"i kaybedenler, "geçmiş yükü"nü taşıyamazlar. Bu durum, daima "parçalanmışlık"ı karşımıza çıkarır. Böylece, geçmiş, geleceği yansıtan bir değerler abidesi değil de hayatımızın akışını süslemede kullanılan dekor olur.

"Zamanın karşısında ancak cemiyet ve onun varlığı olan milliyet durur. Fırtınaya karşı yaprak değil, kökünü toprağın derinliklerine salmış bir çınar dayanır" diyen Tanpınar için, önceliği "edebî olan" zamana verir. Çünkü, giderek esneklik özelliğini kaybeden en küçük bir olay karşısında kırılma noktasına gelecektir. O, belki de, bu yüzden, üç romanında sırasıyla anlattığı düşünülen, II. Meşrutiyet ve II. Abdülhamid'in tahttan indirilişi, Mütareke Yılları'nın İstanbul'u ve II. Dünya Savaşı'na bir gün kala başlattığı zamanlarda bu kırılan zamana ve dolayısıyla, onun doğurduğu sonuçlara pek itibar etmemiştir.

Descartes, "Zaman düşüncenin bir kipidir" der. Bu görüş, Tanpınar'da, "Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında"²⁸ düşüncesine dönüşmüş, kendisiyle fikri arasında bir ara duruş hâlini almıştır. "Yekpare" bir anın "parçalanmaz"lığı tezi, Tanpınar'ı tarih gibi zaman konusunda da bütünlük ve "seri"lik içinde tutmaktadır. Yazar, Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta zamanı, sadece kendisiyle ilişkili görmediğini, diğer insanlar adına da "zaman" mevzuunda bir kaygı taşıdığını belirtir. Ki, bu, hem aydın mesuliyetinin getirdiği, hem romancı kimliğini ortaya çıkardığı bir tablo, hem de şuurlu ve olgunlaşmış karakterin doğurduğu sonuçtur. "Hikâyelerimde ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatım ve insanların -kendimden başkalarının- peşindeyim ve başkalarına ait zamanın peşinde" hipotezinin arkasında da yatan bu olmalıdır.

Eliade, "Zamanı olmayan zaman dışıdır" görüşündedir. Bu yaklaşıma göre, zamanın varlığı gibi kendine ait zamanın da varlığını kabul etmek gerekmektedir. Aksi durumda, zamansızlık, seyir dışında kalış yani hükümsüzlük söz konusu olmaktadır. Eliade, "zaman dışı"lık görüşünü şöyle genişletir: "Düşüncesi sabit olan ve artık zamanın onun için akmadığı kişi sabit bir şimdiki zamanda yaşamaktadır." Gerçekten, düşünceyle zaman arasında doğrudan ortaya çıkan ilişki şaşkıncılığı kadar, tez'in zaman kavramı içerisindeki akıbetini de açıkça ortaya çıkarmaktadır.

Tanpınar'ın *Huzur* sayfaları içine yerleştirdiği düşünce damarlarından biri de, "Bir insan hayatı zamanın fırınında ateşe attığımız bir kâğıt kadar çabuk yanıyor. Belki hayat, hakikaten bazı filozofların dediği gibi gülünç bir oyundur."²⁹ cümlesidir. Shakespeare'in, dünyayı, bir tiyatro sahnesine benzetmesinin yanı başında, Tanpınar'ın, "hayat"ı gülünç oyun olarak algılayışı temelde, onun, zaman genel bütünlüğü içinde kısacık yer tutuşundaki dramatiklikten ileri gelmektedir. Bu dikkat, yeniden insan-zaman-hayat üçlemesindeki aciz hâli de vermede bir anlamda.

Tanpınar'ın külliyatı içinde önemli bir yüzdelik dilimi oluşturan, periyodik olarak değişik ton ve frekanslarda işlenen tarih ve zaman kavramları ile onlara bağlı alt unsurların varlığı, bize, entelektüel tavırda keskin mesuliyet ve onu hazırlayan huzursuzlu-

ğu gösterir. Marcel Proust, Bergson, Paul Valéry, Freud, Jung, Bachelard, Yahya Kemal, ve Ahmet Haşim'i beslenme kaynakları olarak alan Tanpınar'da, tarih ve zaman kavramlarına karşı özel önem veriş çok defa bir "saplantı" hâline de dönüşebilmektedir. Tanzimat aydınlarından daha farklı imkân ve bakış açısına sahip olan Tanpınar, bir anlamda kendine kadar gelen sürecin zaman ve tarih üst başlığında haritasını çıkarma şansını yakalar. Ancak, bunu, düz anlatımların kolaycılığıyla değil; ele aldığı eserlerin çatı ve kurgusu içerisinde harmanlayarak karşımıza çıkarır.

Huzur'da, olay örgüsü içinde nakledilen, tarih-zaman-nesne-insan ilişkisine başka bir edebiyat metninde rastlanmayacak boyutta ve özelliktedir. Karşımıza çıkarılan, romancının kaleminin, anlatıcının gücünün yanı başında, sözünü ettiğimiz ilişkiye pek çok vurgulama ve estetik anlatımın varlığıdır. Yazar, "Ben Nuran'ım. Kandilli'de otururum. 1937 senesinde yaşıyor, aşağı yukarı zamanın elbisesini giyiyorum. Hiçbir elbise ve hüviyet değiştirmeye hevesim yok. Hiçbir ümitsizlik içinde değilim ve aynalar beni korkutuyor" ifadelerinde Nuran'ın şahsında, zamanı, mücerret-müşahhas arası bir noktaya yerleştirir âdeta. Hatta daha ileri giderek diyebiliriz ki, yazar Nuran için sadece bir vesile veya vasıta. Onu, açık istiare misâli simge olarak tasarlar. Benzer durumlara, diğer roman ve kahramanlarında da rastlamak mümkündür. Meselâ, yine *Huzur*'da, insanların biraz da devirlere benzediğini görmekteyiz. Yazar için, burada, somut zaman dilimleri kahramanlarının karakterlerinde şekillenerek karşımızdadır: "Tevfik Bey, küçük bir hüsnüniyetle işe başlayıp küçük zevk düşkünlüğünde çehresini tamamlayan Tanzimat'tı. Onun rahatlığı, kayıtsızlığı, çalınmış neşesiyle yaşıyordu. Yaşar Bey, daha ziyade II. Meşrutiyet'ti, onun huzursuzluklarıyla doluydu. Garip idealizmleri, küçük aşağılık duyguları ve onların yerini bir dalganın yerini bir başkasının alışığı gibi dolduran silkinişleri, hülâsa en coşkun heyecanla hiç kımlıdanmaya imkân bırakmayacak bir yeis arasında gidiş gelişleri vardır." Aynı şekilde, Mümtaz sürekli genişleyen ve çizgi hâlindeki geçmiş, musıkî, mimarî ve diğer unsurlarla yansır. Onun için, mazi, sürekli değişen, genişleyen, aynı zamanda, sırt dönülmemesi gereken bir "yarın" görünümündedir. Mazinin yeniden keşfi/kuruluşu sayesinde hayatın renklenme düşüncesi Mümtaz'ı "dün"e ve dolayısıyla da yaşanan hatıralar kümesine bağlar. Buradan hareketle, denilebilir ki, Nuran, Tanpınar'ın her zaman yeniyi savunan ama Mümtaz'ın eskiye bağlılığı karşısında direnemeyen tarafını oluşturmaktadır.

Tanpınar, zamanı, geçmiş, yaşanan an ve geleceğin birlikte idrak edildiği tek bir bütün olarak görür. (Zaman), hâl, geleceği ve geçmişini görmeğe yarayan bir "rasat kulesi"dir. Buradan elde edilecek bilgilerle hem geçmişe, hem de geleceğe rahatlıkla ulaşmak mümkün olmaktadır. Zaman, mutlak varoluş ve yok/oluş çizgisinin sürekli hatırlandığı bir uzanış olmakla birlikte; hükümlerlik şahsının genişliği açısından da roman kahramanlarını kendi sonsuzluğuna çeken bir gerçeklik olarak kabul edilmektedir.

Huzur'da geçen, "Üsküdar'da hakikî bir kadın saltanatı var" görüşü, Tanpınar'ın zaman-insan ilişkisi için naklettiği çarpıcı bir örnektir. Nuran'ın varlığı, yazar için, geçmiş ile gelecek arsında âdeta bir köprü durumundadır. Bir iç dökme, rahatlama hâlini de gerçekleştiren Nuran'la Mümtaz arasındaki diyalog anlatıcının kaleminde, Tanpı-

nar'ın kafasındakileri resmeder. Nuran, "Ben yine çocuğumla meşgulüm. Fakat sen yedi asrın ölüsüyle..." derken ortadaki paradoksu ayıklamaya çalışır. Tanpınar için, "Sevilen kadın, geçmişçi açacak anahtardır; geçmiş sevilen kadının çehresinde kendini gösterir. Bütün bunlar, geçmiş, kültür, aşk, hepsi iç içe yaşanan, organik bir bütünlük oluşturan, birbirinden ayrılmayacak yaşantılar, birbirini yansıtan aynalar, yitirilmiş imgesel birliğin ifadeleridir. Her biri, ancak bir diğeri mümkünse gerçekleşebilir" değerlendirmesi, bu yönün açığa çıkarılma, somutlaşması açısından önemli bir kayıttır. Öte yandan, yine, geçen zamanın, Tanpınar'da, genellikle erkek, geçmişin ise kadın olduğu sezilir. Çünkü, erkek unutkan, kadın ise, biriken, biriktiren, "velut" ve "yekpare" zaman görünümüdür. "Bursa'da Zaman" şiirinde şair, Bursa'da bir "ikinci zaman"ın varlığından söz açar. "Yaşadığımız, gülüp eğlendiğimiz, çalıştığımız, seviştığımız zamanın yanı başında, ondan daha çok başka, çok daha derin, takvimle, saatle alâkası olmayan; sanatın, ihtirasla, imanla yaşanmış hayatın ve tarihin bu şehrin havasında edebî bir mevsim gibi ayarladığı velût ve yekpare bir zaman..." açıklamaları Tanpınar'da, zamanın, "kadın tarafı"nı, "mazisinde yaşayan bir geçmiş zaman güzeli gibi hâtıralarına kapanmış olan şehrin" nabzında atan dışı yanını verir.³⁰

Sanatın dilini basitin üstüne çıkaran fikirde, eşya, tabiat ve insanla birlikte zamanın ötesinde; onlardan bağımsız fakat bütünü de kuşatan, şekillendiren bir hüviyet vardır. Tanpınar'da, ilk etapta, görüşlerin çatışma mahalline çekmeden aynı eser, hatta aynı cümle içinde bir "inkıraz" hâlinde, kendisi ve zamanıyla tezada düşer. Fakat, bu tezat, onda, bir zaaf olmaktan çok bir meziyet hâlinindedir. "Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır. Bu da gösterir ki, zaman ve mekân insanla mevcuttur."³¹ diyen Tanpınar, insanın varlığını zaman ve mekâna dayalı olduğu fikrindedir. "Zaman insanoğlu için sanıldığı kadar düşman değildir." ifadesinde de olduğu gibi, Tanpınar, zaman ile hayatı birbirine yakın tutar. Bu yakınlığın dışında, öte yandan eşyaya farklı bir cepheden bakmayı ihmal etmez ve eşyayı, mekân ve insanla aynileştirme yoluna gider: "Hayatın âhenk içinde olduğu mesut çağlarda, insanoğlu tabiattaki tekrarlanışa bir sembol olarak aldığı bu 'zaman noktası'ndan geçmişe, geleceğe daima çok başka, çok sıcak bir gözle bakar."³²

Tanpınar'ın, Mahur Beste'de, uzlaşamayacak bir geçmiş fikrini, Behçet Bey'i "şimdi"ye doğru bir hamle yapılan yeterli bir sebep olduğu görülmektedir. Fakat, bu hamle, sonuçsuz kalacaktır. Çünkü, Behçet Bey bir rüya kapısının ardından hafıza kudretinin gücü karşısında eğilmeğe mecburdur. Mutsuz bir çocukluğun ardından vak'a ve istekler arasında sıkışıp kalması, talihin garip bir oyunuyla evliliğinde nihayetinde bir kadın inadıyla ölümü seçecek olan Atiye'nin kabullenmezliği Behçet Bey'i diğer geçmiş telakkilerden ayrı bir tecrübeye sahip olduğunu göstermektedir. Böylelikle, diğer roman ve hikâyelerinde geçmiş fikrinin etrafında yer alan mutluluk imajı ile Tanpınar'ın hem mazi, hem de rüya imajlarında oluşturduğu zıtlığı da göz önüne sermektedir.

Behçet Bey, Cemal ve Mümtaz, durmuş bir saate yahut hiç koparılmamış bir takvime benzetilir. Tanpınar'ın görevi ise bu durmuş saati yeniden kurmak, yaprakları kopartılmayı bekleyen takvimden yeni bir gelecek oluşturmaktır. Yeniden şekillenen ge-

lecekte mecburi istikamet mazidir. Ancak, bu mazi de yeniden şekillenmekten nasibi-
ni almıştır. Behçet Bey için hâl, hatırlama anından ibarettir. Gerisi için tam bir kayı-
sızlık olması onu yaşanılan zamandan uzaklaştırır.

Tanpınar, kahramanları aracılığıyla tespit ettiği zaman-mekân ilişkisini Yahya Ke-
mâl'in şahsında da şöyle şekillendirir: "Yaşadığı güne o kadar bağlı olan, konuşma-
larında olsa bile daima bir polemikte yaşayan bu realist zeka bütün bir tarafıyla kendine
ikinci bir zaman gibi ayırdığı geçmiş zamanda yaşıyordu. Bu ikilik, bu geçmişe dönüş,
"zaman perdesinin âdeta devamlı bir şekilde aradan kalkması elbette tek başına bir dil
virtüozitesinin yapacağı bir şey olmazdı."³³

Mahur Beste'de, zaman-toplum ve değişim karşımıza çıkarılır. Tanpınar, bu sefer,
zamani, mekânın insanı daraltan yanı ve "ikili" yaşama hâlinin altını çizer. Gelenek-
modernite arasındaki zıtlık ve çatışmanın sonuçlarının kendindeki iç huzursuzluğunu
kahramanı ağzıyla nakleder ve böylelikle zaman bir başka yanıyla daha yanı başımız-
da belirir: "Kapananla dışarıda kalanın arasındaki fark. Dışarıya, sokağa çıkan adam
yalnız kalmaz. Siz de benim için yalnız kalmadınız. Hatta bu hayal insandan öteye git-
tiniz. Ev sembolünün yerine değer hükümlerinin dünyası geçti. Anlattığınız şeylerle
pek iyi birleşen bu sembol, bana cemiyetimizin yüz yıldan beri geçirdiği değişiklikleri
hatırlattı. Bende iki türlü yaşamaya başladınız: Sembol olarak fert olarak."³⁴

Tanpınar'ın, sanatı, "maziye açacak bir anahtar" olarak görme fikri altın mazinin
kaybının, sanatı besleyen bir kaynak olma endişesinden ileri geldiği öne sürülmektedir.
Bu yüzden, Tanpınar'da, mazi fikrinin varlığından çok; yokluğu, yani bırakmış olduğu
boşluk, yıkıntının önem kazandığı düşünülmektedir.³⁵ "Refahın yolu sağlam bir zaman
anlayışından geçer"³⁶ diyen Tanpınar, âdeta bu fikri doğrular.

Henüz kaybolmaya yüz tutan mekâna ait unsurlarla birlikte değerlerin de bir tanığı
olmak Tanpınar'a acı verir. Bu acı, aynı zamanda, kolektif şuurun da kırılma noktala-
rının en önemli sebeplerinden biridir. Birbirinin varoluşunu destekler görünen acı-kay-
bedilmişlik duygusu; "birey" in de yabancılaşmasını, bütün bunların sonucunda zaman
dışı oluşu beraberinde getirir. Yazanın, roman kahramanları, böyle bir tablonun karşı-
sında, "bir mahzende cins bir şarapla sarhoş olduktan sonra güneşe çıkanların sarhoş-
luğunu" duyarlar. Bunun yanında, Tanpınar'ın, "Bu eski şark değil di, yeni de değildi.
Belki de iklimini değiştirmiş, zamansız hayattı"³⁷ şeklindeki tespiti de dikkatten kaç-
mamaktadır. Çünkü, Tanpınar için, büyüsunü ihtisamlı konak ve saraylardan, "üst" ke-
simin debdebeli/şâşaalı yaşayışından alan şarkın yerini, belirsizlikle donanmış ve kar-
gaşa hâlindeki bir iklime bırakması; zamansızlığa/zamandaşlığa itilen bir toplum yaşa-
yışına dönüştürülmesi umutsuzluk sebebi olmaktadır.

Tanpınar, hatırlama, rüya, zaman (hayat) ile mazi karanlık ve çekilmez, ancak mec-
buri bir yön durumundadır. Nitekim, *Mahur Beste*'de, Behçet Bey, bir tarafıyla hayata
sımsıkı bağlıyken öte yandan ölmeyi arzular. Onun bu arzuya kapılması, Atiye'ye kar-
şı kendini kanıtlama isteğini ön plâna çıkarır. Olay örgüsünün akışı dışında, Tanpı-
nar'ın kahramanları yaşadığı zaman ve mekânla sanki aynileşir, hatta neredeyse mekân-
nın birer tabii bir parçası olurlar. Meselâ, Kandilli'deki evden Nuran'ı soyutlamamız,

kahramanı hemen çok silik bir hüviyete büründürcektir. Aynı şekilde, Mahur Beste’de, Behçet Bey’i de, sık sık çekip onarılmayı bekleyen bozuk saatlerle, ciltlenmeyi bekleyen kitaplardan ayırmak onu sönükleştirecektir. Çünkü, Tanpınar’ın kahramanları, zaman ve mekânla ritmik bir uyum sağlamıştır.

Nietzsche’nin, “İnsan bir kuyuya bakarsa, kuyu da ona bakar” sözünün karşılığı Tanpınar için, “Neden geçmiş bizi bir kuyu gibi çekiyor?” şeklinde bir soruya dönüşmüştür. Bu, mazi fikrinin, Bursa’da Zaman ve Zaman Kırıntıları şairi için zihin kurcalayan önemli bir mevzudur. Bu noktada, “Tanpınar, bölünmüş bir dünyanın romanlarını yazdı. Geçmişle bugünün, rüya ile dış dünyanın, aşkla tenselliğin, derinlikle yüzeyin; kendi simgeleriyle söylersek Boğaz ile Beyoğlu’nun, Leylâ ile Marie’nin uzlaşmadığı, iki dünya arasında hiçbir geçişin mümkün olmadığı...”³⁸ görüşü, yazarın, “mazi” fikrini, yazı hayatında, değişik vesile “an”larda dile getirdiğini göstermektedir. Tanpınar için “mazi” bir “akis”tir. Yazar, bunu, Beş Şehir’de söyler: “Şurası var ki tıpkı kendimiz gibi geçmiş zaman da, bizdeki aksiyale televvün hâlinindedir. Kâinatımızı nasıl kendi akislerimizle yaratarsak, maziye de, düşüncelerimize, duygularımıza ve değer hükümlerimize göre yaratır, değiştiririz.”³⁹

Günümüzde, “nicel” zaman (kronos), Tanpınar’ın naksettiği “nitel” zamanı (kairos) algılamaya engel oluşturmaktadır. Onun, eserlerinde yer alan, mazide, hâlde ve istikbâlde nesneleşen zaman, ferdi, akışa müdahale edememekten ötürü üzüntüye sevk eder. “Proust mucizesi” olarak adlandırılan zamanın algılama biçimi, Tanpınar’da, mekân ve zaman üzerinde “ben”liğin hükümranlığını kurmak değil; geçmiş ve şimdiki zamana bağlı fakat ikisini de aşandır.⁴⁰

Mahur Beste’de, geçen, “Zaman dediğimiz şeyi insan ruhunun benimsemesi bir meyve ısırrı gibi kendi izlerini ona kuvvetle geçirmesiydi”⁴¹ değerlendirmesinde de açığa çıktığı gibi, Tanpınar’ın kahramanları, “uzviyet”lerinin de onlara sağladığı bakış açısıyla, içerisinde hapsedildikleri “eylemsizlik”ten kurtulabilme arzusuyla, yaşanan zamandan ayrı bir geçmiş ve geleceği yaşamaya tasavvur ederler. Bir çeşit “kaçış” psikolojisinin öne çıktığı bu noktada, kahramanın geniş merkezli bilincinin arayışı sergilenmektedir. Mekânın, bunda, reel katkısı olduğu gibi, anlatıcının zaman kavramına bakışının da payı büyüktür. İtibari dünyanın hudutları dahilinde yaşanan zaman yeni bir insan karakterini de ortaya çıkarır. Mümtaz, Behçet Bey, Cemal bunun en tipik örnekleri olarak karşımızdadır. Yazar, bunun ip uçarını, *Yaşadığım Gibi*’de şöyle sezdirir: “Onlar parçalanmış bir zamanı yaşamıyorlardı. Hâl ve mazi zihinlerinde birbirine bağlıydı. Birbirlerini zaman içinde tamamladıkları için gelecek zamanları da, kendi düşünce ve hayatlarının muayyen olmayan düşen bir aksi gibi tasavvur ediyorlardı.”⁴²

“Zaman, *Huzur* romanında, Mümtaz’ın üzerinde bölünmez bir çekirdek zamandan ayrılarak; âdeta her an yeniden bölünebilen ve bu bölünmeler esnasında da yeni yeni Nuran’lar meydana getiren bir başka zamana dönüşür”⁴³ düşüncesini destekleyen örnekler Tanpınar’ın kahramanlarına bir yan ya da yönüyle bakmanın açık göstergeleridir. Aynı şekilde, “Tanpınar, ya aktüalitemizi maziye naklederek; yahut maziye aktüel hâlde getirerek düşünür”⁴⁴ görüşü de Tanpınar’ın, mazi-hâl-gelecek zincirini daima bir-

birine bağılı olarak algıladığına işaret etmektedir. Hem *Mahur Beste*'de, hem de *Yaşadım Gibi*'de "Hâl diye bir şey yoktur"⁴⁵ tezini karşımıza çıkarmasının sebebi de bu olsa gerek. Hâl'in geçiciliğinden çok onu oluşturan geçen ve gelecek olandır felsefesi vardır burada. Yazar, bunu, *Beş Şehir*'de açıkça dile getirir: "Şurası var ki tıpkı kendimiz gibi geçmiş zaman da, bizdeki aksiyle tekevvün hâlindedir. Kainatımızı nasıl kendi akislerimizle yaratırsak; maziye de düşüncelerimize, duygularımıza ve değer hükümlerimize göre yaratır, değiştiririz."⁴⁶

Tanpınar, zamanı, rüya motifi etrafında da ele alır. Camus, Valéry, Zweig gibi batılı yazardan arda kalan bir yanı olmayan Tanpınar, kozmoloji, felsefe ve tasavvuftan beslenerek; kültüre dayalı ve edebî "olgu"ları eserlerine taşır. Rüya, onun, "Freud"la materyalist ve patolojik görünüm kazanan ruh meselelerini spirüalist bir alan çekme"⁴⁷ endişesinin yansıması olur. Bu nedenle, "Rüyalarda insan ruhunun derin sırlarını, geçmiş ve geleceği bulan Tanpınar, nesirlerinde ve şiirlerinde hayatın dış görünüşünü değil, insan ruhunu ve hayatın sırlarını anlatmaya çalışmıştır"⁴⁸ görüşünün altını çizmek gerekir.

Bir macerası olan aydın profiliyle Tanpınar, bir karakter olarak kendini roman sayfaları arasında "Mümtaz" kimliğiyle görürüz. Geleneği, zaman akışı ölçütünde roman dokusuna işleyişi, bir şair tabiatının getirdiği pozitif olan algılama ve anlayış biçimlerinin Mümtaz gibi diğer kahramanlarına yüklenişi, ferdin hürriyetini daraltan yollara girmek istememe, musıkî ve mimarîyle varlığını her an vurgulayan geçmiş zamanı yanı başımızda hazır tutan Tanpınar'ı roman sanatı ve tekniğinde üstün kılan ayrıntılardır. "Bugüne ait her şey benim için bir davadır. Çünkü yaşadığım zamanı severim"⁴⁹ diyen yazar için bugünün önemi "dün"de saklıdır aslında. O, bu algılamış ve anlayış zaman aracılığıyla canlı tutar. Bir aydın itirafı olarak karşımıza çıkan, "Uzviyetimizi zaman hapsedmiştir, onunla ve ona ait düşüncelerle mahpussunuz"⁵⁰ ibaresi bunun en güzel örneğidir. Ki, yazarı-anlatıcıyı, bir ölçüde, yaşadığı zamana bağlayan önemli püf noktası da budur.

Varlığı, zamanla birleşik olarak gören Tanpınar, "yaşarken de, yazarken de, duyguyla düşüncenin, düşünle gerçeğin tam ortasında bir yerde, zamanın hem içinde hem dışında yaşıyordu."⁵¹ Varlık sırrı olarak görülecek, Valéry'nin, "her an yeniden başlayan deniz" mısraında yatan ana tema, Tanpınar için, zamanın insana bağlanmasıdır.

Tanpınar'da zaman, mekân ve eşyanın plâstik bir hüviyet kazanımı sözkonusudur. Yazar, bir sonbahar sabahını anlatırken estetik bir duyuş tarzını sergiler. Ondaki bu duyuş tarzının kaynağı "teşhis" sanatının kendi devrindeki yansımasıdır. Bunda, empresyonizmin izlerini de hissedebiliriz: "Penceremin üstündeki yaprakların buruşuk seteninden olduğum yere kadar uzanan şimendifer düdüklerine kadar her şeyde onun saltanatı var. Tabiatı o işliyor, değiştiriyor, hayalleştiriyor."⁵²

Tanpınar'da, ele aldığımız "zaman"ın yanı başında, insanlar, daima bir öncekinin "tarihselliğini"/geçmiş'ini kendi var/oluşlarına katarak ilerlerken yeni bir tarihî akışa çevre ve insanları da eklemiş olurlar. Onların bu tavırlarında herhangi bir aykırılık görülmez. Değişmeyi reddeden insanların karşısında iç dünyalarının zenginliğiyle belir-

ginleşen roman kahramanları her yeni “oluş”la kendilerinden daha bedbin ve daha da yılgın olurlar. Yazar, bu durumu şöyle özetlemek ister: “İnsanlar eski şark değildi. Belki de iklimini değiştirmiş, zamansız hayattı.”⁵³

Tevfik Fikret’in 1897’de Servet-i Fünûn dergisinde neşrettiği “Süha ve Pervin” şiirinde yer alan “*Evet hakikati hülyaya hep feda ederim/Zaman olur ki vücudumdan ayrılır giderim*”⁵⁴ mısraları Tanpınar’da, “Güzel ile Sevgi Arasında”da şöyle şekillenir: “...yavaş yavaş tekrar “Zaman”la karşılaştım ve “Zaman” bende tekrar çalışmaya başladı. Fakat bu korkunç rakkas şimdi dışımda değil, içimde idi ve baş döndürücü suretiyle beni bu dönmüş bütünü dağıtmaya çalışıyordu.”⁵⁵ Görülüyor ki, Fikret’teki hülyaya hâli Tanpınar için, rakkas kimliğine bürünmüş zamandır.

“Zaman, hakikaten kendi kanunları olan müstakil bir cihazdır ki, bazen behemehal yeniden yaşamak ister gibi yakamıza sarılır ve bizi kendi âlemine çağırır.”⁵⁶ İşte bu düşünüş, Tanpınar’ı “zaman”la özdeşleştiren/şekillendiren ip ucudur. O, bunu, ironik dille, “Ayar, saniyenin peşinde koşmaktır.”⁵⁷ olarak somutlaştırır.

Zaman ve rüyanın insanda birleşmesiyle açılan kapılar, Tanpınar’ı yeniden yorumlamayı gerektirdiğini ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün post-modern açılımlı metinlere zemin oluşturduğunu görmekteyiz. “Müşterek zaman müşterek iştir.”⁵⁸ felsefesinin altında yatan da bu olsa gerek.

Beş Şehir’in, İstanbul ve Konya bölümlerine konulmaktan vazgeçilen Beyoğlu ve Mevlânâ’ya ait kısımlarda Tanpınar’ın zihninde yer alan “geçmiş-gelecek” zamanın izlerini sürmek mümkündür. Moğol istilasının getirdiği zulüm ve veba, Mevlânâ etrafında, zamanı, “hareket hâlinde bir dünya” olarak gösterir yazar. Zaten, “Sizin için zihni bir arıza olan bu firarî zaman, hâlsiz zaman, bana âdeta sanat için bir metot olarak göründü.”⁵⁹ diyen Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*’de Mütareke yıllarının izlerini, estete edilmiş olarak; bir “metot” formunda karşımıza çıkarır.

Bergson tesiri, Tanpınar’ın, zamanı, günlerin birbirini takip ettiği âlelade bir akış olarak görmemesini sağlamıştır. “Zaman böceği, kafamızda her an başka kalıba girer”⁶⁰ görüşünde olan Tanpınar için zaman, çok katmanlı, kamaşık, “yekpare geniş bir an” ve “parçalanmaz bir bütün”dür. Zaten, o, hem “mazi” fikrine hem de “Batılılaşma”ya zaman aralığından bakar. Onun için, “hâl, geleceği, geçmişini görmeye yarayan bir saat kulesidir.”⁶¹ “Şimdi”yi saat kulesi ve bıçak sırt olarak gören yazarın gayesi zaman perdesi aralığından değerleri, bilincin varlığıyla algılama ve bu tavrı “sürer” hâle getirmektir.

Romanın akışında, vak’alar zamanı, anlatıcının metni kâğıda taşıdığı zaman ve okuyucunun anlatılanları öğrendiği zaman olmak üzere üç farklı zaman vardır. Tanpınar’ın, *Huzur*’daki vak’alar zamanı olan “aktüel zaman”ın yirmi dört saat oluşunda James Joyce’un *Ulysses*’ini okumasının etkisi olduğu belirtilir.⁶² Romandaki aktüel zamanın bu denli kısa oluşu anlatım tekniğinin gücünün yanı sıra, Tanpınar’ın yaşanılan an’a bakışının da bir işareti olsa gerek. Nitekim, *Huzur*’da, “Hâl, bu bıçak sırtı, hem mazinin yükünü taşır, hem de onu çizgi çizgi değiştirir”⁶³ cümlesiyle, bu duruma, bir bakıma açıklık getirmiş olur. Yirmi dört saatlik “şimdi”nin dışında, geriye dönüş metoduyla verilen “geçmiş zaman” ile Mümtaz ile Nuran’ın geçirdikleri bir yıl romanın zaman çatısını kurar.

Tanpınar, insan iradesinin dışında kalan zamanı, “Zamanı olan şeyler bizi sık sık yakalar”⁶⁴ cümlesiyle tanımlar. Onun için, zamanın sırrı, insanın kendisinde “giz”lidir. Bunun somut bir örneği “İnsan ve Ötesi” adlı denemesinde karşımıza çıkar. Burada, yazar, istasyon ve burada bekleyen, kavuşan insanları; evleri, eşyaları kendi aynasında, onları ikinci bir zamana taşıdığıнын farkına varıramayacak bir ustalıkla kendi yürün-gelerinde yaşadıklarını ve yaşayacaklarını yeniden şekillendirmiştir. Bu durum, Tanpınar’ın, “Niçin eski eserlerin muhafazasına memur olanlarda daima zaman dışı bir hâl vardır. Bu realite inkârını, bu insanların yüzüne bu eserlerden sızan geçmiş zamanın kendisi mi sindirir?” açıklaması üzerinde dikkatlice düşünülme gerektiren bir “hâl”dir. Çünkü, karşımızda net bir şekilde kronolojik zaman ve onun getirileri yoktur. Keza, zaman dilimi, Tanpınar’ın perspektifinde, artık “varlığın anlamı nedir?” sorusunu düşündürmektedir. Ki, fenomenolojik bakış açısıyla kendisini zamanın anlamıyla birlikte açan varlıklar, “şimdi”yi (şu-anlığı) yaşayacaktır.

Tanpınar’da, itibarî vak’anın süresi kadar reel zaman dilimi anlatıcının, kafa, gönlü ve kaleminde salt zaman dilimi olmaktan çıkmıştır. Bu durumu, onda, şöyle okuruz: “Her an aynı yükseklikte uçulmaz. Her an tam insan olmak güçtür. Her an göğsümü-zün içinde bir kartal besleyemeyiz.”⁶⁵ *Yaşadığım Gibi*’nin sayfalarına taşınan, “Aşk, ruhun ebediyete doğru yaptığı geniş hamlede kendi kendisini ikrârı, zamanı yenmek için insan iradesinin muhtaç olduğu teksif kudretine veya iradeye baş vurmasıdır”⁶⁶ ibareleri de “aşk” çerçevesinde “zaman”ı yorumlama ve adımlama durumuna geçmektedir. “Aşk”ın “kendini inkâr” ve “zamanı yenme” gereklerinin altında yatan, Tanpınar’ın zaman kavramına getirdiği mânâ, ölçüt ve insanın “kendi”yle olan hesaplaşmalarının simgeye dayalı kaynak ve açılımıdır. İşte, bu noktada, -daha önce de sözünü ettiğimiz- “Sizin için zihnî bir arıza olan bu firarî zaman, hâlsiz zaman ban âdeta sanat için bir metot olarak göründü” ifadesi çarpıcı bir itiraf olmak kadar; Tanpınar’ı diğer yazarlara (Proust, Kafka vb.) bağlayan ve onlardan ayıran tarafları da gözler önüne serme açısından önemli bir kriterdir.

İnsan iradesinin dışında kalan zaman, Tanpınar’ın kaleminde an, devam ve sürerlik olarak vücuda gelir. Tanpınar’da, insanı, hem çaresizleştiren hem de inkâr eden yönüyle “zaman”ın ölçekleri en derin periyotlarla şekillenir. “Eşik” şiiri bunun karakteristik örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar: “*Bu yekpâre akış, durgun, derinden/Her aynada yalnız kendi görünen/Bu şifasız hüznü eşyanın/Kendi cevherinde mahpus bir ânın*”⁶⁷

Tanpınar’da zamansızlığın yönü yoktur. Çünkü, zaman insanla birlikte yürümektedir. Önce genişleme sonra içe çekilme vardır. Böylece, iç içe geçen zamanların birikimi oluşur. Bu durum, kimi zaman da üstü kapalı bir yayılım olarak kendini belli eder. Mitolojide anlamını bulan ve genişlemede zamansız ve mekânsız yeni bir görünüş kazanan, nesnenin hem kendi oluşu, hem de hiçbir şey oluşu karşımıza çıkar.

Tanpınar’a göre, “hiçbir arıza ile bozulmayan zaman” bütün var/oluş biçimini aşmıştır. Bu zamanda, dil, bilinç ve cisim bulunmamaktadır. Ancak, dil, madde ve bilincin olmadığı zaman insan hayatının biriktirdiği tecrübeye anlamını bulur. Kozmik ve “yekpare” zaman, insan için bazen belirsizlik, bazen de açıklık hâlinde işaret vazifesi

görerek yön tayin eder. Sonrasında, ölümün cazip iticiliğiyle; Tanpınar'daki parçalanmayan zamanın çekicilik ve iticiliği sözkonusudur. Ondaki mutlak ve “yekpare” zamanlar, cisimleşme ve biçimleşmesi Borges'in varoluşu algılayışını hatırlatmaktadır. Ki, bu biçimleşmede, “mutlak zaman”a en yakın olarak da musikî durmaktadır.⁶⁸ Bunun, en açık tanımı ise “Musikî giydirilmiş zamandır”⁶⁹ cümlesidir. Ancak, *Huzur*'daki bir izah, sanki, bu açıklığı, dramatize ederek; bir anlamda, bizi, “yolları çatallanan bahçe”ye götürür. Çünkü, yazar için, artık, varsa yoksa “mutlak” ve “yekpare” arasında kalan insanın dramını, “kendi” (n)den hem soyutlayarak; hem de soyutlamadan aktarmak kalmıştır: “Yalnız insanoğlunda idi ki yekpare ve mutlak zaman, iki hadde ayrılıyor, içimizde bu küçük idare lâmbası, bu isli aydınlık çırpındığı, çok basit şeylere kendi mûdil riyaizyesini soktuğu için, süreyi toprağa düşen gölgemizle ölçtüğümüz için, ölüm ve hayatı birbirinden ayırıyor ve kendi yarattığımız bu iki kutbun arasında düşüncemiz bir saat rakkası gibi gidip geliyordu. İnsanoğlu, zamanın bu mahpusu, onun dışına fırlamaya çalışan bir biçare idi. Onun içinde kaybolacağı geniş ve biteviye akan nehrinde her şeyle beraber akacağı yerde, onu dışarıdan seyre çalışıyordu. Onun için ıstırap makinesi olmuştu.”⁷⁰

Tanpınar, “an”a bakar. Onun için, rüya bilinç akımı içinde çok anlamlı bir duruştur. Tanpınar, insan-zaman ilişkisini roman kahramanlarının kimliğinde olduğu gibi yazar-zaman ilişkisi bakımından da ele alır. Kurmaca bir dünya içinde verilen roman kahramanlarının bazen zamanın öznesi, bazen de nesnesi olmaktan uzaklaşarak genişleyen bir zaman platformuna çıkış ya da kaçış olarak varırlar. Ancak, kahramanlar yine de başlayacak bir çözülmenin önüne geçebilmek için kendilerinden başlayan koşuya hazırlanırlar. Onlar, yaşanılan hayattan uzaklaşma ve trajik olandan uzaklaşmak adına yaşanılan “şimdi”yi, geçmiş ve gelecek (zaman) arasında binlerce parçaya bölünecek “an”lara yaymaya gayret ederler. Öte yandan, Balzac'ta olduğu gibi, Tanpınar da eserlerinde bir geçiş devrinden söz eder. Böylece, şahıslar, bütün benliklerini zedeleyen olaylar karşısında güçsüzlüklerini etraflarındaki nesnelerle tamamlamaya çalışırlar.

Theodore Ziolkowski, zaman kavramını modern batı romanının beş ana konusundan biri olarak görür. Nitekim, Descartes'ın “düşünüyorum, o hâlde varım” (cogito, ergo sum) düsturu “özel zaman” anlayışına temel teşkil eder. Bu yüzden, Faulkner, Joyce, Kafka, Thomas Mann ve Rilke'nin nesnel saatle özel saat arasındaki uyumsuzluk problemini değişik imajlar etrafında dile getirmeleri bir tesadüf değildir. Keza, Kafka ve Joyce'un insanında iç saat ile dış dünyanın resmî saati arasında büyük bir uyumsuzluk vardır. Aynı şekilde, Thosmas Mann'ın *Zauberberg* (1924) romanında ana kahramanın kendisi için yeni ve dışa kapalı olan dünyasında saate ihtiyaç duymadığından saatini konsoldan düşürerek kırdırır. Tanpınar, bütün bunların farkındadır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü içinde, saat objesi, değişik benzetme ve bakış açılarıyla “odak motif” ve “saatleri ayarlama” düşüncesi de bir leitmotiv olarak varlığını roman boyunca sürdürür.⁷¹

Tanpınar'da zaman, şimdi+olması gereken, olan+gerçekleşen şekline bürünür. Yazarındaki çerçeve, temel ve bağımsız vak'a parçaları “olan”dan “gerçekleşen”e uzanarak;

değişen son dengeye varır. Meselâ, *Huzur*, bazen yaşanan hayatın ve esas zamanın bir çerçevesi bazen de bu çerçeveyi tamamıyla dolduran ikinci bir hayat ve zamanla olan ilişkileri üzerine kuruludur. Yazar, bu her iki zaman boyutunda da hareket alanını bir diğerinden aldığı etkiyle hızlandırır ya da yavaşlatır. Bütün bunlarda baş rolü oynayan “zaman”dır. Kaldı ki, Mümtaz, çoğu kez dış dünyadan uzaklaşarak; ikinci zaman olarak adlandırdığı ve hep bir “şimdiki zaman” algılanışı ile yaşanan geçmişe dönerek olayların yoğun etkisini yaşarken bile Nuran’dan kopamaz ve onunla ikinci hayatın eşliğinden atlamak ister. Buna karşılık, Tanpınar’da menfi bir kahraman gibi duran Sabiha’nın, maziyi, yaşayacağı güzel günlere en büyük engel oluşunu düşündüğünü hatırdan çıkarmamak gerekir.

Albert Camus’nun *Veba*’da kahramanını tavan arasında yaşamaya sevk etmesi, Sartre’ın *Bulantı*’da, kahramanın pansiyon dışına çıkarak; kendi anlamsızlığını çözmeye ve yine dış dünyayı da kendi kargaşasında adlandırmaya çalışması ile Tanpınar’ın Behçet Bey’inin de çocukluk ve ilk gençlik zamanlarında ciltlenmeyi bekleyen kitaplar ve çiriş kokulu bir tavan arasında kendini dış dünyayla soyutlayan içi dünyasının kargaşasını yenebilmek için saatlerce oyalanışı arasında yakın bir paralellik vardır.

Ferdin iç dünyasıyla nesneler dünyası arasındaki kesişim bir “an”lar toplamı olan zamanın içinde insanın kimliğini belirler. Bu, sözkonusu iki dünya arasında gerçekleşen çatışma, *Mahur Beste*’de, Behçet Bey prototipi etrafında geriye dönüşlerle; “nesnel” ve “öznel” zaman vasıtasıyla; insanın değer yargıları ve hayat felsefesinin şekillenmesini resmeder. Böylelikle, hem geçmişin parçası olan nesneler, hem de insana ait öznel zaman bir araya gelerek; zamanın sürekliliği sağlanır. Bu arada, zamanın, ferdin dünyasında dondurulması da onun nesnel zamana karşı güçlü oluşunu göstermektedir. Nitekim, “nesnel zamanı dilimleyerek ölçen saatlerle akıp giden zaman içerisinde, ölçülemediği ve sayılara dökülmediği için daha derin bir gerçekliği olan zaman, Behçet Bey’in gözünde daha değerlidir.”⁷²

Maurice Blanchot, “zaman içerisinde gerçekleşmeyen öteye adım, zaman dışına yol almaktadır; ama bu dış, zaman dışılık değildir, zamanın takıldığı bir yerdir sanki. Tüy hafifliğiyle zaman düşmekte, zamanda yer almasına rağmen zaman sığmayan o yere yazı, bizi çekmekte gibidir.” der. Tanpınar’ın, *Sahnenin Dışındakiler* romanının, “İstanbul’a 1920 yılı Eylülünün sonunda yağmurlu kapanık bir gece yarısı gelmişim” cümlesiyle başlayıp; “Muhsin Bey önde, yola çıktık” cümlesiyle bitişi, yazarın, yine, Maurice Blanchot’nun, “Zamandan geriye sadece o aşılması gereken çizgi kalır, hep aşılmış, ama hiçbir zaman tam aşılmayacak, “ben” açısından da bir yere konulamayacak çizgi. Belki de şimdiki zaman diyebileceğimiz tek şey bu çizginin nereye konulacağını bilemediğimizdir.”⁷³ şeklindeki tespitini gerçekleştirmiş olur. Keza, romanda, Cemal’in İstanbul’a gelişi ile gidişi arasındaki zaman dilimini, İstiklâl Savaşı’na uzak-tan bakan, “sahnenin dışında”ki insanların gözüyle aktarmıştır. “İki ateş arasında” kalan insanların ferdi dramlarını sergileyen Tanpınar, Abdullah Cevdet’e hitaben söylenen “Hürriyetle beraber istiklâli de sevseydiniz ne güzel olurdu beyefendi” cümlesiyle bizi, bir kez daha şaşırtmakla kalmayıp; zaman arka plânlı düşüncesini çarpıcı ve ve-

ciz bir üslûpla vermiş olur. Aynı şekilde, romanda, Cemal'in, "1921 Ağustosunun 21'i idi. İstanbul'a bir İtalyan vapuruyla geldim. Beş seneden beri görmediğim eski mahallemizi göreceğim için mesut ve sabırsızdım. Fakat İstanbul'un işgal altında olduğunu biliyordum."⁷⁴ Açıklamaları, zaman kadar tarihî endişeyi de beraberinde getirmektedir. Nitekim, "hem bütün geçmiş hem de bütün gelecek için geçerli bir dönüş yasası vardır, bu yasa senin herhangi bir zamanda yer almana izin vermeyecektir, hiçbir varlığın da sona kadar yaklaşmasını sağlamayacaktır, başka türlü düşünüyorsan yanılıyorsun demektir."⁷⁵ düşüncesi bunun özünü vermektedir. "İnsan kafası mazi ile istikbâl arasında işler."⁷⁶ diyen Tanpınar, roman kahramanı Behçet Bey'de, nesnel zamanın seyrinde tarih bilincini devreye sokarak; mevcut zaman ile kendisini bütünleştirmeye çalışır. Öte yandan, Tahir Alangu'nun, Tanpınar için söylediği, "Bugünün batı romanında da görüldüğü gibi romanı, kişinin yeni evriminin, zaman-çevre-toplum doğrultusunda anlatan bir soy kronikaya götürüyor"⁷⁷ görüşü, yazar-anlatıcı-olay-kahraman ilişkisinde zamanın önceliğini ortaya koymaktadır.

Tanpınar'ın Bedrettin Tuncel'e yazdığı bir mektupta da zamanın izlerini sürmek mümkün. Yazar için bir hayat felsefesi hâline gelen zaman unsur ya da kavramının gündelik yaşayışın ayrıntılarına kadar taşıdığı izlenimini görebiliriz: "Ey kırk yaşında, hâlâ yirmi yaşını devam ettiren ilâhi tembel, ey bütün okyanusların dalgasını sabahtan akşama kadar satıp çene âleminde kasırlar, saraylar bina ettiren iyi niyetler senyörü, ey dostlarını bir rüya gibi unutan, fakat karşılaşınca hatırlayan, ey vicdan azaplarının, unutulmuş işlerin daima fevkinde hâl dediğimiz şarapla sarhoş güneşi, ey yaşanan anın kubbesinde kendini hapseden ve günlerin akışında her fikrini, her tasavvurunu, her vadedini inkâr etmiş gibi sürüklenen."⁷⁸

Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde verdiği zaman ve mekâna dair kopuş ve atlanışlar, düşünüş, öğrenme ve "hatırlama"nın yerini tutmaktadır. Onun, "Hiç akmayan bir zaman nehrinin sularında" mısraında ifadesini bulan tema, Gaston Bachelard'daki gibi bir hâl ve problemi, geçmiş, gelecek ve mevcut zamandaki durumu açısından görme ve değerlendirme sözkonusudur. Tanpınar, bunu, şöyle izah eder: "Zamanın sırrına sahip olduğumuz için asırların dehlizini açar, oluşun seyrini anlatırsınız."⁷⁹

Bergson'a göre, bilinci, saat ve takvim ile kısıtlayan dünya yanlış yoldadır. Bu anlamda, Tanpınar'ın "zaman"ı, Bergson'daki "süre"ye denk düşmektedir. Bergson, dünyanın, salt akıl, sayı ve formüllerle kavranmasına karşıdır. Tanpınar, "süre" yerine, Proust'tan hareketle "zaman"ı kullanmayı tercih eder. Fakat, kelimeye Bergson'a dayalı anlamlar yükler.⁸⁰ Bergson'un felsefesinde olduğu gibi "zaman"ı bir akış, bir süre telakki eden Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, bu sürenin içinde bir ada gibi donmuş kalmış, veya onun dışına çıkmak için delice çırpınan insanları ve çevrelerini canlandırmaya çalışır.⁸¹

Proust'ta saatlerden ve günlerden kaçış yoktur. Aynı şekilde, dünden ve yarından da bir kaçış sözkonusu değildir. Proust için "dün" aşılmış bir kilometre taşı değil; yılların aşınmış taşı olarak parçalanmaz durumdadır. Yine, Proust'ta zaman, "teessür bilimi"nde gösterdiği zehirli maharet, özne üzerindeki etkisiyle sınırlı değildir. Proust'ta gelecek za-

man, durgun, soluk, monokrom sıvısını kapsayan bir tipten geçmiş zamanın çırpıntılı ve çok renkli görünümünün bulunduğu bir tüpe durmaksızın boşalır. Samuel Beckett, “Bellek ve alışkanlık zaman kanserinin yüklemidir.” der. Proust, bu düşünceyi şöyle izah eder: “Eğer alışkanlık diye bir şey olmasaydı, hayat da her an ölüm tehdidi altında olan herkese, başka bir deyişle bütün insan soyuna, zorunlu olarak çok lezzetli gelirdi.”⁸²

Jale Parla’nın, “Proust mu Bergson mu?” sorusuna bir cevap oluşturan tespiti dikkat çekicidir: “Behçet Bey’in ilginçliği Tanpınar’ı, Freud ve Bergson’un dünyasına ve bu dünyanın ‘zaman’ algılayışına çekmesidir.”⁸³ Demek ki, Yakup Kadri’nin Proust için belirttiği, “hakikatte o, ‘geçmiş zamanın peşinde’ koşmuyor, geçmiş zamanın kendisini arayıp bulacağı âni kolluyor. Yani, dış âlemin her hangi bir noktasıyla kendi iç dünyasının her hangi bir noktasında vâki olacak bir temastan, bir sürtünmeden, hafif veya kuvvetli bir sadmeden ‘gayri ihtiyarî hafıza’ dediği ‘meleke’nin silkinip uyanacağı eşref saati bekliyor.”⁸⁴ Analizini de dikkate değer alarak; Tanpınar’ın, zaman konusunda beslenme kaynağını görebiliriz. Gadamer, “Gelenekten sıyrılmak ya da kurtulmak, geçmişe karşı olan tutumumuzun ilk kaygısı olamaz. O geçmişse ki, kendimiz tarihsel varlıklar olarak hiç durmadan katkıda bulunuruz.” der. Buna karşılık, Proust’un zaman anlayışını çözümleyen Benjemin’e göre, *mémoire volontaire* (istek içi bellekten kaynaklanan hatırlama) olan hatırlamanın Tanpınar’la örtüştürülmesi, Otto Reik’in belleği koruyucu, “anı”yı ise yıkıcı göstermesi ile bağlantılanır.⁸⁵

Zamanı ölçen saatle medeniyet arasındaki ilişki kuran Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde, zamana ait obje ve unsurları dikkatimize sunar. Yelkovan, akrep, pandül, mil, saat, dakika, saniye, salise, saat ayar istasyonları, ayar ekipleri gibi zamanı hatırlatan kelime ve kelime grupları Bergson’un zaman düşüncesinin altın çizdiği gibi beraberinde ilginç bir ironiyi de getirir. Esasen, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’de, romancı Tanpınar’ın çevresinden, Maarif Takvimi yayıncısı Naci Kasım, Mükremin Halil Yinanç, Ali Mümtaz Arolat, Peyami Safa, Sabri Esat Siyavuşgil gibi reel hayat sahnesinden alınan kişiler ile Charles Dickens, Sartre, Hüseyin Rahmi, Şeyh Galib, Oscar Wilde, Kafka, Nerval, İzzet Molla ve Yakup Kadri’ye göndermeler yapıldığı⁸⁶ şeklindeki açıklamalar anlatıcı-yazarı, olay-zaman-mekân üçlemesinde sağlam bir yere oturtur.

Bize, *Yeniden Bulunmuş Zaman*’ı sunan Proust’a göre, “Aktif olan her şeyde, zaman ve mekân içinde yer alan her şeyde soyut ideal ve mutlak bir geçimezlik vardır.”⁸⁷ Tanpınar, “ayarı bozuk saatlerle kaybedilen zaman”ı, içselleştirerek, roman kahramanlarının geneline dağıtarak, problemi, iç huzursuzluğu sergilemek ister. Bunda da son derece başarılıdır. Maurice Blanchot’un, “(Boş) geçmiş, (boş) gelecek, şimdiki zamanın sahte ışığı altında: kitabın olmadığı yerde kaydedilecek tek bölümler bunlar”⁸⁸ şeklinde vurguladığı düşünüş, aslında, “Niçin bugünü yaşamıyorsun Mümtaz? Neden ya mazidesin, ya istikbâldesin? Bu saat de var”⁸⁹ direktifinin aydınlatıcı ifadesidir. Arka plânında, Samuel Beckett’in de dediği gibi, “Şimdiyle geçmişin ortak yanı, bunların birbirinden ayrı varlıklarından daha özeldir”⁹⁰ fikri vardır.

Huzur’da geçmişin izlerini süren “mesut çocuk saatleri” arayışı, Blanchot’un haklı çıkışıdır âdetâ: “Şimdiki zamanı hep kaçırdığı için, olay, geçmiş için sadece bir umut

izi bırakarak; geleneği de boş bir geçmişin önceden söylenmesi hâline getirmiş, hep ortadan çekilmişti.”⁹¹ Bu düşünüş, “kaçış” fikrinin zamanın eşliğinde oluşuna işarettir. Tanpınar bunu şöyle izah etmek ister: “Buna sessizlik de denemezdi. Çünkü, masa saati alabildiğine işliyordu. Sanki her şey onun emrine verilmişti.”⁹² Bu bağlantıda, Yakup Kadri’nin çizdiği Proust portresinde benzer endişelerin oluşu gözden kaçmamaktadır: “Hastalıkla sağlık arasında bir rakkas gibi gidip gelen Marcel Proust bütün ömrünce daima bir hâl olarak yaşamış; yani her iki kriz arasında bir açılan gözlerini, dünya üzerine bir mucizenin verdiği dikkat ve hayranlıkla dikmiştir.”⁹³ Bu Proust analizi, *Mahur Beste*’de Behçet Bey’e uyarlanabilir. Çünkü, Behçet Bey için eşyalar, zamanla zamansızlık arasında duran bir eşğin şahitleridir. Nitekim, “Behçet Bey’in kişiliğinde temsil edilen kendi içine kapalı psikolojik yapıyı, tarihe ve gündelik hayata bağlayan dışa dönük bir toplum gerçekliğine açma başarısını gösterir. Diğer taraftan merkezden çevreye doğru genişleyen anlatı, üzerinde odaklandığı tarihsel kişilikleri kuşatırken bu defa tersine işleyen ikinci bir hareketi başlatır ve çevreyi temsil eden değerler, romanın merkezine doğru kayarlar.”⁹⁴

Tanpınar’ın, *Zaman Kırıntıları*’ndaki, “*Neye yarar hatırlamak/Neye yarar bu cılız, ıııklı bahçelerde/Hatırlamak geçmiş şeyleri,/Bu beyhude akşam bahçesinde/Kapanırken üstümüze böyle/Zaman çemberi*”⁹⁵ mısralarını, “sosyal var-oluş’la birleşen” kolektif hayat zamanıyla örtüştürmek mümkün. Bunun, izlerini, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ünde, saat/”sıhhat” ve değişkenlik olarak görürüz: “Herkes bilir ki eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur.”⁹⁶ “Bilirsiniz ki şehrin hiçbir saati birbirini tutmaz. İsterseniz Eminönü’ndekine, sonra da Karaköy’dekine bir bakalım.”⁹⁷

“Hakikî insan zaman şuurudur” düsturunun odaklandığı Tanpınar metinlerinin içine girmek kolay olmamaktadır. Zamanın, bütün benliğiyle satır aralarına sindiği Tanpınar cümleleri arasında kaybolmayı göze almak gerekir. Bunu, şiirleri için de söylemek mümkündür. En karakteristik örnekler olarak da; “İçinde ne garip yazdı”, “Mahmur süzülen bakışlar/İkinci saatlerinde” “Büyümüş bir ceylan gibi bakıyor zaman”, “Kalbimi gösteren taş parçasından/Yıllarla silinmiş olsa da adım/Bir zaman, ey yolcu ben de yaşadım” mısralarını düşünebiliriz. Nitekim, “Bölünmezlerin bölünmezi çekirdek hâlinde zaman”,⁹⁸ Tanpınar’ın mezar taşına yazılan mısralara da aksetmiştir: “*Kökü bende bir sarmaşık/Olmuş dünya sezmekteyim/Mavi, masmavi bir ııık/Ortasında yüzmekteyim.*”

Tanpınar için, “dönüşün titizliği, zamandan şimdiki zamana attığı için, hiçbir zaman bir şimdiki zamanda bir ayınının gene aynı olana, kendi kendine dönüşmesine imkân vermemektedir.”⁹⁹ yaklaşımı ile “Maraş’ın davul ve zurnası Olimpos dağına, mahur beste ise III. Selim’in sarayına götürür”¹⁰⁰ değerlendirmesi, zamanı kısaç alan bir şekillenmeyle yakalayabilecek izdüşümdür.

Marcel Proust için geçerli olan zaman tavrı, öne çıkan, “Geçmiş gün, zekânın nüfuz bölgesi dışında, bizim ummadığımız bir maddî nesnenin içindedir ve onu keşfetmemiz ancak bu maddenin bizde uyandıracağı bir duyguya bağlıdır”¹⁰¹ tezi ile Tanpınar’la da uyuşur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ünde geçen, “Saat fikrinin binanın bünyesine girmesini istiyoruz. Onunla birleşmesini istiyoruz. Lehim ve ek istemiyoruz.” ve

“Vakîâ bir saat sanayii henüz kuramadık.”¹⁰² ironisinde yatan düşünüş, hep kendini bir perdenin aralığından gösterir. Ancak, diğer eserlerinde vurgulanan zamana ait yorum ve izahlar, yazarın, temel felsefesinde yatan, sıcak, kendini hemen ele vermeyen, katotik hatta yıpratıcıdır: “Nabızlarımızın munis kardeşi olan zaman”, “Kafası, tersine işleyen bir saat gibi, geçmiş zamana yaşamaya başladı.”¹⁰³ ve “Zaman mefhumu artık onun için yoktur. Saniyeler bu gölgeler âleminde ebediyet kadar uzundur yahut daha iyisi, mahpus ve münfail yaratıcısı olduğu bu dünyada her tasavvur kendi başına andır”¹⁰⁴ açıklamalarını birer örnek olarak düşünebiliriz.

Bursa’nın havasında gizli zaman vardır Tanpınar için. Çünkü, Tanpınar, Türk ruhu teşekkülünü Bursa’da götür, İstanbul’un fethini ise “millî hamle” sayar. Bu yüzden, gerek Bursa’da Zaman gerekse *Beş Şehir* hatta *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Tanpınar’da sosyal muhtevaya dayalı zaman kavrayışını temellendirir. Yazar, bunu şöyle izah etmek ister: “Şimdi Bursa’da asıl zamanın yanı başında bizim için onda daha başka ve daha derin olarak mevcut olan ikinci bir zamanı yapan neyin ne olduğunun öğrenmiş gibiyim.”¹⁰⁵

Tanpınar’da, tarih bilincinin, onun yaşanılan ya da yaşanılacak bir süreç oluşu Yahya Kemâl’e dayanırken; zamanın ilhamında Albert Sorel, rüyayı, ezilmişliği, dış dünyaya olan kapalılığı sebeplerini S. Freud, anlatım/üslûp ve onu derinleştirmenin temelinde Proust’u görmekteyiz. Tanpınar’daki tarih anlayışı ve maziye yaklaşım fikri bir bütün olarak görülür. O, bu Tanpınar, yanıyla hem “1071 sonrası”nı öne çıkaran üstadı Yahya Kemâl’den hem de “zikrî tarih” tezini gözler önüne seren Nâmık Kemâl’den ayrılır.

Zaman, “soyut zaman”, “hatıra zamanı”, “çekirdek zaman”, “yazılamayacak zaman” “fırafî zaman” “Proustiyen zaman”, “kayıp/yitik zaman”, “mit’ik kolektif zaman”, “parçalanmış dünyevî zaman”, “parçalanmaz zaman”, “öbür zaman”, “ikinci zaman”, “tarihî zaman”, “hâlsiz zaman” ve “ara-zaman” gibi, adı ne olursa olsun, bütün nitelendirmeler ve tanımlamaların tamamında Tanpınar’ı bulmak, ona ait endişeleri görmek mümkündür.

¹ Aristoteles-Augustinus-Heidegger, *Zaman Kavramı*, (Çev. Saffet Babür), Ankara 1996, s. 63.

² Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1942, s. III.

³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. II.

⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemâl*, İstanbul 1962, s. 13.

⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemâl*, İstanbul 1962, s. 103.

⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul 1961, s. 280.

⁷ Umberto Eco, *Gülin Adı*, (Çev. Şadan Karadeniz), İstanbul 1997, s. 598.

⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul 1961, s. 86.

⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1969, s. 561.

¹⁰ Johannes Fabian, *Zaman ve Öteki*, (Çev. Selçuk Budak), Ankara 1999, s. 10.

¹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tanpınar’ın Mektupları*, Ankara 1975, s. 188.

¹² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemâl*, İstanbul 1962, s. 85.

¹³ Johannes Fabian, *Zaman ve Öteki*, (Çev. Selçuk Budak), Ankara 1999, s. 9.

¹⁴ R. G. Collingwood, *Tarih Felsefesi Üzerine Denemeler*, (Çev. Erol Özvar), İstanbul 2000, s. 34.

¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1969, s. 51.

¹⁶ Hilmi Yavuz, *Felsefe ve Ulusal Kültür*, İstanbul 1975, s. 560.

- ¹⁷ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür, Bir İnsan*, İstanbul 2001, s. 40, 22.
- ¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1996, s. 331.
- ¹⁹ Mehmet Kahraman, "Tanpınar'da Mücerret Tarih", *Mavera*, nr. 11, Ekim 1977, s. 34.
- ²⁰ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür, Bir İnsan*, İstanbul 2001, s. 83
- ²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970, s. 15.
- ²² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul 1961, s.280.
- ²³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970, s. 401.
- ²⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 34.
- ²⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul 1961, s. 111.
- ²⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul Tarihsiz, s. 316.
- ²⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul 1969, s. 133.
- ²⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*, İstanbul 1961, s. 7.
- ²⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul Tarihsiz, s. 113, 116, 142, 152, 157.
- ³⁰ Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul 1995, s. 17-18.
- ³¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul 1961, s. 33.
- ³² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970, s. 182, 66.
- ³³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul 1982, s. 188.
- ³⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul 1975, s. 172.
- ³⁵ Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul 1995, s. 11.
- ³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul 1961, s. 226.
- ³⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul Tarihsiz, s. 38.
- ³⁸ Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul 1995, s. 15-16, 22.
- ³⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul 1979, s. 114.
- ⁴⁰ Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, İstanbul 1993, s. 121.
- ⁴¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul 1975, s. 75.
- ⁴² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970, s. 26.
- ⁴³ Hayrettin Orhanoglu, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Zaman Estetiği", *Kültür Dünyası*, nr. 2, Haziran 1997, s. 71.
- ⁴⁴ Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, İstanbul 1996, s. 218.
- ⁴⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970, s. 314; *Mahur Beste*, İstanbul 1975, s. 198.
- ⁴⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul 1979, s. 100.
- ⁴⁷ M. Orhan Okay, *Cumhuriyet Devri Hikâye ve Romanı*, Erzurum 1992, s. 12.
- ⁴⁸ Nevin Önerk, "Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi", *Erdem*, nr. 19, Haziran 1993, s. 231.
- ⁴⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970, s. 184.
- ⁵⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1969, s. 4.
- ⁵¹ Sabahattin Eyüboğlu, *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, İstanbul 1997, s. 318.
- ⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970, s. 127.
- ⁵³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul Tarihsiz, s. 335.
- ⁵⁴ Tevfik Fikret, "Süha ve Pervin", *Servet-i Fünûn*, nr. 341, 1313/1897; Tevfik Fikret, *Rübâb-ı Şikeste*, İstanbul 1328, s. 12.
- ⁵⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1996, s. 127-128.
- ⁵⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970, s. 360.
- ⁵⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul 1961, s. 36, 226, 233.
- ⁵⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 226.
- ⁵⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul 1975, s. 173.
- ⁶⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970, s. 329.
- ⁶¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 314; *Mahur Beste*, İstanbul 1975, s. 198.
- ⁶² Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, İstanbul 1987, s. 371.
- ⁶³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul Tarihsiz, s. 335.

- ⁶⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970, s. 323.
- ⁶⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970, s. 354.
- ⁶⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 104.
- ⁶⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, İstanbul 1981, s. 63.
- ⁶⁸ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul 2000, s. 282-283.
- ⁶⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1969, s. 22.
- ⁷⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul Tarihiz, s. 61.
- ⁷¹ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Ankara 1990, s. 142-144.
- ⁷² E. Lâle Demirtürk, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste Romanında Zaman", *Gündoğan Edebiyat*, nr. 10, Bahar 1994, s. 10.
- ⁷³ Maurice Blanchot, *Öteye Adım Yok Ötesi*, (Çev. Nami Başer), İstanbul 2000, s. 20, 32.
- ⁷⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *İki Ateş Arasında*, İstanbul 1998, s. 13.
- ⁷⁵ Maurice Blanchot, *a.g.e.*, s. 31.
- ⁷⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*, İstanbul 1943, s. 197.
- ⁷⁷ Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C. III, İstanbul 1965, s. 598.
- ⁷⁸ Bedrettin Tuncel'e Mektuplar, (Haz. Alpay Kabaçalı), İstanbul 1995, s. 36.
- ⁷⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1992, s. 32.
- ⁸⁰ Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Bir Deneme*, İstanbul 2001, s. 19-21.
- ⁸¹ Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul 1978, s. 140.
- ⁸² Samuel Beckett, *Proust*, (Çev. Orhan Koçak), İstanbul 2001, s. 24-26, 28, 35.
- ⁸³ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul 2000, s. 294.
- ⁸⁴ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Marcel Proust ve Eseri Hakkında", *Geçmiş Zaman Peşinde I*, İstanbul 1992, s. 11-12.
- ⁸⁵ Ahmet Oktay, "Tanpınar: Bir Tereddüdün Adamı", *Defter*, nr. 23, Bahar 1995, s. 53.
- ⁸⁶ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür, Bir İnsan*, İstanbul 2001, s. 71.
- ⁸⁷ Samuel Beckett, *Proust*, (Çev. Orhan Koçak), İstanbul 2001, s. 54-55.
- ⁸⁸ Maurice Blanchot, *Öteye Adım Yok Ötesi*, (Çev. Nami Başer), İstanbul 2000, s. 33.
- ⁸⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul Tarihiz, s. 316.
- ⁹⁰ Samuel Beckett, *Proust*, (Çev. Orhan Koçak), İstanbul 2001, s. 66.
- ⁹¹ Maurice Blanchot, *Öteye Adım Yok Ötesi*, (Çev. Nami Başer), İstanbul 2000, s. 33.
- ⁹² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul Tarihiz, s. 324.
- ⁹³ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Marcel Proust ve Eseri Hakkında", *Geçmiş Zaman Peşinde I*, İstanbul 1992, s. 7.
- ⁹⁴ Ekrem Işın, "Osmanlı İlimiye Sınıfının Romanı: Mahur Beste", *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. 113/114.
- ⁹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, İstanbul 1981, s. 71.
- ⁹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul 1961, s. 26.
- ⁹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 194.
- ⁹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul 1975, s. 169.
- ⁹⁹ Maurice Blanchot, *Öteye Adım Yok Ötesi*, (Çev. Nami Başer), İstanbul 2000, s. 31.
- ¹⁰⁰ Mehmet Kahraman, "Tanpınar'da Mücerret Tarifi", *Mavera*, nr. 11, Ekim 1977, s. 31, 32.
- ¹⁰¹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Marcel Proust ve Eseri Hakkında", *Geçmiş Zaman Peşinde I*, İstanbul 1992, s. 11.
- ¹⁰² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul 1962, s. 287-288.
- ¹⁰³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul 1975, s. 32, 53.
- ¹⁰⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1969, s. 17.
- ¹⁰⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul 1969, s. 138.

HAYRETTİN ORHANOĞLU

ESERİN MACERASI

YAHUT MAĞARANIN EŞİĞİNDEKİ TANPINAR

GİRİŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın roman ve hikâyelerini oluşturan bir şuurdan sözedildiğinde bu şuurun bir teknikle birlikte ele alındığı görülür. Roman ve hikâyelerini oluşturduğu bu teknikte görülebildiği kadar yazarın birbirini takip eden ve herbirinin diğerini tamamladığı üç şuur hamlesinden hareket edilir.

Mağara, hatıranın fâili ve nihayet *sanatkâr* şuurları, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın roman tekniğinin allegorik vasfını meydana getirirler.

“Oysa bu büyük dalga tanıdığın ya da tanımış olabileceğin bütün nesnelerden oluşmuş. Durup dinlenmeden koşan bu uçsuz bucaksız ve inişli çıkışlı su bütün renkleri hiçliğe doğru sürüklüyor. Baksana, nasıl da donuk.”

Paul Valéry

İLK ŞUUR: HAYAT, TABİAT VE ESERİN MAĞARASI

ÖNERME: “Bir eser kâinatıyla gelir.”

İSPAT: Ahmet Hamdi Tanpınar, bu ilk şuur hamlesinde bir mağara allegorisi ile eserini meydana getirirken tabiatı ve hayattan azamî derecede faydalanır. 1921 yılında Antalya’da Güvercinlik denilen bir deniz mağarasını görür ve ilk şuurunun ipuçlarını verir: “Bu mağara suyun hücumuyla açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu. (...) Fakat estetiğimin temeli olan rüyâ fikri biraz da bu mağaraya bağlıdır.”¹ Mümtaz gibi diğer roman kahramanlarının da iç hayatlarının örgüsünü yapan bu mağara allegorisi Tanpınar'ın aslî hayaller dünyasının bir tarafını ama önemli bir tarafını teşkil eder. “Kozmozla insanın (...) bir çeşit murakabe (içine dalma) ve rüyâ hâli”, olan bu mağara alegorisi ile Tanpınar'ın şiirinden nesrine geçerken herhangi bir engelle karşılaşmaz. Aksine her biri diğerini tamamlar.

ŞERH: Mağara, benliğin ilk merhalesidir. İlk şuur hareketi burada gerçekleşir. İlk olma hüviyetiyle tabiat, hayat ve eser birbirlerinden farklı yönlerde ancak aynı noktada vücut bulurlar. Tabiat ve hayat dışta tutulursa, eserin vukû bulması da bir muharrike bağlıdır.

Sonsuz olma mağaradaki oluş'un en görünür hareketidir. Kendi içinde sayısı bakış açıları ve okunma zamanlarıyla sonsuzluğu tedarik ettirirler. Mağara yalnızca bir oyuk değildir. Onu tamamlayan, onu mağaraya dönüştüren suyun kudretidir ki son-

suzlukla alâkalıdır. Bir başka deyişle hayatı hayat yapan şey bizatihi hadiselerdir, vakıalardır. Bu bütünlük eseri de gerçeklikle örtüştüren sonsuzlukla bağıntılıdır. Eseri bir mağara, hayat ve hadiselerden müteşekkil bir bütün olarak kabul ettiğimizde gerçeklik onu bütünleyen, tamlığa dönüştüren unsurdur.

İlk şuur dalgası, mağaraya hücum ettiğinde su ve taşın hemen yanbaşında kelimelerin de imkânlarını bulmuş olmak, insana bu hamlenin hayat, tabiat ve belki de eserin kendisi olduğunu ikrâr ediyor. Yani mağara hem hayat, hem tabiatın kendisi ve hem de eser. Bu ilk şuur, böylelikle birkaç intiba hâlinde kendi tedailerini getiriyor ki ibdânın bu ilk şuurunu anlamak hayatın, tabiatın ve eserin de intibalarını da çözmek anlamına geliyor.

Etrafımızdaki eşyayı da tıpkı zaman ve mekân gibi kendine esir eden bir istemeden bulunuş, sürekli ben'i huzursuz ederken bir varoluşa cevap vermek olarak düşündüğümüzde niçin burada, bu mağarada bulunduğumuzu anlatabiliriz artık. Bu, *her yer* de yahut *hiçbir yer* de olmak değildir. *Herşeyi de hiçbir şeyi* de silen bura da ve *şimdi* ile verilebilecek bir cevaptır sanırım. Herşeyi örten bu boşluğa ayak diremeli elbette. *Buranın*, insanı bir bütün hâlinde kendine çeken bir tuhaflığı vardır. Ne var ki *bura* nın nereye bakılırsa bakılsın yapaylığı yine de bu boşlukta gizlidir. Daha çok Nuran'da, Atiye'de ve Sabiha'da *zamamı* adlandıran; diğerlerinde de hiçbir şey yapamaz bir hâlde güçsüz bırakan ama sarhoşluğa benzemeyen ve hepsinin yaşadıklarını da özetleyen bir mağara ile karşı karşıyayızdır.

Sürekli değişecek ama yine de her zaman aynı biçimde görünen, bulanık, tedirgin ve bütün mağarayla onu dolduran yalnızca bir köpükten müteşekkil bir deniz de değildir karşımızdaki. Bütün bir hayat. Yahut bütün yazılanlardır.

Şu dalgaların talihi nedir ki niçin gerilmek, ileri atılmak, hevesin en doruğuna çıkmak ve nihayet dağılmanın peşindedir? İşte hepsi hepsi kendiliğinden müteşekkil bir varoluşa sahip fiillerinin müsebbibi de kendisidir. Sonunda dağılmakla bitmiş gibi görünen ama yeniden doğan bir şuur. Tabiatın, hayatın ve nihayet eserin kendi şuur-u bu. Dağıldıkça çözülen ve yeniden biraraya gelmek için bir başka an'ı kovalayan bir şuur. Gariptir ki aynı zamanda talihi de kendi ellerinde. Yani dağılırken de ileri atılırken de ve aşkın en doruğundayken de bunu en çok isteyen bir hâl. Yahut hem fâil hem de mef'ul. Bir elmanın ikiye bölünüşü gibi değil ama. Kendiliğinden. Dönüşlü hüviyetinden sıyrılmak istercesine ve kendinden de kopmak, ayrılmak için can atan yeni bir heves. Değişiyor. Daima değişiyor. Birlikte bir araya geldiği her unsuru her an bir diğeriyle değiştirirken değişmiyor da görünüyor. Hep aynı kalıyor. Yahut aynı olanın kendi içindeki fiili, aslında hep bir başka oluşun fiiliyle yer değiştiriyor ama değişmiyor gözükersen de.

Terkip deniliyor ya işte size mütemadiyen sarsıla sarsıla ilerleyen bir düşünce daha. Hani şu Antalya'da karşılaşılan mağara. Mağara ve bu mağaraya suların ilk hücumu. Dışımızda olan. Kımıldayan ve *bizden* daima ayrı olan. Karışamadığımız ve müdahil olamayacağımız ilk hamle. Ne kadar kabalaşırsa kabalaşsın, anlamak ama

aynı zamanda uzağında kalmak zorunda olacağımız ilk şuur. Hazırlıksız yakalandığımız ezeli cehdin mahiyeti, özeti.

Aynı zamanda hayatın ve hadiselerin izdivacı...

Hırçınlığı, hoyrathlığı, ele avuca sığmazlığı, alalâde bir rüzgâra, şahıslara yahut kalem üslûbuna bağlanabilecekken kendi tâlihine de dur diyememenin ızdırabı örtüyor kendi yalnızlığını. Apaçık da görülebilen. Dışta. Alabildiğine dışta. Belki mağaranın da dışına taşabilecek tedaileriyle.

Bölünebilen her an'ındaki kendiliğinden vasfıyla kimi zaman talihini de vakayı da unutturan bir zevk cümbüşünü hatırlatıyor. Bu, ne zıt bir şuur hâlidir ki zevk ve acı, açılan ve kapanan gözkapaklarında rüya ve gerçeği anlatıyor. İççe ve üstüste rüya ve gerçek. İççe dünya ve iççe boşluk.

Üstüste ve âdeta sonsuz/Her kıvrımında ayrı yalnızlık/Ayrı deniz/nın, devamın, tekrarın mucizesi/Ve cümbüşü bütün aydınlıkların/Bu musiki dalga dalga yutuyor bizi/Bin sessizliğin aynasından,/Üstüste ve âdeta sonsuz, Kimbilir hangi akşamların/Uzak ve unutulmuş çatırtısından...²

Hem var hem yok. Hem kendisinde gizli hem de en kör bakışın bile haykırdığı hakikat. Hep *burada* hep *şimdi*. Ahvalini anlatmak için kelimelere muhtaç. Oysa kelimeleri de icat eden kendisi. Talihi, ona bunu da mecbur etmiş. Kendini anlayabileceklere kapısını kimbilir kaç kez açık tuttuğu hâlde inciten korkusuyla daima uzak tutmayı da bilmiş. Ve ne çok haykırıyor?

Kendisine sığınan kelimelerden hep yeni olanlarla eskiyi, hiçbir zaman yaşayamadığı eskiyi, değişmeyeni yeniden yaşamak için değiştirip değiştirip duruyor.

Su ile taşın mevcudiyeti, insanla zaman arasındaki mesafeyi azaltıyor. Onların kendi aralarındaki bu rekabet şaşırtıyor. Bu şuur, hep bir çarpışma ve çatışma. Muvâzene denen şeyi bir yandan bozarken öte yandan da yeniden yapan şey. Oluş ve bozuluş dünyası. Rolünü üstlendiği zaman ve mekânı hiçe sayıyor dâima. Çarpıyor ve dağılıyor su. Ve taş alabildiğine mukavemet ediyor. Ta ki bir kenarı daha sivrilip kırılıyor. Ya su kaybediyor mu? Bilakis hayır. O da kendini çoğaltan raksının sarhoşluğuyla güçleniyor.

İlk hassası olan vaka ve hayat, rolünü daima en iyi üstlenen çehreleriyle firarî zaman ve mekân hissini verir görünüyorlar. Ve gariptir ki bütün bunlar, "bir yığın tecrîdin arasından" gerçekleşiyor. Ve bu tecrîd, tek başına değil, musıkînin bir başka yönde ve mesafede akış hâlinde olan bu şuur, görebilme, anlatabilme şuurunun davetiyle sahnededir. Üstüste şuur, üstüste benlikle müteşekkil.

Bu hoyrathlığı, hırçınlığı vakıalaştıran mağaranın bütün müşahhas unsurları, bu kendiliğinden oluşa birer vakıa olmaktan öte mağarayı anlamlandırıyor da. Sulardan ve taşlardan öte renk, ışık ve sesler ve görünmeyen birçok şeyin biricik vazifesi, kırılmaları ve çatışmalarıyla mevcudiyeti inandırıcı kılmak.

Eser, tek başına kendisini ifade etmek için varsa da yine de kelimelere duyduğu ihtiyaç, bir *müşahidi* yahut *mağdûru* hatıra getirir. Çünkü ne zamanın bir tecrübe me-

kâni olan mağara ve deniz yani hayat ve hadiseler, tek başlarına ilerleyebilirler kendi yollarında ne de bir bakış onları kendi varoluşlarıyla kelimesiz aktarabilir. Nasıl ki “rüzgârda uçuşan bir tüy bile” hafifliğini bir muhayyile ile açıklayabiliyorsa tabiat da eser de kendisine bakanların diliyle konuşur.

Tıpkı Boğaziçi Medeniyeti’ne baktığımız gibi: “Boğaz, bu eylül gecesinde mûsiki kadar güzel ve derin, onun insana sunduğu hayaller, açtığı âlemler kadar imkânsızdı. Her şey, aydınlık, akis, gölge birbirini devam ettiriyor, tamamlıyordu. Sanki oluş hâlinde bir dünyada idik. Sanki kâinat bizim için ve bizde yeni baştan yaratılıyordu. Bu maddesiz bir dünya idi. Çünkü etrafta bulunan ne varsa hepsi aydınlığın oyununa terkedilmişti.”³

İbdâ, bu şuurda da kendi ağırlığını hissettirir ve hayat, tabiat ve eserin de fâili olduğunu kabul ettirir.

Aydınlığın ve karanlığın dünyasında ikinci şuur olan hatıra, yavaş yavaş yerini alırken zaman, mağara ve suların akislerini bir bir toplamaktadır.

Duyumlar, duygular, istekler, tasarımlar; işte varlığımın aralarında paylaşıldığı değişimler ve sıra sıra boyandığı renkler. İmdi hiç durmadan değişiyorum. Ama bunu söylemek de yetmez. Değişme başlangıçta sanıldığından da daha köklüdür.

Henri Bergson

İKİNCİ ŞUUR: HÂTIRA

ÖNERME: “En iyisi, bırakalım hâtıralar içimizde konuşacakları saati kendiliklerinden seçsinler. (...) O bizi güzelle iynin, şuurla hülyânın elele vereceği çalışkan ve mesut bir dünyaya götürecektir.”⁴

İSPAT: Tanpınar, bu ikinci şuurda hâtıranın rolünü inkâr etmeksizin bir geçmiş hasreti içinde olmadığım da tekrar ederek bütün romanlarında *zamanın* insan üzerindeki *tazyikini* aşma cehdi içindedir. Hatırayı zamanın tecessüm etmiş vaka parçaları olarak telakki ettiğimizde Tanpınar, kendine bir fâil buluverir: “Muayyen bir cemiyetin muayyen bir zümresinin muayyen bir tarihi onda yaşamış olan ferdi.” Bu fert, yaşadığı cemiyeti de zümreyi de ve nihayet kendi mevcudiyetini de aşan kişidir. Bir bütün, bir tamlık olarak yaşadığının farkındadır. Hangi kapıdan bakılırsa bakılsın kapının hemen eşiğinde hatıra denen muharrikle hareket edilmesi gerektiğini bilir. Bütün romanlar, hatıradan elde edilmiş bir hızdan faydalanılarak ortaya çıkar. Kimi zaman hatıra dağılıp yine üstüste yığılıyorsa da bütünlüğünden birşey kaybetmeyeceği bilinir. O da, dağınık olsa da hatıranın tek başına bir bütün olduğu ve *şimdiyi* idare ettiğidir. Geleceğin güzel ve iyisi hatıradan elde edilen bu hızla elele tutuşarak ilerlerler.

ŞERH: Bu ikinci şuur, dalgalar ve mağarayı seyreden şuur olarak her zamanki gibi hazırlıksız yakalanıyor. Maruz kaldığı darbelerle yalnızca acıyı çekmekle karşılık veren yeni bir şuur. Bu şuur ne kadar içinde olduğu tekevvün hamlesini yaparsa

yapsın tesadüflerin bıraktığı boşluktan -ezelî ve ebedî olana kaçınılmaz bir bakışla-âlemi seyre daldığı an'ların mevcudiyetiyle mağaranın ve suyun *burada* ve *şimdi* olduğunun sırrını keşfediyor. Ancak bura da ve şimdi nin de bir geçmişe muhtaç olduğunu unutmayarak.

Ben'de bir başka oluşa açılan kapıların eşliğinde hem seyrediyor hem de beni kimi zaman ezen kimi zaman da acıyan bakışlara kendi hâlimle cevap veriyor. Bu, aynı zamanda bir ilişki safhasıdır ki sonsuz sayıda parçadan oluşan benlik, bir başka sonsuz sayıda parçadan oluşan benliğe bakarken kimi zaman tamlığın, bütünlüğün kimi zaman da Nuran'da olduğu gibi ikiliğin penceresinden bakıyor. Ona bakarken kendine oradan da mağara ve suların hücumuna yahut hadiseler ve hayatın kendisine çıkıyor. Hadiselerle hayatın ve bunlarla ferdin şahsî dünyasını tartmaya çalışıyor. Çünkü bu şuuru tedâîlerin bıraktığı boşlukta ilerlerken görüyor.

Hadiselere doğru her ilerleyiş, kimi zaman bir isyanı kimi zaman da kaybolup gitmenin korkusunu hatıra getiriyor. Çünkü mağara, yani hayat ve hadiseler bazan kendi karanlığında yahut kargaşasında kendisini seyreden *müşahit* ve *mağdur* boğuverir. Ve hadiseler gariptir ki isyanda da geri çekilişlerde de iradesi altında mağdur olan herkesi aynı zamanda *memnun olamayan* ve *intibak edemeyen*lerin safına çağırıyor.

“Hayatımı düşündükçe -yaşım buna müsaittir- daima kendimde seyirci hâlet-i ruhiyesinin hâkim olduğunu gördüm. Başkalarının hâlini, tavırlarını görmek, onlar üzerinde düşünmek, bana kendi vazifemi daima unutturdu.”⁵

Yaşanılan hadiseleri ve bizatihi hayatın kendisini unutturan bir başka oluş mudur ki yalnızca *müşahit* ve *mağdur* olmakla açıklanabilsin? Bu fert, içinde bulunduğu şartların *tazyiki* altında “Ben sadece eserimi, şahsen yapabileceğim şeyi yapmak istiyorum. Ben mağdûr ve müşahidim.”⁶ Bu ne kadar yetmiyorsa da... Çünkü “Hadiselerle beraber biz de değişiriz; ve biz değişince mazimizi de yeni baştan kurarız.”⁷ der. Her an yeni bir oluş ve yeni bir geçmiş ve şimdi tasavvuru ile. Ama “...aynı adam olarak değil.”⁸ Çünkü “Tabiat beni sadece dinlesin, baksın, hayret etsin diye insanların içine atmıştı.”⁹

İnsanın insanla derunileştiği bu şuurda hatıranın kudreti de ne kadar tuhaftır ki bütün hüviyetlere kendi rolünü ezberletmiştir. Bir diğerinin acısına ortak olayım derken kendi acısı, içe, çekip çıkarılamayacak hafızaya sirayet etmiştir.

Mağaradaki adamın yahut onun sudaki akislerinin hadiselerin içinde çıkıp gidemeyeceği bir an gelir ve ‘zaman zincirini koptuğu yerden eklemeye muvaffak’ olmaları beklenir. ‘Her dakikasını ayrı ayrı yaşamak’ peşinde olan adamın bu mağarada iken ayaklarına dolaşan hadiselerle islanmaması mümkün görünmezken hayatın adlandırdığı her şey, yine hayata yani dışarıya aittir. ‘Mağdur ve müşahit’ olan ise bu aidiyette her seferinde ayaklarını ıslatmamak için çırpındığında kimi zaman mağaranın yani hadiselerin sivri taraflarıyla yaralanması işten bile değildir.

Hadiselerden bahsedildiğinde *zamanın* rolü kendiliğinden ortaya çıkar ki bu ikinci şuur dalgasında ferdin hüviyetinde açtığı derin yarada hep bir başkası olmak ızdı-

rabını da beraberinde getirir. Hadiselerin içinde kaybolup gitmek istemeyen değişmemek deyip değişen *başkaların* kaderi de oydu ki, “Zaman on[lar]da daima yenden teşekkül ederdi.”¹⁰ Öyle ki *zamanın* insana mahsus bir tarafı vardı ve bu taraf “Yalnız insanoğlunda idi ki yekpâre ve mutlak zaman, iki hadde ayrılıyor, içimizde bu küçük idare lâmbası, bu isli aydınlık çırpındığı, çok basit şeylere kendi müdil ri-yaziyesini soktuğu için, süreyi toprağa düşen gölgemizle ölçtüğümüz için, ölüm ve hayatı birbirinden ayırıyor ve kendi yarattığımız bu iki kutbun arasında düşüncemiz bir saat rakkası gibi gidip geliyordu. İnsanoğlu, bu zamanın mahpusu, onun dışına fırlamaya çalışan bir biçare idi. Onun içinde kaybolacağı geniş ve biteviye akan nehrinde herşeyle beraber akacağı yerde, onu dışarıdan seyre çalışıyordu. Onun için bir ızdırıp makinesi olmuştur.”¹¹

Kimse etrafını kaplayan bu ışık, ses ve renk hâlesinden kurtulmak istemez. Her seferinde bir başka âleme dalarcasına gelinen bu mağarada şuur ikinci hamlesini fertte gerçekleştirir. Ancak bu hamle, tıpkı zamanın tecrübesinde olduğu gibi hatıranın çoğalan taraflarına bakıldığında da aynı mesafeleri gezindirir. Bu ikinci şuurda da ferdin tıpkı kırık bir aynada yansıyan görüntüleri gibi ötekileri de birbirine bağlandıkları kaderin kalın ipinin nereye çekeceğinden habersiz oradan oraya âdeta savrulur dururlar. Her biri “Ben sadece mütereddit ve zayıfım. Sürükleniyorum. Mazim beni sürüklüyor.”¹² diyebilirler yalnızca.

Tabiatın da tıpkı hayatın görünen tarafları gibi kristal bir dekora dönüştüğü bu şuurda fert, daima “kaçmak kaçmak” diye çırpınır fakat bir yere kıpırdıyamaz.

Hatıranın kendini gizleyen sayfalarında mağaradaki adamı ve onun akislerini konuşturabilmek için bazan onun postuna girmek hatta bizzat o olmak gerekir ki bu, küçük bir vaka parçası ile sahnedeki yerini alır ve bu vaka parçası, daima rüyanın ve rüyanın yanında ona *refakat eden* bir *eşikle* gerçekleşir. *Eşikte* ne geçmiş arzusu ne de nefreti vardır. Her iki taraf da yalnızca gösterilir.

Bu minvalde şuur, kendine daima yeni yollar arar. Bu yollardan en sadığı bazan kendine ve diğer görünümüne dekoratif bir numune gibi seçtiği Anadolu ve Anadolu insanıdır. *Mahur Beste*’de Sabri Efendi, *Sahnenin Dışındakiler*’de Aleiyeli Ahmet ve *Huzur*’da ise iskelede karşılaştığı hamaldır. “...her şey bir akisti. Işık akisti, ses akisti; burada insan bile zaman zaman bilmediği bir yığın şeyin aksi olabilirdi.”¹³

Bu insanların trajedisi bizatihi Anadolu’nun kendisi olmaktır. İçinde yaşadıkları romanlarının dışında bir yerlerde de öylece eklenmiş gibi hüviyetleri, kendi varoluşlarını zedelemes. Bununla birlikte bir başka hususiyetleri de romanlarla birlikte sanatkârın da *mağdur* ve *müşahit* olduğu geçmiş zamanın *tazyikinden* kurtarmaktır ki her biri bu yönleriyle *sahnedeki* aslî yerlerini kaybetmezler.

Kelime, asıl burada tesirini gösterir ki yalnızca sanatkâra has olan bir yol böylelikle kendiliğinden hep bir başka zamana ve mekâna -ama hep aynı hâl ile- açılır. Kim konuşursa konuşsun oradakiler hem kendileri hem de bizzat sanatkârdırlar.

Spinoza’nın dediği gibi sonlu ve sonsuz arasındaki dengenin yalnızca ilişkide dü-

gümlendiği bu şuurda ferдин hürriyeti kelimelerle birlikte yine fertte ortaya çıkar ve bu fertlerin birbirleriyle olan irtibatları şaşılacak derecede sıkıdır. “Birbirlerini zaman içinde tamamladıkları için, gelecek zamanları da, kendi düşünce ve hayatlarının muayyen olmayana düşen bir aksi gibi tasavvur ediyorlardı.”¹⁴ Böylelikle bu şuurda geleceğin hatırlanması pek de şaşırtıcı gelmeyecektir.

Artık mağaranın dışına doğru çıkmak vakti gelmiştir ve orada sanatkâr vardır.

“Talih kendilerine daima ters giden ve içlerinden güçsüz olan bütün insanlarda ortaktır.”

Baruch Spinoza

ÜÇÜNCÜ ŞUUR: SANATKÂR YAHUT RÜYA VE AŞK

ÖNERME: Muhayyile, herhangi bir şeyi uydurmak değil, belki herhangi bir şeye hayatın sıcaklığını geçirmek, yalanı yaşanır hâle sokmaktır.¹⁵

İSPAT: Karanlık bir mağarayı ve bu mağarada gördüklerini dışarıya, dış dünyaya hiç kimsenin duyamayacağını sandığı en küçük çılgılığı bile anlatmaktan usanmayan ferdî hep bir ibdâ şuurı hâlinde gören ve hem mağdur ve müşahit hem de bu adamı da mağarayı da itibarî dünyaya taşıyan hamledir bu şuur. Mağaranın ağzında durup da hem mağarayı hem de arasına dışarıyı, ikinci zamanın hayatını alıp da mağaraya fırlatan şuur. *Eşikte* durup da ne mağaraya ne de hayata tamamiyle hâkim olan bu aşamadaki sanatkârdır ki “Gölgesini aydınlıkta bile yanında gezdiren insanoğlunun yarı tarafını karanlık esrarengiz gayrişuur yapan asıl hazine, bizi kâinat dediğimiz büyük manzumeye ithal eden bağların mecmuası, karışık ve mufassal benliğimiz onda saklıdır.”¹⁶

Bu karanlık, “...muhitimizi birdenbire sanki kesif su tabakaları arasından sızan aydınlıkla yekpareliği bulanmış bir deniz altına çeviren şüpheli bir karanlık, hatta daha iyisi, ışığı âdetâ dışarıdan idare edilen bir karanlıktır.”¹⁷

Karanlık bir mağara ve içerisinden pek de farklı olmayan bir dış dünya. Ne mağaraya dönecek kudrete ne de hayata atılacak heyecana sahip bu şuurun tek istihali *eşikte* kalmaktır. Dışarı ise hep *gurbettir*.

ŞERH: Asıl şuurun üçüncü hamlesinde sanatkâr, ibdânın, yeniden yeniden ibdânın peşindedir. Zamanı, hadiseleri ve onu yapan hayatla insanı olduğu gibi kabullenmenin dışında bunları yeniden şekillendiren bu şuurdur.

Gel ki bu karanlıkta bir önceki şuurda olduğu gibi bir *ilişkiden* sözedilemez de. Kopuk ve her şeye olduğu gibi zamanın ve eşyanın yanında insanın da kendi *sınırlarına* çekildiği bir aşamadan sözedilebilir. “Görüyordum, fakat hiçbir şey anlamıyordum; aradaki bütün bağlar kırılmıştı, anlamadan, tanımadan, benimle, birbirleriyle olan münasebetlerini kavramadan görüyordum. Bu, basit, dümdüz, arkasında hiçbir muhakemenin, hiçbir tedainin çalışmadığı bir bakıştı; eşyanın uzak ve sâbit bakışı... Daha iyisi, birtakım sâbit ve mutlak mevcudiyetleri kendi kendime idrakti. Çün-

kü yavaş yavaş, bütün bu gördüğümüz sandığım şeylerin dışında değil, bende olduklarını ve beni teşkil ettiklerini hissediyordum.”¹⁸

İnsanın ve eşyayla birlikte zamanın da bazan nisbîleşerek bazan da derûnîleştiği bu üçüncü hamlede rüya, bazan biricik eşik vazifesi görür ki anlatma, bizatihi hem hakikatin hem de rüyanın tecessümü için bir vasıtaya dönüşür. Vasitanın irca ettiği nokta, hayatın görünen taraflarına bir çeşit *sihirle* yeni ve yaşanmamış olanı eklemenin mesafesidir. Bu mesafede insanla birlikte “Eşyayı kendimiz için yaratacağız diyordun ve orada ayakta, önümüzde taş kesilmiş karanlığa karşı teker teker zihninde yaşayan manzarayı sayıyordun: Evler, ağaçlar, yollar, deniz, köy... Ve her kelime, karanlığın yankısız kuyusuna düştükçe birdenbire mânâsının rengini ve aydınlığını alarak canlanıyordu.”¹⁹ deniliyor ve Güzel ile Sevgi’nin müşterek olarak kurduğu bir dünya seyrediliyordu.

İnsana mukabil batınî; onu idrak eden şuura göre zahirî olan bu noktada hiçbir şey hiçbir şeye müsâvi değildir. Ne eşya ne zaman ne de hâtıra hatta rüyanın kendisi bile. Hatırlama kimi zaman şuurun anlık bir oyununa dönüşür. Kimi zaman da acımasız bir hakikate.

İnsanın ve eşyayla birlikte zamanın da hem nisbîleşip aynı zamanda derûnîleştiği bu şuurda rüya, bir önceki şuurla arasında aynı zamanda kendi *sınırını* beraberinde getirir. Anlatma, bizatihi hem hakikatin hem de rüyanın ifadesine oradan da kendi sınırlarını koruyan bölünmüşlüğe ve belki de *ikiliğe* dönüşür.

Çünkü “Rüyalarımızla bir küllün cüz’ünü büyük ve âlemşumul bir rüyanın bir parçası olduğumuzu hatırlarız.”²⁰

Tedirginliğin bir türlü uzaklaştıramadığı yanlışlık/belki de yalınlık/dolaştığı her kapıda sanatkârı eşikte bırakmaya yeter. Kahramanların hâli de pek farklı değildir hani. Cemal, Sabiha’nın ardından hadiseler; Behçet Bey, zaman’a; Mümtaz, zamanın bırakıp gittiği ezeli boşluk fikrine; Halit Ayarcı ise vakaların karmaşıklığına hep bu yüzden seyirci kalırlar. Gariptir ki bırakıp gittikleri her evin yangından sonra geride kalan yıkıntıları arasında yalnızca tedirginliği ararlar.

Zihnin rüyadan sonra berraklığı, nasıl mağaradaki hayatın ağırlığını “Sayısız zaman içinde; yani hep aynı yerde...” hafifletmeye izin veremezse kendimizi seyretmek için de elimizde tuttuğumuz aynadan etrafımızı, kendi içimizi ve elbette başka başka şekillerde görürüz. Ancak ferdin ve cemiyetin elinde tuttuğu aynadan başka aynaların da mağaranın eşiğinde sanatkârın beklediğini de unutmaksızın. Ve sanatkârın kendi hüviyeti daima ön saflarda olmak şartıyla. “İcâdın veya eserin bulunduğu her yerde ferdin istidadı, zekâsı, ferdin kudreti ve kendisi vardır. Sanat eseri bu ferdilikle, o sanata ait geleneğin müşterek mahsülüdür.”²¹

Gurbet, her iki yanadır. Mağaradayken *dışarı*; *dışarı*dayken de mağara vazgeçilmez bir sılaya dönüşür. Bakış, sıra ve gurbette en mühim âmildir. Diğer kahramanlarda değilse bile özellikle Mümtaz’ın dış dünyaya da Nuran’a da bakışında müteal bir kudret, ilişki ve sonsuzluk göze çarpar.

Nihayet eşikte bekleyen her ferdin sakladığı en değerli mücevher aşk ise eğer, bu noktada aşkın kudretini inkâr etmek mümkün değildir.

“Eğer sanat ve hayatın gayesi, zamanı yenmekse, biz bu tecrübeyi ancak bu sanatkârın elinde ve bu ocakta yaparız. Aşk, ruhun ebediyete doğru yaptığı geniş hamlede kendi kendisini ikrarı, zamanı yenmek için insan iradesinin muhtaç olduğu tek-sif kudretine ve iradeye erişmesidir.”²² Rüyanın hemen yanıbaşında aşk, kalemi ve iradeyi, mağarayı ve dışarıyı tesadüflerin kucağına bırakıverir.

Ve aşkla birlikte yine rüyaya dönüldüğünde sanatkârın son sözü şudur ki: “Ben-ce sanatın asıl sırrı budur, çok basit, âdeta mihanikî bir şekilde elde edilen bir rüyadır.”²³ Çünkü ancak o zaman asıl hakikat, rüya ile irâdî mahiyette yer değiştirdikçe hüviyetini bulacaktır.

Aşk ile...

¹ Bkz. Mehmet Kaplan, “Tanpınar’ın Hatıra Defterinin Son Satırları” *Tanpınar’ın Şiir Dünyası* içinde, İstanbul, 1983 s.22

² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, İstanbul, 1989 s. 79

³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul, 1990 s. 180

⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul, 1979 s. 112

⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul, 19 s. 56

⁶ Bkz., Mehmet Kaplan, “Tanpınar’ın Hatıra Defterinin Son Satırları” *Tanpınar’ın Şiir Dünyası* içinde, İstanbul, 1983 s.22

⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul, Tarihsiz, s. 316

⁸ Tanpınar, *Huzur*, s. 335

⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul, 1990 s.58

¹⁰ Tanpınar, *Huzur*, s. 316

¹¹ Tanpınar, *Huzur*, s. 61

¹² Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 214

¹³ Tanpınar, *Huzur*, s. 104

¹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1970 s. 26

¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, 1977. s. 56

¹⁶ Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 133

¹⁷ Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, 1970, s. 133-134

¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, 1970, s. 95

¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, 1970, s. 92

²⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, 1977. s. 32

²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemâl*, İstanbul, 1982 s.131

²² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, 1970, s. 104

²³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul, Tarihsiz s. 164

İLYAS DIRİN

“TANPINAR’IN YAZILARININ BİBLİYOGRAFYASI”NA ZEYL

“Kitap başlıkları listesi” olarak tanımlanan bibliyografya çalışmalarının ilk örnekleri, XV ve XVI. yüzyıllarda basılan kitapçı katalogları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlara o zamanlar “Catalogus” veya “Bibliotheca” denmekteydi. Kelime olarak “Bibliyografya” ise ilkin 1646’da kendisinden bahsettirmeye başlar. Meslekten yetişme ilk bibliyografılardan biri olan Louis Jacob, bu kelimeyi ilkin kullanan kişidir.

1789 Fransız Devrimine kadar bibliyografya, amatörler, bilginler veya bibliyofillerden ibaret ufak bir zümrenin çalışma alanı iken, devrimden sonra ise daha geniş bir alana yayılır ve ilmî bir çalışma olarak kabul görmeye başlar. Asillerin ve rahiplerin malları arasında bulunan kitap koleksiyonlarının toplatılıp kitap depolarının kurulması, bibliyografya alanında büyük bir gelişme sağlamıştır. Napolén ise bu yöndeki çalışmaları destekleyerek bibliyografyayı tarihin bir yardımcı bilimi hâline getirmiştir.¹

“Tasvir ve sınıflandırma bakımından kitap bilimi”² olarak literatüre geçmiş olan bibliyografya, ilerleyen yıllar içerisinde yeni özelliklere ve tasniflere kavuşma imkânı bulmuştur. Bunların başında ilk örneklerine XIX. asrın ikinci yarısında rastladığımız “Geçmişli Bibliyografyalar Bibliyografyası” ve XX. asrın başından itibaren gün yüzüne çıkmaya başlayan “Süreli Bibliyografyalar Bibliyografyası”dır.³

Türkiye’de Cumhuriyet’ten sonra hazırlanmış olan, *Tütkiye’de İntişar Eden Gazete, Risale ve Mecmualar Listesi* (Hakimiyet-i Millîye Matbaası, Ank., 1928, 16 s) ve *Miftah ül-Kütüb ve Esami-i Müellifin Fihristi* (Haz. Ahmet Remzi Akyürek, İst., 1928, 177 s.) gibi münferit çalışmalar hariç, uzun süreli ilk bibliyografya örneğine ise 1930’lu yıllarda rastlıyoruz. Bu, Millî Eğitim Bakanlığı Basma Yazı ve Resimleri Derleme Müdürlüğüne hazırlanan ve “Türkiye Bibliyografyası” (1934-1953→) adını taşıyan bibliyografya çalışmasıdır.⁴

Bu yazımızın asıl konusu olan edebiyatımızda yazarların yazı ve eserleri üzerine yapılan ilk bibliyografya çalışmasına ise tespit edebildiğimiz kadarıyla 1934’te rastlıyoruz: *İskender Fahreddin’in Eserleri* (İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1934, 40 s.) Cumhuriyet’ten sonra edebiyat alanındaki bibliyografya çalışmaları için özellikle 1950’li yıllardan itibaren hız kazanmaya başlamış olduğunu söyleyebiliriz:

Goethe Bibliyografyası, Haz. Melahat Özgü, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ank. 1949, 85-99 s. (AÜ. *Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, c. VII, 3. sayıdan ayrışım).

Ord. Prof. Dr. M. Fuad Köprülü (1908-1950), Haz. Sami Nabi Özerdim, Ank. 1951, 159-248 s. (*Türk Dili ve Tarihi Hakkında Araştırmalar I*’den ayrışım).

Prof. M. Fuad Köprülü, Haz. Osman Turan, Osman Yalçın Matbaası, İst. 1953, 5-50 s. (*Fuad Köprülü Armanağı*’ndan ayrışım).

Fuzulî Hakkında Bir Bibliyografya Denemesi, Haz. Dr. Müjgân Cunbur, Maarif Basımevi, İst. 1956, IV+129 s.

Nevâî'nin Eserleri, Haz. Agâh Sırrı Levend, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ank. 1957, 189-193 s. (*Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten 1957*'den ayırması).

Reşat Nuri Güntekin Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi, Haz. Türkân Poyraz-Muazzez Albek, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ank. 1957, 23 s.

Prof. Orhan Burian Bibliyografyası (1914-1953), Haz. Sami Nabi Özerdim, Ank. 1958, 83-95 s. (AÜ. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, c. XVI, 16. sayıdan ayırması).

Ahmet Caferoğlu'nun Eserleri, Haz. Janos Eckmann, İst. 1959, 1-18 s. (İÜ. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi 9. ciltten ayırması).

1960'lı yıllara geldiğimizde ise ilk önemli bibliyografya çalışması olarak karşımıza Ömer Faruk Akün tarafından hazırlanmış olan "Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası"⁵ çıkmaktadır. Bu, aynı zamanda Tanpınar hakkında hazırlanmış olan ilk ve son bibliyografya örneği olarak değil, edebiyat tarihimiz açısından da kendi alanında örnek teşkil edecek bir niteliğe de sahiptir. Fakat günümüze kadar maalesef bu bibliyografya çalışması, sadece Tanpınar etrafında değil genel olarak edebiyat çalışmalarında bile nerdeyse yok sayılmıştır. Kendi alanında çok önemli bir eser olan *Bibliyografyaların Bibliyografyası*⁶ isimli kitapta bile Tanpınar bibliyografyasına yer verilmemiş olduğunu görmekteyiz.

24 Ocak 1962'de kaybettiğimiz, Cumhuriyet sonra Türk edebiyatının en önemli edebiyatçılarından biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın vefatı üzerine, uzun süre hocalık görevini yürüttüğü İÜ. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün hocaları tarafından bölüm adıyla çıkan dergide Tanpınar üzerine bir hatıra sayısı hazırlanır.⁷ Tanpınar'ın vefat ettiği yıl yayımlanan bu hatıra sayısında Ömer Faruk Akün, "Ahmet Hamdi Tanpınar" ve "Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası" (s. 1-32); Mehmet Kaplan "Bir Şairin Romanı: Huzur" (s. 33-86); Ahmet Caferoğlu "Filolog Gözü ile Tanpınar'ın Beş Şehirindeki Kelime Üslûbu" (s. 87-96) ve Birol Emil, "Tanpınar'ın Eserlerinde Adları Geçen Garplı Sanat ve Fikir Adamları" (s. 97-120) çalışmalarını katkıda bulunarak Tanpınar hakkında geride kalıcı bir çalışma bırakmışlardır.

Yukarıdaki çalışmalardan hocaların hocası Ömer Faruk Akün imzasını taşıyan "Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası" ise ayrı bir öneme sahiptir. Akün, bu bibliyografyada Tanpınar'ın şiirlerini, kitaplarını ve sağlığında kitaplaşmamış olan makale ve denemelerini kronolojik olarak, büyük ölçüde, bir araya getirerek edebiyatımıza henüz aşılamayan bir çalışma kazandırmıştır. Akün, bu bibliyografyaya düşmüş olduğu notta ise, hem bu tür çalışmalarda ölçü alınması gereken ahlakî bir tavrı ortaya koymuş, hem de Tanpınar üzerine tekrar düşünmemiz gerektiğini bizlere hatırlatmıştır:

"Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazıları çeşitli mecmua ve gazetelerde dağınık bir şekilde bulunmaktadır. Basılmış yazılarının kupürlerini saklamaya ehemmiyet vermediği gibi, bunlardan bazılarının nerede çıktığını çok defa kendisi de hatırlayamazdı. Bazen en umulmadık bir yerde bir yazısına rastlamak mümkündür. Bu itibarla, noksansız

bir bibliyografyasının meydana konulabilmesi için hemen bütün mecmua ve gazete koleksiyonlarının elden geçmesini icap ettiren çok geniş bir taramaya ihtiyaç vardır. Mümkün olduğu kadar tam olmasına gayret ettiğimiz bu bibliyografyanın, onun bütün yazılarını ihata edebildiğini sanmıyoruz. Bazı gazete ve mecmua koleksiyonlarının kütüphanelerimizde eksik bir vaziyette oluşu, bazen de hiç bulunmayışı, bu araştırmada zarurî olarak bazı boşluklar meydana getirmiştir.”⁸

Biz de Akün Hocamızın sözünü ettiği boşlukları doldurmak, mümkün olduğunca tam bir Tanpınar bibliyografyası meydana getirmek, yıllardır süregelen Tanpınar edebiyatından Tanpınar’ın edebiyatına geçişi sağlamak ve unutulmaya yüz tutmuş yazıları edebiyatımıza kazandırmak amacıyla, Tanpınar üstatlarının “Antalyalı Genç Kıza Mektup”un muhatabının cinsiyetini tartışmalarını bir yana bırakarak, araştırmacı arkadaşlarımız Şaban Özdemir ve Turgay Anar’la birlikte öğrencilik döneminde yürüttüğümüz çalışmalar neticesinde Tanpınar’ın kırk civarından yazı, anket ve röportaj ile iki mektup ve üç şiirini tespit etmiş bulunuyoruz.

Akün’ün notunda da ifade ettiği gibi kütüphanelerimizin içinde bulunduğu olumsuzluklardan ötürü kimi dergi ve gazetelere henüz ulaşma imkânımız olmadığı için hazırlamakta olduğumuz yeni bir Tanpınar bibliyografyasını bir süre daha erteleyerek, sözkonusu bibliyografyanın noksanlarını kronolojik olarak yayımlayıp belgelemek düşüncesiyle bu yazımızı kaleme almış bulunuyoruz.

Bibliyografyada da gösterildiği gibi Tanpınar, edebiyata şiirle başlamış bir yazarımızdır. Şairliğinin, roman ve hikâyelerinin yanında deneme, makale ve röportajlarında ileri sürdüğü düşünceler etrafında da çeşitli çalışmaların yürütülmesi gerektiği kanaatindeyiz. “Tanpınar’ın Yazılarının Bibliyografyası”nın tekniğine uyarak Tanpınar’ın burada ve *Edebiyat Üzerine Makaleler* ile *Yaşadığım Gibi*’de (mükerreren yayımlanan yazılar hariç) yer almayan yazılarını kronolojik sıralamaya göre göstermeyi uygun gördük. Bibliyografyada yer almayan ve Tanpınar’ın şu ana kadar tespit edilmiş ilk yazısı olma özelliğine sahip olan yazı, “A.H.” imzasıyla Hayat dergisinde yayımlanmıştır:

D Bugünkü Edebiyatımız Hakkında Birkaç Düşünce, A.H., *Hayat*, c. V, nr. 108, 20 Kanunuevvel 1928, s. 14.*

Bibliyografyada yer almayan bir sonraki yazı ise 1933’te *Yedigün* dergisinde yayımlanan “Üç Devir ve Bir Bina” başlığını taşımaktadır:

D Üç Devir ve Bir Bina”, *Yedigün*, y. 1, c. 2, nr. 34, 1 İkinciteşrin 1933, s. 12.

1934 yılına geldiğimizde ise Tanpınar’ın dört yazısına rastlıyoruz. Her dört yazı da Yeni Adam dergisinde yayımlanmıştır:

D Bir Zihniyet Meselesi, *Yeni Adam*, nr. 2, 8 Kânunusani 1934, s. 1.

D Türk Destanına Giriş, *Yeni Adam*, nr. 12, 19 Mart 1934, s. 6.

D Şark ve Garp (I), *Yeni Adam*, nr. 17, 23 Nisan 1934, s. 8-9.

D Şark ve Garp (II), *Yeni Adam*, nr. 18, 30 Nisan 1934, s. 8.

Tanpınar'ın 1935 ve 1936 yıllarına ait yine dergilerde yayımlanmış olan iki yazısı ile bir şiiri karşımıza çıkar. Bu yazılardan biri, "Güzel San'atlar Akademisi San'at Tarihi ve Estetik Profesörü Ahmet Hamdi" imzasını taşımakta ve burada Ahmet Muhip Dranas'ın "Selam" isimli şiiri tahlil edilmektedir:

D Müzesiz Ülke, *Yeni Adam*, nr. 55, 17 Kânunusani 1935, s. 3.

D Şair Ahmet Muhip, *Hafta*, nr. 37, 9 Sonkânun 1935, s. 8.

Ş Bülbül, *Ağaç*, nr. 6, 18 Nisan 1936, s. 6.

1937 yılına ait *Yeni Adam*'ın Mehmet Âkif üzerine hazırlanmış olan bir ankete Tanpınar'ın vermiş olduğu cevap ile *Gündüz* dergisinde yayımlanan bir yazı bulunmaktadır. "Tartuffe'le Mülâkat" imzasını taşıyan söz konusu yazı ise, tipik Tanpınar hikâyeciliğini andırmaktadır. Kanaatimizce, altmış küsur yıl önce Tanpınar'ın kaleme almış olduğu bu yazısının hikâyeleriyle birlikte anılması gerekir:

A. Şair Mehmet Âkif İçin: Ahmet Hamdi Diyor ki, *Yeni Adam*, nr. 168, 18 Mart 1937, s. 10-11.

Tartuffe'le Mülâkat, *Gündüz*, c. 3, nr. 16, Temmuz 1937, s. 115.

Bibliyografyanın 1938 tarihli bölümünde ise biri Cumhuriyet'te ikisi de Bugün gazetesinde yayımlanmış olan üç yazının yer almadığını görmekteyiz:

M. Kıymetler ve Tahminler: Bugünün Sanatı, *Cumhuriyet*, 28 İkincikânun 1938, s. 6.

M. Eski Şiirimize Dair, *Bugün*, y. 1, nr. 3, 5 İkinciteşrin 1938, s. 2.

M. Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele, *Bugün*, y. 1, nr. 12, 14 İkinciteşrin 1938, s. 2, 6.

1939 tarihli bölümde, noksan yazılar olarak üç anket ve üç de röportaj karşımıza çıkmaktadır. Bu röportajlardan *Aramak* dergisinde yayımlanmış olanı ise Nurullah Ataç ve Tanpınar'la aynı anda gerçekleştirilmiştir:

R. Akademi Yeniye Karşı Zaman Zaman Cephe Alır, Haz. Hikmet Feridun Es, *Akşam*, nr. 7306, 19 Şubat 1939, s. 7.

A. Mimar Sinan Anketi: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Cevabı, *Yeni Adam*, nr. 223, 6 Nisan 1939, s. 10-11.

A. Edebiyat Anketi: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Cevabı, *Yeni Adam*, nr. 236, 6 Temmuz 1939, s. 4.

R. Nurullah Ataç ve Ahmet Hamdi Tanpınar ile Mülâkat, Haz. K(emal) B(ilbaşar), *Aramak*, nr. 6, Eylül 1939, s. 2-7.

R. Anıtkabiri Kim Yapmalıdır?, Haz. Rüştü Sezginoğlu, *Yeni Mecmua*, y. 1, c. 2, nr. 32, 8 Birincikânun 1939, s. 3-4, 13.

A. T. Fikret Anketi: Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor ki, *Yeni Adam*, nr. 261, 28 Birincikânun 1939, s. 10-12.

Bibliyografyanın 1940 tarihli bölümünde yer almayan iki anket tespit edebildik:

A. Tiyatro Anketi: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Cevabı, *Yeni Adam*, nr. 294, 15 Ağustos 1940, s. 4, 15.

A. Halkçı Edebiyat ve Realizm: Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor ki, *Yeni Edebiyat*, nr. 15, 15 İkinciteşrin 1940, s. 3.

1941-1946 yıllarına ait bir anket, bir yazı ve iki şiir noksan yazı ve şiirler olarak yer almaktadır:

A. Yahya Kemâl Hakkında Ne Diyorlar?, *Yedigün*, y. 8, c. 16, nr. 410, 13 Kânunu-sani 1941, s. 5.

Ş. Her Şey Yerli Yerinde, *Çığır*, y. 12, nr. 143, Birinciteşrin 1944, s. 57.

D. Garplileşme Hareketimizi Umumî Bir Bakış, *İstanbul*, nr. 29, 1 Şubat 1945, s. 1-4.**

Ş. Karışan Saatler İçinde, *İstanbul*, nr. 58, 15 Nisan 1946, s. 2.

Yukarıdaki şiirlerden “Karışan Saatler İçinde” üzerinde biraz durmak istiyoruz. Çünkü bu şiirin İstanbul dergisinde yayımlanan şekliyle Tanpınar'ın *Bütün Şiirleri* isimli kitabında yer alan şekli arasında birtakım değişiklikler söz konusudur. Bu kitap-taki şekliyle “Karışan Saatler İçinde” şiiri, bibliyografyada yer almadığı gibi tarafımız-dan da tespit edilebilmiş değildir. Yani Tanpınar'ın değişiklikler yaptıktan sonra bu şi-irin tekrar nerede yayımlanmış olduğunu henüz bilemiyoruz. “Karışan Saatler İçinde” şiirinin kitaba dahil edilirken son altı mısraının çıkarılmış olduğunu görmekteyiz. Ay-rıca müşterek mısralarda birkaç kelimelik değişiklikler de yapılmıştır. Dolayısıyla şiiri burada yayımlarken, çıkarılan mısraları bold olarak yazmayı ve değişiklik yapılan ke-limeleri da köşeli parantez içinde belirtmeyi uygun gördük:

Karışan Saatler İçinde

Karışan saatler içinde hatıranı,
Bazı sabahlarla, ikindiler yanyana
Değişik gülleri sanki tek bir baharın,
Bakir hulyasıyla beyaz ve ürkek yarin [yarın],
O sükût bahçesi; ufkunda kuş yerine
Hasret kanat çırpıp okşayan [düşünen] ellerine.
Hep aynı nağmede sessiz dolaşan yaylar;
Bir yıldız kervanı gibi haftalar, aylar,
Hep aynı hayalin peşinde bu yolculuk,
Hep gül yangını ve bahar sıtması ufuk...
Tenha bir ucunda gecenin bir sır gibi
Fısıldanan adın, kardeş, dost ve sevgili
Durgun havuzların süsü ten rengi çiçek
Bir mevsim cümbüşü içinde süzülerek,
Ömrüm denizinde [gecesinde] ve kader rüzgârında

Çıplak bir ürperme olur omuzlarımda.
 [Bir ürperme olur çıplak omuzlarımda...]
Ve adımlarımda birden açılan bahar
Bir beyaz uçuşta ufku dolduran kuşlar
Ey şafak neşesi ömrümüzün... bu yolu
Uzlette kıpkızıl tutuşur vuslat gülü
Çıldırın aynalar, tersine dönen zaman
Güneş vurmuş yeşim rengi bakışlarından.

Ahmet Hamdi TANPINAR, *İstanbul*, nr. 58, 15 Nisan 1946, s. 2.

“Her Şey Yerli Yerinde” şiirinin birkaç mısraında da kitapta yer alış şekline göre birtakım değişiklikler yapılmıştır.

1947 yılına baktığımızda ise Tanpınar’ın bu bölüme ait üç tane siyasî-iktisadî mahiyette yazısının yer almamış olduğunu söylememiz gerekiyor. Her üç yazı da Memleket gazetesinde yayımlanmıştır:

M. Memleket Realiteleri, *Memleket*, y. 1, nr. 2, 15 Mart 1947, s. 3, 5.

M. İş ve Program I, *Memleket*, y. 1, nr. 7, 20 Mart 1947, s. 1, 5.

M. İş ve Program II, *Memleket*, y. 1, nr. 9, 22 Mart 1947, s. 1, 4.

1948 ve 1949 tarihli bölümlerde kayda geçmemiş olan şiirle ilgili bir yazı ile iki röportaj sözkonusudur. Bu röportajlardan *Akşam* gazetesinde yayımlananında Tanpınar, CHP’den bir dönem milletvekilliği yapmış bir yazarın zaviyesinden bakıldığında, Cumhuriyet’le birlikte yaşadığımız kültür ve harf inkılâbına yönelik oldukça radikal eleştiriler yapmaktadır:

“(...) Yahya Kemâl’in dehasının en parlak devrinde edebiyatçılarımız, münevver zümremizin bir kısmı millî şair anyordu. Hâlâ aramızda sürüp giden Şark kıskançlığı, behemehal ön safa geçmek ihtiyacı, eksik kültür, sanat aşkının tam ve gereği gibi kök salmaması, bugünün buhranını hazırlamışlardır.

Şurası da var ki geçirdiğimiz inkılâplar, dil değişimleri, terbiye ve tahsil sistemlerinin teteddülü mazî ile bağımızı çok derinden kırdı. Öyle ki nesiller ve yarım nesiller kendi başlarına adacıklar hâlinde kaldı. Yeni edebiyatımızın en büyük kusuru, bu devam zincirinin kırılmasından gelir.”⁹

1948 ve 1949 yılına ait noksan yazılar ise sırasıyla şunlardır:

D. Bir Bakıma Tek Millî Sanat Şiirdir, *Yücel*, y. 14, c. 22, nr. 135, Ocak 1948, s. 461-467.***

R. Bugünün Edebiyatı Var mıdır?, *Edebiyat Âlemi*, y. 1, nr. 13, 14 temmuz 1949, s.1, 7.

R. Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor ki, Haz. Sadeddin Gökçepınar, *Akşam*, y. 32, nr. 11120, 26 Eylül 1949, s. 4, 7.

Tanpınar’ın yazı hayatını 1930’lu yıllardan itibaren on yıllık dönemlere ayırdığı-

mızda, bibliyografyada yer almayan röportajların daha çok 1950'li yıllarda yoğunluk kazandığını söyleyebiliriz. 1950 tarihli bölümde yer almayan bir anket ile iki röportaj dikkatimizi çekmektedir. Röportajların her ikisi de, evvela 1948'de Cumhuriyet'te tefrika edilen bir yıl sonra da kitaplaşan Huzur romanı üzerinedir:

R. Tanpınar'la Huzur Hakkında Bir Konuşma, *Kitaplar*, nr. 2, 1950, s. 3.

R. Ahmet Hamdi Tanpınar ile Son Romanı İçin Bir Konuşma, Haz. Necdet Evliyagil, *Cumhuriyet*, nr. 9144, 24 Ocak 1950.

A. Kör'ün Paris'te Temsili Münasebetiyle, *Vatan*, nr. 3254, 12 Haziran 1950, s. 5.

1951 tarihli bölüme geldiğimizde ise 1950'li yılların önemli siyaset ve edebiyat dergisi olan ve birçok tartışmaların yer aldığı *Pazar Postası*'nda Tanpınar'ın iki mektubuna rastlıyoruz. Henüz yeni yayımlanmaya başlayan *Pazar Postası*'nın ilk sayılarında yer alan bu mektupların muhatabı, sözkonusu derginin sahibi Cemil Said Barlas'tır:

Mk. Pazar Postası'na, *Pazar Postası*, y. 1, nr. 2, 11 Şubat 1951, s. 2.

Mk. Pazar Postası'na, *Pazar Postası*, y. 1, nr. 3, 18 Şubat 1951, s. 2.

1952'ye ait noksan yazı olarak karşımıza iki röportaj ve bir anket çıkmaktadır:

R. Ahmet Hamdi ve Halk Şiiri I-II, Haz. Oktay Verel, *Son Telgraf*, 3 Ocak 1952, s. 3, 5; 4 Ocak 1952, s. 3, 5.

R. Türkiye ve Resim Sanatı: Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma, Haz. Safa M. Yurdanur, *Vatan*, 9 Mayıs 1952, s. 4.

A. Anket, *Küçük Dergi*, nr. 3, Haziran 1952, s. 13.

Bibliyografyanın 1953 tarihli bölümünde ise bir deneme, Yahya Kemâl üzerine bir anket ve bir de röportaj görünmemektedir:

D. Beş Şehir'den İstanbul, *Türk Sanatı*, y. 1, nr. 11, 1 Haziran 1953, s. 2.

A. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Cevabı, Haz. A. U., *Türk Sanatı*, y. 1, nr. 13, Temmuz 1953, s. 6.

R. A. Hamdi Tanpınar'la Konuşma, Haz. Adnan Benk, *Denk*, 25 Temmuz 1953.

Son olarak 1953-1959 tarihleri arasındaki bölümlere ait bibliyografyada yer almayan iki deneme, iki de röportaj olmak üzere toplam dört yazı bulunmaktadır. Bu röportajlardan biri, Tanpınar'ın 20 Haziran 1954'ten itibaren Yeni İstanbul gazetesinde tefrika edilmeye başlayan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı üzerine yapılmış ve tefrikadan bir gün önce yayımlanmıştır:

R. Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor, Haz. Ayşe Nur, *Yeni İstanbul*, nr. 1646, 19 Haziran 1954, s. 4.

D. Çocuk Üzerine Dikkatler, *Pedagoji Hareketleri* (IV. Eğitim Kongresi Raporları), Pedagoji Cemiyeti Yay., No: 12, İstanbul 1956, s. 9-15.

R. 1957'de Diyorlar ki: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hayat*, nr. 42, 26 Temmuz 1957,

s. 22.

D. Fuzulî'ye Dair, *Yelken*, nr. 26, Mart 1959, s. 18-19.****

Ömer Faruk Akün'ün bu çok önemli bibliyografya çalışmasının yayımlanmasından itibaren en başta mezuniyet tezi olmak üzere Tanpınar hakkında tez çalışmaların ağırlık kazanmaya başladığını görmekteyiz. Tespit edebildiğimiz kadarıyla ilk örnekleri 1960'lı yıllara ait olan bu tez çalışmalarından özellikle de iki tanesi, Tanpınar'ın dergi ve gazete sayfalarında kalmış olan yazılarını bir araya getirme amacıyla hazırlanmıştır. Bu tez çalışmalarından ilki Beyhan Tarhan tarafından 1964'te İÜ. Edebiyat Fakültesi'nde *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Makaleleri*¹⁰ adıyla hazırlanmıştır. Mezuniyet tezi olarak hazırlanmış olan bu tez çalışmasında Tarhan, Tanpınar'ın tespit ettiği kadıyla yazılarını bir araya getirmiştir. Dergi ve gazete yazıları ile ansiklopedi maddelerinden oluşan ve yüz altmış civarında olan bu yazılar (Birkaç bölüm hâlinde yayımlanan yazıların her birini tek yazı şeklinde kabul ediyoruz), tezde kronolojik olarak yer almaktadır. Yalnız Tarhan, bu yazılardan tespit edip de temin edemediği on bir yazının künyelerini tezin başında noksan yazılar olarak liste hâlinde göstermiştir. Bu tezin önsözünde ise Ömer Faruk Akün, teşekkür edilen isimler arasında yer almakla birlikte bu yazımın asıl konusu olan "Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası"ndan bahseden bir cümleyle rastlamadık.

Bu meyanda yine aynı bölümde hazırlanan ikinci tez çalışması ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebî Makaleleri¹¹ adıyla Zeynep Kerman'a aittir. Kerman'ın 1968'de hazırladığı bu mezuniyet tezinin amacı, adından da anlaşıldığı gibi Tanpınar'ın edebiyatla ilgili makalelerini bir araya getirmektir. Toplam iki cilt olan bu tezin ilk cildi, toplanan yazılar hakkında yapılan incelemelerden ibarettir. İkinci ciltte ise "Şiir Hakkında", *Ramana Dair*"... gibi ara başlıklar dahilinde konularına göre sözkonusu yazılar yer almaktadır.

Bu tezdeki yazılarla Beyhan Tarhan'ın tezindeki yazılara değinmeden önce, Kerman'ın önsözündeki birtakım tutarsızlıklar üzerinde durmamız gerekiyor. Meselâ ilk olarak dikkatimizi çeken Tanpınar'ın makalelerinin sayısı hakkında verilen hükümdür:

"Tanpınar, 1930 tarihinden itibaren şiir, roman, hikâye, Türk ve Batı edebiyatlarına dair 110 kadar makale neşretmiştir. Bu tezin konusu işte bu makalelerinin tedkiki ve metinlerin bir araya getirilmesidir."¹²

Oysa Akün'ün hazırladığı Tanpınar bibliyografyasında, Zeynep Kerman'ın sözünü ettiği konularda Tanpınar'ın yüz yetmişe yakın makalesi yer almaktadır. Şayet Kerman, tez hazırladığı bölümde hocalık görevini yürütmekte olan Akün'ün yine aynı bölümde yayımlanan dergideki bu bibliyografyadan haberdar değilse, bunu tabî ki tenkit mevzuu olarak mülâhaza edemeyiz.

Bu önsözün devamında ise karşımıza iki tutarsızlık daha karşımıza çıkmaktadır:

"Tanpınar'ın makaleleri herhangi bir tasnife tâbi tutulmaksızın 1964 yılında Beyhan Tarhan tarafından toplanılmıştır. Biz bunlarda edebiyata dair olanları seçtik, aşağı-

da gösterilen bölümlere ayırarak inceledik. Beyhan Tarhan'ın tezinde bazı yazılar eksiktir. Biz bunları bularak tezimize ilâve ettik.”

Burada evvela Beyhan Terhan'ın tezi hakkında verilen hükmün yanlışlığını düzeltmekte fayda görüyoruz. Tezinden bahsederken de değindiğimiz gibi Tarhan, Tanpınar'ın makalelerini kronolojik olarak bir araya getirmiştir. Dolayısıyla kronolojinin de bir tasnif olduğunu hatırlatarak haddimizi aşmak istemeyiz. Bu açıdan her iki tez hakkında şunu söyleyebiliriz ki, Tanpınar'ın makalelerini Beyhan Tarhan kronolojik olarak, Zeynep Kerman ise konularına göre tasnif etmiştir.

“Beyhan Tarhan'ın tezinde bazı yazılar eksiktir. Biz bunları bularak tezimize ilâve ettik.” diyen Zeynep Kerman'ın tezindeki yazılarla Beyhan Tarhan'ın tezindekiler büyük ölçüde paralellik arz etmektedir. Kerman'ın tezinde “X. Anketler, Mektup, Hatıra” bölümündeki toplam sekiz olan röportaj ve yazıların dışında “Yunus Emre”, “Halid Ziya, Mai ve Siyah ve Aşk-ı Memnu”, “Yahya Kemâl'e Hürmet”, “Bir Kitap Üstüne Düşünceler” ve “Dostum Hasan Ali Yücel” başlıklı yazılar, Tarhan'ın tezinde bulunmayan yazılar olarak yer almaktadır. Bunların haricinde “Nâmık Kemâl, Hayatı ve Eserleri” ile “Fikret Hakkında” başlıklı yazılar fazladan olarak Kerman'ın tezinde görülmektedir. Fakat bunlar da gizlisi saklısı olan yazılar değildir. Çünkü birincisi Tanpınar'ın *Nâmık Kemâl Antolojisi*, diğeri de *Tevfik Fikret* (Hayatı, Şahsiyeti, Şiir ve Eserlerinden Parçalar) kitabının önsözleridir.

Burada Tarhan'ın tezinde yer almayan yazıların asıl kaynaklarına da kısaca değinmek istiyoruz. Kerman'ın tezindeki X. bölümde yer alan “Antalyalı Genç Kıza Mektup” ve “Kerkük Hatıraları” başlıklı yazılar, aynı zamanda Mehmet Kaplan'ın *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*¹³ isimli kitabında da bulunmaktadır. “Yahya Kemâl'e Hürmet” ve “Bir Kitap Üstüne Düşünceler” başlıklı yazılar ise Tanpınar bibliyografyasında gösterilmiştir. Dolayısıyla Kerman'ın tezinde henüz o güne kadar kayda geçmemiş diğer birkaç yazı ile altı röportajdan bahsedilebilir. Neticede Kerman bu teziyle, Tarhan'ın tezi ve Tanpınar bibliyografyasında yer alan yazıların dışında Tanpınar'ın ortalama on tane yazı ve röportajını edebiyat tarihine kazandırmıştır. Bununla birlikte büyük ölçüde “Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası”nda yer alan yazılardan müteşekkil olan bu tezin önsözünde, ne Ömer Faruk Aktün'e ne de hazırladığı bibliyografya bir atıf bulunmaktadır.

Zeynep Kerman'ın sözkonusu bu tezi, bir yıl sonra ise *Edebiyat Üzerine Makaleler*¹⁴ ismiyle kitaplaşır. Bu kitabın ilk baskısında tezde yer alan “Anayasanın Türkçeleşmesi”, “Age of Westernization”, “Essai d'interpretaion des Images de la Vieille Poésie”, “Abd Al-Hakk Hamid”, “Ufuk Çizgisi ve Yunus Kâzım Köni”, “Dostum Hasan Ali Yücel” ve “Hasan Ali Yücel'e Dair Hatıralar ve Düşünceler” başlıklı yazıların çıkarılmış olduğunu görüyoruz. Diğerleri arasında ise herhangi bir ilâve yazıya rastlamıyoruz.

Edebiyat Üzerine Makaleler'den bir yıl sonra ise Birol Emil'in, Tanpınar'ın edebiyat dışında kalan yazılarını ihtiva eden *Yaşadığım Gibi*¹⁵ isimli kitabı yayımlanır. Bu kitapta ise Birol Emil, Tanpınar'ın altmış bir yazısını ve üç röportajını bir araya getirmiştir. Burada yer alan kırk dokuz yazı ise Beyhan Tarhan'ın tezinde de bulunmaktadır. Bu yazılar aynı zamanda “Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası”nda da gösteril-

diği hâlde, *Yaşadığım Gibi*'nin her iki baskısının önsüzlerinde, Zeynep Kerman'ın kitabında olduğu gibi gerek Ömer Faruk Akün'ün hazırladığı bibliyografyadan gerekse Tarhan'ın tezinden bahseden bir cümleye rastlayamıyoruz.

Edebiyat Üzerine Makaleler'e tekrar dönecek olursak, bu kitabın ikinci baskısının sekiz yıl sonra yapıldığını görmekteyiz.¹⁶ Bu ikinci baskıda Kerman, yayınevinin isteği üzerine X. bölümdeki “Anketler, Mektuplar ve Hatıralar”ı çıkardığını söylemektedir. Bunların haricinde ilk baskıda yer alan ve aynı zamanda *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde bulunduğu için “Garplılaşma Hareketimize Umumî Bir Bakış” yazısı da çıkarılmıştır. İkinci baskıdan çıkarılan bu yazılara karşılık Kerman, yeni olarak kitabına dört yazı (Şiire Dair, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Köşebaşı, Bir Mukaddimeye Dair) ilâve etmiştir.

Yine aynı kitabın 1998 tarihli 5. ve son baskısındaki¹⁷ yazılar ise, 2. baskıdaki yazılarıyla birebir örtüşmektedir. Aradan geçen yirmi bir yıla rağmen, Kerman tarafından bu kitabın 5. baskısına bir tek yazı dahi ilâve edilmemiştir. Yalnız kitabın sonunda, “Üçüncü Baskıya Önsüz”de belirtildiği gibi, bu baskısından itibaren “Ekler” bölümü ilâve edilmiştir. Toplam on yazı olan bu ilâvelerden Kerman'ın da önsüzde belirttiği gibi yedi tanesi *Yaşadığım Gibi*'nin ilk baskısına aittir. Diğer üç yazı ise İnci Engin'in tarafından tespit edilip kitaba ilâve edilmiştir. Bu yazı alış veriş neticesinde ise *Yaşadığım Gibi*'nin¹⁸ ikinci baskısına Kerman'ın tezinde yer alan “Anayasanın Türkçeleşmesi” yazısı ile X. bölümdeki röportaj ve yazılar dahil edilmiştir. Fakat ilâve edilen bu röportajlardan Ayşe Nur tarafından hazırlanan ve “Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor” (*Yeni İstanbul*, nr. 1646, 19 Haziran 1954, s. 4) başlığını taşıyan röportajı *Yaşadığım Gibi*'nin yeni baskısında göremiyoruz. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı üzerine gerçekleştirilen bu röportajı, mürettep yazıları tertip ederken mi gözden kaçırdı? Yoksa bu, dönemin hızlı solcularından Azra Erhat'ın “Ayşe Nur” imzasıyla yayımladığı bir röportaj olduğu için mi gözden ırak tutuldu? Böyle önemli bir röportajın bilindiği hâlde kitaba alınmaması karşısında, insanın aklına ister istemez benzer sorular geliyor değil.

Bilindiği hâlde her iki kitaba dahil edilmeyen yazılar maalesef sadece bu röportajla sınırlı kalmıyor. Meselâ hem Beyhan Tarhan ve Zeynep Kerman'ın tezlerinde hem de “Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası”nda bulunan “Ufuk Çizgisi ve Yunus Kâzım Töni” başlıklı yazı, her iki kitabın baskılarında kendisine bir yer edinmemiştir. Yine “Sonbahar Türküsü” başlıklı ve Türk edebiyatının en mükemmel denemelerinden biri olan yazı da, Tarhan'ın tezinde ve “Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası”nda yer aldığı hâlde aynı akıbete maruz kalmıştır.¹⁹ Bunun gibi bilinen yazıların görmezlikten gelinmesiyle “Tanpınar'ın ağzından ve kaleminden çıkan her kelime Türk kültür ve edebiyatına kazandırılmış bir mücevherdir.”²⁰ hükmünü bağdaştırmak mümkün görünmüyor.

Bütün bunların haricinde “Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası”nda yer aldığı hâlde görmezlikten gelinen başka yazıları da karşımıza çıkmaktadır. Bunların başında ise Tanpınar'ın 27 Mayıs 1960 İhtilâlinde sonra kaleme aldığı ve CHP'nin perspektifinden Demokrat Parti'yi ve Adnan Menderes'i gerçekten de ağır bir dille tenkit ettiği yazıları gelmektedir (Suç Üstü, Yakın Tarihimiz Üzerinde Dikkatler, İçtimaî Cürüm ve İnsan

Adaleti, Hatıra ve Düşünceler). Sanki bu yazılar, yıllardan beri Tanpınar'ı solculara kapırmamak amacıyla görmezlikten geliniyor izlenimini bırakmaktadır. Neticede Tanpınar'ın bilinen kimi yazılarının, mahiyeti ne olursa olsun, bu şekilde göz ardı edilmesi, henüz gün ışığına çıkmamış yazılar üzerine ise düne kadar çalışmaların yürütülmemiş olması, edebiyatımızda Tanpınar'ı bir bütün olarak görebilmemize engel teşkil etmektedir.

Her şeyden önce Ahmet Hamdi Tanpınar, siyasi bakış açlarına göre keyfî yorum ve algılayışlardan uzak, kendi değer ve yargılarıyla var olmuş bir yazarımızdır. Bu yüzden de Tanpınar'ı Tanpınar yapan tipik anlamda solcu ya da sağcı olmayışıdır. Ürettiği değerler ve ortaya koyduğu eserlerle dünya çapında bir yazar olan Ahmet Hamdi Tanpınar, solcuların ya da sağcıların değil Türk edebiyatının en önemli yazarlarından birisidir.

1 M. Türker Acaroğlu, "Bibliyografya Hareketlerine Toplu Bir Bakış", *Yenilik*, c. 6, nr. 37, Ocak 1956, s. 34-35.

2 Acaroğlu, *a.g.e.*, s. 35.

3 Acaroğlu, *a.g.e.*, s. 44-45.

4 Acaroğlu, *a.g.e.*, s. 41.

5 Ömer Faruk Akün, "Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası", *İÜ., Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XII, 31 Aralık 1962, s. 18-32.

6 *Cumhuriyet Döneminde Bibliyografyaların Bibliyografyaları*, Haz. Filiz Başbuoğlu, Sema Akıncı, F. Gülser Tuncer, İsmet Baydur, Milli Kütüphane Bibliyografya Enstitüsü Yay., Ank., 1973, 417 s.

7 *İÜ., Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XII, 31 Aralık 1962, 120 s. (Sadece Tanpınar'la ilgili olan sayılar 120 sayfadır.

8 Akün, "Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası", s. 18.

* Anketler (A.), dergi yazıları Deneme (D.), gazete yazıları Makale (M.), Mektuplar (Mk.), Röportajlar (R.), ve Şiirler (Ş.) olarak gösterilmiştir.

** Bu yazı Tanpınar'ın 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi isimli eserinde yer almaktadır (7. bs., Çağlayan Basımevi, İstanbul 1988, s. 37-51).

9 Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor ki, Haz. Sadeddin Gökçepinar, *Akşam*, y. 32, nr. 11120, 26 Eylül 1949, s. 4.

*** Toplam üç bölüm hâlinde tek yazı olarak Yücel'de yayımlanmış olan bu yazının ilk iki bölümü 12 Aralık 1947 tarihli Cumhuriyet gazetesinde "Şiir ve Dünya Ölçüsü" başlığı ile yayımlanmıştır. Bu yazı ise Tanpınar bibliyografyasında yer almaktadır.

**** Bu yazı, ilk olarak 28 Şubat 1957 tarihli Cumhuriyet'te "Fuzulî'ye Dair – II" başlığı ile yayımlanmıştır. *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de ve bibliyografyada bu başlıkla yer almaktadır.

10 Beyhan Tarhan, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Makaleleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1964, 646 s.

11 Zeynep Kerman, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebî Makaleleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2 cilt, 1968, CL + 643 s.

12 Kerman, *a.g.t.*, c. 1, s. V/1.

13 Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İÜ. Edebiyat Fakültesi Yay., İst. 1963, 179 s.

14 Zeynep Kerman, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Milli Eğitim Basımevi, İst. 1969, 628 s.

15 Birol Emil, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yay., İst. 1970, 463 s.

16 Kerman, *a.g.e.*, 2. bs., Dergâh Yay., İst. 1977, 522 s.

17 Kerman, *a.g.e.*, 5. bs., Dergâh Yay., İst. 1998, 547 s.

18 Emil, *a.g.e.*, 2. bs., Dergâh Yay., İst. 1996, 470 s.

19 Tanpınar'ın asistanlığını yapmış isimlerden Turan Alptekin, bu yazı hakkında şu cümleyi saf etmektedir: "Zannederim o yazıyı ben gördüm, çok güzel bir yazıydı. Galiba Faruk Bey de atlamış o yazıyı." (Tanpınar'ın Bir Kelimesini Bile Feda Etmemek Lazım, [Turan Alptekin ve Birol Emil ile röportaj, haz. Ayfer Tunç, *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. 129).

20 Birol Emil, "Tanpınar'ın Bir Kelimesini Bile Feda Etmemek Lazım.", s. 127.

İLYAS DIRİN

AHMET HAMDİ TANPINAR’IN YAYIMLANAN İLK YAZISI

Ahmet Hamdi Tanpınar, ‘benim için iç-âlem nizamıdır’ dediği şiirle edebiyat hayatına adım atmış olmakla birlikte; hikâye, roman ve denemeleri ile edebiyatın çeşitli konularında kaleme aldığı makaleleriyle yakın dönem edebiyatımız açısından hususî bir mevkîe sahip bir edebiyatçıdır. Şiirden edebiyat tarihine kadar verdiği eserlerle şümullü bir edebî kimliği olan Tanpınar, haklı olarak zaman zaman ilgisizlikten yakınmış; ama yine de eser vermekten geri kalmamıştır.

İç âleminde yaşadığı ıstırap ve çelişkileri, bir kader telakkisiyle ömür boyu taşıyan ve bu yönünü bariz olarak eserlerine de yansıtan Tanpınar, hakkında yürütülen çalışmaların yetersizliğine rağmen okunmaya ve üzerinde düşünülmeyle devam edilen ve edilecek olan bir hususiyete de sahiptir.

Tanpınar, sadece okunur olmanın sürekliliğiyle sınırlı kalan bir edebiyatçı değil, üzerinde daha birçok çalışmanın yürütülmesi gereken bir yazarımızdır da aynı zamanda. Çünkü mevcut olan çalışmalar, bu hükmümüz üzerinde ısrar etmemizin bir delili olarak karşımızda durmaktadır. Bu çalışmalardan ilki ise, o çapta henüz üzerine bir başka çalışma inşa edilememiş olan, Ömer Faruk Akün’ün ‘Tanpınar’ın Yazılarının Bibliyografyası’dır.¹ Bu bibliyografyadan hareketle hazırlanmış olan Tanpınar’ın makale ve röportajlarının bir araya getirildiği *Edebiyat Üzerine Makaleler ve Yaşadığım Gibi* isimli kitaplar, kayda değer eserler olarak anılması gerekir. Fakat bu iki kitap hazırlanırken Ömer Faruk Akün’ün bibliyografyaya düşmüş olduğu notun pek dikkate alınmamış olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Akün Hoca, bu bibliyografyada, gerekçelerini de belirterek, Tanpınar’ın bütün yazılarının bir araya getirilmiş olmadığını, onların dışında başka çalışmalarının da bulunabileceğini söylemektedir:

‘Ahmed Hamdi Tanpınar’ın yazılan çeşitli mecmua ve gazetelerde dağınık bir şekilde bulunmaktadır. Basılmış yazılarının kütüphanelerini saklamaya ehemmiyet vermediği gibi, bunlardan bazılarının nerede çıktığını çok defa kendisi de hatırlayamazdı. Bazen en umulmadık bir yerde bir yazısına rastlamak mümkündür. Bu itibarla, noksansız bir bibliyografyanın meydana konulabilmesi için hemen bütün mecmua ve gazete koleksiyonlarının elden geçmesini icap ettiren çok geniş bir taramaya ihtiyaç vardır. Mümkün olduğu kadar tam olmasına gayret ettiğimiz bu bibliyografyanın, onun bütün yazılarını ihata edebileceğini sanmıyoruz. Bazı gazete ve mecmua koleksiyonlarının kütüphanelerimizde eksik bir vaziyette oluşu, bazen de hiç bulunmayışı, bu araştırmada zarurî olarak bazı boşluklar meydana getirmiştir.”²

İşte Tanpınar’ın aynı zamanda yakın dostu da olan Ömer Faruk Akün’ün çalışmasına düştüğü bu not, aradan yıllar geçmiş olmasına rağmen, yazarın henüz bütün yazıları-

nın bir araya getirilmemiş olduğunu bize göstermektedir. Edebiyat tarihçiliğimizin hâlâ terekecilikten kurtulamamış olması, hazır malzemelerden hareketle inceleme ve deneme çalışmalarının tercih edilmesi, yeni bilgi ve belgelere ulaşmamıza engel teşkil eden en önemli zaaf olarak karşımızda durmaktadır. Bunun en somut delili ise Tanpınar'dır. Tam kır yıl önce vefat etmiş olmasına rağmen, henüz bütün yazı çalışmaları, muhtelif belge ve fotoğrafları bir araya getirilmiş değildir. Yalnız burada son yıllarda Orhan Okay, Abdullah Uçman, İnci Enginün ve Zeynep Kerem'in, Tanpınar'ın biyografisi, ders notları, mektup ve hatıraları üzerine yürütmüş oldukları çalışmaları sevindirici bir gelişme olarak yâd etmemiz gerekir.

Her çalışmanın diğer çalışmalara kapı aralayacağını, bir başka boşluğun doldurulmasına zemin hazırlayacağını düşündüğümüz zaman, mevcut olanların yetersizliğine yönelik hükmümüz, doğruluğunu göstermektedir. Oysa dünya çapında bir edebiyatçı olan Tanpınar, bu yönü bir yana, Türk edebiyatında bile hak ettiği değeri kazanamamıştır. Belki günümüz şartlarına göre lüks kaçacak ama, yıllar önce Ahmet Hamdi Tanpınar adına bir enstitü kurulmuş olması ve bu yönde çalışılması gerekirdi. Tabii Kültür Bakanlığı'ndan ve devlet imkânlarıyla yedi göbek sülalesini zengin eden aşiret reisi politikacılardan bu duyarlılığı beklemek fantastik bir temenninin ötesine geçmez. Diğer taraftan konferans ve panellerde Tanpınar hakkında büyük laflar edenlerin ve hatta kitaplarını yayımlayanların, teoride de kalsa, böyle bir düşünce akıllarından geçmiş midir acaba? Günümüzde Zekeriya Beyaz'ın dekan, Kemâl Alemdaroğlu'nun rektör, Kemâl Gürüz'ün ise YÖK başkanı olduğu üniversite ortamından enstitü çapında çalışmalar beklemek de sadece Avrupaî bir düşünceden ibaret kalır. Tabii yine de kendileriyle el kol hareketleri yaparak konuşan rektörleri tercih eden akademisyenler var oldukça üniversitemizde hür düşünce hayat bulacak, ilmî çalışmaların sayısı sürekli artış gösterecektir (!) Ne de olsa emir büyük yerden geldi: İlmî çalışmaları bırakıp kılık kıyafetlerinden dolayı 'hayalet avcılar' gibi zamanlarının çoğu öğrenci fişlemek ve tasfiye etmekle geçiyor.

Sözümüzü fazla uzatmadan kendimizce ve şahsî imkânlarla yürütmüş olduğumuz çalışmalar neticesinde, Tanpınar bibliyografyasında ve yukarıda sözünü ettiğimiz kitaplarda yer almayan Tanpınar'ın yayımlanmış olan ilk yazısını burada *Hece* okuyucusuyla paylaşmak istediğimizi belirtelim. Tanpınar'a olan muhabbetimiz ve Akün Hocamızın çalışmasında bahsetmiş olduğu bibliyografyanın noksanlığına yönelik ifadesi, bizi Tanpınar üzerinde tekrar düşünmeye sevk etti. Uzun bir süreden beri yürütmüş olduğumuz çalışmalar neticesinde Tanpınar'ın bibliyografyasında ve kitaplarında yer almayan birçok yazı, anket ve röportajına ulaşmış bulunuyoruz. Bu tespit ettiğimiz yazılardan hareketle Tanpınar'ın yazılarının kronolojisinde artık değişikliğin zarurî olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki ise, bu yazımız dahilinde yayımladığımız ve *Hayat* dergisinde tespit ettiğimiz 'Bugünkü Edebiyatımız Hakkında Birkaç Düşünce' (c. V, nr. 108, 20 kanunuevvel 1928, s. 14.) isimli yazıdır. Bu yazının, yayımlanış tarihini göz önünde bulundurduğumuzda, Tanpınar bibliyografyasında ilk yazı olarak yer alan ve *Görüş* dergisinde yayımlanmış olan 'Şiir Hakkında' (nr. 1, Temmuz 1930, s. 18-24.)

isimli yazıdan iki yıl öncesine ait olduğunu görmekteyiz. Bu sözkonusu yazı, her ne kadar bizleri Tanpınar'ın edebiyat anlayışını tekrar düşünmeye sevk edecek nitelikte olmasa da, yayımlanan ilk yazı olması sebebiyle ayrı bir önem arz ettiği kanaatindeyiz.

'Yeniden Tanpınar' diyerek *Hece* okuyucusuyla Tanpınar'ın bu ilk yazısını başbaşa bırakıyoruz:

Bugünkü Edebiyatımız Hakkında Birkaç Düşünce

Varşova'da çıkan, *Echo Eygodnia* mecmuası muharrirlerinden Mösyö Bestafin Lehistan elçimiz Yahya Kemâl Beyatlı ile bir mülâkatı neşretmiştir. Üstat bu mülâkatında tezyini şark san'atlarına karşı mevcut olan iptilaya rağmen Türk edebiyatının şimdiye kadar Avrupahlarca çok meçhul kaldığını söyledikten ve diğer milletlerden ziyade bilhassa Slavları bu meçhul sahayı tanımaya davet ettikten sonra demiştir ki:

Eski Türk şiiri azamî inkişafını, aynı zamanda siyasî şevketinin de inkişaf devri olan 16. asrın ikinci nısfındadır. Klâsik şekilli ve derin hisli büyük aşk şairi Fuzulî Türklerin Macarlar ve Acemlerle mücadelelerindeki kahramanlıkları terennüm eden İstanbullu Bakî bu devirdedirler. Bunları kısa bir müddetle Türkçe'ye en yüksek ahengi veren Nefî ile Rasim'in muasırı ve hissiyatı tasvirde eşsiz bir şair olan Nailî-i kâdîm müheyyî şiirleri ile Nabî ve nihayet Türk şevketinin inhitatım takip eden lâkaydi devrine izafeten Lâleler Devri şairi Nedîm takip eder. 19. asırda Türk edebiyatı en meşhur şairleri meyanında şiirinin namütenahiye yaptığı hamleleriyle modern sembolizmin ilk mübeşşiri olan mutasavvıf Galib Dede'yi ve yaratıcı sıfatıyla Türk şiirine yeni ufuklar açan Abdülhak Hâmid ve diğerlerini yetiştirmiştir. Fakat Yeni Türk edebiyatı ancak Tevfik Fikret'le başlar. Bu şayan dikkat mütefekkir ve şair dostu ve arkadaşı Cenab Şahabeddin ile beraber Türk şiirini yeni bir yola sevk etmeye muvaffak olmuştur. Ecnebî edebiyatlarının tesiratına gelince Yahya Kemâl Beyatlı, Fransız parnasien ve sembolistlerinin Türk şiirine olan büyük tesirlerini işaret etmiş ve Türk şiirinin bu tesirden ancak Rönesans tarihi olan 1912 senesinde kurtulduğunu söylemiştir. Lisanı bütün ecnebî tesirlerden temizlemekle ve Türk edebiyatına bütün orijinalitesini vermeye matuf genç Türk hareketi bu tarihte başlar; birçok genç istidatların kendilerini verdikleri bu cereyan şair Faruk Nafiz'in şahsında en kudretli sanatlarını bulmuştur.

Hayat, c. V, nr. 108, 20 Kanunuevvel 1928, s. 14.

¹ Ömer Faruk Akün, "Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XII, 31 Aralık 1962, s. 18-32.

² Akün, "Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası", s. 18.

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN *EDEBİYAT*
ÜZERİNE MAKALELER VE YAŞADIĞIM
GİBİ'DE YER ALMAYAN YAZI, RÖPORTAJ
VE ANKETLERİNDEN SEÇMELER

Hazırlayanlar:

İLYAS DİRİN&ŞABAN ÖZDEMİR&TURGAY ANAR

Y A Z I L A R

TARTUFFE'LE MÜLÂKAT

Güzel bir gece yarısı idi. Yerler yeni yağmış karla gıcır gıcırdı. Bir müddet tiyatronun önünde durarak seyircilerin çıkmasını bekledim. Muayyen bir düşüncenin insan çehresine getirdiği değişikliği görmek kadar faydalı bir eğlence olur mu? Hususile bu değişikliğin mekanizmasını bilirsek...

Bütün bu kalabalık saatlerce dünyanın en zalim eline düşmüştü. O ilk önce hepimizi güldüre eğlendire uyuşturmuş, sonra teker teker bütün yalanlarımızdan, parlak ve göz alıcı tüylerimizden soymuş, derisi yüzülmüş ve sadece adelenin kızıl ve tiksindirici hakikatiyle kalmış bir vücut gibi çırpıplak bırakmıştı. Onun için piyesin sonuna doğru zaman zaman bir renkli avize gibi parlayna kahkahalara, sabırsız tepinmelere, alkışlara rağmen hakikî bir işkence yeri olmuştu. Ve şimdi bu çıplak kalabalık, çıkışın karışıklığı içinde, bütün varlıklarını sarsan kurtuluş hissini gizlemeye bile çalışmadan gündelik yüzlerini takınmaya, her zamanki adam olmaya çalışıyordu. Bunu bir dakika içinde yapan becerikliler vardı. Bunlar tebessümlerini iğreti bir diş gibi bir saniyede takan genç kadınlar, dalgın ciddiyetini bir hırka gibi ânında giyen erkeklerdi. Fakat bu güç işi bir türlü beceremedikleri için yüzlerini elleriyle örterek yanlarındakilerine somurtanlar, herhangi bir meşgale içinde etrafı unutmuş görünenler, veyahut, büyük bir panik içinde alabildiğine herkesten kaçmak için lâlettayın bir cihete koşanlar daha çoktu. Genç bir kadın uzun bir azap ve tereddüt dakikasıdan sonra nihayet düzeltbildiği sesiyle yanındaki erkeğe: Bir otomobile atlasak diye fısıldadı. Kendi kendinden kaçmak için ne lüzumsuz bir külfet... Kendi hakikati sanki karşısına oturmayacakmış gibi düşünüyordu. Bununla beraber ne çıkar? O zaten bunu biliyordu, buna alışkındı, maksat başkalarının görmemesiydi.

İhtiyar bir adam daha kapıdan açtığı gazetesine yüzünü gömerek sendeleye sendeleye yürümeye başladı. Belli ki uzun yaşama tecrübesi ona insanlar arasından kimse ile göz göze gelmeksizin ayrılıp geçilmesi lâzım gelen bazı anlar olduğunu öğretmişti. Bu akşam bu ihtiyarla konuşmayı ne kadar isterdim, onu bir kahve peykesin-

de benden kaçırmak istediği gözlerine gözlerimi dikerek herşeyi söyletebilirdim.

Bu düşünceler içinde, yavaş yavaş evime doğru yürümeye başladım. Sokaklar tenhalaştıkça, düşüncem mahrekini değiştiriyor, kendi üzerimde toplanıyordu. Tam bir vicdan muhakemesi şeklini almak üzere idi ki birden bire hiç tanımadığım, bununla beraber yabancı da olmadığım bir sesin:

-Dostum, biraz yavaş yürü, ne olsa, senden yaşlıyım diye bağırıldığını işiterek arkama döndüm.

O anda gördüğüm manzarayı, hakikaten bütün ömrümce unutmayacağım. Bütün ölümlerim o gece canlanıp da karşıma çıkmış olsalardı bu kadar şaşırmazdım. Çünkü onlar bugün ölü olmakla beraber, hiç olmazsa bir gün yaşamışlardı. Bu gördüğüm ise, sadece bir hayaldi, onu bir kitap sahifesinde, bir tiyatro sahnesinde görebilirdim. Fakat bunların dışında bir sokak ortasında ve bir gece yarısı ona tesadüf etmek hakikaten çıldırtıcı bir garabetti. Bir kelime ile Tartuffe, biraz evvel sahnede gördüğüm şekilde yeldir yepelek, sahneden inmiş ayaklarını sürüye sürüye peşimden koşuyordu. Soluyarak yanıma yaklaştı:

-Amma da acele yürüyorsunuz... Zaten yorgunum, büsbütün yordunuz, diye söylendi ve teklifsizce koluma girerek sordu, daha çok var mı?

-Nereye, dedim. Nereye gitmek istiyorsunuz?

-Evinize, nereye gitmek isteyeceğim, besbelli ki sizinle beraber evinize gitmek istiyorum... Ve izah etti, sizi oyun esnasında gördüm, sadece dikkat kesilmiştiniz, her hâliniz beni hiç beğenmediğinizi gösteriyordu, biraz tuhafıma gitti, alâkadar oldum, oyun biter bitmez de peşinize takıldım...

-İyi ama, dedim, siz bir hayal değil misiniz? Sahneden dışarda nasıl mevcut olabilirsiniz, ve nasıl peşimden koşarsınız?

-Bir hayâl, yahut hayâl mahsulü olmam, sizinle biraz meşgul olmama, biraz oturup hoşbeş etmemize mani olmaz ki, siz nesiniz, sanki, duréesi benden biraz kısa bir hayalden başka nesiniz? Sonra etrafına bakarak:

-Ne karanlık eciş bücüş sokaklar, bunlar diye söylendi. Zaten bütün hâlinizden böyle yerlerde oturduğunuz belliydi... Hâlâ gelmedik mi?

-Geldik, geldik dedim... İşte şu gördüğünüz evin en üst katında oturuyorum...

-Yani tavan arasında?..

-Hiddetle homurdandım:

-Ona benzer birşey... buyurun.

Hiç gizlemeyi düşünmediği bir istihza ile:

-Bitabbi öyle olacak... diye mırıldandı.

Hiddet ve hayretten ne yapacağımı bilmez bir hâlde odama çıktık. Bununla beraber o zamana kadar hiç de beni rahatsız etmeyen odamdan şimdi biraz mahçuptum. Oda darmadağındı ve oturulabilecek birkaç iskemleyi dağınık kitaplar, müsveddeler zabdetmişti. Elektriği yakarak:

-İşte dedim, bende haneniz, burası, siz şüphesiz daha rahat ve süslü yerlere alış-

mişsinizdir. Fakat rahatsız olursanız sizi dâvet etmediğimi düşünerek af edersiniz, şimdi kendinize bir yer bulmaya çalışın, isterseniz şu oniki ciltlik külliyyatı kaldırarak şu sandalyeyi size boşaltalım.

O beni dinlemeden saygısız bir tavırla odanın içinde aşağı yukarı dolaşarak korusuyordu:

-Fena değil... hiç de fena değil... oldukça zengin bir kütüphaneniz var, anlaşılıyor ki ruhunuzu iyi besliyorsunuz. Bana kalsa vücudunuzu besleseniz daha iyi olur ama yine siz bilirsiniz, eliyle yastığımın altından bir kitap çıkartarak:

-Kitaplarınız o kadar çok ki, sizi bir gün yatağınızdan koğabilirler. Ne hacet, geniş ve mes'ut hayattan bu tavan arasına sürdükten sonra... Mamafih üzülmeyin, insanlıktan uzaklığınıza mukabil göklere yakınsınız, pencerenizden muhteşem guruplar, sakın bir liman... filân seyredebilirsiniz -iğrenç bir tebessümle- meğerki siz karşı evdeki komşu kızının çamaşır değiştirmesini tercih etmeyesiniz?

-Hayır, dedim, karşıda sakat ve bekâr bir ihtiyar adam oturur.

-Oh ne âlâ, tebrik ederim, tesadüf faziletlerinize hürmet ediyor, zaten ben de böyle tahmin etmiştim. Diye bir daha alay etti. Sonra duvara asılı elbiselerimi muayeneye başladı.

-Bir, iki, üç... Bak bu bu cidden şayanı dikkat, üç, beş kat elbiseniz var, aferin! Bu kadar olsun düşünebilmişsiniz, hiç ümit etmezdim doğrusu... Anlaşılan şu küçük bavulda da çamaşırlarınız filân olacak... Elbise, çamaşır, kitap... bütün bunlar iyi ama, maskeleriniz nerede?

-Ne maskesi? diye kekeledim.

-Ne maskesi olacak, basbayağı yüzünüze taktığınız maskeler... Sabah akşam bu çehre ile gezmiyorsunuz ya... elbette sizin de zaman zaman değiştirdiğiniz birkaç yüzünüz vardır.

-Heyhat, dedim, maalesef bir tek yüzüm vardır, bütün ömrümce onu taşıdım.

-Tecrübesizlik, dedi, tecrübesizlik, beceriksizlik, ne isterseniz diyebilirsiniz. Ve sonra âşikâr bir hayranlıkla tabiat dersi verir gibi:

-Bir insanın behemhâl birkaç yüzü olmalıdır. Muzdarip, neş'eli, vaitkâr, hayırhah, hürmetli, minnettar, dost, münkir, tehdit edici, velhasıl zemin ve zamana göre takabileceği ve taktığı anda kendisini hedefine en kısa şekilde götürebilecek yüzler... Anladınız mı genç adam!... Tek yüzle hayat olmaz... Lâkin görmüyor musunuz ki yardımcı yüzleriniz olmadığı için çehreniz daha bu yaşta ihtiyarlamış, bitmiş, buruşuk ve çizgi hâlinde kalmış. Onu dinlendirmeniz, zaman zaman değiştirmeniz lâzım. Düşünün bir kere sevgilinizi, âmirinizi, maiyetinizdeki adamı, düşmanı ve dostunuzu hep aynı yüzle karşılamamanın tehlikesini düşünün.

Yanı başıma, yatağa oturarak devam etti.

-Evet, bence en büyük eksikliğiniz bu... hayatınızın ihtiyaçlarına göre maskelemizin olmaması, şimdiki vaziyetinizde hiç olmazsa size yarım düzine maske lâzım, bunları derhâl tedarik etmelisiniz. Anlıyormusunuz, en kısa zamanda. Bunları bir ke-

re buldunuz mu bütün işleriniz yoluna kendiliğinden girer, bu tavan arasından kurtulursanız, her sabah sakat komşunuzu selamlamaktan, hayat üzerine acı mülâhazalar yapmaktan kurtulursunuz, servet, saadet, neş'e evinizin devamlı misafirleri olur... Beyhude itiraz etmeyin, sonsuz bir hayat aşkınız var, gözlerinizin parıltısından belli... dudaklarınız yaşamak susuzluğu ile yanıyor, ve siz beceriksizliğinizden bir takım hurafelere saplanmış, kendi kendinize aldanmaya çalışıyorsunuz.

Daha ziyade dayanamazdım:

-Sus... diye haykırdım, sus ve sükûnumu bozma, ben bu tavan arasındaki zengin inzivamdan mes'udum, mahrumu olduğum fanî nimetlerin yerini ebedî lezzetler dolduruyor, geçici olan saadetlerden uzak olmuşum ne çıkar temiz ve asil ruhun...

-Budala... dedi, kelimesine inanmadığın şeyler söylüyorsun, tiyatrodaki yanı başındaki genç kadına nasıl baktığını, onun en küçük hareketini nasıl gözden kaçırmaya çalıştığını görmedim mi sanki? Ne hacet, bütün ömrün istemenin ve istediğini yapamamanın azabıyla geçmiyor mu?..

Daha fazla dinlemekliğim mümkün değildi, sus, dedim, sus ve evimden git sen bir şeytansın...

Müthiş bir kahkaha savurdu:

-Hayır, dedi, şeytan ben değilim, şeytan iğilmesini bilmez ben iğilmesini bilirim, su gibi akarım... asıl şeytan sizsiniz. Siz, mânâsız ve budala gururunuzla oturduğunuz hayat sofrasından bir lokma bile tatmadan kalkıp gidenler. Sonra sesini alçalttı, haydi, dedi, Allah'a ısmarladık, bu gece için bu kadar yeter, işlerim var gidip daha elbise değiştireceğim, bir yere davetliyim.

Gündüz, c. 3, nr. 16, Temmuz 1937, s. 115-118.

PAZAR POSTASI'NA

Kardeş,*

Mektubunu görünce çok sevindim. Her şeyden evvel, sadece yaşadığımız ânı doldurmak için bir takım projeler kuran cinsten olmadığını bir daha anladığın için sevindim. Bunu o kadar çok yapıyoruz ki...

Hele ben, bütün ömrümce edebiyatın şarabında kaldığım, orada kıvamımı bulduğum yahut kaybettiğim için o kadar çok projeler kurdum ki, artık düşündüklerini realize edenlere karşı âdeta hurafevî bir hisle bakıyorum.

Sonra gazetenin programı hoşuma gitti. Her şeyden azat edildiğin bir anda üzerine birtakım mesuliyetler alıyorsun. Bu elbette güzel bir şeydir. Bence insan herşeyden evvel mesuliyet duygusudur. İnsan olmak itibarıyla bütün kainattan mesulüz; nerede kaldı ki yakınlarımızdan mesul olmayalım.

Nihayet gazetenin haftalık olması, pazar sabahları dediğimiz o boşluğu doldurmak için çıkması geliyor.

Tarihin bu acayip dönemeç yerinde, bu her türlü rüzgârın birbirine karıştığı anafor noktasında, orta okuyucunun, hatta hadiseleri birkaç kaynaktan takip edenlerin bile, kendilerine yol gösterecek tam bir ıtlâm unsurlarını hazırlayacak, günlük işleri sebep ve neticeleriyle bir bütün olarak tanıtacak organlara daima ihtiyacı vardır.

Kaldı ki teşebbüs ettiğin veya teşebbüs ettiğini benim tahmin ettiğim tarzda bir gazete, ister istemez bir taraftan hadiseleri ve bütün dünya matbuatından topladığı tefsirlerini verirken, insanın ve hayatın kendisini de bir sentez olarak alacak demektir. Çünkü fikir ve sanatı da ihmal etmeyeceğini vâdediyorsun.

Goethe bundan yüz yirmi yıl belki daha evvel “bugün şu birkaç paraya satıldığını gördüğümüz kâğıt parçası yok mu, yarın hayatı o idare edecektir.” der. Büyük adama çok saf bir mürit aşkıyla bağlı olan Eckermann’ın konuşmalarında bulunduğunu tahmin ettiğim bu cümleyi hafızamdan naklettiğime mahçubum.

Goethe’nin kehanetini bu kadar doğru kılan sır nerededir? Bana öyle geliyor ki bu hadiselerin kendisinde aranmalıdır.

Biz filan veya falan politik akidenin ziyade hadiselerin üzerimizde biriken tesirleriyle düşünür, kanaat ediniriz. Şüphesiz her sabah okuduğumuz başmuharririn fikirlerini bir elbise gibi giyinen, onlarla sokağa çıkan insanların bulunduğunu, hattâ asıl çokluğu onların teşkil ettiğini bilmez değilim. Fakat unutmayalım ki bir elbise daima değiştirilebilir. Bu itiyadı olanların günlük matbuat karşısındaki vaziyetleri, az çok gardrobumuz –varsa, kaldıysa eğer– karşısındaki vaziyetimize benzer. İhtiyarî ve tesadüfî tarafı çoktur. En iyisi onları bir tarafa bırakmaktır.

Hakikatte onları da, onlardan az çok farklı olanları da, içten idare eden şey hadiseler, onların içimizde yığılması, şahsî imkân ve hususiyetlerimize göre bize açtıkları

perspektiflerdir. Politik alanda sık sık görülen fluctuation'lar, saf değişmeler, sadece ahlâkî zaaftan gelmez kanaatindeyim. Çoğunda hadiselerin üzerimizdeki tazyiki vardır. Günün birinde kendimizde teşekkül etmiş bir kanaatler dünyası bulduğumuz gibi, bir başka gün de onların değişmiş olduğunu görürüz.

Günlük gazete elbette bizi hadiselerle karşı karşıya bırakır. Fakat günlük olması takdirin yalnız kalmasına besep olur. O günlüktür, muayyen bir zamanı doldurmaya çalışır. İstersek bir nevi, kontrpuvansız, nizamsız, yarıda kalmış parçalar diyelim. Her sabah kürenin sesini, sizi uykudan uyandıran, düşüncenizi veya işinizi bölen karışık satıcı sesleri gibi, onları şüphesiz daha büyük ehemmiyetle, fakat karışık olarak dinleriz. Başmakale bunlardan birini ehemmiyetine göre, yahut yazanın mizaç ve zevkiyle tefsir eder. Onu, çok defa hazırlanmadan okuruz. Gazete kim bilir benim gibi kaç kişinin sabah kahvesi mezesidir. İçimde çok defa onu yarıda bırakırım.

Haftalık gazete ise bu karışık ve parça parça şeylerin mümkün mertebede kontrpuvanını yapar. Orada artık hadiseler, tek başına, kırpık, o günün boş taraflarını doldurmak için değildir. Araya bir dizi yirmi dört saatler girmeden onları bir bütün olarak görürüz. Orada haftanın sentezi, yani kıvamını bulmuş, hakikî şeklini almış, sebep ve neticeleri beraberinde gezinen ve yaşıyan vâkıalar vardır.

Pazar Postası, y. 1, nr. 2, 11 Şubat 1951, s. 2.

* *Pazar Postası*'nın sahibi Cemil Said Barlas'a.

İÇTİMAÎ CÜRÛM VE İNSAN ADALETİ

Birkaç insan çıkar; memlekette zarurî görünen bir hareketi benimser, halk arasın-da birikmiş şu veya bu tepkiyi türlü kanallara akıtarak fitille yara işletir gibi işletir. Her türlü muzur düşüncüyü, her cins insanı bile bile kullanır, yüzde yüz tutamayaca-ğını bildiği vaadlerde bulunur, memleketin halkını birbirine düşman eder, oy gücüyle iktidara geçer, ve daha ilk günden beri adına konuştuğu bütün güzel ve iyi işleri unuttur, gözlerini realiteye sımsıkı yumar, kendi çıkarından başkasını düşünmez, kal-kınma der batırır, imar der yıkar, etrafına topladığı insanları çeşitli usullerle çürütür, cürüm ortağı yapar, beş çalabilmek için yüzün veya binin yağma edilmesine razı olur, memleketi en aşağı elli sene geriye götürür; birkaç nesli borç ve ümitsizliğe so-kar, kendisine akıldan bahsedene budala, insaftan bahsedene vatan haini ve sabotaj-cı der, programdan söz açıldı mı güler, plân kelimesini ağzına alana hücum eder. O, refah kalesini tek bir darbeye fethedecektir.

Katiyen merak etmeyin, her şey, hepsi birden olacak. Bakın şimdiden bu masal di-yarının etrafı nasıl barağlarla, kombinalarla, fabrikalarla sanıldı? Sizin vazifeniz gelece-ğe emniyetle bakmaktır. Hele o günler gelsin; size ne türlü bir Türkiye hazırladık gö-receksiniz... Ve bu güzel, nurlu yarına intizaren memleketin yarı servetini, tapulu ta-pusuz üstlerine geçirirler, öbür yarısı ise mutlak ziyandır.

Her itiraz, gerçeğe, ilim ve tecrübenin verilerine her davet bir ihanet sayılır. Bütün bu millet yavaş yavaş sağduyuyu bile tehlikeli ve silâh addeden acayip yasaklar devri-ne girer; ve durmadan iyi niyet önleyen kanunlar çıkabilir. Acayip, izahı güç, kabulü imkânsız bir kazanma, çalma, çırpma fırtınası sürecektir. Onun yanıbaşında Roma'yı, eski Kartaca'yı imrendirecek bir zevk devridir başlar. İki ayağı çukurda ihtiyarlar bile devlet parasıyla çapkınlığa başlarlar. Tabîi ebadda bir kadının kolları arasında kaybo-lacak vantrilok bebeği kılıklı cüceler Marki de Sade'm muhayyilesine rahmet okutacak hatıra defterleri tutarlar. Meğer nelere hasret çekiyormuşuz! Günün birinde işler de-ğişir, korku bulutları etrafı sarar. O zaman bizzat rejimin açıktan açığa inkârı olan kanun-ların sağnağı başlar, kanlı tertipler yol alır. Evvelâ bu tertiplerin hedefi olan adam on-ları ikaz eder. Önümüz ihtilâldir der, sonra bütün bir gençlik şahlanır. Fakat demokra-si kahramanları öyle her gürültüye pabuç bırakacak cinsten insanlar mıdır? Onlar mil-letin oyu ile gelmişlerdir. Ne acayip bir anlayış ki, kendilerini iş başına getiren seçimi hiç unutmazlar, fakat onun sırtlarına yüklediği mesuliyeti akıllarına bile getirmezler.

İsterse cihan baştan başa al kana boyansın!

Nitekim buna da niyet ederler.

Bizim devletlilerin NATO'nun toplanma gününde İstanbul'da başlarına gelenin yüzde biri o kadar tenkit edilen Tanzimat paşalarının başına gelse idi utançlarından ist-tifaya vakit bulmadan kalp sektesinden ölürlerdi. Hele o Kızılay rezaleti... Müstebit ve yarı deli Abdülaziz bir tek talebe yürüyüşünde bir sözünü iki etmeyen gözde veziri Mahmut Nedim Paşa'yı hemen o gün azleder ve İstanbul'dan sürer. Ama o ne olsa bir

gelenekten yetişmiştir. Celâl Bayar ise sadece komitecidir. Otuz seneden fazla mebusluk, vekillik, başvekillik, devlet reisliği yapmıştır, ama yine komitecidir. Kendisi Çankaya'ya kapanır, Başvekili yurdu ateşe vermek için yollara düşer.

Neticede memleketin temiz evlâtları zarurî olark harekete geçerler. Millî Birlik Komitesi bu Sardanapal taklitlerini çuvala tıkarak Yassıada'ya gönderir.

Demokrat Parti rejimi dediğimiz talihsizlikte birkaç mesut hâdisе vardır. Bunlardan biri şüphesiz ki mücrimlerin hemen hepsinin adaletin elinde olmasıdır.

Soyguncu idare tarihte ilk defa vaki olan bir şey değildir. Her millet bu cinsten vahim tesadüflerle karşılaşmıştır. Fakat çok defa bir yanda yaptığı fenalığı öbür yanda telâfi eder. Yahut da görgüsüzlük, cehalet gibi mazeretleri vardır. Roma daima çalar ve çırpardı, bazan da –bilhassa imparatorluk devrinde– ağır bir zulüm makinesi olurdu. Fakat daima büyük mânâsında yaratıcı idi. Fransa'da, İngiltere'de, bazı hükümdarların devirleri, bilhassa niyabet hükûmetleri de böyle idi. Ama hiç olmazsa zarafetleriyle, açık fikirleriyle zevk ve fikir sahasına bir devir açmışlardı. Aristokrattılar, başlarıyla oynamasını bilirlerdi.

Osmanlı tarihinin çocuk padişahlar devri diyeceğimiz XVII. asrı gerçekten acımacak bir suiistimal ve anarşi devridir. Hemen her iş başına gelen, devlet otoritesini köttüye kullanır. Hepsinin doyuracağı bir maiyeti, maiyetinin maiyeti, taraftarlarının taraftarları vardı. Ama XVII. asırdı bu. Bütün bu işler kendisini derleyip toplamasını bilmeyen bir rejimin içinde olurdu, memlekette şahsî idare hâkimdi ve devlet adamlarının içinde adını yazmasını bilmeyen belki de çokluktu.

Bizim devletlerde ne bu meziyetlere ne de bu mazeretlere rastlanır. Seviyelerini hep biliyoruz, ondan vazgeçelim. Türkiye'de zevk denen o asil cevheri öldürmeye nasıl çalıştıklarını beraber gördük. Fakat okur yazardılar. Çoğunluğu memlekette mevcut tahsîl müesseselerini bitirmiş, hattâ bazıları doktorasını filân bu tahsili dışarıda tamamlamış insanlardı. İçlerinde avukatlık, doktorluk, üniversite ve lise hocalığı, müsteşarlık, umum müdürlük yapanlar bile vardı. Ayrıca bir hukuk devletine vâris idiler. Ve daha mühimi Rönesans'tan beri bir Şark memleketinin Avrupa fikir camiasına kabul ettirmek imtiyazına nail olmuş bir inkılâbın içinden geliyorlardı.

Bu kadar seçkinler kalabalığına herhangi bir Garp meclisinde de ancak rastlayabiliriz. İş başına gelince böyle birden bire değişmenin, mazilerini, şahsiyetlerini inkâr etmenin sebebi nedir? Büyük kütlenin cahil oluşu, fakirliği, istismara imkân veriş i elbette bu işin tek izahı olamaz. Çünkü bütün bunlar, idealistten vazgeçtik, ortalama menfaat düşkünü bir devlet adamını bile dah iyiye, daha temiz ve ahlâklıya götürmesi icap eden şeylerdir. O hâlde nasıl oldu da bu okumuş yazmış, işin tecrübesini geçirmiş adamlar fakir bir milletin talihinden sorumlu olduklarını birdenbire unuttular, nasıl, sadece hususî tahsil görmüş Celâl Bayar'ı ciddiye aldılar ve i'tisaf hastası Menderes'in şefliğini kabul ettiler? Onların yalanlarına ve safsatalarına inandılar, cinayet projelerine iştirak ettiler! Türkiye'de nasıl bir hava esmişti ki, kendimize göre yaşadığımız bir XX. asırdan bizi XVII. asrın ortasına hiçbir vicdan azabı duymadan geçirdiler.

Bu insanların hemen hepsi Millî Mücadele'nin azap ve ümit dolu senelerini, kurtuluşun güneşini çocukluklarında veya gençlik yıllarında yaşamış insanlardır. Hepsi Ata-

türk'ün nutuklarını kendi ağzından dinlemedilerse mektep sıralarında okudular. Hattâ ezberlediler. Her ağız açışlarında ondan bir cümle okurlardı.

Haydi birkaç sene menfaat icabı sürüklendiler. Sonra çekilmek yok muydu? En yırı-tıcı kurt sürüsünde bile doyan ayrılır, bir tarafa çekilir, pençelerini yalayarak yediğini hazma çalışır. Bu kenetlenmedeki gaflet nedir?

Başlamasını beklediğimiz mahkemede beni alâkadar eden şey –yaptıkları kötülüğün derecesi hariç– bu değişmenin ve bu ısrarın sebebidir. Yoksa cezanın kendisi değil. Hepsinin hak ettikleri cezaları göreceklere eminim. Fakat bu cezaların beni ve hiç kimseyi de tatmin etmeyeceğine eminim. Topluma karşı yapılan cürümler, Tanrıların en şaşmazı olan adaletin dahi çaresiz kaldığı noktadır.

Sade yaşayanları değil, gelecek nesilleri de mahkûm eden bir cürmü kim ve hangi karşılıkla ödeyebilir? İdam cezası mı? Hepimiz öleceğiz. Burada Dostoyevski'nin ve Camus'nün o kadar dâhiyane bir ısrarla anlattıkları o son ânın azabı dahi benim için mânâsızdır. Kaldı ki milyonlara fenalık eden bu insanları adalet kılıcı teker teker vuracak. Öldükleri zaman da her şey bitecek, ne ıstırap kalacak, ne de bekleyiş... Hapis mi? Bir vatani hapishaneye çeviren insanların birkaç yıl hürriyetlerinden mahrum oluşu neyi ifade eder? Tabîi tek bir insan öldüren katil belki kendi hayatı pahasına bir misilleme olarak bu cürmü ödeyebilir! Fakat milyonlarca insanı ezen, taassıp ve cehalet ifritlerini azdıran, cemiyet hayatını altüst eden ve belki de istikbalini tehlikeye sokan insanlar için bu cezaların mânâsı nedir?

İnsan talihinin abes tarafı burada. Fenalık yapmakta âdeta hudutsuzdur. Adaletin huzuruna çıktı mı, bu hudutsuzluk birdenbire durur, ve tek bir kişinin kısa ömrü, zarurî olarak bu kısa ömrün içine sığacak hürriyetsizlik, falan olur.

Abdülhamid'den otuz üç senelik ihanetine karşılık ne alabildik? Hitler'in arkadaşlarının mahkemesinden insanlık hangi tatminle çıktı? Bu hesabı tarih boyunca uzatın; mazlum kütlesi, zalimin âkıbeti ne olursa olsun daima alacaklı çıkar.

Adaletle inanırım. Nemesis tanrıların her zaman için en büyüğüdür. Dilden sonra selâmlanacak en büyük doğuş onun doğuşudur. Onun terazisi ve kılıcı insan kafasının en büyük seviyesidir. Fakat bir noktaya, içtimaî cürme kadar. Orada şaşmaz Tanrı'nın kudreti birdenbire durur. Böyle bir cürüm için din kitaplarının cehennemi, çeşitli azapları lâzımdır.

Bütün bu konuşmamı sabırla dinleyen dostum, ben susunca şu cevabı verdi:

“Belki haklısınız. Meseleyi böyle alınca, elbette haklısınız. Fakat unutmayın ki adalet de öbür tanrılar gibidir. İnsanın içinde konuştuğça kuvvetlidir. Bunun için de insanın kendisini sorumluluk duygusuyla silâhlandıracağı günleri beklememiz lâzımdır. Şimdilik getireceği temizlikle iktifa edin, temizlik insan hayatında daima mühim bir şeydir.”

Cumhuriyet, nr. 12947, 19 Ağustos 1960, s. 2.

R Ö P O R T A J L A R

AKADEMİ YENİYE KARŞI ZAMAN ZAMAN CEPHE ALIR

Konuşan:
HİKMET FERİDUN ES

Belki dikkat etmişsinizdir. Bizde bir edebiyat akademisi teşkiline taraftar olanlar ‘Buraya kimler girebilir?’ suali karşısında birkaç isim sayıyorlar, bu arada en çok rey alanlardan biri de B. Ahmet Hamdi Tanpınar’dır.

Yeni ve genç şairlerin, Nurullah Ataç’tan sonra, en büyük hamilerinden biri olan B. Ahmed Hamdi Tanpınar, Güzel Sanatlar Akademisi’nde Sanat tarini ve estetik profesörüdür. Eskiden bu ders akademide Ahmet Haşım okuturdu, Ahmed Haşım’ın ölümünden sonra bu kürsünün hocalığını B. Ahmed Hamdi Tanpınar yapmaktadır.

Kendisini akademide ziyaret ettim. Bana fikirlerini şöyle anlattı:

-Maksat bir göreneğe tabi olmaksızın, eh bizde de bir akademi kurulabilir. Lakin bu akademiden büyük şeyler beklenebilir mi? Şüphesiz ki cemiyetin içinde bulunan bu gibi teşekküller bir takım işler yapıyor. Bunları faydalı addedenler de bulunur. Fakat bunun aksi de vardır. Akademi, asıl canlı hayatla ve bu hayattan ilham alan, yani henüz havada yüzen ve formunu arayan, fakat vasatı sınıfın henüz kabul etmemiş, benimsemiş olduğu şeylere karşı –hiç olmazsa– lâkayttır, hatta zaman zaman bunlara karşı cephe alır. Bu itibarla akademi yeninin, dinamiğin mücadelesi için kurulmuş bir cephedir.

Akademi nedir? Öyle zannediyorum ki pestzindenin, hayatini kaybetmiş orta sınıfın sanat formlarının müdafiidir. İcabında böyle bir maniadan mahrum olan bir edebiyat ve sanat hayatı belki daha rahat, genci daha himayekâr ve hakikî istidadı karşılamak hususunda çok daha serbesttir.

Dikkat ediniz, Fransız edebiyatının en güzel tarafları, en asil tarafları akademinin ekseriyet itibarıyla dışında kalmıştır. Ve nihayet bu akademinin karşısına Gonkur akademisi gibi bir yığın teşekkül çıktıktan sonradır ki sanat hayatında hakikî istidadın mağdur olmamasına çare bulunmuştur.

Verilen açıktan ve sefaletten öldükten, Jemen Nuvo kilise kapılarında dilendikten sonradır ki –yakın maziden alınan derslerle– hem akademi ve hem de matbuat yeniyeye karşı daha hayırhah bir uyanıklık göstermeye başlamıştır.

Diyeceksiniz ki, bugün bizde de hemen her istidad tanınıyor. Daha dün yazı yazanlar azamî bir tanınma havası içinde rağbet görüyorlar... Bence bu da doğru değildir.

Bilakis her şey gösteriyor ki, bizde teşekkülünü bitirmiş şeylere karşı hiçbir tenkit fikrini kabul etmeyen bir bağlanış vardır. Şöhretleri okumadan, üstünde düşünmeden, olduğu gibi nesilden nesile naklettiğimizi göstermek için, merhum Mehmet Âkif hakkında son zamanlarda söylenen şeyleri sadece hatırlatmak isterim.

Bugün fikir hayatımızda, sözde hâkim olan insanlara bir de akademi âzası ünvanını verdikten sonra artık bu teseyyübün önüne geçilebilir mi?

Denilecek ki, akademi dil ve lügat yapar, grameri tespit eder. Ben buna da inanmıyorum. Dili muharrir yapar, akademi ise, hatta, mâni olur. Dil, hayat gibi mütemadiyen değişmek ister.

Fransız akademisinin, Fransız diline himmeti binlerce dil amelesinin gayretiyle ve fermanferma bir hayatın emrinde, her an kabuğunu çatlatmak üzere bulunan bir hayvan gibi neşvünema bulan, genişleyen Fransız dilini geniş bir zaman fasılasıyla ve sonra da yarım yamalak olarak tespit etmekten ibarettir.

Evet, meselâ bir Yahya Kemâl, bir Yakup Kadri'yi, hakikaten kendilerine lâayk bir mevkie getirmek isterim. Fakat haddi zatında onlar ve o kıymette olanlar bu mevkie gelmemişler midir? Türkçe'yi en güzel yazmak, cemiyeti en iyi şekilde anlatmak kâfi bir mükâfat değil midir?

Bir akademi teşkil ederek onların isimleri arasında namütenahi cesarete muhtaç olan Türkçe ve Türk edebiyatına bir nevi mani kurmak bence lüzumsuz bir şeydir.

-Yeni şiire pek taraftar olduğunuz söylenir... Hattâ şiirde B. Nurullah Ataç gibi mânânın lüzumuna inanmadığınızı bile ileri sürenler vardır.

-Bence sanat, tamamiyle formdur, şekildir ve her sahasında da şekilden ibarettir. Mânâ bu şeklin bize gayri ihtiyarı olarak telkin edeceği bir şeydir.

-Çok iyi... Fakat meselâ: "Yazık oldu Süleyman Efendiye..." mısraını ele alalım. B. Nurullah Ataç'ın bu pek beğendiği mısraa ne dersiniz?

-Bunda mânâ yok mu? Pekâlâ vardır... İşte yazık oldu Süleyman Efendiye... görüyorsunuz bundan pekâlâ mânâ çıkarmak kabil... Fakat meselâ "Suk yak suk muk" diye birkaç heceyi yanyana dizersek bunda mânâ var diyemeyiz. Ben, söylediğiniz mısraı mânâsız bulamıyorum.

-Lâkin şiir olarak kabul edebilir misiniz bu mısraı?...

-Ben sanatta form aradığımı söyledim.

-Bu şiirin ifade ettiği şey nedir?

-Bu manzume, Orhan Veli'nin mevcut ve eskimiş telâkkî ettiği tehassüs ve formlarla alaydır. Bütün şiir tarzlarıyla alaydır. Bu itibarla güzeldir.

Bunları dinlerken aklıma meşhur bir edebiyat münekkiddinin sözleri geldi. Ona da aynı manzumenin mânâsını sormuştum. Bana:

-Bu şiir nasırdan şikâyetir... Ve çok güzeldir!... Demiştir. Hâlbuki aynı manzumenin başka mânâsı da varmış. Bir şiirin böyle herkese göre mânâ değişmesi, ayrı bir mânâ alması ne mazhariyettir!...

B. Ahmed Hamdi Tanpınara sordum:

-Peki... Bu kabil şiirleri nazım tarzında yazmaya ne lüzum var. Meselâ nasırdan çok muzdaripti. Ayağını pabuç vurmazsa Allah'ın ismini ağzına almazdı vesaire vesaire... Bunu nesir gibi doğru dürüst yazmak daha makul değil mi? Niçin bunları manzume şeklinde yazıyorlar? Nesir gibi yazsunlar?

-Bilâkis... Bunlar hakikî ahengin mekanik bir vezinden ibaret olmadığını, bilakis cümlelerin teşekkülünde aranacak yüksek bir sır bulunduğunu göstermeye çalışıyorlar.

Ben kendi hesabıma eski şekillerin şiir için elzem olduğuna kaniim. Hatta daha ileri giderek, nasıl hilkat insan dediğimiz varlığı, insan vücudu dediğimiz mekanizmayı hiç değiştirmiyorsa, biz de içimizdekilerini aynı surette eski kalıplara, eski şekillere dökümleriz.

Fakat benim cinsimden çalışan bir adam için dahi, gençlerin bu cins mesaisinden alınacak namütenahi hisseler vardır.

Gençerin çalışmaları bir tecrübedir. Bunlar başka memleketlerde de yapılıyor. Daha da yapılacaktır.

Bunların yapılmasını zarurî kılan bazı âmiller, yeni cemiyetin ruhunda mevcuttur.

-Meselâ ne gibi âmiller?

-Meselâ eskiyi yıkma, her memlekette klâsik tahsilin buhran geçirmesi, içtimai, davalar vesaire vesaire...

B. Ahmed Hamdi, sözlerine şunları ilave etti:

-Hattâ daha ileri giderek diyebilirim ki, heceyi taktisiz yazmak, Türkçeye belki de aynı bir aruz kazandıracaktır. Bütün bunların birer tecrübe olduğunu söylemişim. Bu dağınık tecrübelerin hepsi bir gün birleştiği zaman, belki de Türkçeye yeni bir vezin usulü, yeni bir form kazandıracaktır.

-Yenilerden kimleri seversiniz?

-Yeniler hakkında muhtelif vesilelerle fikrimi söyledim. Meselâ bir Cahit Sıtkı'yı, Bir Muhip'i sevmemek için hiçbir sebep yoktur. Sorduğunuz Orhan Veli'nin eserlerinin ekseriyesini severim.

Değil midir ki, bunlar ve arkadaşları, haddizatında lisan dediğimiz biçimsiz bir şey bir form vermeğe çalışıyorlar ve muvaafak oluyorlar. Türkçeye küçük, fakat çok yeni şeyler getiriyorlar. Niçin sevmeyeyim?

Akşam, nr. 7306, 19 Şubat 1939, s. 7.

AHMET HAMDİ TANPINAR DİYOR Kİ:**Konuşan:****SADEDDİN GÖKÇEPINAR**

Değerli fikir ve sanat adamımız Ahmet Hamdi Tanpınar'la anketimiz hattında konuşmak için hayli müşkülât çektim. Onun Türk edebiyatı ve sanatı hakkındaki ince ve isabetli görüşlerini herkes gibi ben de yakından bildiğim için günlerce peşinden koştuktan yorulmadım. Çok şükür nihayet arzuma da nail oldum.

Sayın Tanpınar'a roman ve hikâye sahasında yeni kıymetler yetişip yetişmediğini ve edebiyatımızın bugünkü vaziyetini sordum. Dedi ki:

Roman, hikâye ve bugünkü edebiyat

-Roman ve hikâye sahasında yeni kıymetler yetişmediğine inanmak değil, bundan şüphe etmek bile haksızlık olur. 1908 yılında ilk eserlerini vermiş olan nesilden –ki aralarında Türk romanının büyük bir tarafı olan Halide Edip vardır– İkinci Cihan Harbi yıllarında ve ondan sonraki senelerde adlarını tanıdığımız gençlere varıncaya kadar bugün birkaç nesil birden Türk hikâye ve romanını kendi insanımıza ve kendi hayatımıza doğru genişletiyorlar. Pek gençlerin arasında henüz kökleşmiş şöhretlere tesadüf etmesek bile buluş ve şahsî görüş itibarıyla yahut dışarıdan aldıkları ders ile hayatı bize çok değişik ve yeni güzellikler hâlinde verenler var. Hemen hepsi bazı esaslı tellere dokunuyorlar. Çok mühim kapıları zorluyorlar. Ancak onların gayretlerini cemiyet karşısında kıymetlendirecek, eserle hayat arasındaki münasebeti arayacak münekkittir yok. Bu yüzden büyük okuyucu kütlesi bu eserleri tanımıyor. Fakat hakikaten hangi eserimizi tanıyoruz?

Vakia sanatkarlarımız birbirlerinden zaman zaman bahsediyorlar. Gençler kendi aralarındaki mecmualarda birbirlerini tanıtmaya çalışıyorlar. Fakat bunlar ya tesadüfî, yahut da dar muhitlerin gayretleri oluyor. Bu da edebiyatımızı bir bütün hâlinde göstermekten, onun fikir, ihtiyaç ve endişeler haritasındaki yerini işaret etmekten çok uzaktır. Birbirimizden bahsediş tarzımız hâlâ merhum bir şöhretin koyduğu karşılıklı iltifatlar ve dostluklar kaidesinden pek çıkmıyor. Hülâsa daha edebiyatımızın edebiyatını yapamıyoruz. Eskiden böyle değildi. Bundan kırk elli sene evvel şiirde, romanda, bütün nevi-lerde, çoğu özentiden ibaret, dili büsbütün uydurma, hayat karşısındaki duruşu son derece özentili bir edebiyatımız vardı. Fakat bu edebiyatın edebiyatı yapılıyor, uydurma bir dil, bir içkale gibi müdafaa ediliyor, şöhretler yerlerini adım adım terk ediyorlardı. Diğer taraftan devletin rütbelerine benzeyen bir hiyerarşi vardı. Çünkü muharrir, bütün saydığımız noksanlarına rağmen cemiyette bir rol oynuyordu: Garbı getirmek. Bazan da muayyen anlarda bu rol genişliyor, büyük davaların kurucusu oluyordu.

Muharrir ve cemiyet

-Bugün muharrir, artık cemiyete rehberlik edemiyor. Okur yazar sınıfı Garpta kendi başına temas ediyor. Dışardan çıkan herhangi bir kitap on gün sonra memleketimizde kendisine yüzlerce okuyucu buluyor. Asıl edebiyattan anlayanlar böylece başka kültürleri, muayyen bir kanaldan tanımaya muhtaç değil. Tercüme çalışmaları da alabildiğine genişledi. Fakat en mühim sebep memleket içinde olup bitene kendi edebiyatımıza alâkasız oluşumuzdur. Edebiyat millî meselelerimiz arasından çıktı. Hatta daha ileri gideceğim, asıl okur yazar sınıfımız kendimizi ciddiye almıyor! diyeceğim. Yamalı olsa bile kendi hırkamıza sarılmaktan çok uzağız. Onun için uzakta başkalarının ısındığı ateşe gözlerimizi dikmiş soğuktan titriyoruz. Bu belki dildeki değişiklikler yüzündendir. “Adam sende! diyorlar. Elindeki âleti böyle üstüste değiştiren, onun üzerinde bu kadar tehlikeli ameliyeler yapılmasına razı olan bir edebiyatın ne kıymeti olabilir?” Bir kısım okuyucu ise mazî gelenekleri üzerinde ölü modaları arıyor, bulamayınca muzdarip oluyor.

Fakat dahası var: Yukarda bahsettiğim asıl ümidi okuyucu zümresi yabancı bir dile kendini bağlamış olmakla birdenbire memleket meselelerinde bir nevi üstünlük kazandığını sanıyor. Garptaki nümunesine benzer bir şey bulursa mesut oluyor. Bulamazsa elindeki eserin kıymeti düşüyor. Bu iddiaların belki hepsi haklıdır. Fakat bir noktada haksızdırlar: O da kendi dilimizi ve kendi ürperişimizi ciddiye almazsak hiçbir şey yapamayız. Bir insan ancak cemiyetinin adamı olmakla ve onun sıtmalarını taşımakla entellektüel olabilir.

Nihayet hayat şartlarını, yeni yetişenlerin gelişmek için imkân bulamamalarını da düşünebiliriz. Edebiyatı bir millî haysiyet davası aldığımız zamanlarda daima Babîlîde entellektüel tâbiler yetiştirdi. Ebüzziya Tevfik tek başına bir hamle oldu. Ahmet İhsan, Ahmet Cevdet yine böyle. Garpta her büyük sanat hareketinin başında onu benimsemiş bir iş adamı vardır. Gallimard ve Grasset kitap tüccarı değil, bir edebî hareketin mesuliyetini üzerine yüklenen insanlardır. Hâlbuki bizim kitapçılık hayatımızda ticaret kasdıyla olsun çıkan bir gazete bile yok. Gençler broşürlerden ilerisini neşredermiyorlar. Tabiatıyla ilhamları parça hâlinde kalıyor. Unutmamalıdır ki edebiyat, devlet yardımının pratik şekilde imkânsız olduğu tek sanattır. Bunu okuyucu benimseyecektir. Şimdi bunlara resmî veya dışardan gelme ideolojilerin tesirini ilâve edin. Yahya Kemal’in dehasının en parlak devrinde edebiyatçılarımız, münevver zümremizin bir kısmı millî şair arıyordu. Hâlâ aramızda sürüp giden Şark kıskançlığı, behemahâl ön safa geçmek ihtiyacı, eksik kültür, sanat aşkının tam ve gereği gibi kök salmaması, edebiyatın politikaya âlet olması bugünün buhranını hazırlamışlardır.

Şurası da var ki geçirdiğimiz inkılaplar, dil değişimleri, terbiye ve tahsil sistemlerinin teteddülü mazî ile bağımızı çok derinden kırdı. Öyle ki nesiller ve yarım nesiller kendi başlarına adacıklar hâlinde kaldı. Yeni edebiyatımızın en büyük kusuru, bu devam zincirinin kırılmasından gelir.

Bugünün en modern muharriri, Garp münekkidi ta Yunandan beri gelen felsefe ile hıristiyan ideolojisi ile tefsir edebilir. Oralarda her yenilik kültüre maloluyor. İşte bu bizde

yok. Bir türlü kaynaklarımızı bulamıyoruz. Demin yeni nesillerin hayat karşısındaki vaziyetini övdüm. Fakat kültür karşısındaki vaziyetini övemeyeceğim. Çok dar vaziyetlerden etraflarına bakıyorlar. Bütün bunlara rağmen çok yeni ve çok güzel şeyler yazıyor.

Şiirde vaziyetimiz

-Şiirde de aynı şey var. Bir nevi tatlı, zengin ve çok vaadli anarşi diyeceğim buna. Bu anarşinin sebepleri de aynıdır. Birkaç senenin içinde o kadar çok değişiklik oldu ki... Evvelâ Yahya Kemâl ile aruz, ev ve sokak Türkçesiyle en saf şiir ifadesini birleştirdi. Fakat tıpkı Yunus'un veya bu ad altında tanıdığımız eserin büyük gayreti çiçek açtığı senelerde İran şiirinin ve aruzun Türkçe'ye hâkim olması gibi tam bu şiir dilini ve mısra üstünlüğünü bulduğumuz anda hece vezni çıktı. Hece veznini benimseyen nesiller veya şairler onu folklordaki ıttıradından, hatta darlığından kurtarmaya çalışırken serbest şiir modası edebiyatımızı istilâ etti. Böylece her millet, her türlü yeniliğin yanında asıl kendi sazı olan klâsik mısraı muhafaza ederken bizde tam çözülme oldu. Bugün en şiddetli yenilik taraftarı Fransız şairi alexandrine'i kullanıyor.

Bizim ise evvelâ iki nazım şeklimiz var. Sonra da ikisini birden bırakmış gibiyiz. Bence büyük halk kitlesine inebilmek için şiirimiz bu vezin alerjisinden kurtulmalı, eski şiirimizin ahengini, o yüksek sesi, edayı, yeni sazla birleştirmelidir. Bütün yenilikler ve hürriyetler sonra gelmeli! Evvelâ bir veznimiz olmalıdır ve bu vezin klâsik diyebileceğimiz devrin sesini, Halk şiirinin hususiyetleriyle beraber içine almalıdır.

Şairlerimizi aldatmak istemem: Vezinsiz belki bir tek devrin şiiri yapılabilir. Fakat şiir vezni olmayan bir dil ve millet olamaz.

Bittabi bugün aruz ve hece vezinli şiir yazılmıyor diyemeyiz. Fakat ne yazık ki asıl büyük istidatlar öbür tarafa kayıyor. Dilin içinde onun kabiliyetlerini aramıyorlar. Nâzım tabî müstesna! O muazzam bir dil makinesi kurdu. Fakat o daha eski nesildir. Bizim neslimizdir ve tek başına kaldı.

Gençlerimizin halk edebiyatıyla münasebeti de sahti kalıyor. Orada da hayran oldukları güzelliklerin sırrını çözmeye çalışmıyorlar. Bununla beraber yeni şiirimizin yahut da bu adla tanıdığımız edebî eserlerin birçok sevilecek tarafları olduğunu derhâl söyleyelim.

Türkçe'nin büyük ahengi ve şiirin zaruri şartı olan nizamın ona temin edeceği şeyleri kaybetmesine karşılık, hattâ bazen şiirin dışında kalacak şeylerde şiiri aramamıza rağmen Türkçe'yi, halk ifadesini her gün biraz daha derinden yokladığı, kendine mâl ettiği inkâr edilemez.

Bazen en çözükle bir çalışmada birdenbire bir mısra, bütün şiir ananemizde ilk defa görülen bir mısra, yepyeni nahvi, bakîr imajı ile kanatlanıyor.

Hayır, bugünkü şiiri, bütün saydığım eksiklerine rağmen seviyorum. Hem de çok seviyorum. Genç şairlerimiz dilimizi genişletiyorlar ve muhakkak ki yepyeni bir romantizmi, yarının büyük gelişmesini sağlayacak bir zenginliği bize hazırlıyorlar.

Tercüme eserler

-Tercüme çalışmalarından niçin şikâyetçiyiz? Bilmiyorum. Bu sayede dünya fikir ailesine biraz daha yakından katıldık. Bu tercümelerle yetişmiş nesiller edebiyatımızda daha kendilerini gösteremediler. Asıl büyük tesiri, bugün on beş yaşında ve daha küçük olanlar yetiştiği zaman göreceğiz. Şurasını da söyleyelim ki bu tercümelerin çoğu sadece kütüphanemizi zenginleştirdi. Birkaç sene içinde yapıldıkları için mütercimlerimiz birbirini âdeta okumadan çalıştılar. Dile yardımları tek başlarına oldu. Bir de bilhassa trajedi ve dâsitane nevinden olanların, yani yüksek edaya, bir nevi şiir diline muhtaç olanların alelâde çığırpıtı, şehirliliyle konuşuyor gibi tûrcüme edilmeleri tenkit edilebilir. Fakat böyle eserlerin tercümesi zaten bir hamlede olmaz. Elbette hepsinin amatör mütercimleri çıkacak ve yeniden ele alınacaktır.

Değişen dilin edebiyata tesiri

-Edebiyatımızın bugünkü vaziyetinde dil meselesinin tesiri olsa gerektir. Bu sözü mü mevcut edebiyatı boş ve kıymetsiz gördüğüm için söylemiyorum. Okuyucu ile entellektüel arasındaki anlaşma vasıtasının şüpheli bir vaziyete düştüğünü kastediyorum.

Dilde yapılanlara gelince: Biz şu beş on senenin âdeta zarurî olan işlerini pek ciddiye almıyor muyuz? Zarurî diyorum, çünkü harf inkılâbından sonra dil meselesi elbette ele alınacaktı. Bu böyle olunca tam bir karar bulana kadar ileri geri çırpınacaktık! Fakat milletimizin hayatı on sene değil ki!... Bence dil meselesinde en mühim taraf, onun günün meselesi hâline gelmesidir. Dil insandır ve hakikî milliyettir. Yani hem insan hem cemiyettir. Bu kadar mühim bir unsur üzerinde tehlikeli ameliyeler yapılmamalı idi. Fakat sağlam bir sanat ve edebiyat anlayışıyla herşey kurtulur. Çünkü dili ne devlet, ne de âlim yapar. Dil halkın ve sanatkârındır, onlar yapar. Bunun dışında terimler kalır. Şu on senelik tecrübe de, bunların ne kadar kolay değiştirilebileceğini bize gösterdi. Tutmayanlar, tutmayacak olanlar daima değiştirilebilir demek istiyorum. Zaten öyle oluyor.

Telif hakları

-Telif hakları kanununu kabul etmek meselesi hususî bir etüt ister. Yalnız şunu söyleyeyim ki asıl muhtaç olduğumuz ana kitaplar için telif hakkı zarurî olmadığını kabul edersek büyük bir şey kaybetmiş olmayız, diye düşünülebilir. Fakat edebiyatımızın gelişmesine tek engel bu değildir. Asıl büyük engel kendimizi ciddiye almamaktır. Meselelerimiz üzerinde konuşmayı öğrenmeliyiz. Bir de kafamızdaki dar çerçeveden kurtulmak işi var!

Akşam, y. 32, nr. 11120, 26 Eylül 1949, s. 4-7.

AHMET HAMDİ TANPINAR'LA BİR KONUŞMA

Konuşan:

ADNAN BENK

Ahmet Hamdi Tanpınar şimdi Paris'te. Gitmeden önce, bir sabah, oturup konuşmuştuk. Bilirim, dostu çoktur. Ondan mahrum olmalarını istemediğim için bu konuşmayı kaleme aldım.

-Eserlerinizi belli bir kimseyi göz önünde bulundurarak mı yazarsınız?

-Hayır. Böyle düşünmek eserin tabiliğini kaldırır. O zaman Bernardin de Saint-Pierre gibi, kavun veya portakalın aile sofrasında kolayca paylaşılabilsin diye dilim dilim yaratıldığına inanmak lâzım gelirdi. Sanatkâr tabiat gibidir. Her eser de, bir hayvan, bir nebat gibi kendisiyle ve kendi şartlarıyla doğar. Farkı, cemiyet içinde ve cemiyetin tesirleriyle meydana gelmesindedir.

-Sorumu biraz daha genişleteyim: Kim tarafından okunmak isterdiniz? Toplumun hangi katına söylediniz?

-Herkes tarafından okunmak isterim. Her eserin iki okuyucusu vardır: Biri, onu devam ettirebilecekler, bir de, doğrudan doğruya tesiri altında kalanlar. Kısacası, eserimi benim ölçülerimle tenkit edebilecekler tarafından okunmak isterim. Bir zümre için hazırlandığı iddia edilen eser, mükemmeliyetin değişmemesi icap eden şartlarını birtakım fikirler uğruna harcamış olur kanaatindeyim. Charles Morgan, Paris'te verdiği bir mülakatta bir orta sınıf iddiası tutturmuştu. Bu yüzden, az kalsın, son yılların şaheserlerinden biri atıdettiğim "Fontaine" benim için kıymetini kaybedecekti. Eser herkes içindir ve aynı zamanda elit içindir.

-Peki hocalığınız olmasa, bu eserlerinizle geçinebilir miydiniz?

-Geçim hesaplarımı edebiyatçılığımın üzerine kurmadım. Zaten, edebiyattan pek fazla bir şey de kazanmış değilim. Tefrikalardan iyi para aldığım oldu. Fakat, kitaplarımdan hemen hemen hiçbir şey almadım denebilir. *Abdullah Efendinin Rüyalari*'nden 100 lira aldım. Tâbiin dirayeti yüzünden mevcudu bir türlü tükenmeyen *Beş Şehir*'den 500 lira geçti elime. Fakat, her ikisinden 700-800 liralık kitap hediye ettim. Makale yazsaydım, belki kazanabilirdim, çünkü gazete makalelerini dost ve öğrencilerinize hediye etmek mecburiyeti yoktur.

-Dünya edebiyatında bile bile taklit ettiğimiz bir kimse var mı?

-Proust'un pastişlerini okuyun. Sanat çıraklık meselesidir. Bile bile, doğrudan doğruya kimseyi taklit etmedim ama, kendimi isteyerek mekteplerine verdiğim adamlar oldu. Bunlardan da bahsettim: Beudalaire, Mallarme, Valery; romanda Dickens ve Dos-toyevsky. Fakat bu mektepler sanıldığı kadar kapalı yerler değildir; başka tesirler de, rüzgârla gelen tohumlar gibi, tesadüfî bir şekilde içeri sızar. Mamafi, analitik çalışmalarla peşinden koştuğum sanatkârlar oldu ve onlardan hiç ayrılmadım.

-Bunu yapmakta doğru hareket ettiğimize inanıyor musunuz? Başka şeyler aramanıza engel olmamış mıdır?

-Bunda isabet ettiğime kaniyim. Bugün, romanın büyük bir tarafı Dostoyevski'ye dayanır. Malraux gibi istisnâî bir adam bile, onun meselelerine ve "vision"una bağlanabilir. Gide, Malroux, kısmen Sartre, bakın kaç cins adam onu devam ettiriyor.

-*Sizce en kötü eseriniz hangisidir?*

-Hemen hepsi, insan kendini tenkit etmeye başlayınca, sonu gelmez.

-*Daha kesin bir şey söyleyemez misiniz?*

-Meselâ Dergâh'taki şiirlerimi neşretmiş olmak istemezdim. Bunların tecrübe olduğunu pekâla biliyordum. Sonra, neşre daha evvel başlamak isterdim. Çok vakit kaybettim.

-*Sanat hayatınızda size faydası dokunan bir kusurunuz var mıdır?*

-Kısırlığım. Sanatın kısırlıktan daha fazla yardımcısı olamaz. Fakat zararını gördüğüm bir iki tarafım da var. Bunlardan biri, yazdığım bir şeyi çok defa feda edemem, diğeri de, tâyin edilmiş plânda, teferruatın, romanın bütün kadar ehemmiyet kazanması-na mâni olamam. Bunun şuuruna da vâsıl olunca, bu sefer insan yarı yolda kalıyor.

-*Bir güzel musra uğruna kanılarınızdan vazgeçtiğiniz olmuş mudur?*

-Hayır, ben her şeyi isteyerek, bilerek yaptım.

-*Bu şuur, her istediğinizi yazmanızı mümkün kılıyor mu?*

-Maalesef o kudrete erişemedim, hattâ nesirde bile.

-*Sorumu şu şekilde tekrarlayayım: Hür olarak, hiç baskı duymadan, her istediğinizi yazabiliyor musunuz?*

-Esaretin zinciri dışarıda değil. Ben Türkiye'yi tarihî hüviyetiyle severim ve ona zararlı olan her şey kendiliğinden hazfolunur. Biz ne içimizde, ne de dışınızda kâfi derecede hür olabildik.

-*Uğrunda hayatınızı feda edebileceğiniz bir şey, bir fikir yok mudur?*

-Elbette vardır. Fakat, bunu tecrübe edecek bir vaziyete düşmedim. Ben yalnız hayatımı vakfetmeyi öğrendim. Zaten, taksitle bile olsa da, hayatımı şiir uğruna feda etmiş değil miyim? Kahramanlık tezahürlerinden hoşlanmam. Bu iffet hiç olmazsa bende var. Hem, hayatımı feda etmek istisnâî değildir. Milyonlarca insan, hele genç yaşta, hayatını feda ediyor ve bir fikre sahip olmayı hayatından aziz görüyor. Asıl kahramanlık, bence, bütün bir ömrü kaplayan fedâkarca ısrardır. Sokrat'ın dediği gibi, akıllı âşık, çılgın âşıktan daima iyidir.

-*Hayatını şiire vermenin bir fedâkarlık olduğunu sanmıyorum. Nihayet, bu şiir sayesinde bugün memleketin gözde insanlarından birisiniz. Feda ettiniz demek aklından bile geçmez ama şiirin size neler borçlu olduğunu zaman göstereceği hâlde, sizin ona borcunuz şimdiden meydanda, öyle değil mi?*

-Zaten ben kendim için kahraman demedim ki! Yalnız bir şeyi unutmayın, şiir bir bakıma meslek değil, bir talihtir. Onun çarkına kapıldınız mı, herkes için tabîî nimetlerin çoğunu feda etmeğe mecbur kalırsınız. Hatta, ne bileyim ben, şiir, muayyen bir devirde insanı şahsiyetinin gerçekliğinden bile şüphe ettirecek bir terbiye, bir yığın asap bozukluğunu benimseyiştir.

Dünya, 25 Temmuz 1953.

AHMET HAMDİ TANPINAR YENİ ESERİNİ ANLATIYOR

Konuşan:
AYŞE NUR

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü yarın Yeni İstanbul'da çıkmaya başlıyor.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü acayip bir isim değil mi?

Bir pazar sabahı üstadı evinde ziyaret edip, bana bu romanın nasıl bir şey olduğunu anlatmasını rica ettim.

Henüz saat onu biraz geçtiği hâlde, Hamdi Tanpınar tiril tiril giyinmiş, masa başında çalışıyor. Sayın profesörün Avrupa dönüşü pek sıklaştığını hep biliriz, ama sabahın bu erken saatinde sayfalar dolusu yazı yazmış olacağını kim tahmin ederdi?

Üstü başı ne kadar düzgünse, masası o kadar karışık. Bir atelye masası gibi uzun yazı masasının kitap mı, resim mi, renkli "reproduction" mu, ne isterseniz, hepsi var, hatta bir Sokrates heykelinin fotoğrafı bile. Acaba Hamdi Tanpınar Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü yazarken, Sokrates'in satire benzer yüzünden mi ilham alıyor? Son zamanlarda mizaha, hicve meylettği şüphesiz. Bu yeni romanı ile bizi bol bol güldüreceğe benziyor. Kendisi de suallerime hep neşe içinde cevap veriyor.

-Yeni romanınızın belli başlı bir tezi var mıdır?

-Ben tezli roman yazmam; hiçbir zaman yazmadım. Bu sonuncu romana gelince, o daha ziyade kahramanı olan Hayri İrdal'a bağlı bir şeydir. Onun hayatıdır. Bu hayatın kendi ağzından hikâyesidir. O söyledi, ben yazdım. Kendisine sorarsınız.

-Bu şahsı nasıl buldunuz?

-Bulmadım, kendi geldi. Şehir saatlerinin birbirini tutmaması yüzünden vapur kaçırdığım bir günde Kadıköy iskelesinin saatinin altında birden bire onunla karşılaştım ve bir daha beni terketmedi. Ondan kurtulmak için bu hikâyeye başladım. Bütün eserlerim böyle olur. Onun içindir ki, çok defa birisi tarafından anlatılır.

-Hayri İrdal'ın hayatta bir benzeri var mı?

-Hayır. Zaten anahtarlı romandan hoşlanmam, yazılabileceğine de inanmam. Hatta Proust'un romanlarındaki M. Charlus'ün bile tam mânâsıyla yaşamış bir insanın portresi olduğuna kani değilim. Kaldı ki, Proust ne de olsa Goncourt Kardeşler'den gelir. Benim bu anneyle alâkam yoktur. Benim kahramanlarım muhayyilemde yaşayan insanlardır ve daha ziyade terkiбі varlıklar. Şüphesiz bu terkiбин muhtelif unsurları insan tecrübe, yani hayatın tesadüflerine bağlıdır. Fakat bu unsurların etrafında birleştikleri nüve hayalidir. Sanat eserine ancak yaratıldıktan sonra hayatta rastlarız; hani Oscar Wilde'in dediği söz yok mu, "Tabiat sanatı taklit eder", ben onun doğruluğuna inanırım.

-*Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün diğer eserlerinizle bir yakınlığı var mıdır?*

-Bazıları ile evet... *Abdullah Efendinin Rüyaları* ile ufak tefek yakınlığı vardır. Henüz neşrelemediğim *Mahur Beste*'de *Sahnenin Dışındakiler*'e de benzer çizgilere rastlanır.

-*Bu kitabın bir mizah ve hiciv tarafı var, değil mi?*

-Belki... Hayri İrdal neşeli adam, galiba biraz da görmesini biliyor. Kendi aleyhinde olsa bile konuşmaktan hoşlanıyor.

-*Şiirle romanı nasıl bağdaştırıyorsunuz?*

-İşte en mühim soru. Ben de daima bu cins ayrılıklara rastlarım. Fakat doğru düşünürsek, bu pek de imkânsız değil. Fransızların "état poétique" dedikleri şiir hâli her zaman elde edilen bir hâl değildir. Her zaman bizde hazır olmaz ve bir kere sizi yakaladı mı zaten başka şeye imkân vermez. Ömür, ne dersek diyelim, epeyce uzundur, israf etmesek daha çok vakit bulabiliriz.

-*Nasıl çalışırsınız?*

-Sabahları çalışırım. Bütün gün de düşünürüm. Birkaç gün üstüste aynı şeye çalıştım mı, içinde onun havası teşekkül eder ve bir daha bırakmam hatta çalışmasam bile, günlerce bende o devam eder, meğer ki araya büyük fasıla girsin. O zaman bu havayı yeniden bulmak için beklemek lâzım.

-*Bu hikâyeyi ne kadar zamanda yazdınız?*

-Başladığı güne bakılırsa dört sene oldu. Fakat resmî işim, dersler, diğer yazılarım tabiatıyla araya girdiler. Zannedildiğinden az zaman verebildim.

-*Romanda sizin için ehemmiyetli unsur nedir?*

-İnsan... herşeyden evvel insan, bütün etrafıyla insan ve onun havası.

-*Üzerinde düşündüğünüz başka romanınız var mı?*

-*Aydaki Kadın* diye bundan çok ayrı, çok başka, daha derin ve ferdî meseleleri ele alan bir romanım var. Fakat ne zaman bitireceğimi bilmiyorum.

-*Sevdiğiniz sanatkarları sorabilir miyim?*

-Bugünlerde, ne yalan söyleyeyim, beni Breughel ile Goya çok yakaladı. Onlardan hemen hemen ayrılamıyorum. Goya dinamit gibi adam, Breughel başka bir şey. İkisi de muazzam insanlar. Seyahatimde onlara rastladıkça, bayram yapıyordum. İspanya'da en sevdiğim şey Goyalar oldu.

Hamdi Tanpınar masanın üstündeki Goya resmini bana gösterdi.

-Siz gelmeden onunla meşgul oldum. Şu dinamizme bakın...

Goya fotoğrafından Goya albümüne geçtik. Hamdi Tanpınar romanı, hikâyeyi, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü unutmuş gitmiş, Goya'yı anlatıyordu. Mevzuumuza dönelim diye çekingen bir teşebbüste bulundum:

-*Ama sevdiğiniz romancılardan bahsetmediniz Hamdi bey...*

-Artık yetişir, onlardan o kadar bahsettim ki... dedi ve başka bir şey de söylemedi.

A N K E T L E R

MİMAR SİNAN ANKETİ

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN CEVABI

–*Mimar Sinan'ın büyük bir mimar olarak ehemmiyeti sizce nedir?*

–Bizim en büyük ve en orijinal mimarî faaliyetimiz Beyazıt II devrindedir. İstanbul'a Türk hususiyetini veren ve milletimize has ruhaniyeti bir mühür gibi basan asıl yapıcı ve yaratıcı devir Sinan'dan önce ve Sinan'a en yakın devirdir. Fakat mimarîmizin bütün problemlerinin hâledilmesini, gerek ebat ve gerek mükemmeliyet mahiyetini bozmamak şartıyla mukadder olan tekamülünü Sinan tahakkuk ettirmiştir. Ayrıca velut olması da mühimdir. Abide ve etraflı eser yaratmak zekâsı Sinan'da vardır.

–*Sinan'ın en büyük eseri hangisidir ve niçin?*

–Süleymaniye sade kendi itibarıyla değil, bütün etrafıyla, bütün peyzajıyla, etrafındaki külliyeyle bir mimara tahakkuk ettirebilmesi nasip olmuş en güzel eserlerden biridir. Yazık ki Süleymaniye'yi bile bütün mimarî güzellikleri görebilecek şekilde bulunduramıyoruz.

–*Sinan'ın eserleri eski Yunan eserleri gibi klâsik ve beşerî bir mahiyet taşırlar mı, yoksa sadece millî midir?*

–Şüphesiz ki her güzel şey gibi bizim mimarîmiz de beşerîdir ve Türk mimarîsi Yunan ve Mısır mimarîsinden sonra tâ Rönesans ve XVII. asra kadar Garp'taki mimarî eserlerine faiktir; devam, muvazene ve istinat unsurlarını kendi içinde cemetmiş ve canlı bir uzviyet gibi hiçbir yere dayanmadan ve dışında istinat noktası aramadan kalmış olması asimetri içinde simetriyi bulmak itibarıyla çok güzeldir. Uzaktan, yakından bakarken, yürüdükçe şeklini, çizgi ve hacmini değiştiren, herhangi yeni bir mâna alan bir eserdir. En güzel taraflarından biri de tezyinatının sadece arşitektüral olmasıdır. Bu itibarla Yunan mimarîsinden sonra en güzel mimarî bize nasip olmuştur. Meselâ Husrev Paşa Türbesi türbe mimarîsi içinde başlıbaşına bir nefasettir.

Yeni Adam, nr. 223, 6 Nisan 1939, s. 10-11.

TEVFİK FİKRET ANKETİ

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yeni Adam* dergisinin yıllarca düzenlediği anketlerden beş tanesine iştirak ederek bu anketlere verdiği cevaplarla en çok dikkat çeken yazarların başında gelmektedir. Bu beş anketin dördüncüsü, yazı dizimizin ise üçüncüsü olan bu anket, ‘Tevfik Fikret’ adını taşımaktadır. Toplam iki sayı yayımlanan ‘Tevfik Fikret’ anketinin cevaplarının yayımlanmaya başladığı derginin 21 Birincikânun 1939 tarihli 260. sayısı aynı zamanda ‘Tevfik Fikret Özel Sayısı’ olarak hazırlanmıştır. *Yeni Adam*’ın bu özel sayısı, tespit edebildiğimiz kadarıyla, Harf İnkılâbı’ndan sonra Tevfik Fikret üzerine düzenlenen özel sayıların da ikincisidir.¹

‘Tevfik Fikret Özel Sayısı’nda anket cevapları ve yazılardan önce ‘Tevfik Fikret’-in Hatırası Sonsuzlaştırılmalıdır’ başlığı ile bu şair için birtakım teklifler öne sürülür:

- I- Tevfik Fikret’in doğumunun yıl dönümü her yıl kutlanmalı,
- II- Tevfik Fikret’in eserleri Lâtin harfleriyle basılmalı; izahlı bir antoloji yapılmalı,
- III- Tevfik Fikret’in adı büyük şehirlerimizde muayyen sokaklara verilmeli,
- IV- Tevfik Fikret için şehirlerimizde heykeller dikilmeli.

Bu tekliflerden sonra ise derginin bir sonraki sayfasında ‘Tevfik Fikret’ anketinin sorularına yer verilir:

I- Tevfik Fikret’in edebiyat tarihimizdeki belli başlı rolü nedir?

II- İnziva, sosyal vazifelerden kendini çekmek olduğuna göre, Fikret münzevilikle itham edilebilir mi?

III- Bir Türk şairinin bir Amerikan mektebinde hocalık ve mürebbilik etmesi bir suç mudur?

IV- Fikret’teki insaniyetçilik, milliyetçilikle birleşemeyecek marazî bir insaniyetçilik midir, yoksa şoven ve mürteci olmayan milliyetçiliğin temelli unsurlarından biri olan insaniyetçilik midir?

V- Ahlâkî ve millî vicdan karşısında bir insan dinsizlikle itham edilebilir mi?

VI- Fikret, eserlerine göre oğlunun ne olmasını istemiştir? Çocuğu hakkında vazifesini yapmış olan bir baba, onun seyyiatından mesul tutulabilir mi?

‘Tevfik Fikret Özel Sayısı’nda yukarıdaki soruları, Tevfik Fikret ile ilgili yazılar, anket cevapları ve fotoğraflar takip eder. Anket cevaplarının ilk bölümünün yayımlandığı bu özel sayıda sırasıyla Sabiha Zekeriya, Suat Derviş, Burhan Belge, Muhittin Birgen, Etem İzzet ve İlhami Bekir’in görüşlerine yer verilir.

Tanpınar’ın cevabının yayımlandığı ve anketin son bölümü olan *Yeni Adam*’ın bir sonraki sayısında Yaşar Nabi, Sadri Erdem, Sabahattin Ali, Necip Fazıl Kısakürek, Hakkı Süha ve Suphi Nuri İleri’nin cevapları yer alır.

Tevfik Fikret’in şiirlerinden çok şair kimliğinin ve özel hayatının tartışmaya açıldığı bu ankete Tanpınar’ın o kendisine mahsus üslûp ve yorumlarıyla verdiği cevap ise şöyledir:

AHMET HAMDİ TANPINAR DİYOR Kİ

I- Cemiyetin kuvvetle yaşamakta olduğu bir nevi daussılayı, bir nevi hassasiyeti tatmin etmiştir. Rubab-ı Şikeste'nin görmüş olduğu rağbeti sadece moda addedemeyiz. Belki cemiyetin subconsient'nından mevcut birtakım şeyleri tatmin ediyordu. Sonra eski formların yıkılmasına yardım etmiştir. Bütün o mısradan mısraa geçişler, Üstad Halit Ziya'nın 'nesr-i manzum' diye hulasa ettiği, yazış ve söyleyiş tarzı yeni form aramak için eskiye indirilmiş en kuvvetli darbelerdi. Fikret belki yeniye bulamadı ve bulamazdı da. Çünkü yeniye şiirimizin devam edegelen ananesinde değil, dışarıda arıyordu. Şiirimiz bilâhare Yahya Kemâl'in yaptığı gibi yine kendi ananesi içinde yenileşebilirdi; fakat bu, Fikret'in gittiği yoldan olamazdı. Bununla beraber eski ananenin yaşama kabiliyetini kaybetmiş, pestzinde taraflarına son darbeyi indirdi. Bu itibarla rolü büyüktür. Tanzimat'tan beri gelen 'şiir yazma' tarzına devam etti. Yani bir neşide gibi söylenen şiiri bulamadı. Fakat hiç olmazsa ortalığı temizledi. Dil hususunda devrine ve seleflerine göre mütalâa edilirse, cidden güzel kavrayış anları oldu. Tek bir lisanı, sanatının örsünde dövemedi. Fakat tek tük mısralarında aruzla hakikî Türkçe'nin, konuşulan Türkçe'nin nasıl söyleneceğini gösterdi. Vâkıa bu mısralar nadirdir ve onlarda çok nesir ifadesi vardır. Ve bunlarla Yahya Kemâl'den ziyade Mehmet Âkif'e yol açmış oldu. Fakat bu da bir iştir. Sonra bize Avrupalılığı getirdi. Orta hâlli Türk ailesinin Kadırğa'da doğmuş olan bu çocuğu bize Avrupalı ahlâkı, cemiyet işlerinde, ferdî münasebetlerde maraziliğe kadar giden hassas bir temizlik numunesini gösterdi. Bir fikrin adamı olmanın zevkini tattırdı. Bütün bunlarda Fikret, tam vuzuha çıkmış bir adamdı. Vâkıa inandığı şeyler XIX. asrın harcı âlem fikirleriydi. Fakat Türk cemaatinde ilk defa olarak bir şair, insanoğlunu 'rabbi mümkinat' diye tavzif ediyordu. Bu, büyük bir merhaledir.

II- Abdülhâmid senelerinde birdenbire insanlığın şerafetine uyanmış olan bu şuur, tabiatıyla o susturulma senelerinde hayatietinden bir şeyler kaybetmişti. Bunu böyle kabul etmeye mecburuz. İnzivada tamamıyetini bulan bir zekâda intibak kabiliyeti aramak mânasızdır. O, Meşrutiyet'te birçok defalar cemiyet hayatına girmeyi denedi. Fakat onun gençliği, bütün nesli ile beraber, bir kaçma hulyası içinde beslenmiştir. Onlar Abdülhâmid devrinde Yeni Zeland'a kaçmak istediler, İzmir civarında bir çiftliğe kaçmak istediler, ve nihayet şiire ve eve kaçtılar. Hepsinin aşağı yukarı kendi zevklerinin mahsûlü olan evleri vardır. Bu, şayan-ı dikkat bir şeydir. Fikret'in ilhamında ev büyük bir rol oynar. Cemiyet meselelerinden uzaklaştırılmış bir zekâ, evinde mahpus kaldı. Hürriyet oldu, evden çıktı. Devlet işlerine girdi. Agora'ya girdi. Fakat insanlarla münasebeti, hayatın zaruretlerine intibakı unutmıştı. Çok aklî olmuştu, kendi ahlâkında yaşıyordu. Malların deddiği gibi, inzivanın pişirdiği bir gururu vardı. Bu gurur, onu biraz hoyrat ve çok alıngan yapmıştı. Uyuşamadı, çekildi. Mamafih cemiyet meselelerinden de büsbütün uzak kalmadı. Bütün hayatı müddetince her hâdisenin onun şiirinde bir akis bulunduğunu görürüz. Hayatın sonuna doğru bir nevi ahlâkî kudret hâlinde yaşadı.

III- Belki böyle telâkkî edilebilir. Fakat fikirleri üzerinde pazarlığa girişmek isteme-

yen bir adam için bu, mazur görülebilir. Şurasını söyleyeyim ki o neslin milliyetperverlik anlayışı bizimkine benzemezdi. Fikret, kendisiyle çok meşguldü. ‘At kalbini girdaba, açıl engine, ruh ol.’ nasihatini kendi kendisine verememişti. Belki de Osmanlı İmparatorluğu’nun inkırazım hazırlayan hâdiselere karışmamış olarak tarih karşısında kendisini temiz göstermek istiyordu. Dedim ya, biz milliyetperverliği ondan başka türlü anlıyoruz.

IV- Fikret’in insaniyetçiliği milliyetperverlikle birleşebilir, mütenakız değildir. Bir şair, bir mısra ile itham edilemez. Zaten bizde yenilik hareketinin bir mânası da dünya-ya iltihak değil midir? Fikret, Garpçı milliyetperverliğin ilk ve büyük, şuurlu mürevvici ve mübeşşiridir. Nâmık Kemâl’de devletin emrine ve vatanın tamamîyetine tahsis edilen milliyetperver şiir, onda cemiyet şiiri hâline gelmiştir. Şiirimize merhamet fikrini sokan odur.

V- Dinsizlik bir vâkıdır; modern ve lâik cemiyetlerde bu vâkıa kaydedilir. Fikret’t’e İslâm dininin terbiyesini yer yer bulmak mümkündür. Buna aksülâmel yapan şiirleri de mevcuttur. Fikret’in din karşısındaki vaziyeti tıpkı cemiyet karşısındaki vaziyeti gibi bir cas’dır. Buna hiddet edileceği yerde, bunun üzerinde düşünmek, dinî hissin bu eserdeki seyrini takip etmek ve bu hissin aksülâmeleri varsa onları göstermek lâzımdır. Türkçe’nin güzel manzumelerinden biri olan ‘Tarih-i Kadîm’de bence bir inkârdan ziyade yerli hayata, yerli ahlâka bir aksülâmel mânası aramak daha doğrudur.

VI- Halûk’un Defteri’nde oğlunu ne yapmak istediği anlaşıyor. O, istiyordu ki, Halûk bütün hurafelerden, Şark meskenetinden kurtulsun; kendi hayatını zehirleyen marazî taraflar onda bulunmasın, müspet, çalışkan, bilen bir adam olsun. Galiba bu arzusunda biraz fazla muvaffak oldu. Biz, etrafımızdaki topluluklara sade hakikatleriyle değil, yalanlarıyla da bağlıyız. Menfî ve marazî dediğimiz taraflarımız, belki bu bağlılığın en canlı taraflarıdır. İnsan sadece mantığı ile sevemez. Halûk’un hayatı, her ne olursa olsun, Fikret’in ithamına sebep olamaz. Bir şairin en güzel nesli eserleridir. Fikret, eserleriyle münakaşa edilir, çoluk çocuğu ile değil. Halûk katil de olabilirdi, sahtekâr da olabilirdi. Bu, Fikret’in muatep tutulacağı bir mesele değildir. Terbiye o kadar muğlak bir şeydir; ve bir insanın düşüncelerinin teşekkülüne o kadar çok bilinir bilinmez membalardan müdahale vardır, ki oğlunu şöyle yetiştirmiş diye bir baba üzerinde konuşmak biraz insafsızlıktır.

Yeni Adam, nr. 261, 28 Birincikânun 1939, s. 11-12.

¹ Tevfik Fikret, *Galatasaray*, nr. 11, 24 Kanunievvel 1931, 40 s.

HALKÇI EDEBİYAT VE REALİZM

AHMET HAMDİ TANPINAR DİYOR Kİ

–*Bizim kanaatimizce halkçı bir edebiyat yapmak ancak realizm ile mümkündür. Siz ne dersiniz?*

–Eğer edebiyatın hakikaten halkçı olması lâzımsa ancak dediğiniz gibi halkın seviyesine indirilmiş bir realizmle daha ziyade mümkün olacağı tabiidir. Fakat hatta mânasını iyi anlamadan bu halkçı edebiyat tâbirinden hoşlanmadığımı söyleyeyim. Bir edebiyat için lâzım olan şey hakikî, beşerî ve güzel olmasıdır ve bunlar olunca tabîî olarak cemiyetle o, mekanizmasını tahlil dahi mümkün olmayan büyük rabitasını bulur. Halkçı heykeltraşî, halkçı bir müzik, halkçı bir şiir tasavvur edemeyeceğimiz gibi halkçı edebiyat deyince hakikî mânasında tasavvur edilemez. Eğer bundan anlaşılan mevzuların halk hayatından seçilmesi ise, meselâ yine resimden alayım; Chardin bir su ibriğini bir yıldız hâline sokabilir. Yani sanat kültürü zayıf olan insanın tadamayacağı bir şey yapar.

Realizme gelince, o edebiyatta bilhassa lâzım olan bir şeydir. Ben meselâ hikâye ve roman için ferik ve fantastikten başka bir şey tanımıyorum. Halkçı edebiyat halka ait meseleleri mevzuubahis eden edebiyat ise o başka, bu takdirde yine bu kelime lüzumsuz kalır. Çünkü hakikaten edebiyat ismine lâyık bir edebiyat cemiyetinin meselelerini yani humasını yaşadığı ihtiyaçları, zaruretleri mevzu olarak almaya mecburdur ve alır. En çok sevdiğim ilk romancı Balzac ve Stendhal’da olduğu gibi bence halkçı edebiyat kelimesi edebiyatın sahasını tahdit ediyor ve onu geniş hükümrânîsinden mahrum kılıyor.

–*Türkiye’de realist edipler var mıdır? Varsa kimlerdir?*

–Bizim edebiyatımızda yeniliğine ve tarihinin kısıtlılığına rağmen daha çok realizm vardır. Fakat bu realizm, daha henüz hayatın dışı kabuğunda dolaşmaktadır ve muharirlerin şahsî müşahedelerinin mahsulleri olmaktan ileriye gitmemişlerdir. Cemiyetin iç bünyesinin sınıf ve nesillerin ihtiyaçlarının, temayüllerinin büyük hakikatleriyle beslenmemiştir. Bunun belli başlı sebebi, bu meselelerinin ayrıca aramızda geniş bir münakaşa mevzuu teşkil etmemesidir. Münferit ve kendisi için mevcut olan eserlerin yanı başında üzerlerinden zaman geçtikçe ikinci derecede ve âdeta anonim bir edebiyat gibi kalan diğer eserler vardır. Bunlar günün büyük meselelerini münakaşa ederler. Vâkıa ortadan kaybolurlar. Fakat asıl edebiyatı beslerler. Bizde bu eksiktir. Sonra hakikaten cemiyet hayatına sırf tefekkürün zaviyesinden bakmış yerli filozoflarımız ve mütefekkirlerimiz eksik, binaenaleyh edebiyat, malzemesini etrafında bulamıyor. Mamafih bir Türk realizmi, hatta zayıf ve hususiyetlerini henüz göstermemiş mizahı bile bulunan bir Türk realist romanı mevcuttur. Bittabi bunu söylerken Rus edebiyatından yabancı diller kanarıyla yapılmış tercümelerin üslûbunu taklit ederek yapılmaya çalışılan, taklit realizmden ve onun sahte mustarip edasından bahsetmiyorum. Bizde realizmin en güzel eserlerinden biri Yakup Kadri’nin *Yaban* romanıdır.

Yeni Edebiyat, nr. 15, İkinciteşrin 1940, s. 3.

YAHYA KEMÂL'E DAİR ANKET AHMET HAMDİ TANPINAR'IN CEVABI

Anketi yapan: S. U.

–Size göre Yahya Kemâl'in şiir âlemindeki yeri nedir, Dîvan edebiyatının bir devamı sayılabilir mi?

–Yahya Kemâl'in Türk edebiyatındaki yerini bir cümle ile tarif etmek çok güçtür. Fransız şiir tarihinde 'Nihayet Malhërbe geldi' diye meşhur bir cümle, bir mısra parçası vardır. İşte Yahya Kemâl'in bir tarafı budur. Türkçe'ye kendi imkânları dahilinde ilk defa bakan şairimiz odur. Evdeki konuşulan sokaktaki Türkçe. Fakat o, bununla kalmaz, edebiyatımızın her nevine bütün sebatlarımız ve zevkimiz üzerine yaptığı tesirden başka, ayrıca da fikir hayatımız, bilhassa millî tarihi görüşümüz ve milleti tarifimiz üzerinde en doğru, en kurtarıcı düşünceler ondan gelmiştir.

Bizim nesil, milliyetçiliği ondan öğrendi. Bunun nasıl bir terkip olduğunu o gördü ve kıymetlendirdi. Nihayet, bir de kendi şiiri var ki, bu şiirlerle Yahya Kemâl lisan ve zevk üstünlüklerinin ötesinde de edebiyatımızın en büyük şairlerimizden biri olur. Yahya Kemâl'in şiiri, işe başladığı nokta ile vardığı netice mütalâa edilirse edebiyatımızın en şuurlu tecrübelerinden birisidir. Şiirde dil her şeydir. Dili kaçıran insanı da yakalayamaz. O, Türkçe'yi buldu ve bulduğu bu Türkçe ile en muasır şiirlerden birini vücuda getirdi. Tanzimat'tan beri şiirimizin büyük ve mühim meselelerinden biri, dil değişikliği üzerinde eski şiirin, iyi ve sağlam tarafıyla etkisi ve birleşmesi idi. Yahya Kemâl bu güzel, iyi ve sağlam tarafın, eski şiirimizin sesi olduğunu anladı ve aradaki dil ve zaman farkı üstünden bu sesi buldu. Âdeta yenileştirdi. Yani tarihimizin bir tarafındaki kesikliği ortadan kaldırarak devamı yeniden kurdu. Sadece bugünün şiirini yapmadı, bugünün şiirinin zevkini kendi ayarladı, yeni baştan tanzim ettiği eski dile de geçirdi. Yahya Kemâl'in eski dille yazdığı şiirler için yalnız bir tek kelime söylenebilir. Dîvan şiirinin Avrupalılaşması.

–Millî şiir tabirinden ne anlıyorsunuz? Yahya Kemâl'in şiirine bu gözle bakarak nasıl bir hükme varırsınız?

–Türkçe, güzel olgun her şey bence millîdir. Yani millî vasfı mevzua ait değildir. Öyle olsa idi dünyada pek az millî edebiyat bulunurdu. Biz eskilerin Kızilelma ideali gibi kendimize bir millî şair masalı uydurduk. Neden sonra Kızilelma'nın nasıl elimizdeki vatan olduğunu öğrendiysek, biraz dikkat edersek o kadar özlediğimiz millî şairin de aramızda yaşayan, dilimizle konuşan Yahya Kemâl'in olduğunu anlarız. Yahya Kemâl yaşayan ve türlü tepkiler altında tarih şuurunu sarsılan nesillere Türk tarihinin devam ettiğini öğreten adamdır. Biz bu asırları boş geçirmedik, kendimize mahsus bir zevk, bir musıkî, bir mimarî, bir şiir yaptık. Bir Şeyh Galib, bir Yunus, bir Nedîm, bir İtrî, bir Dede Efendi yetiştirdik. Aradaki zaman ve hâdiselere rağmen bu adamlarda, bizde ya-

şayan birtakım aslî kıymetler mevcuttur ve bizden sonra geleceklerde de bu kıymetler yaşayacaktır. Bir milletin hayatı müsbet bir şeydir. Bir yaratma silsilesi etrafında teşekkül eden tarihî bir cevher vardır, ona millî benlik denir. İşte Yahya Kemâl bunu buldu. Gerisi bizim bütün maziye yaymak istediğimiz bugüne ait dâvalar ve görüşlerdir.

Türk Sanatı, nr. 13, Temmuz 1953, s. 6.

İLYAS DIRİN&ŞABAN ÖZDEMİR

AHMET HAMDİ TANPINAR VE ESERLERİ HAKKINDA YAZILANLAR*

Ahmet Hamdi Tanpınar, her ne kadar mektup ve günlüklerinde, değerinin bilinmediğinden ve eserleri hakkında yeterince yazı yazılmadığından serzenişte bulunmuş olsa da bu tür yazıların 1940'lı yıllardan itibaren yayımlanmaya başlamış olduğunu görmekteyiz. Tabii ki bütün bunlar, Tanpınar'ın edebiyatımıza kazandırdığı değerlerle bir bütünlük göstermemektedir. Tanpınar'ın Türk edebiyatındaki yerini düşündüğümüzde, bu yazıların gerçekten de yeterli olmadığı söyleyebiliriz. Fakat yine de, bu çalışmamızda bir araya getirmeye çalıştığımız yazılara baktığımızda, Tanpınar'ın kimi eserleri hakkında günü gününe yazıların dergi ve gazetelerde yayımlanmış olduğunu görüyoruz. Burada tespit ettiğimiz yazıların bütünlüğünü göz önünde bulundurduğumuzda ise gerçekten de Tanpınar'ın şikâyetine hak verdirecek kadar, sağlığında yayımlanan yazılarla vefatından sonra yayımlananlar arasında belirgin bir farklılık dikkat çekmektedir.

Bu çalışmamızın temel amacı ise ulaşabildiğimiz kadarıyla Tanpınar ve eserleri hakkında bu güne kadar yayımlanmış olan yazıları bir araya getirerek zengin bir kaynakçayı Türk edebiyatına kazandırmaktır. Öncelikle, Tanpınar'ın henüz bilinmeyen yazıları için taradığımız dergi ve gazetelerde tespit ettiğimiz yazıları bir araya getirdik. Vefatından sonrakileri ise, Aralık 2000 tarihiyle sınırlandırarak buraya ilâve ettik. Dergi ve gazete yazılarının haricinde Tanpınar'la ilgili kitaplarla birlikte yine tespit edebildiğimiz kadarıyla tezleri de göstermeyi uygun gördük. Neticede bütün gayretlerimize rağmen burada bir araya getirdiğimiz yazı ve tezlerin kesinlikte noksansız olduğunu iddia etmiyoruz. Muhakkak bu çalışmamıza yeni yazı ve tezler ilâve edilecektir. Bundan sonra daha zengin bir kaynakçanın hazırlanmasını temenni ettiğimizi özellikle belirtmek isteriz.

1930

Eski ve Yeni Edebiyat, Ahmet Kutsi, *Görüş*, nr. 2, Eylül 1930, s. 96-107.

1934

Ahmet Hamdi, İsmail Hakkı, *Yeni Adam*, nr. 18, 30 Nisan 1934, s. 12.

1938

İki Edib Arasında Bir Hâdise, [İmzasız], *Son Posta*, nr. 2972, 6 İkinciteşrin 1938.

Lokantada Geçen Kavgalı Münakaşa, [İmzasız], *Haber Akşam Postası*, nr. 2428, 7 İkinciteşrin 1938.

* Henüz bütün sayılarını tarama imkânı bulamadığımız bazı dergilerdeki yazıları bu çalışmamız için gönderen sayın Muhsin Mete'ye teşekkür ederiz.

İki Edib Arasında Sert Bir Münakaşa Oldu, [İmzasız], *Cumhuriyet*, nr. 5205, 7 İkinciteşrin 1938.

İki Edib, Alıp Yürüten Dedikoduyu İzah Ediyor [İmzasız], *Cumhuriyet*, nr. 5206, 8 İkinciteşrin 1938.

A. Hamdi Tanpınar, İ. Habip Sevtük Bir “Espri” Yüzünden Çarpıştılar [İmzasız], *Kurun*, 8 Teşrinisani 1938.

Haberiniz Var mı?, Fa., *Kurun*, 8 Teşrinisani 1938.

Edebiyat Aleminde Son Hareket!, [İmzasız], *Haber Akşam Postası*, nr. 2429, 8 İkinciteşrin 1938.

Dedikodu, Nurullah Ataç, *Haber Akşam Postası*, nr. 2429, 8 İkinciteşrin 1938.

Ediblerin Döğüşü, Vâ(lâ)-Nû(reddin), *Akşam*, nr. 7228, 8 Teşrinisani 1938.

Edebiyat Münakaşası mı? Futbol Maçı mı?, [İmzasız], *Akşam*, nr. 7209, 9 Teşrinisani 1938.

Fıdan Toprak Beğenmiyor, Nizameddin Nazif, *Kurun*, nr. 7484-1584, 9 Teşrinisani 1938.

Ediblerimiz Münakaşa Etmesini Niçin Bilmezler?, Haz. Nusret Safa Coşkun, *Son Posta*, nr. 2975, 9 İkinciteşrin 1938.

Son Kavgalı Edebiyat Münakaşasının Hikâyesi, [İmzasız], *Son Posta*, nr. 2975, 9 İkinciteşrin 1938.

Lokantadaki “Edebî Münakaşa”, [İmzasız], *Haber Akşam Postası*, nr. 2431, 10 İkinciteşrin 1938.

Buyursunlar!, Orhan Seyfi Orhon, *Akbaba*, nr. 253, 10 İkinciteşrin 1938.

Eski Bir Pehlivanla Yeni Bir Edibin Kavgasına Dair, Eşref Şefik, *Yedigün*, y. 6, c. 12, nr. 300, 6 Birincikânun 1938.

1939

Ahmet Hamdi Tanpınar, [İmzasız], *Yeni Adam*, nr. 257, 30 Teşrinisani 1939, s. 6.

Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında, Cahit Tanyol, *Aramak*, nr. 5, Ağustos 1939, s. 6-11.

1941

Edebiyatçılarımızı Tanıyalım: Ahmet Hamdi Tanpınar, M. Behçet Yazar, *Yedigün*, y. 9, c. 17, nr. 430, 2 Haziran 1941, s. 14, 18.

1944

“Bursada Zaman” Şiiri Hakkında, Dr. Mehmet Kaplan, *İstanbul*, c. 1, nr. 3, 1 İkinci Kânun 1944, s. 4-5, 14.

Abdullah Efendinin Rüyaları, Salâhaddin Tuncer, *İstanbul*, c. 1, nr. 4, 15 İkincikânun 1944, s. 12-13.

Şiir Tenkidi - Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Bir Manzumesi, O. S. O., *Çınaraltı*, nr. 119, 1 Sonkânun 1944, s. 8-10.

Bir Manzumeye Dair [Bursa’da Zaman], O. S. O., *Çınaraltı*, nr. 121, 15 Sonkânun 1944, s. 8-9.

Edebî Oluşlar - Abdullah Efendinin Rüyaları, Resai Eriş, *Yeni Adam*, nr. 483, 30 Mart 1944, s. 6-7.

İki Şair Hakkında [Yahya Kemâl – Ahmet Hamdi Tanpınar], *İşte*, nr. 2, Mart 1944, s. 10-11.

Abdullah Efendinin Rüyaları, Kenan Akyüz, *Ülkü*, c. 6, nr. 68, 16 Temmuz 1944, s. 18-20.

1945

Güneş Altında, Hilmi Ziya Ülken, *Ankara*, y. 1, nr. 13, 1 Eylül 1945.

1946

Beş Şehir, Halide Edip Adivar, *Akşam*, 12 Aralık 1946.

1947

Beş Şehir, Cahit Tanyol, *İstanbul*, y. IV, nr. 1, Ocak 1947, s. 53-55.

Tanpınar ve Ataç, *Yeniden Doğuş*, y. 2, nr. 17, Haziran 1946, s. 74.

Beş Şehir, Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 15, nr. 329, Kasım 1947, s. 20.

1949

Ahmet Hamdi Tanpınar'a Göre Ahmet Nedim Efendi [İmzasız], *Şadırvan*, c. 1, nr. 1, 1 Nisan 1949, s. 11.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a Göre Vatan Yahut Silistre, *Makber*, Rübabi Şikeste Birer Ferdî Mahsül müdürler?, [İmzasız], *Şadırvan*, c. 1, nr. 2, 8 Nisan 1949, s. 13.

Edebiyatımızda Bir Tenkid Hâdisesi, [19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi], Şevket Roda, *Akşam*, y. 31, nr. 10952, 9 Nisan 1949.

Tanpınar'a Göre Tarhan, [İmzasız], *Şadırvan*, c. 1, nr. 3, 15 Nisan 1949, s. 4-5.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a Göre Şeyh Galip, [İmzasız], *Şadırvan*, c. 1, nr. 4, 22 Nisan 1949, s. 7.

On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyat Tarihi, Mehmet Kaplan, *Şadırvan*, c.1, nr. 9, 27 Mayıs 1949, s. 6-7.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a Göre On Dokuzuncu Asrın İlk Yarısında Türk Şiiri [İmzasız], *Şadırvan*, c. 1, nr. 9, 27 Mayıs 1949, s. 7.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Huzur Romanına Dair, Cahit Tanyol, *Yeni Sabah*, 4 Eylül 1949. Abdullah Efendinin Rüyalari, *Ülkü*, c. 5, nr. 53, Birincikânun 1949, s. 8.

1950

Huzur, Cevdet Perin, *Yeni İstanbul*, 16 Ocak 1950.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Romanı: Huzur, Vehbi Eralp, *Yeni Sabah*, 20 Ocak 1950.

Huzur, Sabahattin Eyüboğlu, *Yaprak*, nr. 20, 15 Şubat 1950, s. 1.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiiri, İbrahim Zeki Burdurlu, *Ülkü*, c. 3, nr. 29, Mayıs 1949, s. 9-12.

1951

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Romanı: Huzur, Muhtar Körükçü, *Varlık*, y. 19, nr. 373, Ağustos 1951, s. 11-12.

1953

Meşhur Türk Romanları: Huzur, Rafet Obal, *Yelpaze*, 13 Mayıs 1953, s. 10-11.

1955

Yeni Türk Şiirinde Bursa, Mehmet Kaplan, *Türk Yurdu*, nr. 249, Ekim 1955, s. 245-249.

Yaz Yağmuru, Abdülhak Şinasi Hisar, *Türk Yurdu*, nr. 249, Ekim 1955, s. 314-315.

Yaz Yağmuru, Mehmet Kaplan, *İstanbul*, nr. 11 (25), Kasım 1955, s. 7-8.

1956

Yaz Yağmuru - Abdürrezak Efendi, Suat Uzer, *Türk Sanatı*, y. 4, c. 3, nr. 46, Nisan 1956, s. 10-11.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiiri I, Ayhan Doğan, *İstanbul*, y. 3, nr. 8 (34), Ağustos 1956, s. 15-18.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiiri II, Ayhan Doğan, *İstanbul*, y. 3, nr. 9 (35), Eylül 1956, s. 18-22.

1957

Huzur I, H. Birol Emil, *Türk Düşüncesi*, c. 8, nr. 10 (43), 1 Eylül 1957, s. 45-55.

Huzur II, H. Birol Emil, *Türk Düşüncesi*, c. 8, nr. 11 (44), 15 Ekim 1957, s. 49-54.
 Huzur III, H. Birol Emil, *Türk Düşüncesi*, c. 8, nr. 12 (45), 15 Kasım 1957, s. 47-57.
 XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Turan Alptekin, *Ölçü*, y. 1, nr. 1, 1 Mart 1957, s. 13-15.

1958

Neler Yazdılar Neler Söylediler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Olcayto, *Yelpaze*, y. 16, nr. 304, 9 Nisan 1958, s. 14-15, 33.

1959

Ahmet Hamdi Tanpınar Hasta, Adalet Cimcoz, *Ulus*, 13 Mart 1959.
 Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor ki, Olcaytı, *Hafta*, nr. 29, 15 Temmuz 1959, s. 9, 25.

1961

Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya Ülken, *Vatan*, 9 Şubat 1961.
 Şiirler, Reşat Nuri Darago, *Dünya*, 6 Mart 1961.
 Bir Gül Bu Karanlıklarda, Mehmet Kaplan, *Türk Yurdu*, nr. 2 (294), Mart 1961.
 Tanpınar'ın Şiirleri, Tahir Alangu, *Vatan*, 13 Mart 1961.
 Beş Şehir, Behçet Kemâl Çağlar, *Vatan*, 14 Mart 1961.
 Beş Şehir, Tahir Alangu, *Vatan*, 4 Nisan 1961.
 Tanpınar'ın Şiirleri, Necati Cumalı, *Varlık*, y. 28, nr. 548, 15 Nisan 1961, s. 12-13.
 Tanpınar'ın Şiirleri, Ahmet Kutsi Tecer, *Varlık*, y. 28, nr. 549, 1 Mayıs 1961, s. 6-7.

1962

Bol Özsulu Yemişler Gibi, Reşat Nuri Darago, *Dünya*, 22 Ocak 1962.
 Ahmet Hamdi Tanpınar Dün Vefat Etti, [İmzasız], *Yeni İstanbul*, y. 13, nr. 4383, 25 Ocak 1962.
 Tanpınar'a Ağıt, Mehmet Çavuşoğlu, *Yeni İstanbul*, y.13, nr. 4383, 25 Ocak 1962.
 Ahmet Hamdi Tanpınar Dün Vefat Etti [İmzasız], *Yeni Sabah*, 25 Ocak 1962.
 Hamdi'yi de Kaybettik, Siyavuşgil, *Yeni Sabah*, 25 Ocak 1962.
 A. Hamdi Tanpınar'ı Kaybettik [İmzasız], *Tercüman*, nr. 107, 25 Ocak 1962.
 A. Hamdi Tanpınar, Zahir Güvemli, *Yeni Sabah*, 26 Ocak 1962.
 Tanpınar Toprağa Verildi [İmzasız], *Tercüman*, nr. 108, 26 Ocak 1962.
 Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Tanyol, *Cumhuriyet*, 26 Ocak 1962.
 Ahmet Hamdi Tanpınar, Melih Cevdet Anday, *Cumhuriyet*, 27 Ocak 1962.
 Tanpınar, Ahmet Muhîp Dranas, *Zafer*, 27 Ocak 1962.
 Tılsımlı Ebediyet, Ahmet Kabaklı, *Tercüman*, nr. 110, 28 Ocak 1962.
 Ahmet Hamdi Tanpınar, Haldun Taner, *Vatan*, 28 Ocak 1962.
 Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eserleri, Türken Acaroğlu, *Hür Vatan*, 29 Ocak 1962.
 Tanpınar, Nuri İyem, *Hür Vatan*, 30 Ocak 1962.
 Tanpınar Hoca, *Kim*, nr. 187, 31 Ocak 1962, s. 33-34.
 Tanpınar'ı Kaybettik, [İmzasız], *Çağdaş*, nr. 5, Şubat 1962, s. 14.
 Tanpınar'ı Kaybettik, [İmzasız], *Yeditepe*, nr. 56, 1-15 Şubat 1962, s. 2.
 Ahmet Hamdi Tanpınar, Melih Cevdet Anday, *Yeditepe*, nr. 56, 1-15 Şubat 1962, s. 3.
 Şiirler, Reşad Nuri Darago, *Yeditepe*, nr. 56, 1-15 Şubat 1962, s. 8, 14.
 Hamdi Hoca, Nuri İyem, *Yeditepe*, nr. 56, 1-15 Şubat 1962, s. 8.
 Bir Kitabın Hikâyesi, Hüsametdin Bozok, *Yeditepe*, nr. 56, 1-15 Şubat 1962, s. 9-10, 15.
 Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Mehmet Kaplan, *Çağrı*, nr. 49, Şubat 1962.

- Şair Ahmet Hamdi, Şükran Kurdakul, *Yelken*, nr. 60, Şubat 1962, s. 3.
- Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Tahsin Yücel, *Varlık*, y. 29, nr. 568, 15 Şubat 1962, s. 9.
- Sanat Aleminde Tanpınar'ı Anma Günü, Selmi Andak, *Cumhuriyet*, 27 Şubat 1962.
- Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiirleri, Mehmet Haşmet, *Çağdaş*, nr. 6, Mart 1962, s. 2, 7.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, Doç. Dr. Gündüz Akıncı, *Kitaplar Alemi*, nr. 1, Mart 1962.
- Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi, Reşat Nuri Darago, *Dünya*, 5 Mart 1962.
- Tanpınar'ın Ölümü, Fikret Ürgüp, *Yeditepe*, nr. 60, 1-15 Nisan 1962, s. 14-15.
- Tanpınar'ın Bir Sözü, Fikret Ürgüp, *Yeditepe*, nr. 63, 16-31 Mayıs 1962, s. 15.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, Ömer Faruk Akün, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XII, 31 Aralık 1962, s. 1-32.
- Bir Şairin Romanı: Huzur, Mehmed Kaplan, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XII, 31 Aralık 1962, s. 33-86.
- Filolog Gözü ile Tanpınar'ın "Beş Şehir"indeki Kelime Üslubu, A. Caferoğlu, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XII, 31 Aralık 1962, s. 87-96.
- Tanpınar'ın Eserlerinde Adları Geçen Garplı Sanat ve Fikir Adamları, Birol Emil, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XII, 31 Aralık 1962, s. 97-120.

1963

- Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Ahmet Kutsi Tecer, *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1963, s. 2.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, [İmzasız], *Yelken*, nr. 72, Şubat 1963, s. 18.
- Esrarlı Müselles, Mehmet Kaplan, *Çağrı*, y. 7, nr. 62, Mart 1963, 1-2.
- Tanpınar'ı Anış, Nuri İyem, *Yeditepe*, nr. 84, 1-30 Nisan 1963, s. 9, 14.

1964

- Tanpınar'ı Anış, F. Ürgüp, *Yeditepe*, nr. 94, Şubat 1964, s. 11.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, *Varlık*, y. 31, nr. 615, 1 Şubat 1964, s. 6-7.
- Tanpınar'ın Mektupları, Ahmet Kutsi Tecer, *Varlık*, y. 31, nr. 616, 15 Şubat 1964, s. 8-9.
- Ölümünün Yıldönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar, M. Okan Baba, *Yelken*, nr. 85, Mart 1964, s. 9-10.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, [İmzasız], *Yelken*, nr. 85, Mart 1964, s. 28.

1966

- Tanpınar'a Göre Yahya Kemâl, Kâmil Öztürk, *Diriliş*, nr. 3, Mayıs-Haziran 1966, s. 29-32.

1968

- Ahmet Hamdi Tanpınar, Adalet Cimcoz, *Varlık*, y. 35, nr. 710, 15 Ocak 1968, s. 5.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan, *Meydan*, 30 Ocak 1968.
- Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Sıfatlar ve Sıfat Takımları, İbrahim Zeki Burdurlu, *Türk Dili*, c. XXVIII, nr. 200, Mayıs 1968, s. 137-147.
- Düşündür Bir Şairin Edebiyat Tarihi, Hilmi Ziya Ülken, *Yeni İnsan*, c. 6, nr. 66, Haziran 1968, s. 5-7.

1969

- Tanpınar'ın "Makaleleri" İçin, Konur Ertop, *Varlık*, y. 36, nr. 743, 1 Ağustos 1969, s. 10.
- Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Anarken, Osman Sertkaya, *Hisar*, y. 13, c. 9, nr. 68 (143), Ağustos 1969, s. 14-15.
- Beş Şehir, [İmzasız], *Tohum*, y. 4, nr. 44, Kasım 1969, s. 20-23.
- Beş Şehir'i Okurken, Dr. Mehmet Çavuşoğlu, *Diriliş*, nr. 3, Aralık 1969, s. 19-25.

1972

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Güzel Eserin Üç Temeli, Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı*, c. 1, nr. 1, 15 Ocak 1972, s. 6-7.

Tanpınar ve Paul Valery, Zeynep Kerman, *Türk Edebiyatı*, c. 1, nr. 1, 15 Ocak 1972, s. 12-13.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan, *Milliyet*, 24 Ocak 1972.

Cumhuriyetten Bu Yana Hikâye ve Roman (Ahmet Hamdi Tanpınar), Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, c. 1, nr. 6, 30 Haziran 1972, s. 24.

Huzur, Sadettin Çulcu, *Tercüman*, 12 Kasım 1972.

1973

Ahmet Hamdi Tanpınar, Turgut Güler, *Türk Edebiyatı*, nr. 13, Ocak 1973, s. 26.

Abdullah Efendinin Rüyalari-Yaz Yağmuru, İlhan Geçer, *Hisar*, c. 13, nr. 110 (185), Şubat 1973, s. 29-30.

Huzur, Fethi Naci, *Yeni Dergi*, y. 9, nr. 102, Mart 1973, s. 22-31.

Tanpınar Üzerine Notlar I, Selahattin Hilav, *Yeni Ortam*, 31 Mart 1973.

Sahnenin Dışında Kalmayan Yazar, Konur Ertop, *Kitaplar*, Nisan 1973.

"Huzur"un Huzursuzluğu, Adnan Özyalçınar, *yeni a*, nr. 13, Nisan 1973, s. 3.

Tanpınar'ın Solculuğu Efsanesi, Hilmi Yavuz, *yeni a*, nr. 14, Mayıs 1973, s. 1, 10-11.

Sahnenin Dışındakiler, Selim İleri, *Yeni Dergi*, y. 9, nr. 104, Mayıs 1973, s. 59-62.

Tanpınar'ın Hikâyeleri, Abdullah Uçman, *Hisar*, c. 13, nr. 113 (188), Mayıs 1973, s. 20-22.

Huzur, Hilmi Yavuz, *Milliyet Sanat*, nr. 35, 1 Haziran 1973, s. 14.

Tanpınar'ın Estetiği, Hilmi Yavuz, *yeni a*, nr. 15, Haziran 1973, s. 1, 5.

Tanpınar Üzerine Notlar, Selahattin Hilav, *Yeni Dergi*, y. 9, nr. 106, Temmuz 1973, s. 26-41.

Kuruntuya Dayanan Eleştirme, Selahattin Hilav, *Yeni Dergi*, y. 9, nr. 106, Temmuz 1973, s. 42-52.

Kaypak Yanıtlar, Hilmi Yavuz, *yeni a*, nr. 18, Eylül 1973, s. 4-5.

Sahnenin Dışındakiler, Fethi Naci, *Yeni Dergi*, y. 10, nr. 110, Kasım 1973, s. 24-34.

1974

Ahmet Hamdi Tanpınar, Gülten Akın, *Türk Dili*, c. XXIX, nr. 272, Mayıs 1974, s. 654-59.

Mahur Beste, Mehmet Ergün, *Soyut*, c. 11, nr. 73, Kasım 1974, s. 74-78.

1975

Huzur Üzerine, Sadık Kemâl Tural, *Hisar*, y. 19, nr. 133 (208), Ocak 1975, s. 20-21.

Kitaplar: Mahur Beste/Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları, E. E., *Diriliş*, nr. 8, Nisan 1975, s. 80-81.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları, Mehmet Kaplan, *Hisar*, y. 19, nr. 138 (213), Haziran 1975, s. 11-14.

Mahur Beste, Muzaffer Uyguner, *Türk Dili*, c. XXXII, nr. 287, Ağustos 1975, s. 464-465.

Mektuplarıyla Tanpınar, Hikmet Dizdaroğlu, *Varlık*, y. 42, nr. 819, Aralık 1975, s. 5-6.

1976

Bir Düşün Adamı Olarak Tanpınar, Hilmi Yavuz, *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976.

Olağanüstü Bir Öğretici, Şair, Hikâyeci ve Romancı..., Atilla Özkırmı, *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiiri, Şükran Kurdakul, *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976.

14. Ölüm Yıldönümünde Tanpınar, Şükran Kurdakul, *Milliyet Sanat*, nr. 169, 30 Ocak 1976, s. 30.

Tanpınar'ın Romancılığı Üzerine, Mehmet Ergün, *Politika*, 19 Şubat 1976.

Mahur Beste'nin Bitmemişliği, Oğuz Demiralp, *Soyut*, nr. 89, Mart 1976, s. 31-33.

Ölümün Terbiyesi, Rauf Mutluay, *Cumhuriyet*, 9 Mayıs 1976.

Tanpınar'ın Bütün Şiirleri'nin İlk Baskısı Üzerine, Güler Güven, *Türk Dili*, c. XXXIV, nr. 301, Ekim 1976, s.543-544.

Tanpınar Gibi, Selim İleri, *Politika*, 7 Ekim 1976.

Bir Kültür Bir İnsan, Yahya Akengin, *Hisar*, c. 16, nr. 152 (227), Ağustos 1976, s. 33.

A. H. Tanpınar'ın Tarih Görüşü, Mehmet Kahraman, *Mavera*, y. 1, nr. 1, Aralık 1976, s. 26-33.

Beş Şehir, Necmettin Turinay, *Hisar*, c. 16, nr. 156 (231), Aralık 1976, s. 29.

1977

Doğumunun 75. Yılında Tanpınar'a Sevgilerle, Zeynep İdrisoğlu, *Hisar*, c. 17, 157 (232), Ocak 1977, s. 10-12.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Tarih Görüşü, Mehmet Kahraman, *Mavera*, y. 1, nr. 2, Ocak 1977, s. 32-35.

Tanpınar'ın Sanatı ve Şiirleri, Necati Aykan, *Pınar*, c. 6, nr. 61, Ocak 1977, s. 22-26.

Tanpınar'ın Tarih Görüşü, Mehmet Kahraman, *Mavera*, y. 1, nr. 3, Şubat 1977, s. 60-68.

Tanpınar'ın Tarih Görüşü, Mehmet Kahraman, *Mavera*, y. 1, nr. 4, Mart 1977, s. 37-40.

Mazi Güli I, Ali Akmanlar, *Hisar*, c. 17, nr. 159 (234), Mart 1977, s. 18-19.

Ahmet Hamdi Tanpınar'dan, İnci Enginün, *Türk Edebiyatı*, nr. 43, Mayıs 1977, s. 14-15.

Mazi Güli II, Ali Akmanlar, *Hisar*, c. 17, 162 (237), Haziran 1977, s. 16-17.

Mazi Güli III, Ali Akmanlar, *Hisar*, c. 17, nr. 164 (239), Ağustos 1977, s. 17-19.

Mazi Güli IV, Ali Akmanlar, *Hisar*, c. 17, nr. 166 (241), Ekim 1977, s. 16-18.

Mazi Güli V, Ali Akmanlar, *Hisar*, c. 17, nr. 167 (242), Kasım 1977, s. 17-18.

Tanpınar'da Mücerret Tarih, Mehmet Kahraman, *Mavera*, y. 1, nr. 11, Ekim 1977, s. 25-36.

1978

Edebiyat Takvimi, Gün Turan, *Türk Edebiyatı*, nr. 51, Ocak 1978, s. 30.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Tarih Görüşü, Mehmet Kahraman, *Mavera*, y. 2, nr. 14, Ocak 1978, s. 33-41.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Tarih Görüşü, Mehmet Kahraman, *Mavera*, y. 2, nr. 15, Şubat 1978, s. 36-43.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Öykü ve Romanları, Erol Köroğlu, *Toplum ve Bilim*, nr. 4, Mart 1978, s. 63-71.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Berna Moran, *Birikim*, c. 6, nr. 37, Mart 1978, s. 44-54.

Bazıları Tanpınar Sever, *Pınar*, nr. 77, Mayıs 1978, s. 36-39.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Mustafa Kutlu, *Hisar*, y. 22, nr. 175, Temmuz 1978, s. 11-14.

Tanpınar'ın Şiirleri, Muzaffer Uyguner, *Varlık*, y. 43, nr. 827, Ağustos 1978, s. 11.

Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur, Berna Moran, *Birikim*, c. 7, nr. 46-47, Aralık 1978-Ocak 1979, s. 111-122.

1979

Özel Olarak Tanpınar'da, Genel Olarak Karşı-Yazın'da Üslûp Sorunu Üzerine, Ahmet Oktay, *Yazı*, nr. 4-5, 1979, s. 184-200.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Prof. Dr. Mehmet Kaplan, *Hisar*, Temmuz 1979, s. 6-7.

Tanpınar'a Göre Şiir ve Musıkî, Oğuz Demiralp, *Somut*, y. 1, nr. 12, Aralık 1979, s. 2-10.

1980

İstanbul ve Bir Ölümsüz Kitap - Beş Şehir, Sabahat Emir, *Yazardan Okura Kitap Dünyası*, nr. 1, Ocak-Şubat 1980, s. 20-21.

Şair-Hoca: Ahmet Hamdi Tanpınar, S. Sami Uysal, *Varlık*, y. 44, nr. 868, Ocak 1980, s. 12.

Geçmiş Zaman Elbiseleri, Mehmet Kaplan, *Millî Kültür*, c.2, nr. 3-4-5, Ağustos-Eylül-Ekim 1980, s. 31-34.

Tanpınar'ın Şiirinde Rüya ve Hayal I, Fazıl Ahmet Acar, *Hisar*, y. 24, nr. 199, Eylül 1980, s. 15-17.

Tanpınar'ın Şiirinde Rüya ve Hayal II, Fazıl Ahmet Acar, *Hisar*, y. 24, nr. 200, Ekim 1980, s. 22-24.

1981

Şair ve Yazar Ahmet Hamdi Tanpınar, Kenan Akarsu, *Sanatta ve Kültürde Kök*, y. 1, nr. 1, Şubat 1981, s. 30.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü Bir Okuyuş ya da Batı ve Biz, Nami Başer, *Hürriyet Gösteri*, y. 1, nr. 6, Mayıs 1981, s. 63.

Romancı Tanpınar Neyin Peşindeydi?, Adnan Tekşen, *Yönelişler*, y. 1, nr. 4, Temmuz 1981, s. 19-26.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bütün Şiirleri, Y., *Yönelişler*, nr. 5, Ağustos 1981, s. 46-47.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musıkî, Ekrem Işın, *Sanat Olayı*, nr. 9, Eylül 1981, s. 64-68.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Çağ ve Toplum Hicvi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Prof. Dr. Gürsel Aytaç, *Millî Kültür*, c. 3, nr. 5, Ekim 1981, s. 7-12.

Sahnenin Dışındakiler, Dr. Sevinç Özer, *Batı Edebiyatları Araştırmaları Dergisi*, nr. 5-6, Aralık 1981, s. 77-81.

1982

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Aydınlığı, [İmzasız], *Millî Kültür*, c. 3, nr. 8, Ocak 1982, s. 1.

Huzurda Aydın Tipi I, Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, *Millî Kültür*, c. 3, nr. 8, Ocak 1982, s. 22-25.

Huzurda Aydın Tipi II, Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, *Millî Kültür*, c. 3, nr. 9, Şubat 1982, s. 15-18.

Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hayat Hikâyesi, [İmzasız], *Millî Kültür*, c. 3, nr. 9, Şubat 1982, s. 60-61.

Prof. Dr. Ahmet Hamdi Tanpınar Anıldı, [İmzasız], *Millî Kültür*, c. 3, nr. 9, Şubat 1982, s. 61.

Tanpınar'ın Mirası, Pror. Dr. Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı*, nr. 101, Mart 1982, s. 15-17.

Sahnenin Dışındakiler, İnci Enginün, *Millî Kültür*, nr. 34, Temmuz 1982, s. 38-40.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Çalışan Kadın Tipleri, Sema Uğurcan, *Millî Kültür*, nr. 35, Ağustos 1982, s. 14-19.

Thomas Stearns Eliot ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Üzerine Düşünceleri, Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, *Millî Kültür*, nr. 37, Aralık 1982, s. 42-48.

1983

Ahmet Hamdi Tanpınar, Osman Nuri Ekiz, *Boğaziçi*, nr. 7, Ocak 1983, s. 4-7.

Thomas Stear Eliot ve Ahmet Hamdi Tanpınar II, Sevim Kantarcıoğlu, *Millî Kültür*, nr. 38, Şubat 1983, s.27-31.

Tanpınar'ın Yalan Dünyası, Mustafa Kutlu, *Yönelişler*, y. 2, nr. 22, Nisan 1983.

Ahmed Hamdi Tanpınar ve “Beş Şehir”de Erzurum, Önder Göçgün, *Türk Edebiyatı*, nr. 119, Eylül 1983, s. 51- 52.

Terkip Fikri Açısından Huzur, Mustafa Özçelik, *Yönelişler*, y. 3, nr. 26, Kasım 1983, s. 18-22.

Tanpınar’ın Mektuplarının Peşinde, Zeynep Kerman, *Türk Edebiyatı*, nr. 121, Kasım 1983, s.50-51.

Eleştiri Günlüğü: Tanpınar’ın Şiir Günlüğü, Fethi Naci, *Hürriyet Gösteri*, y. 4, nr. 37, Aralık 1983, s. 25.

1984

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında Savaş, İnci Engintün, *Türklük Araştırmaları Dergisi*, nr. 1, 1984.

Tanpınar’ın Edebiyatımıza Bakışı, Orhan Ural, *Hürriyet Gösteri*, nr. 46, Eylül 1984, s. 24-26.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemâl’e Bakış, Turan Alptekin, *Yeni Defne*, nr. 39-40-41, Ekim-Kasım-Aralık 1984, s. 7-10.

Tanpınar’a Göre Türk Romanı, Orhan Ural, *Hürriyet Gösteri*, nr. 49, Aralık 1984, s. 28-29, 81.

Tanpınar’ın Yahya Kemâl’e Bakışı, Turan Alptekin, *Türk Edebiyatı*, nr. 134, Aralık 1984, s. 103.

1985

Saatleri Ayarlama Enstitüsü yahut Bir İnkıraz Felsefesi, Beşir Ayvazoğlu, *Töre*, nr. 169-170, Haziran-Temmuz 1985, s. 29-34.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü (I), Melin Has-er, *Türk Edebiyatı*, nr. 140, Haziran 1985, s. 55-56.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü (II), Melin Has-er, *Türk Edebiyatı*, nr. 141, Temmuz 1985, s. 55-56.

Mümtaz’la Hesaplaşmalar, Nihat Genç, *Doğuş Edebiyat* nr. 30, Temmuz 1985.

1986

Tanpınar ve Şaheseri, Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, nr. 147, Ocak 1986, s. 4-9.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mahur Beste, Huzur ve Sahnenin Dışındakiler Romanlarında Tarih ve Millî Kültür Meselelerine Bakış, Nevin Önberk, *Erdem*, nr. 4, Ocak 1986, s. 189-203.

Huzur, Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, *Forum*, 15 Ocak 1986, s. 33-36.

Tanpınar: Düşünen Adam, Mustafa Erdoğan, *Forum*, 15 Ocak 1986, s. 36-38.

Tanpınar’a Saygı, *Tercüman*, 26 Ocak 1986.

İki Şair Türü, Alim Kahraman, *Mavera*, y. 10, nr. 100, Şubat 1986, s. 4-5.

Tanpınar’da Bursa ve Eyüboğlu, Hami Çağdaş, *Hürriyet Gösteri*, nr. 63, Şubat 1986, s. 40-42.

Tanpınar’da Musıkî, Mimarî ve Şehir, Beşir Ayvazoğlu, *Türk Edebiyatı*, nr. 150, Nisan 1986, s. 26-28.

1987

Sanatkâr Tanpınar, Hasan Öztürk, *Türk Edebiyatı*, nr. 159, Ocak 1987, s. 20-22.

Nergisle Örtülen Havuz, Vural Bağadır Bayrıl, *Güneş*, 24 Ocak 1987.

Hocam, Üstadım: Ahmet Hamdi Tanpınar, Turan Alptekin, *Hürriyet Gösteri*, nr. 76, Mart 1987, s.25-27.

Ahmet Hamdi Tanpınar Anıldı, [İmzasız], *İlim ve Sanat*, nr. 12, Mart-Nisan 1987, s. 4-5.

Ölümünün Yirmibeşinci Yıl Dönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Özçelik, *İlim ve Sanat*, nr. 12, Mart-Nisan 1987, s. 78-80.

Tanpınar’ın Dîvan Şiiri Üzerine Görüşleri, Turan Alptekin, *Hürriyet Gösteri*, nr. 78, Mayıs 1987, s. 26-27.

Çınar, Oğuz Demiralp, *Oluşum*, Kış 1987, s. 24-29.

Bir Rüyardan Arta Kalan: Aydaki Kadın..., Sefa Kaplan, *Söz*, 8 Aralık 1987.

1988

Aydaki Kadın, [İmzasız], *İlim ve Sanat*, nr. 17, Ocak-Şubat 1988, s. 93.

"Beş Şehir"de Tarihi Muhteva, Kâzım Yetiş, *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, nr. 18, Haziran 1988, s. 24-27.

Tanpınar'ın "Aydaki Kadın" Romanı, Dr. Vahap Kabahasanoğlu, *Türk Edebiyatı*, nr. 176, Haziran 1988, s. 36-37.

Tanpınar'da Görünmeyen, Nurdan Gürbilek, *Defter*, nr. 5, Haziran-Eylül 1988, s. 97-105.

1989

Dîvan Şiirinin Çağdaş Bir Yorumcusu Ahmet Hamdi Tanpınar, Doç. Dr. Mustafa İsen, *Milî Eğitim*, nr. 81, Ocak 1989, s. 43-52.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirine Dair, Prof. Dr. Birol Emil, *Türk Edebiyatı*, nr. 183, Ocak 1989, s. 23-24.

1990

Tanpınar'ın Şiir Sanatı Hakkında Birkaç Söz, Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı*, nr. 195, Ocak 1990, s. 24-25.

Mahur Beste'de İnsanların Dünyası, Hasan Öztürk, *Türk Edebiyatı*, nr. 195, Ocak 1990, s. 26-28.

Tanpınar'ın Şiirleri Hakkında Düşünceler, Turan Alptekin, *Hürriyet Gösteri*, nr. 110, Ocak 1990, s. 28-29.

Hamdi Bey'i Nasıl Tanıdım, Prof. Dr. Mehmet Kaplan, *Dergâh*, c. I, nr. 1, Mart 1990, s. 23.

1991

Sahnenin Üzerinde, Fatih Özgüven, *Cumhuriyet-Kitap*, nr. 43, Ocak 1991, s. 6-7.

A. Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan Hâlâ Yaşarken I, Birol Emil, *Türk Edebiyatı*, nr. 207, Ocak 1991, s. 19-21.

Tanpınar'ın "Gül" Şiirinde Sanat Estetiğinin Ortaya Çıkışı, Dr. Vahap Kabahasanoğlu, *Türk Edebiyatı*, nr. 207, Ocak 1991, s. 29-30.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi, Nevin Önberk, *Erdem*, c. 7, nr. 19, Ocak 1991, s. 229- 240.

A. Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan Hâlâ Yaşarlarken -II, Birol Emil, *Türk Edebiyatı*, nr. 208, Şubat 1991, s.10-12.

Tanpınar ve Mehmet Kaplan Üzerine, İnci Enginün, *Türk Edebiyatı*, nr. 209, Mart 1991, s. 16-18.

Aydaki Kadın Romanında Tanpınar, Nurullah Çetin, *Millî Kültür*, nr. 84, Mayıs 1991, s. 34-35.

1992

Edebiyat Takvimi: Tanpınar ve Kaplan, M. Mehdi Ergüzel, *Türk Edebiyatı*, nr. 219, Ocak 1992, s. 50-51.

Mektuplarıyla Tanpınar ve Kaplan, Doğan Hızlan, *Hürriyet*, 8 Ocak 1992.

Tanpınar İçin Portre Denemesi, Enis Batur, *Cumhuriyet*, 23 Ocak 1992.

Şiirde Aradı, Romanda Buldu, Orhan Pamuk, *Cumhuriyet*, 23 Ocak 1992.

Tanpınar'dan Acı Bir İroni/Acıbadem'deki Köşk, Orhan Okay, *Yedi İklim*, nr. 1, Nisan 1992, s. 8-10.

Huzur'un İndeksi Üzerine Yorumlar, Nazan Bekiroğlu, *Yedi İklim*, nr. 1, Nisan 1992, s. 11-14.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Kültürü, Abdullah Uçman, *Dergâh*, c. III, nr. 32, Ekim 1992, s. 8-10.

Modern Türk Şiirinde Tanpınar ve Dıranas'ın Yeri, Evren Erem, *Defter*, nr. 13, Kış 1992, s. 78-83.

1993

Mektupları ve Hatıraları ile Ahmet Hamdi Tanpınar (Röportaj), Zeynep Kerman, *Dergâh*, c. IV, nr. 37, Mart 1993, s. 12-13.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Selim Ufuk, *Türk Yurdu*, c. 13, nr. 70 (416), Haziran 1993, s. 77.

"Tanpınar'ın Mektupları" Dolayısıyla Bir Sanatkârın Mektupları (I), Murat Koç, *Türk Edebiyatı*, nr. 236, Haziran 1993, s. 55-56.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektuplarında İnsan Sıcaklığı, Gürsel Aytaç, *Cumhuriyet Kitap*, nr. 173, 17 Haziran 1993, s. 8-10.

"Tanpınar'ın Mektupları" Dolayısıyla Bir Sanatkârın Mektupları (II), Murat Koç, *Türk Edebiyatı*, nr. 237, Temmuz 1993, s. 46.

Ahmet Hamdi Tanpınar'da Doktor Tipleri, Sema Uğurcan, *Dergâh*, c. IV, nr. 42, Ağustos 1993, s. 16-18.

1994

Günümüzdeki Tanpınar ve Felsefesiz Edebiyat, Hasan Öztürk, *Polemik*, nr. 11, Ocak-Şubat 1994, s. 19-22.

Tanpınar'la Bir Yaz, Ayşe Afet Ilgaz, *Nehir*, nr. 13-14, Ekim-Kasım 1994, s. 84.

Tanpınar "Yaşadığı Gibi"dir, Hasan Öztürk, *Dergâh*, c. V, nr. 58, Aralık 1994, s. 8-9.

1995

Tanpınar, Türküler ve Şiirimiz..., Mustafa Kutlu, *Yeni Şafak*, 25 Ocak 1995.

Füsün ve Tesadüf: Tanpınar'ın Şiir Üzerine Düşünceleri, Mehmet Törenek, *Dergâh*, c. V, nr. 60, Şubat 1995, s. 10-11, 17.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi, Orhan Pamuk, *Defter*, nr. 23, Bahar 1995, s. 31-45.

Tanpınar: Bir Tereddüdün Romanı, Ahmet Oktay, *Defter*, nr. 23, Bahar 1995, s. 49-61.

Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım, Süha Oğuzertem, *Defter*, nr. 23, Bahar 1995, s. 65-83.

Tanpınar'ın Bilinmeyen Hatıraları I, İnci Engintün, *Dergâh*, c. VI, nr. 62, Nisan 1995, s. 1, 11. Estetiğin Kapılarını Açmak, Hasan Öztürk, *Yeni Şafak*, 22 Haziran 1995.

Tanpınar'da Zaman Nüvesi I, Banıççek Kırzioğlu, *Türk Edebiyatı*, y. 12, nr. 263, Eylül 1995.

Tanpınar'da Zaman Nüvesi-II, Banıççek Kırzioğlu, *Türk Edebiyatı*, y. 23, nr. 264, Ekim 1995, s. 53-54.

Bir Mektup Bir Hocalık Örneği, A. Mevhibe Coşar, *Türk Edebiyatı*, y. 23, nr. 265, Kasım 1995, s. 40-41.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Gözüyle Yahya Kemâl Beyatlı, Sema Uğurcan, *Dergâh*, c. VI, nr. 69, Kasım 1995, s. 14-15.

Yedinci Şehir: Kütahya, Mustafa Özçelik, *Yedi İklim*, nr. 68, Kasım 1995, s. 51-54.

1996

Tanpınar'la Zaman, Selim İleri, *Cumhuriyet*, 25 Ocak 1996.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve İstanbul, *Varlık*, nr. 1087, Nisan 1996, s. 29-32.

Huzur Romanı Etrafında Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir Deneme, İbrahim Şahin, *Türk Yurdu*, c. 16, nr. 105 (451), Mayıs 1996, s. 19-29.

Okur Kavramı Açısından Tanpınar'ın Huzur Romanı, Alpay Doğan Yıldız, *Yedi İklim*, nr. 80-81, Kasım-Aralık 1996, s. 94-96.

1997

Ahmet Hamdi Tanpınar, Beşir Ayvazoğlu, *Aksiyon*, 25/31 Ocak 1997, s. 56-57.

Tanpınar'ı Unutmak, Hasan Bülent Kahraman, *Yeni Yüzyıl*, 31 Ocak 1997.

Tanpınar İçin Yazılanlar..., Hasan Öztürk, *Dergâh*, c. VIII, nr. 87, Mayıs 1997, s. 20-22.

Mümtaz Hiç İyi Değil: Huzur'da Huzursuzluğun Nedenleri, Hamdi Can Tuncer, *Kuram*, nr. 14, Mayıs 1997, s. 45-49.

Ahmet Hamdi Tanpınar'da Zaman Estetiği, Hayrettin Orhanoğlu, *Kültür Dünyası*, nr. 2, Haziran 1997, s. 71.

Huzur'un Saz Parçaları (I), Abdurrahim Karadeniz, *Hece*, y. 1, nr. 7, Temmuz 1997, s. 54-57.

Huzur'un Saz Parçaları (II), Abdurrahim Karadeniz, *Hece*, y. 1, nr. 8, Ağustos 1997, s. 50-52.

Zincirin Köpük Halkaları, Muhterem Yüceyılmaz, *Türk Edebiyatı*, y. 25, nr. 285, Temmuz 1997, s. 23-25.

Tanpınar Huzurlarında, (Kenan Işık ile Röportaj, Haz. Gülcan Tezcan-Sümeyra Yılmaz), *Yeni Şafak*, 16 Ekim 1997.

Tanpınar'ın 'Huzur'u, Mustafa Kutlu, *Yeni Şafak*, 23 Ekim 1997.

1998

Huzur ve Kara Kitap'ta İstanbul'un Semtleri, Doç. Dr. Nüket Esen, *Varlık*, nr. 1087, Nisan 1998, s. 26-28.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve İstanbul, Erol Köroğlu, *Varlık*, nr. 1087, Nisan 1998, s. 29-32.

Üç Büyük Romancı (Peyamı Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Tarık Buğra), Mustafa Miya-soğlu, *Türk Edebiyatı*, y. 26, nr. 298, Ağustos 1998, s. 15-16.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Zaman, Bellek ve Özyaşamöyküsü, Walter Feldman, *Kitap-lık*, nr. 34, Güz 1998, s. 122-140.

Önemli Bir Mesele, Ahmet Selim, *Zaman*, 26 Kasım 1998.

1999

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Öküz*, nr. 56, Ocak 1999, s. 20-21.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Bursa, Alev Sınar, *Türk Dili*, nr. 566, Şubat 1999, s. 115-125.

Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza, Mehmet Can Doğan, *Hece*, y. 3, nr. 26-27, Şubat-Mart 1997, s. 95-103.

İki Ateş Arasında Bir Yazar, Ali Galip Yener, *Virgöl*, nr. 18, Nisan 1999, s. 5-7.

Bir Huzur Arayışı/A. Hamdi Tanpınar -I, Muaz Ergü, *Dibâce*, nr. 1, Mart 1999, s. 6-7.

Bir Huzur Arayışı/A. Hamdi Tanpınar - II, Muaz Ergü, *Dibâce*, nr. 2, Nisan-Mayıs 1999, s. 4-5.

Tanpınar'ın Klâsik Edebiyatımız Hakkındaki Hükümlerine Dair Bazı Mütâlâalar, Dr. Rahşan Gürel, *Dergâh*, c. X, nr. 112, Haziran 1999, s. 15-18.

Tanpınar'ın Klâsik Edebiyatımız Hakkındaki Hükümlerine Dair Bazı Mütâlâalar II, Dr. Rahşan Gürel, *Dergâh*, c. X, nr. 113, Temmuz 1999, s. 14-16.

Tanpınar'ın Klâsik Edebiyatımız Hakkındaki Hükümlerine Dair Bazı Mütâlâalar III, Dr. Rahşan Gürel, *Dergâh*, c. X, nr. 114, Ağustos 1999, s. 19-21.

Sesten, Hayalden Bir Harita, Zeki Coşkun, *Radikal*, 4 Eylül 1999.

Tanpınar'da Hayat ve Şehir, Ertuğrul Aydın, *Hece*, y.3, nr. 35, Kasım 1999, s. 50-51.

A. Hamdi Tanpınar, Ayça Atikoğlu, *Milliyet*, 22 Aralık 1999.

2000

Tanpınar'la Bir Tan Vakti, Ümit Meriç Yazan, *Türk Edebiyatı*, y. 28, nr. 315, Ocak 2000, s. 10-11.

Romanın Mihveri: Tanpınar mı Proust mu?, Selçuk Orhan, *Dergâh*, c. X, nr. 119, Ocak 2000, s. 9-10.

Tanpınar ve Heidegger, Hilmi Yavuz, *Est Non*, nr. 3, Ocak-Şubat 2000, s. 21-24.

Tanpınar'ı Anlamak, Mehmet Nuri Yardım, *Türkiye*, 24 Ocak 2000.

50 Yıl Sonra Yine Tanpınar'ın 'Huzur'undayız!, Buket Aşçı, *Entelektüel*, nr. 4, Şubat 2000, s. 14-15.

Tanpınar Yine Arada Kaldı, Buket Aşçı, *Radikal*, 26 Şubat 2000.

Hatıraları Nasıl Okumalı ya da Belleği Tanpınar'a Bir Oyun mu Oynuyor?, Alim Kahraman, *Kaşgar*, nr. 14, Mart 2000, s. 59-68.

A. Hamdi Tanpınar, İ. Habip Sevik Bir Espri Yüzünden Çarpıştılar I, İlyas Dirin, *Kaşgar*, nr. 14, Mart 2000, s. 70-81.

Ne İçindeyim Zamanın, Saadettin Yıldız, *Edebiyat Güncesi*, nr. 15, Mart-Nisan 2000, s. 40-45.

Aydaki Adam, Oğuz Demiralp, *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. 92-98.

Gizemli Bir "Yaz Gecesi"nde Freud, Joyce ve Tanpınar, Süha Oğuzertem, *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. 99-112.

Dost Ahmet Hamdi Tanpınar, Canan Yücel Aronat, *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. II-III.

Doğu Kültürüyle Yetişmişti, Nuri İyem, *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. III-IV.

Tanpınar ve Ulysses, Ferit Edgü, *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. IV.

Beyazıt Meydanında Öldürülmüş Bir Genç, Güzin Dino, *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. IV-VI.

"Bu Aşk Yaşamayıydım Huzur'u Yazamazdım...", Tatyana Moran, *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. VI.

Osmanlı İlimiye Sınıfının Romanı: Mahur Beste, Ekrem Işın, *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. 113-121.

Tanpınar'ın Bir Kelimesini Bile Feda Etememek Lazım [Biroş Emil ve Turan Alptekin'le röportaj, Haz. Ayfer Tunç], *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. 123-129.

Elli Yılın Huzur Okumaları, Handan İnci, *Kitap-lık*, nr. 40, Mart-Nisan 2000, s. 133-143.

A. Hamdi Tanpınar, İ. Habip Sevik Bir Espri Yüzünden Çarpıştılar II, İlyas Dirin, *Kaşgar*, nr. 15, Mayıs 2000, s. 77-99.

Huzur Nasıl Keşfedildi?, Beşir Ayvazoğlu, *Türk Yurdu*, nr. 153-154, Mayıs-Haziran 2000, s. 166-67.

Huzur Romanının Kuruluşunda Yerli ve Yabancı Tesirler, Mümtaz Sarıçiçek, *Türk Yurdu*, nr. 153-154, Mayıs-Haziran 2000, s. 235-240.

Tanpınar ve "Huzur", [İmzasız], *Milliyet*, 7 Mayıs 2000.

"Huzur" Romanında Halk ve Aydınlar, Ali Yıldız, *Türk Edebiyatı*, y. 28, nr. 319, Mayıs 2000, s. 18-21.

Tanpınar ve Semboller, Prof. Dr. İnci Engintün, *Türk Dili*, nr. 581, Mayıs 2000, s. 435-443.

Yarına Kalan Kitaplar: Tanpınar Yeniden, Mehmet Nuri Yardım, *Size*, y. 21, nr. 319, Mayıs 2000, s. 21.

Beş Şehir'in Beyoğlu'su, M. Fatih Andı, *Kaşgar*, nr. 16, Temmuz 2000, s. 59-67.

Tanpınar'ın Gıcırdayan Dolabı, Emre Ayvaz, *Kaşgar*, nr. 16, Temmuz 2000, s. 68-79.

Evet Zaman Peşinde, Taşkın Tuna, *Sabah*, 16 Temmuz 2000.

Tanpınar'ın Huzur Romanında Güzel İnsanlar, Osman Aytekin, *Kürşat*, y. 2, nr. 8, Eylül-Ekim 2000, s. 19-20.

Tanpınar'ın Hikâyeleri Üzerine Notlar, M. Orhan Okay, *Hece*, y. 4, nr. 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 176-81.

Huzur'daki Üçüncü Derecedeki Roman Kişilerinin..., Alpay Doğan Yıldız, *Dergâh*, c. XI, nr.129, Kasım 2000, s. 8-11, 23.

Hatıra Sayıları:

Yeditepe, nr. 56, 1-15 Şubat 1962.

Kitap Belleten, nr. 2, Mayıs 1962.

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, c. XII, 31 Aralık 1962.

Kitap-lık, nr. 40, Mart-Nisan 2000.

Kitaplar:

ABACI, Tahir, *Yahya Kemâl ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*, Pan Yay., İstanbul 2000.

ALPTEKİN, Turan, *Bir Kültür Bir İnsan*, Nakışlar Yay., İstanbul 1975.

DEMİRALP, Oğuz, *Kutup Noktası*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1993.

KAPLAN, Mehmet, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İÜ. EF. Yay., İstanbul 1963.

OKAY, Orhan, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Şule Yay., İstanbul 2000.

ONARAN, Şerif, *Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Düşünceler, Görüşler, Özdeyişler*, 2. bs., Kültür Basın Yayın Birliği, İstanbul 1993.

(...), *Ölümünün 20. Yıldönümünde Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Türk Büyükleri Anma Serisi: 5, Ankara 1982.

Tezler:

Doktora Tezleri:

GÜNDAY, Rıfat, *Problemes du Temps Chez Proust et Ahmet Hamdi Tanpınar*, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Tez No: 61720

KABAHASANOĞLU, Vahap, *Ahmet Hamdi Tanpınar'da Estetik Trans* [Bütün Eserleri], İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Tez No: 2717

OĞUZERTEM, Süha, *The Dead Tree of Compassion: Existence, Imagination, Love and Narcicism in Tanpınar's Mahur Beste*, Indiana University, 1994.

Yüksek Lisans Tezleri:

AKSÜT, Mahmut, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Romanında Birleşik Cümleler*, Çukurova Üniversitesi, Adana, Tez No: 52247

BOYACIOĞLU, R. Levent, *Ahmet Hamdi Tanpınar'da Gelenek-Gelecek İlişkileri ve Cumhuriyet İdeolojisinin Eleştirisi*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Tez No: 16942

GÜRBÜZ, Muammer, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Kültür Öğelerine Bakış*, Çukurova Üniversitesi, Adana, Tez No: 12684

KOÇ, Murat, *Cumhuriyet Devrinde Eski Şiirimize Bakışlar (Yahya Kemâl Beyatlı, Abdülhak Şinasi Hisar, Nurullah Ataç, Ahmet Hamdi Tanpınar)*, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

KÖROĞLU, Erol, *Gidenle Gelmeyen Eşiğinde: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Zaman Kavramı*, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, Tez No: 52169

ÖZDEMİR, Selma, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Dinî Temalar*, Uludağ Üniversitesi, Bursa, Tez No: 62708

YILDIZ, Ali, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâye ve Romanlarında Doğu-Batı Meselesi*, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Tez No: 36864

Mezuniyet Tezleri:

AĞIL, Ayşe, *Huzur İncelemesi*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Samsun, 1997, 41 s.

AĞRA, Gülten, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Lûgati*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1971.

AKINCI, Gülümser, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Rüya*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1964, 108 s.

BERKER, Gündüz, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beş Eserinde Su Unsuru Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1963-1964, 84 s.

BİRKÖK, Mine, *Ahmet Hamdi Tanpınar'da Musıkî ile İlgili Unsurların Tespiti*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1965, 622 s.

GÜNGÖR, Hamiyet, *Ahmet Hamdi Tanpınar'da Kültür Değişimleri*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Samsun, 82 s.

İLGİN, Ziya, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü Romanında Cümle Çeşitleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1982.

KABA, Vahab, *Ahmet Hamdi Tanpınar'da Regresyon*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1970, 136 s.

KERMAN, Zeynep, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebî Makaleleri*, 2 cilt, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2 cilt, 1968, CL + 643 s.

KÖNGÜL, Hulya, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Işık ve Renk Unsuru*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1966, 211 s.

ŞAPAŞ, Neslihan, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yaz Yağmuru Adlı Hikâyesinin Meydana Gelişimin İncelenmesi*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1987-1988

TARHAN, Beyhan, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Makaleleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1964, 646 s.

TAYLAN, Tülay, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beş Şehir'inin Edisyon Kritiği*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1968, 419 s.

İLYAS DİRİN

AHMET AHMDİ TANPINAR'IN ŞİİR,
YAZI, RÖPORTAJ VE ANKETLERİNİN
YAYIMLANDIĞI DERGİ VE GAZETELER

- AÇIKSÖZ
- AĞAÇ
- AİLE
- AKADEMİ FİKİR HAREKETLERİ
- AKŞAM
- ANADOLU
- ANAYURT
- ARAMAK
- BUGÜN
- BURSA
- CUMHURİYET
- DERGÂH
- DÜNYA
- EDEBİYAT ÂLEMİ
- ESİ
- GÖRÜŞ
- GÜN
- GÜNDÜZ
- HAFTA
- HAYAT
- HER AY
- İSTANBUL
- İZ
- KİTAPLAR
- KÜÇÜK TİYATRO
- KÜÇÜK DERGİ
- KÜLTÜR HAFTASI
- MEMLEKET
- MİLLÎ MECMUA
- MİLLİYET
- MÜLKİYE
- OLUŞ
- ÖLÇÜ
- PAZAR POSTASI
- SANAT VE EDEBİYAT
- SON TELGRAF
- ŞADIRVAN
- TAN
- TASVİR
- TASVİR-İ EFKÂR
- TERCÜME MECMUASI
- TÜRK SANATI
- TÜRK YURDU
- UFUKLAR
- ULUS
- UNESCO
- ÜLKÜ
- VAKİT
- VARLIK
- VATAN
- YEDİGÜN
- YEDİTEPE
- YELKEN
- YELPAZE
- YENİ İSTANBUL
- YENİ TÜRK
- YENİ TÜRKİYE
- YENİ UFUKLAR
- YENİ ADAM
- YENİ EDEBİYAT
- YENİ MECMUA
- YİRMİNCİ ASIR
- YÜCEL

ÖMER LEKESİZ

TANPINAR'I NASIL OKUMALI?*

Hemen söylemeliyim, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerini okumaksızın Türk edebiyatını bildiğini iddia etmek, abesle iştigaldir.

Tanpınar'ın önemi nereden geliyor? Yeni Şafak Gazetesi'nin 28 Şubat 1995 tarihli nüshasında Mustafa Özel Yazdı: *"Büyük edebiyatçılar olmasa, süreklilik ve bütünlükten kopmuş olduğumuzu bile hissetmeyecektik. Şimdiki zamana aşırı gömülmüş olduğumuzdan, ne geçmişin seyrini idrak edebiliyor, ne de geleceğin imkânlarını tartabiliyoruz. Kronosun(nicel zaman) basit, sıradan mahkumları hâline geldiğimizden, kariosun(nitel zaman) idrakine varamıyoruz. Tanpınar bizi bu idrake kanatlandıran ender edip ve mütefekkirlerden biridir."*

Çok yönlü bir yazar Tanpınar: Kültür adamı, mütefekkir, edebiyat tarihçisi, şair, romancı, hikâyeci, eleştirmen.

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, "edebiyat tarihi" klişesine rağmen üslüplaştırılmış bir kültürün tarihidir. Bir hayat biçimi olarak kültürün edebiyattaki, yaşanmış ve yaşanacak bir zevk biçimi olarak edebiyatın kültürdeki somut karşılıkları... Müslüman Şarkta kozmolojik öğretilerle, felsefe, tasavvuf ve masaldan beslenerek, saraylarda sultanlar için ve saraylardaki sultanlara rağmen serpilip gelişen Türk-İslâm edebiyatının kılı kırka yaran bir tecessüsle anlatımı. Bu edebiyatı doğuran kaynaklar, toplumsal ve siyasal yapılar, oluşumlar...

Bu tarzdaki çalışmaların çoğunda mihenktaş olarak kullanılagelen çağdaş Batı edebiyatı burada, önce bakış açısını genişletici fonksiyonuyla, sonra toplumsal değişme sürecinin belirleyici dinamiklerinden biri olarak var. Söz konusu edebiyat, Çağdaş Batı edebiyatı karşısında ne komplekse sürükleniyor ne de kozmopolit eğilimlere gebe bırakılıyor. Doğru olan, kültürel ve edebî vakıalar; bu vakıaların doğru olarak anlatımı.

Edebiyat Üzerine Makaleler, Yeni Türk Edebiyatı, Çağdaş Batı Edebiyatı ve tasviyesi için inzibati uygulamalar yapılan Osmanlı Edebiyatının mezcilediği altın poeta. Düşünceyi kanatlandıran şiire, şiirsellikten bir türlü kurtulamamış düşünsel eserlere, nesebi henüz tayin edilememiş yerli eleştiriye ve Batılı edebiyat otoritelerinden nakledilen en orijinal görüşlere kadar edebiyatın tüm vecheleri...

Bu kitap aynı zamanda bir dil şöleni. İstanbul Türkçesinin tüm letafetiyle en katı tespitlere, kesinlemelerle kazandırdığı sıcaklık ve samimiyet...

Ve Tanpınar'ın diğer eserleri: Huzur, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Sahnenin Dışındakiler, Beş Şehir, Mahur Beste, Yaşadığım Gibi, Hikâyeler, Şiirler. Bunlara da değinmeli mi? İki eseri hakkında yukarıda söylediklerimizden belli ki, Tanpınar'ın tüm eserlerine apriori bir yakınlık hatta hayranlık duyuyorum.

Öyleyse, bu yazının başlığını neden “Tanpınar’ı Nasıl Okumalı?” koydum. Bu başlığı koymamın nedeni, Tanpınar’ın dünya görüşünü en net şekliyle önümüze seren bir mektubudur. Tanpınar, bu mektubu 31 Aralık 1958 tarihinde İstanbul’dan, Erzurum’da ki Mehmet Kaplan’a yazmış. Mektubun, sözkonusu duruma ilişkin kısmı şöyle:

“Beni düşündüren diğer bir mesele de, Erzurum’un talebe şehri olup olmayacağı meselesidir. Çünkü hakikaten tam Amerikalı gibi, yani gemici terbiyesiyle zengin bir memleket olarak ve bol para sarfederek mücerret bir üniversite yapılsa bile, yine şehrin yardımı lâzımdır. Ankara’da biz bunu Gazi Terbiye Enstitüsü’nde tecrübe ettik. Taassuba gelince. Ona katlanmak lâzım tabii... Çünkü büyük bir realite. Evvela taassup var, sonra da kültür ve anlaşma yok. Biz milletler için söylenen bir istiareyi sevk-i talihle tahakkuk ettirmiş, bedbaht bir milletiz: Baş ve gövde diye hakikaten birbirine yabancı iki kısımdan ibaretiz. Baş, ne kadar baştır, gövde ne derece sağlamdır, onu sorma. Fakat bu ayrılık var ondan muhtaribiz.

Mamafih o adamcağızı, terbiyeli olursa, bir noktada mazur görebilirsin. Mevlana dini sistemi içinde. O hâlde bu sistemin direği olandan bahis ister. Yahud zıddıdır, o hâlde aksülamel yapar. Erzurum uzun müddet Şii vakıasına karşı koyan merkezlerden biridir. Mesele, şairi şair, mutasavvıfı mutasavvıf, tarihi tarih olarak alıp almamakta. Hâlbuki bunlara henüz kitle soğukkanlılıkla, dışarıdan bakamıyor. Kaldı ki, din bizim anladığımız mânâda kültür değil. Ayrı birşey. Onun yerini tutan fazla birşey. Mamafih bunlara ehemmiyet vermemeli. Ben mutaassıp insanla karşılaşınca, benim gibi düşünmek imkânından mahrum bir mahlukla karşılaştığıma inanırım ve kaçırım. O değilse, çocuğu adam olur. Fakat asıl sizin oradaki hayatınızı bu cinsten adamlar ne hâle sokar, diye düşünürüm. Bana kalırsa Atatürk sistemi hepsinden iyidir. Meselâ rakı için ve sizi sarhoş görmeğe alıştırmın. Atatürk Allah rahmet etsin, hakikaten, can alacak yerlere vurmasını bilirdi. Çünkü itiyatlar çok defa asıl belke miğimiz oluyor, onlara hücum edince, onlar şaşırınca, eski ayakta duramıyor. O büyük terbiyeci idi. Hürriyetinizi feda etmeğe alışmayın, demek istiyorum. Derhâl isteri başlar. Bu Mevlana üzerinde de fazla durduk gibi geliyor. Çok korkarım, günün birinde sünni-şii kavgası yeniden uyanacak. Nitekim İzmir civarında bazı tahtacılarla karşı aksülamel başlamış, dediler. Hülâsa biz henüz Comte’un tasnifinde dini devreden çıkarmış değiliz. Ben bu meselede kendine göre bir hâl çaresine vardığım için o kadar şaşırıyorum. Bizi ancak çalışma şeklimiz değiştirebilir. Türkiye sanayileşecek ve aklileşecek. Yeni köy, yeni ev, yeni iş şekli, yeni insan.”

Lafı dolaştırmadan söyleyelim, tüm bunlardan görülen şudur: Tanpınar yerli bir Camus, Valéry, Zweig’tir. Fakat kesinlikle bir Nurettin Topçu, Cemil Meriç, Sezai Karakoç değildir. Yazının başlığını doğuran düşünce bu, altım çizmek istediğim konu da.

Mektubundan aktardığımız bölümden de anlaşıldığı üzere Tanpınar tipik bir sağcıdır. Ancak sağcılığı hamasi duygular ve antikomünist düşüncelerle oluşmuş sağcılık şeklinde anlaşılmamalı. Onunki daha çok Raymond Aron tipi bir sağcılık; felse-

fe olarak seçilmiş, ideoloji olarak benimsenmiş bir sağcılık: Dine moral güç, geçmişe damgasını vurmuş kültürel vakıa olarak değer veren bir görüş. Dinin sadece geleneksel yanlarıyla yaşatılmasına, kültüre yapacağı müsbet katkılar nisbetinde varlığını sürdürmesine rıza gösteren siyasi bir anlayış.

Tanpınar'ı bu yönleriyle de tanımanın ve bir başka açıdan okumanın zararı yok bilakis faydası var. Onu gereğince tanıyarak okumak, ondan azami istifadeye sebep olacaktır.

* Ömer Lekesiz, *Mimlerin Abecesi*, İnsan Yayınları, İstanbul 1995, ss. 121-125

ANTALYA'LI GENÇ KIZA*

Mektubunuza vaktiyle cevap veremedim. Maalesef kâtibim yok. Hâlbuki şair, muharrir ve üniversite hocası olarak işim epeyce fazla. Lise sınıflarını, vaktiyle efsanevi denilebilecek uzak bir çağda, yani 1918-1919 yılları arasında, benim gibi Antalya'da okuyan ve beni merak eden bir genci hiçbir şekilde bekletmek istemezdim. Edebiyatı gerçekten seviyor musunuz? Eserimle temasınız var mı? Buralarını bilmiyorum. Mektubunuzda beni layıkıyla okuduğunuzu gösteren bir emareye rastlamadım. Yalnız lise talebesisiniz ve Antalya'dasınız. Yani 1918-1919 yılları arasında aşağı yukarı benim yaşadığım hayatı yaşıyorsunuz. İşte size bunun için yazıyorum. Bulunduğunuz memleketin, belki de orada doğdunuz, hayatımda mühim bir yeri vardır. Sizin sahillerinizde, o denize bakarak, o lodos dalgalarını seyrederek, benim gençliğimde şimdikinden çok az verimli olan meyve bahçelerinde dolaşırken ilk şiirlerimi tasavvur ettim ve edebiyattan başka bir şeyi yapamayacağımı anladım. Yavaş yavaş bir hulya adamı oldum. Hayatımı herhangi bir antolojide bulabilirsiniz. 1901'de doğdum. Babam kadıydı. Bu yüzden çocukluğum daha ziyade onun Anadolu'da tayin olunduğu yerlerde geçti. İstanbul'da iki memuriyet arasında kalıyorduk. Ergani madeninde üç yaşında iken bir gün kendime rastladım. Çok karlı bir gündü. Ben sıcak ve buğulu bir camdan karla örtülü bayıra bakıyordum. Sonra birdenbire kar tekrar yağmaya başladı. Bir çeşit çok lezzetli bir hayranlık içinde kalmıştım. Bu anı her karlı günde hatırlar ve yağmasını beklerim.

Ergani'den sonra Sinop'a gittik (1908-1910). Orada denizle dost oldum. Çocukluğumun en büyük zevki bir berzahta kurulu şehrin iki yanındaki deniz kıyısında oynamaktı. Tophane tarafında (asıl ticaret limanı) bir yerde Delibaş diye bir ustanın gemi imalâthanesi vardı. Ben yedi, sekiz yaşında bu geminin gönüllü işçileri içindeydim. Fakat arka taraftaki büyük kumlukta dalgaların gelişini seyretmekten hoşlanırdım. Sonradan Şile ve Kilyos'a benzediğini öğrendim. Hiçbirisi kumluk sahilde dalgaların birbiri ardınca çığlar hâlinde gelişi kadar güzel olamaz. Siirt'de uzak dağlara akşam saatlerinde çöken yalnızlığı ve yıldızlı geceleri tanıdım. Yazları çok sıcak olan bu memlekette damlarda yatardık. Yıldızlı gece beni büyülerdi sanki. Sonsuzluk dalga dalga vücudumu ve ruhumu doldururdu. Bir Sümer rahibi gibi muhayyilem hep yıldızlarla meşguldü. Sırrın içinde yüzerdim. Buna akşam saatlerinde uzak dağların aldığı o korkunç yalnızlığı, o ezici morluğu ilâve edin. Kerkük'de yine damlarda yatardık (1913-1914). Yine gece ve yıldızlar. Şimdi kaybettiğimiz bu şehre on üç yaşında gelmiştik. Üç evde oturduk. Üçünün de geniş bahçeleri vardı. Antalya'ya 1916 sonbaharında geldik. Epeyce büyümüştüm. Tek başıma, geceleri deniz kıyısında veya kayalıklarda, Hastahanebaşı'nda gezmek hakkım vardı. Karanlık epeyce inip de kayaların gölgesi beni korkutana kadar orada kalırdım. Denizin iki manzarası beni çıldırtırdı. Biri bu kayaların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışıyla dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzara, biri de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi ge-

nişlemesi. Bunlar benim muhayyilem için büyük mânâları olan şeylerdi. Bu mânâlar sâde güzel değildiler, bana bir türlü çözümediğim bir hakikati veya sırrı anlatıyorlardı. Bir gün İstanbul'a tahsile gönderecekleri gün, Hastahanebaşı'na giden bu manzara ile bir daha karşılaştım. Fakat büsbütün başka şekilde. Dostlarım Ali Kemahlı ile Nail'in evlerine gidiyordum. Bu evle yanındaki evin arasındaki boşluktan yine güneşin bir saltanat içinde dinlendiği durgun denizi gördüm. Hiçbir şey insana bu kadar yakın ve buna rağmen ezici şekilde güzel olamazdı. Manzara, söylediğim gibi benim için yeni değildi. Gideceğim evin denize bakan herhangi bir yerinden, Nail ile dama oynadığımız taraçadan da görebilirdim. Fakat o anda yeni bir şey gibi görüyordum. Bir iki dakika büyülenmiş gibi bu manzaraya baktığımı hatırlıyorum. Denizin ve aydınlığın dersi miydi? Böyle olsa bile o anda zihnimde herhangi bir vuzuh yoktu. Sadece mühim bir şey olduğunu biliyordum. Zaten gördüklerimi zihnî hayatıma nakledebilecek bir bilgim yoktu. O devirlerde bu şiire adam akıllı kendimi vereceğim devirdi. Çocuk denecek bir seviyede ve sadece roman okumayı seven bir adamdım. Bununla beraber çözülmesi gereken psikolojik bir muamma karşısında bulunduğumu, ve bunun, benim gördüğümle kaynaşan şey arasında hâlledileceğini sezdim. Bu manzaranın sırrını çözebilsem, çözersem, çözebilirsem kendim için her şeyi hâletmiş olacağıma kani idim. Fakat henüz çare ve vâsitalara sâhip değildim. Bu ancak büyülenme kelimesiyle anlatılabilecek bir histi. Fakat galiba bu da yetmez, hakikat şu ki, üzerimde bir türlü çözümediğim bir sır, gelecek zamana ait bir ders tesiri yapıyorlardı. 1921 yılında tekrar Antalya'ya tatil için döndüğüm zaman bir gün yine Hastahane yolunda iki evin arasında tekrar güneşle birleşmiş, güneşin sarayı ve havuzu olmuş bu su ile karşılaştım. Manzara sadece muhteşemdi. Fakat bu güzellik bana acaip bir ölüm düşüncesi arasından geldi. Hiçbir şey bu kadar insana yakın, buna rağmen bu kadar ezici, ondan ayrı olamazdı. Bu şiire adam akıllı kendimi verdiğim sene idi. Birçok şâir okumuştum. Yahya Kemâl'i, Hâşim'i tanıyordum. Zannederim ki, o gün kendi şiirimden benim dışımda örneğini gördüm. Bunu gerçekten anladım mı? Bir insan kendisini ancak hayatının küçük mes'elelerinden sıyrıldığı, yahut da onları zihnî bir şekle soktuğu zaman bulabilir. Talihimiz, içimizde çok gizli bir yerdedir. Fakat ona erişebilmemiz için birçok şeyden kurtulmamız lâzımdır. Bu, bende çok geç oldu. 1921 yılında ise, ben henüz bu çağda değildim. Dilin dışında hiçbir şeyin üzerinde duramıyordum. Aynı günlerde yine bulunduğumuz memlekette denizin bir başka manzarasıyla karşılaştım. Güvercinlik denen deniz mağarasını gördüm. Bu mağara suyun hücumuyla açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu. Dediğim gibi, gördüklerimi henüz küçük bir keşif hâline getirecek seviyede değildim. Fakat estetiğimin temeli olan rüya fikri, biraz da bu mağaraya bağlıdır.

Huzur romanımda Antalya'dan bahis vardır. Hastahanebaşı'ndaki kayalar, Güvercinlik ve deniz. Mümtaz'ın iç hayatının âdeti örgüstünü yaparlar. Fakat dikkatli okumak, gizli bağları bulmak lâzımdır. Bütün roman bu zemin üstüne düşer. İstanbul denizi ve Boğaziçi geceleri gene bu senelerde gelir. Fakat asıl hayaller dünyamın bu tarafını çocukluğumun yıldızlı geceleri ve insana yalnız nefsinin ve aczinin sembolü dağ-

lar, bir tarafını deniz üzerine anlattıklarım teşkil eder. Bunlar benim şiirlerimin “algéb-re” tarafıdır diyebilirim. Yıldızlı gece ve denize, dağın içimizde uyandırdığı yalnızlık duygusundan gittim. Deniz insanla durmadan konuşur. Bununla beraber bu yalnızlık duygusu benden gitmiş değildir. Bittabi bu manzaraları bu şekilde görebilmem için hayata İstanbul gibi bir deniz şehirden başlamak gerekirdi. Şiirde ve fikirde ilk ve galiba yüzünü gördüğüm son hocam Yahya Kemâl oldu. Hâşim’i daha evvel okumuş ve sevmiştim. Bu iki şâir bana kendilerinden evvelkileri unutturdular. Yahya Kemâl’in derslerinden –Fakültede hocamdı– ayrıca eski şiirlerin lezzetini tattım. Gâlib’i, Nedim’i, Bakî’yi, Nâilî’yi ondan öğrendim ve sevdim. Yahya Kemâl’in üzerimdeki asıl tesiri şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ve dil güzelliğidir. Dilin kapısını bize o açtı. Bazıları bu tesiri başka türlü görüyorlar. Hakikatte estetiğimiz ayırdır. Aşağıda anlatacağım. Yalnız millet ve tarih hakkındaki fikirlerimde bu büyük adamın mutlak denecek tesiri vardır. Beş Şehir adlı kitabım onun açtığı düşünce yolundadır, hatta ona ithaf edilmişti. İki def’asında da bu kitap bulunduğum yerde basılmadı ve ben bu ithafı yapamadım. Bende asıl büyük tesir, Fransız şiirinden ve bu şiirin, Baudelaire -Mallarmé- Valéry kolundan geliyor. Fakat bu çizgi de tam değildir. Gérard de Nerval diye çok mühim bir Fransız şâirini, Hoffman ve Edgar A. Poe, Faust’u ile Geothe’yi, Dede Efendi’yi, Mozart ve Bethoven’i, Bach’ı, sevdiğim Fransız ve İtalyan ressamlarını, Fransız “impressioniste” ressamların mühimmini, bazı modernlerin payını da ayırmak lâzımdır. Nihayet bütün bunlara bence en sevdiğim romancı olan Marcel Proust’u da ilâve gerekir. Asıl estetiğim Valéry’yi tanıdıktan sonra (1928-1930) yıllarında teşekkül etti. Bu estetiği veya şiir anlayışını rüya kelimesi ve şuurlu çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musıkî ve rüya. Valéry’nin (velev ki, rüyalarını yazmak isteyen adam bile azamî şekilde uyanık olmalıdır) cümlesini (en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde bir rüya hâlini kurma) şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar. Bu metodu evvelâ şekil verici kaide ve unsurlar tayin eder. Bu kaideler ve zarurî unsurlar (vezin ve kafiye) yavaş yavaş bizde hususî bir şekil alır, yani bizim kendimize mahsus tekniğimiz olur. Ve dilde bu sâyede kendi sesimiz ve o sâyede de kendi benliğimiz, hayat tecrübemize girer. Sesten çok bahsettım: çünkü insan biraz da sestir. Sesimiz nabzımızla beraber değişir. Alelâde konuşma anında bile –eğer çok umumî bir şeyden bahsetmiyorsak– sesimiz daima değişir. Hislerimiz, heyecanlarımız, bütün iç varlığımız sesimizdedir. Çılgık şiirin yarısıdır. Bütün mes’ele dili bir sesin kendisi yapmaktır. Bu, adım adım, yani mısra mısra olur. Şu hâlde her mısra şekildir. San’atta hocalarımdan biri olan ve şiirlerini çok sevdiğim Stéphan Mallarmé, mısraı (birçok kelimeden yapılmış hususî bir dalgalanması olan tek ve uzun bir kelime) diye tarif eder ki, çok doğrudur. Valéry ise, şâirde kulağın daima uyanık bulunması gerektiğini söyler ki, aynı şeydir. Çünkü kulağımız şiir işlerinde en büyük kontroldür. Bence şiir mes’elelerinde en güç şey, insanın kulağı ile tam bir işbirliği yapmasıdır. O hem sizin olmalı, hem de sizi idare edecek kadar dışarıınızda, hatta tarafsız olmalı. Ancak bu şekilde şiir nağme olur. Bizi his ve heyecanlarımızla esir olmaktan kulağımızın dikkati kurtarır. O yavaş

yavaş şiirle aramızda girer. Eseri geçici hislerimizin ifadesi olmaktan kurtarır. Dilin hamuruna gerektiği gibi şekil vermemizi temin eder. Şiir hakkında bu tarz düşünen, onu sonunda insandan ayıran bir adamın niçin roman yazdığını şimdi bana sorabilirsiniz. O zaman size derim ki, şiir söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım. Onun için mümkün olduğu kadar kapalı âlemler olmasını istediğim şiirlerimin anahtarlarını roman ve hikâyelerim verir. Mamafih roman anlayışım şiir anlayışımızdan fazla ayrılmaz. Orada da rüya kelimesi için söylediğim şeyler, hatta rüyamın nizamı hâkimdir. Şu farkla ki, şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatımın ve insanların –kendimden başkalarının– peşindeyim. Ve başkalarına ait zamanın peşinde... Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda. Huzur'da san'atımın –eğer üzerinde duracak bir şey varsa iki kolumun birleştiği– yerler vardır. Şimdi insandan bahsedeyim: Oldukça çalışkanımdır. Kendime göre derbeder bir intizamım vardır. Hâfızam zaman zaman parazit yapmakla beraber kuvvetlidir. Okumayı çok severim ve okuduğumun esaslı tarafını kolay kolay unutmam. Çabuk hiddet ederim, fakat insanlarla münasebette daha ziyade kendimi kabahatli bulurum, hele kızarsam. Kızmak işi araya girdiği için asıl kabahat daima bendedir. Sorumluluk duygusu olan insan kızmamalıdır. Kendimi epeyce iyi tanırım. Tabiatım yahut mizacım, büyük çöküntü ve melânkoli anları dışında neş'elidir. Münakaşayı severim, fakat sonunda etrafı kırdığım –kıрмаğa mecbur olduğum– için mümkün mertebe çekinirim. Bu demektir ki, kendi düşüncelerimden başkasını pek beğenmem. Meğer ki, küçükten beri tanımak şartıyla doğru düşünen biri ile karşılaşayım. Kendi fikirlerimin bana karşı tekrarından sinirlenirim. Çünkü benim gibi düşünülürse benim maymunum olurlar. Tam düşünmezlerse, fikirlerim ve düşüncem bozulmuş olur. Bazen de onlarda düşüncemin sakat tarafını görürüm. O zaman her şeyi yeniden kurmak icap eder. Fazla benimsenen fikirlerimden daima nefret etmişimdir. Şahsiyete hörmet ederim. İnsanlığı severim. Fakat insanı beğenmem ve bütün insanlara acırım. Bu demektir ki, oldukça yani herkes kadar hodbinimdir. Maymunu sevmem, dedim, insana pek benzediği için. Bütün kötü huylarımız bu acaip hayvanda vardır. Hilkat onu sakat bir aynamız gibi yaratmıştır. Kuşları hemen hemen bulutlar kadar severim. (Aksi daha doğru olur). Kuşlar arasında en sevdiğim serçedir. Dünyada bundan lâtif mahlûk tasavvur edemem. Fakat asıl sevdiğim hayvanlar at, kedi ve köpektir. Eşek veya at yük hayvanlarına çok acırım ve biraz da insan talihinin sembolü gibi bakarım. Cins atları hem severim, hem de binmesini bir türlü öğrenemediğim için biraz kızarım. Cins köpek, cins kedi ve cins at, tabiatın en büyük lüksleridir. Çiçeklerden güllü, menekşeyi, meyve ağaçlarının çiçeklerini severim. Büyük ağaçlara çıldırırım. Büyük bir ağaç hem deniz, hem de serçe gibidir. Rüzgâr sesi, ağaç dalları ve yapraklar arasında insanlaşır. Şiir anlayışımı (Şiirler)'in birinci ve son manzumesinde bulabilirsiniz. "Ne İçindeyim Zamanın" şiiri, şiir hâlini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki, bir çeşit murakabe (içe dalma) ve rüya hâlidir. Görüyorsunuz ki, hakikî rüyanın tesadüfleri ve tuhafıkları ile alâkası yoktur. Zaten rüyanın kendisinden ziyade –benim şiir anlayışım–

da– bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur. Musıkî burada işe girer. Çünkü bu duygu musıkîşinas olamamak şartıyla musıkî sevenlerde bu san'atın uyandırdığı hisse benzer. Bunu yaşadığımızdan başka zamana geçmek diye de tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman. İkinci şiir, “Boğaz’da Akşam” şiirin örgüsünü anlatır. Bu şiirde realite olarak tek bir bulut vardır. Akşamla bu bulut değişir., bir yıldız olarak gelir, Boğaz sularında yüzer. Böylece bir bulut, bir “objet etrafında bir atmosferin kurulması hikâyesi. Burada da musıkî ile yine zaman vardır. Musıkî durmadan değişir ve değişerek kendi âlemini içimizde kurar.

Şiir ve san'at anlayışında Bergson'un zaman telâkkisinin mühim bir yeri vardır. Pek az okumakla beraber o da borçlu olduğum insanlardandır. Fakat 1932 yılında Schopenhauer ve Nietzsche'yi çok okuduğumu da hatırlatayım. Rüya meseleleri beni Freud ve psikanalistlere götürdü.

İşte san'atım hakkındaki fikirlerimi öğrendiniz. Ne kazandınız? Orasını bilmem. Kendime gelince... İnsan o kadar mühim değildir. Ben de herkes gibiyim.

Bu mektubu biraz da çocukluğuma göndermiş gibiyim. Bilmem liseniz hâlâ eski yerinde, yani Ambarlı'da mı? Sizinle konuşurken, sizi hep orada tasavvur ettim. Bana vaktiyle olduğum genç adamı hatırlattınız. Onun heyecan ve şaşkınlığını yaşadım. Sizde teşekkür ederim. Arkadaşlarımıza ve hocalarınıza selâm ve dostluklarımı, başarı dileklerini söyleyin. Minnettarım. Mes'ut ve çalışkan olun, aziz yavrum.

* *Tanpınar'ın Mektupları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992, ss. 244-250

TANPINAR TOPRAĞA VERİLDİ

Vefatını teessürle bildirdiğimiz İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ‘Tanzimat Tarihi Kürsüsü’ Ord. Profesörü, edip ve şair Ahmet Hamdi TANpınar’ın cenazesi dün öğle üzeri Süleymaniye Camii’nden törenle kaldırılarak Rumelihisarı’ndaki ebedî istirahatgâhına tevdi olunmuştur.

Tercüman Gazetesi 26 Ocak 1962.

