

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>

Tanpınar'ın Eşiğinde

Ahmet Hamdi Tanpınar
ve Eserleri Üzerine Düşünceler

MEHMET SAMSAKCI



KİTABEVİ • 577

Tanpınar'ın Eşiğinde
Ahmet Hamdi Tanpınar
ve Eserleri Üzerine Düşünceler

Mehmet Samsakçı

Kapak Tasarım
Onur Sönmez

Dizgi/İç Düzen
Hülya Aşkın

Baskı - Cilt
Çalış Ofset
Davutpaşa Caddesi No:8
Topkapı - İstanbul
Sertifika No: 12107

1. Baskı 600 Adet
İstanbul, 2014

ISBN 978-605-4907-37-3

T.C.
Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No: 16450

Online Satış
www.kitabevi.com.tr

Kapak Fotoğrafı
Ara Güler, 1956

KİTABEVİ

Çatalçeşme Sk. No: 46/A Cağaloğlu-İSTANBUL
Tel:(0212) 512 43 28 - 511 21 43 • Faks:(0212) 513 77 26

Tanpınar'ın Eşğinde

Ahmet Hamdi Tanpınar
ve Eserleri Üzerine Düşünceler

MEHMET SAMSAKÇI

Yard. Doç. Dr. Mehmet Samsakçı

1981 yılında Bursa'nın Mustafakemalpaşa ilçesinde doğdu. 14 Eylül İlkokulu'nda okudu, ortaokul ve liseyi 1992-1993 eğitim-öğretim yılında girip 1999'da mezun olduğu Sedat Karan Anadolu Lisesi'nde tamamladı. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdi ve 2003'te mezun oldu. Aynı yıl Yüksek Lisans programına kaydoldu ve Prof. Dr. Kâzım Yetiş'in danışmanlığında "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar" isimli tezini tamamladı.(2005) Yine 2005 yılında söz konusu bölümde doktora çalışmasına başladı. 2003-2006 yılları arasında Yahya Kemal Enstitüsü'nde arşiv ve müze görevlisi olarak görev yaptı. 2006 Aralık'ta, mezun olduğu ve doktora çalışmasını sürdürdüğü bölüme Yeni Türk Edebiyatı Kürsüsünde Araştırma Görevlisi olarak atandı. "Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinde Parti / Particilik Algısının Türk Romanına Aksi (1909-1980)" başlıklı teziyle Aralık 2010'da Dr. ve Kasım 2012'de Yard. Doç. Dr. ünvanlarını aldı. Hâlen İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalında görev yapmakta olan Samsakçı, 2012-2013 Akademik Yılında Priştine Üniversitesi Filoloji Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde misafir öğretim üyesi olarak görevlendirilmiştir.

İÇİNDEKİLER

KİTAP HAKKINDA • VII

Tanpınar'ın Senelerinin Bilânçosu • 1

Tanpınar'a Göre ve Tanpınar'da *Yeni* ve *Modern* • 9

Babasının Gölgesinde Bir Trajik: Behçet Bey • 17

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İstanbul Semtleri • 25

Ahmet Hamdi Tanpınar'da Ses • 49

"*Yeni Debussy'ler Aldım. Behemehâl Gelin*":

Tanpınar ve Batı Müziği • 65

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sinema • 73

Elâgöz Mehmed Efendi Mahallesinde Hayat • 87

Kültürel Devamlılık ve Zevk İnkırazı Bağlamında

Ahmet Hamdi Tanpınar'da Türk Mimarisi • 99

Ahmet Hamdi Tanpınar Estetiğinde Bahar ve Güneş • 123

Tanpınar'ın Türkçede Yayımlanmayan Bir Yazısı • 131

Ahmet Hamdi Tanpınar Külliyyâtında

Mistik / Tasavvufî İçerik • 147

Tanpınar'ın Roman Dünyası • 173

Tanpınar Olmasaydı Nelerden Mahrum Kalırdık? • 183

KAYNAKÇA • 193

İNDEKS • 197

Kitap Hakkında

Bir ankete verdiği cevapta *"Hayatımın hangi devrinde edebiyatçı olmaya karar verdim? Bunu pek söyleyemeyeceğim. Hatta böyle bir karar verdiğimi de pek hatırlamıyorum. Daha iyisi şöyle düşünelim: Günün birinde kendimi edebiyattan başka bir işe yaramaz buldum. Ama o günün tarihini benden isteme. Hususî istidatlara inananlardan değilim. Hatta insanın biraz da şartlarının esiri veya mahsulü olduğuna kaniim. Benim şartlarım beni edebiyata götürdü"*¹ diyen Ahmet Hamdi Tanpınar, hangi sebep ve sâikle olursa olsun Türk edebiyatının belki de en hareketli, en karmaşık, en önemli kırılma noktalarından birisinde, 20. asrın hemen başında kendisini kültürümüzün, edebiyatımızın içerisinde bulmuştur. Her şuur sahibi aydın gibi o da edebî, tarihî, felsefî ve sosyolojik kavramları; şahsiyetleri ve eserleri büyük medeniyet problemleri etrafında incelemiş, bunları çok çeşitli sebeplerin doğurduğu birer sonuç ama aynı zamanda başlı başına, kendi başına birer değer olarak kabul etmiştir. Bu yüzdendir ki Tanpınar'ın eserleri daima çok cepheli, çok şümüllü olmuştur. Bu çok cephelilik, bu geniş perspektif ve kapsamlı bakış, benzersiz ve sanatlı bir üslûpla birleşince de ortaya, kendisine Türk kültür ve medeniyetini, sanatını, hayatını ve bunların yapıcı unsuru olan "insan"ını merele yapan her devrin okuru için de vazgeçilmez kaynaklar çıkmıştır.

¹ "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, (Haz: Prof. Dr. Birol Emil), 2. bs., Dergâh Yay., İstanbul 1996, s.

Pek çok deha sahibi sanatkâr gibi Tanpınar'ın da, sağlığında hak ettiği ilgiyi görmediğini biliyoruz. Yaşadığı ve yazdığı dönemde “sükût suikastı”ne uğradığını belirten, görmezden gelindiğini düşünen, büyük mesaisine rağmen zaman zaman hafife bile alınan Tanpınar'ın Türk edebiyatı, sanatı ve kültürü için vazgeçilmezliği önce, öğrencisi, asistanı ve dostu Prof. Dr. Mehmet Kaplan tarafından söz konusu edilmiş ve vurgulanmış; özellikle 1980'lerden sonra da Tanpınar'ın düşünceleri, dikkatleri ve tespitleri giderek artan ve derinleşen bir ilgiye mazhar olmuştur. O'nun bu şekilde keşfedilişi, yakın ve uzak tarihe ait meseleleri daha serbest ve özgürce tartışmaya başlayan Türk aydınına ve kültürel / entelektüel seviyesi giderek artan okuyucuya geniş ufuklar, geniş açılımlar bahşetmiştir. Bugün artık, tarihimiz ve edebiyatımız hakkında araştırma yapacak, eser kaleme alacak, görüş belirtecek herkesin dikkatle incelemesi, okuması, tartışması ve anlaması gereken birisidir Ahmet Hamdi Tanpınar.

Tanpınar hakkında elimizde büyük bir literatür vardır. Türkiye'nin, hatta dünyanın çeşitli üniversitelerinde, Türkoloji ve Sosyoloji başta olmak üzere üniversitelerin farklı bölümlerinde O'nun etrafında yapılmış onlarca tez; değişik vesilelerle hayatı ve eserleri hakkında yazılmış ve takibinde artık zorlandığımız kitaplar, sayısı belki 1000'i bulan deneme ve makaleler, dergiler tarafından hazırlanan dosyalar, düzenlenen sempozyumlar ve bu sempozyumlarda sunulan tebliğlerin metinleri söz konusudur. Değişik bakış açılarıyla yorumlanmaya müsait olan, araştırmacıya daima yeni konular, yeni meseleler, yeni araştırma sahaları sunan Tanpınar'ın eserleri ve şahsiyeti, kendisini tanıma şansı yakalayan kişiler başta olmak üzere, çeşitli seviyeden araştırmacılarca derinlemesine incelenmiş bulunmaktadır. Bununla beraber, yukarıda belirttiğimiz üzere, O'nun şiir ve romanları (tabii bu edebî eserlerde kurgulanan kahramanlar), hatta doğrudan konuştuğu makale ve kitapları, hatta mektup ve günlükleri yeniden ve hâlâ farklı perspektiflerle yorumlanmaya daima müsaittir. Elinizdeki kitabı oluşturan yazılar da, 2005 yılında, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde, aziz hocamız Prof. Dr. Kâzım Yetiş danışmanlığında hazırlanmış bir tezle başlayan ilgi, merak ve gayretin

mütevazı sonucudur. Değişik vesile ve tekliflerle kaleme alınmış bu yazılarda, Tanpınar'ın eserine veya edebiyatçı-aydın kimliğine ait orijinal ve benzersiz hükümler, saptamalar olduğunu söylemek veya iddia etmek safdillik olur. Bununla beraber, bir kitap hâline getirilme düşüncesiyle hazırlanmamış olduğundan bazı tekrarlar da içeren bu metinlerde Tanpınar'ın eserine ve kendisine ait ve bugünün okuyucusuna bazı pencereler açacak yorumlar, hükümler ve dikkatler sunulmaya gayret edilmiştir.

Kitapta yer alan yazıların çoğunluğunu *Türk Edebiyatı, Hece, Dergâh, Toplumbilim* gibi kültür dergilerinde neşredilmiş denemeler oluşturmaktadır. Bunun yanında hakemli bir dergide yayımlanan bir makale ve uluslararası bir sempozyuma sunulan, kısa bir süre sonra aynı organizasyon tarafından kitaplaştırılan bir tebliğ; 2014 yılı boyunca, İ.B.B. Kültür A. Ş.'nin organize ettiği Tanpınar eksenli aylık seminerlerimizde konuşulan "mistik / tasavvufî içerik" probleminde dair bir yazıyla Türk Edebiyatı Vakfı'nda verilen bir konferansın samimî metni de kitaba dâhil edildi. Son yazı ise Tanpınar'ın varlığına tersten bir bakışın sonucudur.

Yüksek Lisans çalışmamı Tanpınar üzerinde yapma ısrarımı anlayışla karşılayan Hocam Prof. Dr. Kâzım Yetiş'e, bu yazıların bazılarının yazılmasına vesile olan Hocam Prof. Dr. M. Fatih Andı'ya, elimizdeki Tanpınar resimlerinin en güzellerine sahip olan ve bunlardan birisini bu çalışmanın kapağında kullanmama izin veren Ara Güler'e, her zamanki ilgisi için Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk'a, her meselede konuyu bir şekilde Tanpınar'a getirmemi daima tebessümle affeden, Tanpınar sevgimi paylaştıran ve Tanpınar hazinesini yağmaladıkça zenginleştiren diğer hoca ve arkadaşlarıma; ayrıca kitabın basımını üstlenen Kitabevi'nin sahibi Mehmet Varış'a müteşekkirim.

Tanpınar'ı okumak, düşünmek ve tartışmak bizim için zevklerin en büyüklerinden birisi oldu. "*Kâşki sevdiğimi sevsen kamu halk-ı cihan!*"

Yard. Doç. Dr. Mehmet Samsakçı

Tanpınar'ın Senelerinin Bilânçosu

Bir şair ya da romancının hayatını bilmek neye yarar? Biyografi, esere bakışımızı zenginleştirir mi, kısırlaştırır mı? Edebî metin modern zamanlarda artık özgürlüğünü ilân etmemiş midir? Son eleştiri kuramları, özellikle aslen “dinî metinleri tefsir etme” demek olan, felsefe ve edebiyat alanında da metinleri kişisel okuma ve değerlendirme şekline bürünen, Türkçede belki de en öz ve net şekilde “yorum” ya da “yorumlama” biçiminde karşılanabilecek olan “hermenötik”; estetik bütünlük’te süjeyi tek zorunlu ve tek gerçek kabul eden “alımlama” ya da çeşitli eser merkezli okuma biçimleri ve kuramları bütün varlığı ve yaşantısıyla yazarı saf dışı bırakmış görünmektedir. Bu kısa denemede tarihî ve biyografik bilginin önem ya da önemsizliğini ya da metnin açılması ve çözümlenmesi yani şerh ve halli için okurun ne demek olduğu konusunu tartışmayacağız. Bilimsel ya da popüler düzeydeki, çok çeşitli çap ve hacimdeki çalışmalar bunları yeteri kadar yapıyor. Bununla beraber, “şiiirlerimde kendimi, romanlarımda etrafımı anlattım” diyen bir şairin hayatının eserine ne kadar dâhil olduğunu tartışmanın çok da yeri yoktur. (*Kerkük Hatıraları* olunsun. Bir hayat, aynıyla veya deformasyona uğrayarak eserde nasıl karşılığını buluyor!) O çok klâsik tutumla yazarla karakterlerini özdeşleştirmiyoruz, Mümtaz’ın Tanpınar olduğunu iddia ya da reddetmiyoruz, biz Abdullah Efendi, Behçet Bey, Hayri İrdal ve Suat’ın da az veya çok, o veya bu şekilde Tanpınar olduğunu söylüyoruz. Fakat meselâ Ahmet Cemil’i

Fikret gibi düşünmenin, sarı saçları ensesine dökülen hülyalı ve naif genci, karşılığı Fikret bile olsa bizi ve muhayyilemizi ne kadar sınırladığını yani her türlü şartlanmanın biraz da olumsuz anlamda bir oto-kontrol olduğunu gözden ırak tutmayarak. Şairin hayatını bilmenin bilinçdışı dayatmaları beraberinde getirdiğini unutmaya-
rak. Yine de Tanpınar'ın hayatını bir izleyelim. Zaten bir film karakteri kadar ilginçtir... Tabii buradaki ilginçlik yaşananlardan çok yaşayanla ilgilidir. Mehmet Kaplan anlatır: *"Bir gün Türkiyat'ta yine uykusuzluğundan, rüzgârlardan, yukarısında tepinen komşulardan bahsediyor, nükteler, komiklikler yapıyordu. Gençlerden biri "Kendinizle çok alâkadar oluyorsunuz" dedi. Hamdi Bey, daima olduğu üzere derhal komiği buldu: "Daha enteresan bir mevzu bulun da onun üzerinde konuşalım" diye cevap verdi."*

Tanpınar, hayatını nerede anlatmıştır?

Yazarın hayatı hakkında çok cömert ve kullanışlı bilgiler bırakmasına / paylaşmasına vesile olduğu için öncelikle, daha önce "bir genç kız" olduğu düşünülen fakat son araştırma ve keşiflerle Mustafa Erol isimli bir erkek olduğu saptanan Antalyalı Genç'e teşekkür etmemiz gerekir. *Antalyalı Genç'e Mektup*, paha biçilmez hayat parçaları ve hatıralarla doludur. Yine Varlık Yayınları ve dergisi sahibi Yaşar Nabi, mektuplaşma yoluyla bir anket / röportaj yapmıştır ki Tanpınar burada da çok şeffaf ve samimîdir. Ve tabii ki bütün perişanlığı, bütün hüznü ve trajedisıyla *Günlükler!* Bu çok önemli üç otobiyografik malzeme ve diğer bazı sayfalara müracaatla küçük bir Tanpınar biyografisi yapalım:

1901: 19 Haziran'da doğduğunu biliyoruz. 1901'de doğmak, 7 yaşında Meşrutiyet'i, 13 yaşından 18 yaşına seferberliği yani ilk büyük dünya savaşını; hemen ardından Mütareke ve Mücadele yıllarını idrak, yine hemen sonra bir devletin küllerinden doğan yeni bir devletin ilk genç neslinin ıstıraplarını paylaşmak demektir.

Babası kadı olduğu için devamlı aziller, nasplarla dolayısıyla maddî sıkıntılarla geçen bir çocukluktur bu. (İrsiyete çok inanan Tanpınar'a parasızlık derdinin babasından miras kaldığını söylemek pek âlâ mümkündür.) Ergani Maden inde 3 yaşındayken ken-

disine rastladığını söyler. Mamafih, bu bilgiyi verdiği mektubun ilerisinde bir yerde *“Bir insan, kendisini ancak hayatının küçük meselelerinden sıyrıldığı yahut da onları zihnî bir şekle soktuğu zaman bulabilir. Talihimiz içimizde çok gizli bir yerdedir. Fakat ona erişebilmemiz için birçok şeylerden kurtulmamız lâzımdır”* diyen de Tanpınar’dır.

Kendisine rastlamak... Bir anlamda bir yerlerde gizli olan, en doğru ve anlamlı noktada ortaya çıkmayı bekleyen bir “ikinci ben”in ya da “asıl şahsiyet”in tezahür edişi. Hem de Tanpınar’ın çok sevdiği bir tabirle “tesadüf” eseri. (Bir gün bir “Tanpınar Sözlüğü” yapılsa, bu çalışmanın en geniş maddelerinden birisi “tesadüf” olacaktır.) İnsanın kendisi olması, kendisini bulması... Kendine rastlamak... Tanpınar külliyyâtında ben, ikinci ben, şizofreni, kişilik çatışmaları ve buna bağlı kavramlardan introspection (yazarın deyimiyle “içe doğru çevrilmiş araştırmacı göz”, bir çeşit “murakabe”) gibi kelimelere sıkça rastlanır. Fakat bunun din ve tasavvuf lügatinden gelen “nefs”le pek ilgisi yoktur. En azından yazar, mektup, günlük ya da doğrudan konuştuğu diğer metinlerinde bu türden bir nefis mücadelesinden, dinden gelen bir literatür içinde konuşmaz. Fakat elbette, eskilerden ve hayatlarından bahsettiği kitap ve yazılarında “nefis” problemi, Tanpınar’ın tasavvufu çok iyi okuduğunu gösterir. Tanpınar’da aranması gerekenin yalnızca mistisizm olduğu ileri sürülmüştür. Tartışmalıdır. (Bunu bu kitapta tartışacağız.)

Kendine rastlamak... İnsanın kendisiyle olan ezeli rekabeti ya da kendisine yönelen bu sonsuz iştiağı Tanpınar’ı daima ilgilen-dirmiştir. Her şair ya da yazarı cezbeden bu “kendilik” sorununu tartışırken Tanpınar’ın *“Nefsini bilen Rabbi’ni bilir”* düsturunu ne kadar hesaba kattığını asla bilemeyeceğiz. Fakat bütün bir ontolojinin konusu olan, dinî veya profan metinlerin, özellikle şiir ve romanın vazgeçilmez temi olan bu benlik ve kişilik problemi, en klâsik ürünlerde bile kendisini gösteriyor. Örneğin, *Hayriyye*’nin 351. bey-tinde geçen

mısraı sipsivri bir modernist öneri olarak ışıldıyor. Tanpınar, çok okuyan birisiydi. "Her şey bana karşı kendi içimde" diyen, günlük ve mektuplarında kendisine karşı çok zalimleşebilen Tanpınar'ın ömrünün sonuna kadar hazin bir benlik mengenesinde yaşadığı görülmektedir. Bu güvensizlik, tatminsizlik, kendisini zavallı ve budala görme krizlerinin asıl sebebi elbette malûm "suikasttır". Haluk Sunat'ın Tanpınar'a, Tanpınar metinlerine daha da önemlisi resimlerine "psikanalitik yaklaşımı" ve yorumları çok dikkate değer. "Ben resim çıkartmasını beceremiyorum. Ya orangutana ya da hapis-hane kaçkınına benziyor" diyorsa da Tanpınar.

1908-1909: Ergani'den sonra Sinop. Denizle tanışma. Tanpınar metinlerinde deniz, su ya da bu daireye ait kelime ve kavramları içeren mısralar, pasaj ya da paragraflar bulmak çok kolaydır. Burada bunları tekrar etmenin çok da anlamı yok. Fakat denizin, güneş, yıldızlar ("Bir Sülmer rahibi gibi muhayyilem hep yıldızlarla meşguldü"), ay, toprak, kısacası işi ve hayatı şiir olanların vazgeçemedikleri ve kendilerini dışında düşünemedikleri kozmografyanın Tanpınar'ın da asıl tutkusu olduğunu vurgulamalıdır. Su ve türevleri, şiir başta olmak üzere Tanpınar külliyâtının temel kavramlarından.

Bu arada: Siirt. Dağ, akşam, yalnızlık...

1913-1914: Kerkük. Damlarda yatmak.. Yine gece ve yıldızlar...

1916: Kerkük'ten ayrılış, Musul'da annenin kaybı. (O sene Kerkük'teki üçüncü evlerinde bir yılan öldürmüşler. Annesi de o yıl ölmüş!) Antalya... Güneş ve denizle asıl buluşma. Tanpınar, masala, mitolojiye, metafiziğe, rüyaya ve ruha inanır. (Ne zaman rüyasında bir at görse bir sevdiği vefat etmiş [Ömer Faruk Akün, Tanpınar'ın kendisinden aktardığı bu bilgiyi 29 Aralık 2001'de bir konferansta vermişti.]

Tanpınar, bu yıllarda gördüklerini "gerçek bir keşif hâline getirecek seviyede" olmadığını bildiriyor. Keşfin, Tanpınar için bir yaş, bir donanım, bir bilgi ve şuur meselesi olduğunu görüyoruz. Keşif, bulmak değildir. Ezelden beri var olanın, bize, bizim için kapısını açmasıdır daha çok. Veya bizim ona açılmamız...

1919-1922: Fakülte yılları. Âkif gibi önce Baytar Mektebi'ne kaydoluş. Tarih ve felsefe okuma niyetleri fakat Yahya Kemal dolayısıyla Edebiyat Şubesi. *"Kudretleriyle ihtirasları arasındaki nispeti ölçme fırsatı bulamamış, kendi dünyasını başkalarında arayan, müspet bir iş olarak kendisine şiiri seçen"* bir genç. Mütareke gençlerinden birisi. Yahya Kemal'in derslerine ait çarpıcı bir izlenim: *"Sanki bu derslere çıplak geliyor ve O konuştuğu giyiniyorduk."*

Şurası var ki Tanpınar, Yahya Kemal'e çok şey borçludur. Sonradan *Günlükler*'de göreceğimiz iç hesaplaşmaları, bazılarının Oidupus Kompleksiyle açıkladıkları, bir tür Yahya Kemal sendromu şeklinde de anlaşılabilecek bir hâli ispatlıyorsa da "büyük göçmen kuş"la karşılaşmasaydı Tanpınar'ın daha az Tanpınar olacağından şüphe edilemez. "Yahya Kemal'in en güzel eseri Tanpınar" mıdır bilemeyiz ama Tanpınar'ın en güzel eserleri Yahya Kemal'den mülhemdir. *Beş Şehir*, *Huzur*, *Edebiyat Üzerine Makaleler* ve *Yaşadığım Gibi*'ye giren yazılar, yine Yahya Kemal'in klâsik tarzına yani saltanatlı ve şahsiyetli Osmanlı zevkine yapılmış resmî ihanetin eşsiz ironisi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne kadar bütün eserlerde Yahya Kemal vardır. Tanpınar, doğrudan konuştuğu metinlerin hemen hepsinde referans olarak *Kendi Gök Kubbemiz* şairini anmıştır. (Yahya Kemal, Tanpınar'ı ne kadar önemser? Bu nokta biraz hazindir. Yahya Kemal'in en büyük manzumelerinden "İtrî", Rıfkı Melul Meriç'e; "Atik Valde'den İnən Sokakta" Nihad Sami'ye; "Bedri'ye Mısralar", Bedri Tahir Şaman'a (Bursalı Mehmed Tahir'in oğludur), "Rindlerin Hayatı" Halide Edip'e; Tanpınar'ın da aralarında bulunduğu Derghâhçı gençlerin şantajlarıyla bitirdiği "Ses" Fâzıl'a (Aykaç?) ithaf edilmiştir. Tanpınar'a da sekiz mısralık "Bahçelerden Uzak" şiiri düşmüştür. Yahya Kemal'i pek çok şeyi göze alarak savunan, O'nun dil, tarih ve medeniyet hassasiyetini sonuna kadar diri tutan (1930 tarihli Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'ndeki talihsiz çıkışı müstesna) Tanpınar, Yahya Kemal'i az yazıyor olmakla tenkit ve tezyif edenleri *"çekiyle elmas tartılmaz, odun tartılır"* diyerek susturmuştur. *Günlükler*'den öğrendiğimize göre Tanpınar da, Yahya Kemal'e eser ithafı konusunda vicdan azabı yaşamaktadır. Müridoğlu'na *Hikâyeler*'ini, Tarık Temel'e *Huzur*'u ithaf eden Tanpınar, sağlığında Yahya Kemal'e kitap hediye etmediği için kendisini suçlar.

Şurası kesindir ki diğer şair ve yazarları medihte çok da cömert olmayan Yahya Kemal de Tanpınar'ı sükûtuyla üzenlerdendir.

1923: *Hüsrev ü Şirin*'le mezuniyet ve Erzurum Lisesi'ne tayin. Uzun bir yolculuktan sonra okula geldiği ilk gün Lisenin Müdürü Erzurumlu Cevat Dursunoğlu'nun "*Ne düşünüyorsunuz?*" sorusuna koltuğa çökmüş olan Tanpınar'ın "*Tekâütlüğüüm ne zaman gelecek diye düşünüyorum?*" cevabı!. Hocalık çok zaman Tanpınar'a zaman kaybı gibi gelmiştir. Nitekim ilerleyen yıllarda Ankara'da nüfuzu artan Dursunoğlu'ndan Tanpınar, milletvekilliği için tavassut isteyecektir. (Hiç görmediği Maraş'tan milletvekili olur) Erzurum, Tanpınar biyografisine göre söylersek 1. şehir.

1925: 2. şehir, Konya. Selçuklu'yu tanımıştır. *Beş Şehir*'in Konya bahsinde Selçuklu tarihi ve mimarisi için hoş satırlar bulunursa da Tanpınar, Selçuklu'yu Osmanlı'dan daha çok sevmeyi anlayamadığını ifade etmektedir. Konya'da Mevlânâ ve semâ'ı tanıdı. Semâ, Tanpınar'a çok uygun bir âyin / ibadettir zira baştan sona semboldür. *Huzur*'un en canlı sahnelerinden olan Mümtaz'ın Emirgân'daki evindeki musiki faslındaki "*Ferahfeza miracı*" da Tanpınar'ın tekkeler sırlanmadan önceki son Konya Şeb-i Arus'undaki izlenimlerinin ürünü olmalıdır.

1927: 3. Şehir, Ankara. Tanpınar'ı Ankara Erkek Lisesi'nde görüyoruz. Ağustos 1929'da, Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmen. (Batı müziğini, buradaki yabancı hocalar ve plâklar sayesinde tanıdı.) 1931'de Ankara Kız Lisesi edebiyat öğretmeni.

1930: Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde divan edebiyatı derslerinin lise müfredatından kaldırılmasını, edebiyat eğitiminin Tanzimat'tan sonra başlaması gerektiğini ileri sürdü. "*1932'ye kadar çok cezrî garpçı idim. Şark'ı tamamen reddediyordum.*"

"Şurası muhakkak ki 1923 ile 1932 arasındaki hayatımı kendi elimle yaktım"

1933: Ahmed Haşım'den sonra, Güzel Sanatlar Akademisi'nde estetik ve sanat tarihi anlattı. (Resim ve heykelle ciddî teması da burada gerçekleşti.): "*Hocalığım fena değil fakat dün ilk ve muazzam potumu kırdım. Asar-ı Atika Müzesi'ni geziyorduk, Iskender'in Lâhdi di-*

ye sonradan bulunmuş bir lâhdin karşısına geçip bir gece evvel hazırladığım traşı vermeye başladım. Hademe, bereket versin, yetiştii ve kurtardı."

1939: Tanzimat'ın ilânının 100. Yılı dolayısıyla İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde açılan Yeni Türk Edebiyatı kürsünün ilk başkanı oldu. XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi isimli benzersiz eser, bu çerçevede hazırlandı. Hocalıktan, bunun getirdiği zorunluluklardan, derslerin çokluğundan, talebenin ilgisizliğinden, zaman kaybından çokça şikâyet eden Tanpınar'ın derslerinin bir bilgi ve estetik şölenine dönüştüğünü, sadece hatıratlardan değil artık yayımlanan ders notlarından da öğreniyoruz: *"Üniversite hocalığı bir cemiyetin bir insana verebileceği en şerefli iştir."*

1940: Kırklareli Kolordusu Topçu Kumandanı Astsubay Vekili Teğmen Ahmet Hamdi... *"Komik, komiğim vesselâm... At üstünde, yaya, emir verirken, alırken, her hâl ve şânımda komiğim..."*

1940-1943: Bu aralar, ilme ağırlık verdiği dönemlerdir. Tanpınar bir yandan meşhur edebiyat tarihini hazırlıyor, bir yandan da çeşitli mecmualarda makaleler neşrediyordu. Yahya Kemal'le ilgili yazıların bazıları da bu arada yayımlandı. Çok çeşitli okumalara müsait Abdullah Efendi'nin *Rüyaları* 1941'de *Tasvir-i Efkâr*'da; *Evin Sahibi* de 1942'de tefrika edildi.

1943: Bu senenin hemen başında Tanpınar hocalığı bırakıp milletvekili olmayı kafasına koymuştur. Tecer'e yılbaşında yazdığı bir mektupta *"Cevat'la baş başa verip çalışsanız ve beni hocalıktan kurtar-sanız. Memur yapsanız. Ne iyi olur. Tekrar ve Hoca olarak Ankara'ya gel-mek istemem. Fakat mebus olursam iş değişir. Bıktım artık. Üç gündür ki-taba çalışıyorum, tatilden istifade ederek. Yarın ders başlayacak. Elveda... Arabaya koşulacağım."* diyor. 19 Ocak 1943'te de *"Tabii anladınız, me-bus olmak istiyorum"* diyecek, *"hiç görmediği"* Maraş'tan mebus olacak ve ilk fırsatta politikayı terk edecektir. *"Sokak politikası, kah-vehane politikası yapıyorum kardeşim ve bundan nefret ediyorum. Benim işim değil bu."* Makale ve hikâyelere devam etti. MEB için bazı Yunan klâsiklerini (Fransızca'dan) tercüme etti. *"Ben işte, ne mesudum, ne de param var. Maraş mebusu bu saatte cebinde bir metelik taşıyor. Pa-ra bulacağım, bulabilirim, fakat snaderi nerede bulmalı?"*

8 • Tanpınar'ın Eşiğinde

1944: *Mahur Beste*. (Ülkü' de tefrika)

1946: Makalelere devam. *Beş Şehir* basıldı.

1949: Üniversiteye dönüş.

1953: İlk Avrupa seyahati. Daha önce kitaplardan okuduğu, görenlerden dinlediği Avrupa'yı bu kez içeriden tanır. Bu, tam bir sanat adamının gezisidir. "*Paris kulağımda bin türlü sesle kendini kuruyor, ben bu seslerden şehir üzerine sizin çehrelerinizi çiziyorum. Bu her an böyle oluyor. İki türlü yaşıyorum. Paris beni daha keşfetmedi, ben de pek kendisini görmüş değilim.*" (Adalet ve Mehmet Ali Cimcoz'a, 6 Nisan 1953 tarihli mektup)

1954-1956: *Edebiyat Tarihi*'ni yeniden ele aldı ve kitap nitelik ve nicelik bakımından büyük bir aşama kaydetti.

24 Ocak 1962'ye kadar: Dostların âlem meclisinden birer birer ayak çekmeleri. Artan yalnızlık ve tatminsizlik. Bununla beraber, yazarak ve çalışarak ayakta kalma çabası. Projeler, yarım ya da yeniden ele alınmayı bekleyen metinler. Muhite karşı, hayata ve topluma, özellikle intelijansiyaya karşı müthiş bir kırgınlık ve öfke:

"Ne yaptım? *Beş Şehir*'le, okunmayan, bahsedilmeyen *Beş Şehir*'le, bütün o hikâyeler, romanla Türk edebiyatının bütün bir tarafıym... Bu eserlerden memnun muyum? Orası başka.

.....

Bunların Türkiye'ye ve Türkçeye getirdiği hiçbir şey yok muydu? Türkiye'ye ve Türkçeye. Ya şiirlerim? "*Deniz*" manzumesi Türkçenin beş-on manzumesinden biridir."

Tanpınar'a Göre ve Tanpınar'da Yeni ve Modern

20. asır Türk edebiyatının şair, romancı, hikâyeci, [hatta son zamanlarda geniş kitlelerin okuma şansı bulduğu *Son Meclis* isimli eser de dikkate alınırsa] tiyatrocusu, edebiyat tarihçisi, hocası ve nihayet kuşatıcı, sorgulayıcı ve keskin dikkatli münekkidi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Türk edebiyat ve kültür hayatı hakkındaki dikkatlerinin ağırlık noktalarından bazıları da yeni, yenilik, modern sanatlar; diğer bir deyişle bu akımların sanatlardaki akisleri ve asıl önemlisi sanatın ezeli gayesi "güzellik"tir.

Hemen ifade etmeli ki modern, birçok bakış açısına göre çeşitli tanımları yapılmış, Türk ve dünya edebiyatında büyük kırılmalara yol açmış girift bir kavramdır. Fakat bu kelimenin bizdeki aksi ya da Türkçe'de yüklendiği anlamlar, eskiye ve geleneksele gösterilen tepkiyle paraleldir. Eskinin, gelenekselin veya klâsiğin karşıtı olarak kullanılagelen modern, Tanpınar'ın eserlerinde de hemen hemen aynı anlamları taşımaktadır. Bu yüzden yazarını yeni ve yenilik hakkındaki görüşlerine modernî de eklemek gerekir. Şu kadar var ki Tanpınar, modern kelimesinin kapsamını bazen genişleterek bu kelimeyle tüm dünyada gelişen ve gözlenen modern akımları kasteder. Yazar modernîden veya modernizmden ne anladığını açık açık belirtmese de aşağıda görüleceği gibi onun modern sanatlara, özellikle modern resim ve mimariye muhalif bir tavır takındığını söylemek mümkündür.

Yenilik, Tanzimat Sonrası Türk edebiyatının en çok kullanılan ve üzerinde en çok tartışılan kelimelerindendir. Bu kelime bizde o kadar büyük bir eksen olmuştur ki özellikle 19. asrın ikinci yarısında bir eski-yeni tartışması olmuş ve klâsik edebiyatımıza Eski Edebiyat, Tanzimat'tan sonra oluşan edebiyata "Edebiyat-ı Cedide - Yeni Edebiyat" denmiş, hatta bununla da kalınmamış, Servet-i Fünun'u öncekilerden ayırmak için, bu zümreye "Yeni Edebiyat-ı Cedide" adı verilmiş, Cumhuriyet dönemindeki bir topluluk I. Yeni, daha sonraki bir hareket de II. Yeni diye anılmıştır. Yenilik, her dönemde ağırlığını korumuş, bazı dönemlerde de her yeninin güzel olacağı veya güzel olduğu iddia edilmiştir. Tanpınar ise öncelikle "yeni" ile "güzel"i farklı kavramlar olarak değerlendirir. O'na göre her yeni güzel değildir, yeninin sonu yoktur ve yeni bir şekilde eskimeye mahkûmdur:

*"Yeni ile güzelin arasını iyice ayırmak lâzım. Her yeni behemehâl güzel olmaz. Fakat her güzel olan insana yeni gibi görünür. Bunun sebebi gülzele alışmağımızın imkânsızlığıdır; güzeli unutulabilir, görmeyebilir, ihmal edebilir, fakat ehlileştiremeyiz. Baudelaire'in ezbere bildiğim fi-lân veya falan manzumesinin başka bir tab'ını âdeta yeni gibi okuduğum olmuştur. Güzel, bir haddir, ötesine geçilemez. Hâlbuki yeninin daha yenisi, daha daha yenisi vardır. Çünkü yeni gündeliktir ve en sahîh mânâsında maziye benzer, yani daha formüle edilmeden eskiyebilir. Hâlbuki güzelin değişmesi için insanlığın gömlek değiştirmesi, bütün had ve kıymetlerinin alt-üst olması lâzımdır."*¹

Bu görüşler, 1 Mart 1938 tarihli Cumhuriyet gazetesinde ortaya konulur. Aradan seneler geçtikten sonra da Tanpınar'ın "yeni" ve "güzel" hakkındaki görüşleri değişmemiştir. Yazar, 1952'de "Sanaatta eski ve yeni diye bir ayırma yapıyor musunuz?" şeklinde sorulmuş bir soruya verdiği cevabında yeni ile güzelin karşılaştırılamayacağını sezdiren bir üslûpla "Güzel ve çirkinlik diye bir ayrılık olabilir. Bence güzel daima yenidir"² diyecek, Şubat 1956'da yapılmış bir anketteki "Şiirde yeni anlamı sizce nedir?" sorusunu da:

¹ "Şiire Dair", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz: Zeynep Kerman), İstanbul 2000, Dergâh Yay., 6. bs., s. 27.

*"Ben güzelin mevcut olduğuna, var olduğuna, dilin rüyası olduğuna inanandanım. O dilin mutlak rüyasıdır. Ancak güzel olan benim için yenidir. Yeninin sonu yoktur. Bugünün yenisi, yarının korkunç şekilde eskisi olabilir."*³

biçiminde cevaplandırarak, yeninin ve yeniliğin kendisine has bir değer ya da değer ölçüsü olmadığı, ancak güzel bir şeyin içinde yeniliğin bulunduğunu ifade edecektir.

Modern Sanat: "Trajedi-Resim-Mimarî"

Modern, aşağıda görüleceği gibi Tanpınar'ın hiçbir iltifatına mazhar olamamış ve onun eserlerinde bu kelime hiçbir terkibe müspet bir şekilde katılamamıştır. Derslerinde, deneme ve makalelerinde, en önemlisi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde moderne ağır eleştirilerde bulunan yazar, hayatımızdan uzaklaşan ve ölçüsü, ölçüğü kayan, ölçeni kalmayan güzelin katilini de "modern trajedi" olarak belirlemiştir:

*"Asrımıza gelecek asırda kulak verenler, belki de tek bir çığlık işiteceklerdir: "Güzel öldü. İyi niyetimizle güzeli öldürdük, vah bize... Güzel- le beraber insanı öldürdük!" Modern trajedinin şimdi bize o kadar çeşitli gelen korosunun gelecek zamanlara kalacak asıl feryadı, korkarım bu olacaktır."*⁴

Bir vesileyle modern sanatın veya modern zamanların kapitalist çark içinde oluşuna değinir Tanpınar. Modern sanatçıların bir kusurları da paraya olan zaaflarıdır:

"İki defa Cannes'e, bir defa Nice'e gittim. Son Cannes gezintimde Sabahattin Eyüboğlu beraberdirdi. Yazık ki yemek bizi şişirdi ve gazinoya şansımızı denemeye gidemedik. Belki bir gece birkaç bin frank Monaco'da kaybederim yahut kazanırım. Mesele büyük ruleti görmek meselesi. Bilirsin büyük üstadımız Dostoyevski müthiş bir ruletçi idi. Karısının etekli-

² "Türk Sanatı Üzerine Anket", *Mücevherlerin Sırrı*, (Haz: İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir), İstanbul 2002, YKY, 2. bs., 226.

³ "Ahmet Hamdi Tanpınar", (Kon: Selma Yazzoğlu), *Yaşadığım Gibi*, s. 324.

⁴ "Lodosa, Sise ve Lufere Dair", *g.g.e.*, s. 168.

ğine, kendi saat, pardösü ve yeleğine kadar Baden-Baden'de rulette kaybederdi. Modern sanatkârlar meşhur hikâyede olduğu gibi, kurdun başından ders aldıkları için böyle maceralara gitmiyorlar. Onlar sadece para kazanıyorlar ve etraflarına kazandırıyorlar.”⁵

Modern sanatın bütün şubelerini tenkit eden Tanpınar'ın bu akıma itirazının bir cephesi de resimdir. Hayatı estetik ve güzellik üzerine kurulu olan Tanpınar, güzeli kendisi, ülkesi ve insanlık için giderilmesi gereken bir ihtiyaç olarak görür. Yazar, güzelden ve güzellik endişesinden oldukça uzaklaşan modern resmi şu kelimelerle tezyif etmektedir:

*“Modern sanatta ne kadar güzel, ne kadar güzele benzeyen varsa kalktı. Bu nedir? Oldu. İzah için: “Resim, resimdir!” demekten başka çare kalmıyor.”*⁶

*“Güzel’in unutulması müthiş bir şey. Yirmi beş asır bu. Picasso’nun bir iç içe geçmiş makine enkazı müselleleri vs. var. Bunları yeni bir şeyin eşiğinde olduğumuzu belirtmek için söylüyorum. Vâkıa olan şey, güzel-den uzaklaşmamızdır. O yerle gök arasındaki çizgiyi kaybettik.”*⁷

24 Mart 1960 tarihli bir mektup da Tanpınar'ın modern resim karşısındaki duruşu hakkında bize fikir verebilecek mahiyettedir. Paris’e ikinci seyahatinde Adalet Cimcoz’a gönderdiği mektubunda yazar şunları söylüyor:

“Nuri’nin bir talebesi geldi. Bir iki gün gördüm. Fransızca bildiği için vaziyeti iyi. Montparnasse’da görünmüyor. İnşallah modern resmin bu bataklığından kendisini kurtarır. Bazen bu Montparnasse hiç hoşuma gitmiyor. İstidatları iflas ettirme makinesi gibi geliyor bana.”*⁸

⁵ Tanpınar'ın Mektupları, s. 237.

⁶ Edebiyat Dersleri, (Haz: Abdullah Uçman), İstanbul 2003, YKY, s. 248.

⁷ a.e., s. 248. Nitekim Tanpınar, güzellik karşısındaki kayıtsızlığı derslerinden birisinde şöyle tenkit etmiştir: “Fikret, “Hemşirem İçin”de: “Koşardı pîş-i mehâsinde dâima hevesin” diyor. Şimdi bizim yaptığımız tam aksi. Şimdi güzelliğe rast gelmemek için önünde koşuyoruz.”, a.g.e., s. 248.

* 2005 yılında vefat eden ressam Nuri İyem. (M.S.)

⁸ Tanpınar'ın Mektupları, s. 193. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Bir kültür adamı olarak sanatın hemen her kolunu dikkatle takip eden Tanpınar, mimarî hayatımızdaki büyük kırılmaya da yabancı kalmamış ve atılan yeni ve hızlı adımları daima eleştirmiştir. Onun “modern” mimariye yönelttiği eleştiriler hem fikrî hem de edebî eserlerine yansır.

Bilindiği gibi Ahmet Hamdi Tanpınar, aynı zamanda bir İstanbul mimarîsi âşığıdır. Sur içinin dinî mimarîsi ve Boğaz’ın sivil şaheserleri onun en çok üzerinde durduğu konulardandır. Boğaziçi’nin herkesin gözü önünde modern mimarînin hoyrat tasarruflara uğramasını affetmeyen yazar, sert fakat şüphesiz haklı tenkitlelerinde şunları söylemektedir.

“Suadiye ve Anadolu kıyısını ne kadar çabuk kaybettik ve acayip mimarî nasıl ancak yeni raksların çılginca modasında eşi görülen bir süratle ilerledi. Her tarafı bürüdü. Bir kısım halkımız şimdi sayfiye diye Allah’ın sıcağında cam bir kavanozda oturup rahat rahat terliyor, bir kısım ikametgâhını teşkil eden balkon, taraça, veranda kalabalığı karşısında kendi evinde “nehari” dömi pansiyon yaşamanın çaresini arıyor. Fakat modern ilerledi, zaferlerini üst üste kaydetti. Nis, Hononolu, İsviçre dağı, Şimalî İtalya, Hollanda hepsi geldi. Türk bahçesini, nasıl betonarmeli toprakta saksıya dizilmiş sardunya çiçekleri ve küçük fayanstan hayvan, Noel baba heykelcikleri yendiyse, kapalı panjurları, vakur cephesini en zarif Venedik veya Viyana dantelâsından daha zarif şekilde süsleyen o nispet mucizesi, rahat, oturaklı Türk köşk ve yalısını beş asır bu toprakta da deneye deneye bulduğumuz en güzel ev şeklini öylece yendi.”⁹

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, ittifak ve isabetle belirtildiği gibi Tanpınar’ın yeni fakat hızlı ve zevksiz adımları, bu adımları atanları veya alkışlayanları ince ince hicvettiği, deyim yerindeyse modern ve yeni’den tüm hıncını aldığı bir şaheserdir. Moderne yapılan bu tariz ve alayların bir cephesi de mimarîdir. Yeni ama hiçbir şekilde güzel olmayan, kullanışsız binaların sadece yeni olmaları hasebiyle sevimleri hatta büyük kesimler tarafından başarılı bulunmaları romanın kurgusuna şöyle girer: Eserde Halit Ayarçı, romanın anlatıcısı Hayri İrdal’dan Milletlerarası Saat Sevenler Kong-

⁹ “İstanbul’un İmarı”, *Yasadığım Cih*, s. 192. <https://rantey.org>

resi! için yeni bir bina yapmasını ister. Binayı kurumun mahiyetine uygun olması için saat şeklinde tasarlayan Hayri İrdal, yaptığı maketi Halit Ayaracı'ya ve diğer bazı ilgililere gösterir. Ayaracı, aldığı tepkileri şu cümlelerle ifade etmiştir:

“..... Fakat artık vaziyete alışmıştım. Holün belli başlı süsü ve buluşu olan dört sütunla, altıncı pavyonun her iki katına ayrı merdivenlerden ve o kadar görülmemiş şekilde çıkılması yenilik taraftarlarını sevinçten, heyecandan çıldırtmıştı. Bir dostum, günlerce gazetesinde: “Yeni, başından sonuna kadar, akıl almayacak kadar yeni! Yaşasın yenilik!” diye bağırdı. Bir başkası “Kokmuş ve klâsik şekillerden ayrıldığımız için” bah-tiyar olduğumuzu söylüyordu. Bir üçüncüsü ise bu acayip merdivenleri, onları binaya bağlayan hiç lüzumsuz iki küçük köprüyü - çünkü üç pav-yonun arasını sırf bu küçük köprücükler için açık bırakmıştım - bir yığın övödükten sonra, “İşte, diyordu, Türkçede yeni sentaksın başladığı devirde yeni mimarî de feyzini verdi. Devrik cümle düşmanları Hayri İrdal'ın muvaffakiyeti karşısında bakalım ne yapacaklar?” Dördüncü eleştirmeci-nin övmesi daha parlaktı. Ona göre ben, sade devrik cümleye lâayık bir bi-na yapmamıştım, aynı zamanda soyut mimarî yapmıştım. Kibrit kutula-rından yapılan maket ise âdeta piyasaya tesir etti. İnhisarlar İdaresi bu ye-ni mimarlık çalışmalarına lâzım olan maddeyi teminden âciz kalmadı.

.....

Buna mukabil hakikî mimarlar, bir türlü eserimi kabul etmek istemi-yorlardı. Öyle bir binanın inşasına nezaret etmek, betonarme hesaplarını yaptırmak için güçlüklerle eleman bulduk.”¹⁰

Yukarıdaki alıntıda göze çarpan parlak övgü cümleleri ve “İn-hisarlar İdaresi”nin yaptığı maddî yardım da göstermektedir ki Türkiye’de yenilik bir dönem tartışılma-dan, sorgulanmadan kül-tür hayatımızda saltanat sürmüştür. İşte yazarın hazmedemediği de budur.

“On dokuzuncu asır ise, şimdi yani modern mimarîden sonra daha iyi anlıyoruz, aşağı yukarı dünyanın her tarafında mimarîsizdir...”¹¹, ya

¹⁰ Saatleri Ayarlama Enstitüsü, İstanbul 2004, YKY, s. 348.

¹¹ “Notre Dame’da Başboş Düşünceler”, Yaşadığım Gibi, s. 257

da “*Gülvercinler insan olsalardı, Yunanlılar gibi bina yaparlardı. Ayılar insan olsalardı muhakkak ki bugünkü modern binaları yaparlardı.*”¹² gibi oldukça ağırlaşan ifadelerle örnekleri çoğaltmak mümkünse de fakat Tanpınar’ın modern mimarî hakkındaki duruşu artık berraklaşmıştır.

Fakat bütün bu cümlelerin, eleştiri ve değerlendirmelerin dışında yazarın yeni ve yenilik karşısındaki konumu hakkında bir paragraf açmak icap etmektedir. Tanpınar, bir bakıma “*Beş Şehir’in asıl konusu hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştiyaktır. İlk bakışta birbiriyle çatışır görünen bu iki duyguyu sevgi kelimesinde birleştirebiliriz*”¹³ diyecek kadar yeniye taraftardır. “Sevgi” kelimesine yapılan vurgu dikkate alınırsa yazarın yeniye sevmekte olduğu da açıkça belirir. Elbette Tanpınar’ın karşı çıktığı, eleştirdiği yeni, bizzat yeni veya nev-zuhur olduğu için sivri tenkitlere uğramaz. Yazar nasıl yeniyle güzeli yan yana ve birbirine bağlı olarak düşünmezse yeni ile çirkinini de aynı terazide tartmaz. Onun aradığı, kuvvet, asalet, gelişmiş ve rafine zevk ve en geniş anlamıyla estetikdir. Tanpınar, güzelin peşindedir ve hayatı boyunca da güzeli aramış, içindeki boşluğu biraz olsun giderebilmek için güzele sarılmıştır. Bunun yenide veya eskide olması ikinci bir iştir.

“... Ne kadar çok hatıra ve insan... Niçin Boğaz’dan ve İstanbul’dan bahsederken bütün bu dirilmesi imkânsız şeylerden bahsettim. Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor? İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum. IV. Mehmed’in saltanat kayığının bir masal kuşu gibi altın ve mücevherden pırıl pırıl, lâcivert suları yırtta yırtta Kandilli’ye yanaştığını görmek yahut doğduğum yılların İstanbul’unda bir Ramazan sergisinde - başımda fes, sırtımda pardesü, bir elimde kuka tesbih, öbüründe ucu altın saplı baston, ebediyete Ali Rıza Bey’in tasvirlerinden yadigâr kalan çok düzgün kesilmiş bir sakalla - birbirine karışmış gül yağı, tarçın yağı, her türlü baharat kokusu içinde dolaşmak beni ne dereceye kadar tatmin edebilir? Hatta Ka-

¹² Edebiyat Dersleri, s. 256.

¹³ Beş Şehir, (Haz: M. Fatih Andı), İstanbul 2002, YKY, s. 23.

nunî'nin, Sokullu'nun İstanbul'unda bile on dakikadan fazla yaşayamam. Böyle bir şey için ne kadar kazanca göz yummak, benliğimden ne mühim parçaları kesip atmak lâzım. Süleymaniye'yi yeni yapılmış bir cami olarak görmek, bizim tanıdığımız ve sevdiğimiz Süleymaniye'yi tıpkı geceleyn Boğaz koylarında uzanan ışıkların suda o altın saraylar gibi, zaman içinde bize kadar uzanan bütün bir saltanattan mahrum bırakmaktır. Biz onun güzelliğini dört asrın tecrübesiyle ve iki ayrı kıymetler dünyası arasında her gün biraz daha keskinleşen benliğimizle başka türlü zenginleşmiş olarak tadıyoruz. Yahya Kemal'siz, Mallarmé'siz, Debussy ve Proust'e'suz bir Süleymaniye veya Kanunî Mersiyesi, hatta onlara o kadar yakın bir Neşatî ve Nedim'in, Hâfız Post ile Dede'nin arasından geçerek kendilerine varamayacağımız bir Sinan ve Bâki tahmin edebileceğimizden çok daha çıplaktır.”¹⁴

Bölmeye kıyılmayan bu uzun paragraf da çok net göstermektedir ki Ahmet Hamdi Tanpınar, yaşadığı zamanı; demek ki yeniyi seven, asırların tecrübelerini sanata, şehre ve nihayet dünyaya daha geniş perspektiflerden, daha zengin ve anlayan gözlerle bakmak için bir kazanç olarak kabul eden bir sanatkâr-münekkittir. O'nun için ne kadar kayıtsız şartsız yeni hayranı denilemezse o kadar da yeni düşmanı denilemez.

Dergâh, nr. 199, Eylül 2006, s. 17-18.

Babasının Gölgesinde Bir Trajik: Behçet Bey

Pek az sanatkâr Tanpınar kadar ve Tanpınar gibi, insanın ferdî dramını muhitle, eşya ve tabiat ile münasebetle, daha da önemlisi ferdin kendi çıkmazlarıyla ele alırken estetik seviyeyi koruyabilmiş, bir şey anlatmaktan, aktarmaktan ziyade âlemler, mânâlar yaratmayı başarabilmiştir. Müslüman-Şark'ın, söylenmemiş veya eskitilmemiş sözü, mecazı veya mazmunu kullanan ya da şiirlerinde iç içe, ince mânâlar bulunan Kemâl-i İsfahanî için geliştirdiği ve bizim şairlerimizin de sıklıkla kullandığı "hallâk-ı maânî" sıfatı, modern romancı ve hikâyeciler içinde belki de en çok Tanpınar'a uygundur. Zira o, ilk romancılarımız için önemli bir meziyet olarak kabul edilebilen vak'a yaratmak, hikâyeler uydurmaktan çok, sanat ve estetik plânında insan yaratma, ona talih ve kaderler biçme peşindedir. ("Sanat" kelimesinin Arapça "yarat-" anlamına geldiğini hatırlayalım.) Onun eserlerinde olaylar, mekânlar, zamanlar, eşya veya tabiat parçaları daima insana hizmet eder, insanı aydınlatır ve inşa eder. En azından yazar, okurundan, insanın kendisine, yani mânâsına giden bu kalabalık yolu yürütmesini istemiştir. Tanpınar'ın yarım kalan romanlarından birisi olan *Mahur Beste* de bu türden bir kalabalıklığa, kişi, hatıra ve anekdot bolluğuna rağmen, özellikle başkahraman Behçet Bey üzerinde, özellikle-baba oğul ilişkileri noktasında yoğunlaşması-

nı bilmiştir.¹ Gerçi Behçet Bey'e kahraman demekte acele etmemek gerekir çünkü o, romanın kendisine ayrılan satırlarında daima mağlûp, mahcup, mahrum ve "mecbur"dur. Babası İsmail Molla ise tek kelimeyle "mağrur" bir karakter olarak çizilmiştir ki bu yazı, birbirini anlayan ama birbirinin insanı olamayan bu baba-oğul üzerinde duracaktır.

Bir tebliğle katıldığı IV. Eğitim Kongresi'nde, klâsik asırlarda babaların, çocuklarını asla birer "çocuk" gibi görmediklerini, onları kendilerinin küçük bir kopyası olarak yetiştirmeye çalıştıklarını, bu gayreti çocuklara giydirilen kıyafetlerde de görmenin mümkün olduğunu söyleyen Tanpınar, çocuklara daima babalarının elbise-lerinin şirin minyatürlerinin giydirildiğini belirtmiştir.² *Mahur Beste*'nin İsmail Molla'sı da dünyaya gelmesini o kadar istediği ve kendi şeklini almasına çalıştığı oğlu hakkında önceleri büyük ümitler beslemiş fakat sonra bu naif, silik, sinik, iddiasız, çekingen ve fıtraten ezik çocuğun "*çapraşık bir irsiyetin gururuna indirdiği bir tokat*"³ olduğunu kabul etmek zorunda kalmıştır.

Zevkli, güçlü, iddialı ve gururlu; bulunduğu mekâna, meclise şahsiyetini kabul ettirmesini ve karşısındaki her şeye, herkese istediği şekli vermesini bilen İsmail Molla'nın biricik zaafı Behçet Bey'dir. "*Baba sevgisini bir nev'i din gibi alan*" (s. 37) Behçet ise babası ve - belki de bu psikolojinin bir devamı olarak - kayın pederi Atâ Molla karşısında başını aşağı-yukarı sallayarak söz dinleyen, ellerini oğuşturan, daima arz eden, daima istirham eden adamdır. O, İsmail Molla ve Atâ Molla gibi, Abdülaziz ve Abdülhamit devirleri-

¹ *Ülkü* dergisinde 28 sayı tefrika edildikten sonra yarım kalan ve yazarın sağlığında kitaplaşmayan bu ilk romanın dağınıklığı ve kalabalıklığı üzerinde çeşitli akademisyen ve eleştirmenlerin ittifakı söz konusudur. Fakat eserin "Baba ile Oğul" ve "İki Dünür" bölümlerinde yazarın, Behçet Bey'in ruhuna oldukça romanesk bir üslûpla indiği ve tam bir romancı sezgisiyle insan fıtratına, karakterine eğildiği su götürmez bir gerçektir.

² "Çocuk Üzerine Dikkatler", *Pedagoji Hareketleri* (IV. Eğitim Kongresi Raporları), Pedagoji Cemiyeti Yayınları, nr. 12, İstanbul 1956, s. 9-15; *Mücevherlerin Sırrı*, s. 99.

³ *Mahur Beste*, Dergâh Yay., İstanbul 1999, s. 44.

nin muhteris, güçlü veya güçlü görünmesini bilen "erkek" politikacı ve âlimleri arasında pasif, sessiz, etkisiz kalmaya ve "*Darü'l-mihri*" (s. 18) adını verdiği bu hayatı sürmeye mahkûmdur. Babasının zekâ ve kudreti altında büyüdüğü, bu iktidar ve karizmanın altında sürekli ezildiği için bütün ömrüne yayılacak bir kompleks kapılan Behçet, belki de bu yüzden karısı Atiye karşısında da aynı tutumu sergileyecek ve yarım, eksik bir şahsiyetle yaşayacak, böylece ciltlenecek kitaplara, "hangi zamanı saydıkları bilinmeyen" bozuk saatlere ya da bütün bu eşyanın bulunduğu inzivasına sığınacaktır. Fakat onun, herhangi bir baba için iftihar vesilesi olabilecek bu merak, zevk veya meziyetleri, İsmail Molla'nın öfkesini arttırmaktan başka bir iş görmez. Yazının başında değindiğimiz gibi, eserlerinde eşyayı, nesneyi her zaman insanın emrine veren, beşer trajedisini, onun içinde bulunduğu "şeyler"le beraber işlemesini bilen Tanpınar, baba ile oğlun ilk ve ebedî kopuşunu da Behçet Bey'in bu zanaatı üzerinden anlatır. Şöyle ki:

Bütün gününü haremde geçirdikten sonra bir an "*Behçet nerede?*" diye konak içinde oğlunu arayan Molla, çekingen ve ürkek kadın seslerinin verdiği "*tavan arasında*" cevabıyla meraklanmış ve bir parça da ümitlenmiştir. Fakat o vakitler daha çocuk yaşta olan Behçet'i "*sırtını geniş şahnişinden gelen aydınlığa dönmüş, elleri çiriş ve boya içinde, bir türlü çeviremediği kocaman bir mengenenin üzerinde, zayıf omuzları yukarıya doğru bir gölge gibi çırpınıp durur*"ken görmüş ve onu "*sıcak yaz akşamında iki kanadı birden açık pencereden dolan gölge- li ışıktaki, bir insandan ziyade kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük bir yaralı örümceğe benzet*"miştir. (s. 39) Yakalanmanın verdiği dehşet ve şaşkınlıkla, bu yaptığını budalalık olarak gören babasının kucasına atılan Behçet, ironik bir şekilde bu kucaklaşmayla araya sonsuz bir uçurum koyacaktır. Çünkü öfke ve kızgınlık bile bir anlamda iletişimdir, muhatap almayı, önemsemeyi ifade eder. Fakat bu marazî kucaklaşmadan sonradır ki babanın öfkesi, merhamete, şefkate, "artık bu hâliyle kabul etme zarureti" dönüşür ki bu iki taraf için de daha dayanılmaz olanıdır. Çünkü oğluna, kendisine ait bir şahsiyet kurması hürriyeti tanımayan Molla, çok defa "*Bana benzemedikten sonra ha olmuş, ha olmamış!*" (s. 38) diye düşünmektedir. Bu, artık boş vermenin, uğraşmamanın yanı sıra yok saymanın ifa-

desidir. Behçet'in, kendisini babasının kucağına bu "bırakışı" sanki "Ben buyum ve bundan fazlası olamam" veya "Bende kendini görmeye, kendini devam ettirmeye uğraşma; çünkü ben senin zannettiğin veya hakkında ümit beslediğin kişi değilim" anlamına gelir. Nitekim yazar bu manzarayı şöyle yorumlamıştır:

"Bu, baba ile oğlun, her birinin içinde başka şekilde çalışan bir talihin üzerindeki ilk kucaklaşmalarıydı. İkisinin de gözlerinde bir perde sıyılmış, ikisi de kendi varlıklarının derinliklerinde bu talihin hakikatine uyanmışlar, hiçbir kelime sarf etmeden, onu olduğu gibi kabul ettiklerini birbirlerine söylemişlerdi." (s. 40)

Behçet'in, canlı, hareketli ve kendisi konumundaki bir gence pek çok şeyler vaat eden hayatı yakalamaya uğraşmaktansa günlerini Bedesten'te, kâr-ı kadîm eşyalara dokunarak, onları okşayarak, sahaflarda eski kitapları karıştırarak yani antika peşinde koşarak geçirmesinin bir anlamı olsa gerektir. Antika, bir anlamda, başkalarının yükledikleri mânâlarla, biriktirdikleri hatıralarla müteselli olmaktadır. Behçet Bey de, Tanpınar'ın o çok sevdiği tabirle "eşyaya sindirebilecek" şahsiyeti, kendisine ait bir dünyası, rengi, tavrı ve zevki olmayan, en azından buna güvenmeyen birisidir. O, ileriki yaşlarında, kullandığı eşyaya kendi kokusunu vermekten çok, asırların biriktirdiği, yığıldığı kat kat, boy boy, renk renk nesneler arasında yaşamayı tercih eder: *"Kıyıda bucakta neler, neler yoktu..."* (s. 22)

Bir ara Mekke Kadılığıyla İstanbul'dan uzaklaştırılan fakat İstanbul'da bulunduğu sürece meclisi her zaman canlı, kalabalık ama seçkin olan; varlık, nüfuz ve zevk noktasında her zaman parmakla gösterilen İsmail Molla'ya Behçet'in her hâli batmıştır. Fiziken ve ruhen zayıflığı, merakları, zevkleri, konaktaki kadınların o kadar methettikleri utangaçlığı, terbiyesi hatta ahlâkı... Osmanlı ilmiyesinin her vakit hürmetle kullandığı Molla sıfatına rağmen, İsmail Molla, oğlunun ahlâk ve edebini bile bir eziklik, âmiyâne tabirle "pısırıklık" olarak görür.

Hem mey içmez hem güzel seomez demişler hakkına

Eylemişler Râsîh'e bûnân bûnân üstüne

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://kanteay.org>

beytindeki itiraza uygun olarak İsmail Molla'ya göre Behçet, bîçare odasını ve budalaca meraklarını bırakıp hayat adamı olmadıkça, "hayat sofrasına iştahla oturmadıkça" gerçek bir erkek olamayacaktır. Onun içindir ki, bir gün eşinden ve konağın diğer kadınlarından Behçet'in şifa bulmaz ahlâk ve hicabını işittiğinde "Eğer doğru ise, Allah sizin de, onun da belânızı versin" diye kükremiştir. (s. 38)

Babasının kudreti altındaki bu eziliş ve sinişin devamı olarak, Behçet Bey'in evliliği de herkes için tek kelimeyle talihsizlik anlamına gelir. Pek çok yalnız, münzevî ya da sıkılgan gibi sınıflarını birincilikle bitiren, göreve başladığı dairede üslûp ve kitabetinin gücüyle kısa zamanda sivrilip, terfi üstüne terfi alan Behçet Bey, bir gün "emr-i şâhâne" üzere, babasının en büyük rakibi Atâ Molla'nın kızı Atiye ile evlenir. Okul arkadaşı ve meslektaşı İsmail Molla'dan da haris ve hareketli bir adam olan Atâ Molla'nın kızı Atiye, babasının tam istediği gibi yetişmiş, akıllı, idrak sahibi, canlı, hisli, zekî ve (Midhat Cemal'in, kahramanı Belkıs için kullandığı tabirle) "insanı bedbaht edecek kadar güzel" bir kızdır. Evlendiği gün, Behçet Bey'i ilk defa, kapı aralığından gördüğünde "kederinden bayılan" (s. 48) Atiye de Behçet Bey'e ancak "acıır." O, nikâhlarının kıyıldığı gece, Behçet'in şaşkınlık, çekingenlik ve ne yapacağını bilmez tavrı karşısında, gayr-i ihtiyari, anlamsız, sebepsiz veya pek çok sebebin ortaklaşa doğurduğu bir kahkaha atarak, ilk geceden kocasıyla arasına aşılmaz bir duvar örmüş ve böylece Behçet için "âhengi ebediyen kesen bir tel" daha kopmuştur.

Behçet'in yalnızlığını artırmaktan başka bir etkisi olmayan Atiye, zamanla kendi canlı şahsiyetine çok uygun olan kayın pederiyle anlaşmış, onunla konuşmuş, musiki ve sohbetin zevkine onunla varmıştır. Padişahın bu emr-i vâkisine sesini çıkaramayan ve en az İsmail Molla kadar dışa dönük ve enerjik bir adam olan kayınpeder Atâ Molla da damadını beğenmez. Behçet Bey, kendi babası gibi eşinin babasının da yükünü çeker, onun "Oğlum, sevk-i kaza ve kaderle kızım Atiye ile evleniyorsun. Vâkıa bu işi gönül rızasıyla ben yapmadım. Fakat ne yapalım, hünkârımız böyle emretmişler. Babanın hatırı için kızımı kurban ettiler. Olan oldu... Hiç olmazsa bundan sonra kendine bir çeki düzen ver, şöyle adamakıllı bir adam olmaya çalış." (s. 61-62)

gibi nasihatlerine maruz kalır. Atiye gibi bir kızı, Behçet gibi birisine vermek zorunda kalışın azabını daima hissedecek olan Atâ Molla'nın âniden ölümü de bu evlilikle ilgilidir. Padişah, bir gün bir vesileyle Behçet Bey'i huzuruna kabul etmiş, Behçet yanından ayrıldıktan sonra *"Bu ne garip adam, bunun adı nedir?"* sorusuna *"İsmâil Molla Bey dâinizin oğlu Behçet Bey"* cevabını alınca da *"Atâ Molla'nın kızıyla evlendirdiğimiz adam mı? Desene ki Molla'nın kızını yaktık..."* diyerek, üç gün sonra *"Atiye Hanımefendi'ye ikinci rütbeden bir kıta şefkat nişanı"* ihsan etmiştir! (s. 64-65) Atâ Molla'yı kederinden öldüren de işte bu tesellidir. Behçet Bey'in Atâ Molla'nın kızıyla evlenmesi bir anlamda en çok Behçet'in babasını bedbaht eder çünkü İsmail Molla satrançta, zevkte, meslekte, her alanda üstün geldiği Atâ Molla'ya sadece oğlu yüzünden yenilmiştir ki yazar bunu *"bu oyuna Behçet Bey gibi zayıf kozla girmek"* (s. 49) şeklinde ifade eder. İsmail Molla, bu evlilik yüzünden Atiye kıratında bir kızın babasının karşısına Behçet'le çıkmak gibi bir talihsizlik yaşamıştır. Kısaca Behçet Bey, her durumda, her vesileyle, ne yapsa, daha doğrusu neye maruz kalsa, neye mecbur olsa, neyi kabullense etrafını şahsiyetiyle utandırmış, sıkmış; ölümlerine kadar daima babasının ve kayın pederinin aşağılayıcı, alaycı veya yok sayıcı tavırlarını görmüştür. Karısı Atiye'nin, gerçek bir sevginin, hürmetin boşluğunu doldurmak üzere gösterdiği merhamet, şefkat ve ilgisiyse Behçet için apayrı azaplar anlamına gelir.

Yazıyı sonlandırmadan önce, Türk edebiyatında türünün nadir örneklerinden birisi olan bir mektubu, romancının kahramanına yazdığı meşhur cevabî mektubu hatırlıyoruz. *Mahur Beste*'yi, Kasım 1946'da *Ülkü*'de eksik bir şekilde yayımladıktan hemen birkaç ay sonra, aynı dergide Behçet Bey'e bir mektup yazan Tanpınar burada Behçet Bey'in itham ve itirazlarına cevap verir ve ona, kendisini romana feda etmediğini, zaten masaya roman yazmak için oturmadığını; bunun, kudretinin üzerinde bir iş olduğunu bildiğini söyler. Fakat yazar romandan ne kadar uzaklaşmaya çalışırsa çalışsın, Behçet Bey *"sâri, velût, sürükleyici ve rüyaya benzeyen"*⁴ bir

⁴ "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 383.

adam; merak uyandıran, düşündüren, patolojik, nihayet romanesk bir tiptir. Ve Tanpınar, bu mektupta Behçet Bey'e, kendi şahsiyetiyle ilgili pek çok şeyi hatırlatırken babasıyla olan ilişkisini (daha doğrusu iletişimsizliğini) de anmadan edemez: *"Bir gün sizi o kadar ufak bırakan, dev gibi hüviyetiyle adeta yumurtada iken ezen rahmetli babanızla geldiniz."*⁵ Tanpınar'ın mektubundan anlaşıldığı kadarıyla Behçet Bey, yazarına kendisini eksik bıraktığı, kendisinden ziyade etrafını anlattığı için sitem etmiştir. Fakat Behçet Bey'e *"suyun başında beklemeye mecbur"* birisi olduğunu hatırlatan romancı ona şu çarpıcı soruyu sorar: *"Niçin İsmail Molla'nın oğlu, Atâ Molla'nın damadı oldunuz? Lâalettayin bir ana-babadan doğabilirdiniz?"*⁶

Türk Edebiyatı, nr. 445, Kasım 2010, s. 22-25.

⁵ a.g.e., s. 384.

⁶ a.g.e., s. 386

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İstanbul Semtleri

*"Ne çıkar... İstanbul semtleri bütün vatan gibi
orada duruyor; bilyük mazi gülül bir gün
bizi elbette çağıracak."
Beş Şehir*

Bir milletin medenî seviyesinin tezahür ettiği en önemli unsurlardan birisi de şüphesiz şehirlerdir. Şehir olgusu, köydeki sade ve doğal hayatın veya çıplak tabiatın aksine insanoğlunun yapıcı ve sanatkâr eliyle oluşan, onun zevkini kuşanan ve seviyesini yansıtan yaşama alanlarıdır. Şehirde asırlardır devam eden, insanın tabiatla mücadelesinin, tabiata şekil vermesinin veya hükmetmesinin sırrı gizlidir. Şehir insanoğlunun kuvvet ve zevkinin mahsulüdür.

İstanbul gibi imparatorluk şehirleri, - hele bu şehirler payitahtlarsa - bu bakımdan çok ayrı bir önem taşır. İlim, ticaret, sanat vs. birçok sebeplerle memleketin birçok yerinden kalkıp şehre göçen insanların sılalarından getirdikleri mahallî zevkler yavaş yavaş millî zevke dönüşür ve şehir kültürü de böylece zenginleşir. Daha doğrusu böyle olması beklenir. İstanbul, Türk medeniyeti tarihinin belki de en mucizeli terkihi, en yüksek zirvesi, kültürel seviyeyi gösteren en güçlü "muhasalası"dır ve Yahya Kemal'den tarihi ve vatani sevmenin tadını, güzelliğini almış olan Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bir sanatçı için tam bir kaynaktır. Tanpınar, diğer eserle-

rini de unutmamak kaydıyla denilebilir ki *Beş Şehir*'iyle Türkiye'nin kültürel tarihiyle hesaplaşmış, geleceğe ait ümitlerini de gözler önüne sermiş, eserin İstanbul bahsinin ilk cümlesinde dediği gibi vatanın mazisi ve istikbalini "sevgi" kelimesi etrafında birleştirmiştir. İstanbul'un Tanpınar'a verdiği ilhamlar birçok çalışmada çeşitli vesilelerle söz konusu edilmişse de¹ biz bu tebliğde İstanbul'un çok değişik ve ayrı ayrı zengin çehrelerinin, yani semtlerinin yazardaki akislerini inceleyeceğiz.

Her şeyden evvel şunu belirtmelidir ki Tanpınar için tabiat, eşya ve hisler tek bir boyut taşımaz. Sürekli değişen bir psikoloji, devamlı arayan ve soran, bir maddeyi her defasında ilk kez görüyormuş gibi ciddiyet ve hassasiyetle ele alış, yazarın İstanbul'a ve İstanbul semtlerine bakışını da belirleyen ana unsur olarak varlığını korur. Bir tabiat parçası, bir mimarî yapı, bir musiki eseri, ayrı zamanlarda gerçekleşen temaslara, ayrı hüviyetlerle Tanpınar'a gelir. İstanbul semtleri de bu zengin ve asla kolaycı, taklitçi, ezberci olmayan muhayyile tesiriyle yazara farklı yapılar sunar. Semtlerin bazıları taşıdığı tarihî önem, bazıları içinde bulundurduğu dinî veya sivil mimarî eserler, bazıları da Boğaziçi gibi zamanla oluşan bir zevk çeşitliliği ve birikmesi gibi sebeplerle yazara değişik ilhamlar verir. Nüket Esen de duruma şöyle dikkat çekmiştir:

*"Bu semtlerin birer anlamı var; temsil ettikleri bir şeyler var. Her bir semt değişik duygulara, değişik tarihî dönemlere, değişik sosyal sınıflara, hatta değişik kimliklere işaret ediyor."*²

Genel anlamıyla, bir bütün olarak İstanbul kavramının dışında, İstanbul'un semtlerine duyulan bu perakende dikkatin en güzel ifadesi yine bizzat yazardadır:

¹ Bu kısa çalışmalardan ikisi Doç. Dr. Nüket Esen ve Erol Köroğlu'nun, İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığının 28 Şubat-1 Mart 1998 tarihlerinde düzenlediği "Edebiyatımız ve İstanbul" başlıklı sempozyumda sundukları tebliğlerdir. Daha sonra *Varlık* dergisinin Nisan 1998 (nr. 1087) tarihli nüshasında neşredilen bu tebliğ metinlerinin Nüket Esen'e ait olanı "Huzur ve Kara Kitap'ta İstanbul'un Semtleri", Erol Köroğlu'na ait olanı ise "Ahmet Hamdi Tanpınar ve İstanbul" isimlerini taşımaktadır.

² "Huzur ve Kara Kitap'ta İstanbul'un Semtleri", *Varlık*, nr. 1087, Nisan 1998, s. 26.

“Asıl İstanbul, yani surlardan beride olan minare ve camilerin şehri, Beyoğlu, Boğaziçi, Üsküdar, Erenköy tarafları, Çekmeceler, Bentler, Adalar, bir şehrin içinde adeta başka başka coğrafyalar gibi kendi güzellikleriyle bizde ayrı ayrı duygular uyandıran, hayalimize başka türlü yaşama şekilleri ilham eden peyzajlardır.

Onun için bir İstanbullunun gündelik hayatında bulunduğu yerden başka tarafı özlemesi çok tabiidir. Göztepe’de, hisırtılı bir ağaç altında bir yaz sabahını tadarken küçük bir ihsas, teninizde gezinen hiçten bir ürperme veya gözüünüze takılan bir hayal, hatta birdenbire duyduğunuz bir çocuk şarkısı sizi daha dün ayrıldığınız bir Boğaz köyüne, çok uzak ve değişik bir dünya imiş gibi çağırır, rahatınızı bozar. İstanbul’da, işinizin gücünüzün arasında iken birdenbire Nişantaşı’nda olmak istersiniz ve Nişantaşı’nda iken Eyüp ve Üsküdar behemehâl görmeniz lâzım gelen yerler olur. Bazan da hepsini birden hatırladığınız ve istediğiniz için sadece bulunduğunuz yerde kalırsınız.”³

Bu bakışa göre bir değil bin bir çeşit İstanbul vardır. İstanbul’un bir yerinde siz tabiatın ihtişam ve hükmüne râm olup güneşin tepelerde yaptığı oyunların cazibesine kapılırken, bir başka yerinde kendinizi hayatın olanca hızına kaptırır, hayata karışır; diğer bir başka yerinde ölümü ve ölümlülüğü bir kez daha, en ince, en yumuşak çizgileriyle hatırlar (zira Yahya Kemal gibi Tanpınar da Eyüp’te, Üsküdar’da, Koca Mustafapaşa’da ölüm hissinin yumuşağını, bu semtlerin, ölümü insan için yerleşik tabirle “bir arka bahçe” kıldığını düşünmektedir) yine bir başka yerinde tarihinizle buluşur, tarihî mirasın ağırlığı, inceliği, estetiği ve ihtişamı altında ezilir, nihayet bir başka yerinde de meselâ geleceğe, hatta ebediyete sürüklenirsiniz. İstanbul’un bu semtleri insana bir anda birçok zamanı yaşatan, onu çok değişik hislere salan ayrı ayrı güzelliklerdir. İstanbul’un her semtinin, her mahallesinin kendisine has yaşama şartları, ölçüsü, seviyesi, terbiyesi ve zevki vardır ve bu semtlerin her birinin bizdeki aksi farklıdır. Bu, biraz da insanoğlunun, yaşadığı muhitin elbisesine bürünmesi, şartlarını ve ölçülerini uzviyetine katması hadisesidir:

³ Beş Şehir, s. 151. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

"... Fakat bu değişiklik daha derinlere gider; saatlerin manzarası gibi insanların çalışma şekli ve tembellikleri, düşünce ve yeisleri de bu yerlerde birbirinden başkadır. Beyoğlu, hamlesi yarı yolda kalmış Paris takliidiyle hayatımızın yoksulluğunu hatırlatırken; İstanbul, Üsküdar semtleri kendisine yetebilen bir değerler dünyasının son miraslarıyla, biz farkında olmadan içimizde bir ruh bütünlüğü kurar, hülyalarımız, isteklerimiz değişir. Boğaziçi'nde, Üsküdar'da, İstanbul'da, Süleymaniye veya Hisarların karşısında, Vaniköy iskelesinde veya Emirgân kahvesinde sık sık başka insanlar oluruz. Hangi İstanbullu, Beykoz korusunda veya Bebek sırtlarında dolaşırken kendisini dış âlemin o kavurucu zaruretlerine karşı müdafaa edecek zengin ve çalışan bir uzleti özlememiş, kısa bir an için olsa bile onun çelik zırhlarını giyinmemiştir?

Beyazıt veya Beylerbeyi Camii'nin duvarlarına yaslanarak düşünülen şeylerle, Tarabya'nın içimizdeki bir tarafa hâlâ yabancı rıhtımında akşamın bir ten cümbüşünü hatırlatan ışıkları içinde düşünülecek şeyler elbette birbirine benzemez. Birincilerinde her şey içimize doğru kayar ve besleyici bir hüznün hâlinde bizde külçelenir."⁴

Tanpınar'daki bu İstanbul'u semt semt, mahalle mahalle sevişin diğer sebeplerine inmeden, yazarın söz konusu farklılık hakkındaki bir yorumunu veya kendisine göre sebebini zikrederim. Bu sebep tabiidir:

"... Bu değişiklikler hep birden düşünüldünce muhayyilemizde tıpkı bir gül gibi yaprak yaprak açılan bir İstanbul doğar. Şilphesiz her büyük şehir az çok böyledir. Fakat İstanbul'un iklim hususiliği, lodos -poyraz mücadelesi, değişik toprak vaziyetleri bu semt farklarını başka yerlerde pek az görülecek şekilde derinleştirir."⁵

Fakat çalışmamızda görüleceği gibi İstanbul semtlerinin yazarın muhayyile ve kalemindeki ayrı çehrelerinin, ayrı önem ve mahiyetlerinin kaynağı tek bir sebebe bağlanamaz. Bu farklılığa, bu yorum zenginliğine yol açan faktörler, yerleri gelince gösterileceği üzere, tabiatın yanında tarih, sanat, ticaret, eğlence vs. sebeplere

⁴ a.g.e., s. 152.

⁵ a.g.e., s. 153.

dayalıdır. Bu genel bakıştan sonra yazarın İstanbul semtlerine ait dikkatlerini alt başlıklar altında incelersek, hepsinde “kültür-medeniyet” problemlerinin bir üst başlık veya asıl tema olarak bulunduğunu görürüz.

Sur İçi (Fatih-Beyazıt-Süleymaniye-Koca Mustafa Paşa):

Eskinden İstanbul ismi, bilindiği gibi bugünkü anlamından çok ayrı olarak Sarayburnu’ndan surlara kadar olan kısım için kullanılırdı. Sur dışı, Boğaziçi, Haliç’in diğer yakası olarak Beyoğlu, (nitekim “Pera” öteki demektir) Şişli gibi yerler İstanbul’dan ayrı kabul edilirdi. Yahya Kemal gibi Tanpınar’ın da üzerinde özellikle durduğu, medeniyet analizleri yaptığı yerler genellikle buralardır zira bu mahalle veya semtler İstanbul dediğimiz büyük şehrin, en eski ve köklü yerleşim birimleri, Bizans ve Osmanlı’ya merkez olmuş mahalleridir. Sarayburnu’ndan başlayarak Sultanahmet, Beyazıt, Şehzadebaşı, Süleymaniye, Fatih, Koca Mustafa Paşa ve Edirnekapı semtleri Müslüman-Türk’ün asırlardır yaşadığı, damgasını vurduğu mahallerdir. Tanpınar’ın kaleminde buralar maneviyatın, yani camilerin, dergâhların, mezarlıkların bulunduğu, hayatın ve ölümün en sıcak çehreleriyle cemiyetin içinde dolaştığı yerlerdir. İlk önce Yahya Kemal’in ve ondan mülhem olmak üzere yazarımızın kullandığı “Türk İstanbul” ibaresi de - tabii ki Türk kültürünü ve zevkini kuşanmış olan iki yakasıyla Boğaziçi ve Üsküdar’ı unutmamak kaydıyla - en çok buraları için geçerli olsa gerektir:

“Tabir Yahya Kemal’ indir ve her zaman olduğu gibi geniş mânâlıdır. Çünkü İstanbul için bize ait her şeyi içinde toplar. Türk İstanbul bizim damgamızı taşıyan, bizim hüviyetimizi almış İstanbul’dur.”⁶

İstanbul’un bu mahallelerinin ele alınışında kuvvetli bir Yahya Kemal tesiri vardır ve şaire paralel olarak Tanpınar da buralarını daha ziyade camileri, dergâhları, çeşmeleri, medreseleri yani mimarî taraflarıyla, mimarînin tabiatla rekabet değil, ona arkadaşlık eden mucizesiyle, bunun yanında fethe ait hatıralarıyla ele almak-

⁶ “Türk İstanbul”, *Ücretsiz PDF Kitap Arşivi* - <https://rantey.org>
Yaşadığım Gibi, s. 184.

tadır. Bu İstanbul, Osmanlının yaratıcı ve yapıcı kudretini, bir yere kendi havasını ve şahsiyetini giydirebilme sırrını taşıyan yerlerdir. Asırlardır Bizans'ın elinde ve üslûbunda olan, son zamanlarında kendi hâline bırakılmış, imar edilmemiş söz konusu semtler, mâhir mimarların elinde çok kısa zamanda Türkleşmiş, Müslümanlaşmıştır. *Beş Şehir*'in bu mahallerle ilgili yerlerinde daima mimariye ve âbidelere vurgu söz konusudur. *"Yahya Kemal'in tabiriyle, asıl Türk İstanbul, bu âbidelerin İstanbul'udur. Kendisini mimarlığın dehasına bu kadar teslim eden şehir azdır."*⁷ diyen yazar buralarda büyük bir kültür yığılması, belki de rekabeti olduğunu belirtmektedir zira Türklerin sıfırdan bir belde inşa etmediklerini, fethettikleri toprakta kendilerinden evvel oluşturulmuş medeniyete kendi mühürlerini vurduklarını düşünür. Ayrıca buralarda oluşan sanat, ibadet ve yaşama zevki birden oluşmuş bir şey değildir. Bu semtlerin camileri ve diğer eserleriyle bizim olabilmeleri için damıtılan, sürekli incelen yüksek bir ruh dünyası ve estetik gerekmektedir:

"İmparatorluk mimarlığı imparatorluğun kendisine benzer: Kayserlerin tahtına yerleşmek için karargâh payitahtlarda, fethedilmiş şehirlerde bir yığın mirası, geleneği ayıkladı, birçok incelikleri denedi, sonunda Fatih'in pazusu büyük şehrin kapılarını kendisine açtığı zaman, kudretinden emin, Ayasofya'nın yanbaşına geçip oturdu.

Gerçek Bizans saltanatı Fatih ile Beyazıt külliyelerinin, İstanbul'un iki tepesine bir fecirden ardı ardına boşanmış güvercin sürüleri gibi beyaz ve yumuşak kondukları zaman yıkılır. Üçüncü tepeyi onlardan hemen biraz sonra gelen Sultan Selim'in çok usta ve rahat plâstiği fetheder.

*Beyazıt Camii, İstanbul'un toprağına atılmış bir çekirdek gibidir. Bütün ilerideki gelişmeler, çiçek açmalar, bütün feyizli mevsimler onda vardır."*⁸

Görüldüğü üzere bu semtleri Tanpınar daha çok estetik, kültürel devamlılık ve yapıcılık noktasından incelemekte, buraların mimarî taraflarına dikkat çekmektedir. *Huzur*'daki kültür meseleleri-

⁷ *Beş Şehir*, s. 342.

⁸ *a.g.e.*, s. 344. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

nin ve iki kişi arasındaki aşkın da asıl fonu, bütün tarihi, kültürü ve “şiiir”iyle İstanbul’dur ve Huzur’un İstanbul’unun büyük bölümü de üzerinde durduğumuz Beyazıt’ı, Şehzade’si, Koca Mustafa Paşa’sı’yla bu İstanbul’dur. Ada’ya giderken tanışmışlardır gerçi ama Nuran ve Mümtaz, zamanlarının büyük bölümünü İstanbul’da gezerek, sıcakın ve sefaletin ağır tazyiki altında da olsa buradaki camilerin ışıklarına, inceliklerine şaşarak, yine cami ve çeşme kitabelerini okuyarak, bu kitabelerdeki hatların kuvvetine hayran olarak, İstanbul sıcakından sebillerin serinliğine sığınarak yani bütün bir kültürün içinde yaşayarak, kendilerini o kültürün içerisinde hissederek geçirirler. Koca Mustafa Paşa’da tabiat, hat ve mimari yani sanat ve nihayet tüm bunlara asıl incelik ve derinliği veren tasavvuf neşvesi hâkimdir. Koca Mustafa Paşa’nın manevî sahibi Sümbül Efendi buradadır:

“Kocamustafapaşa’ya vardıkları zaman, epeyce yorgundular. Evvela camiin önündeki kahveye oturup çay içtiler. Sonra türbeyi gezdiler. Nuran kurumuş çınarı muhafaza için etrafına çekilen parmaklığa, Yesari yazısıyla firdolayı yazılan bu çınarın ve yerin hikâyesine bayıldı.

Ona öyle geldi ki, Sümbül Sinan hâlâ bu çınarın altında oturmaktadır. Bu kurumuş ağacın muhafazasına gösterilen itina, bu ölüm bahçesine, büyük sanat eserlerine has bir derinlik veriyordu.”⁹

Süleymaniye’nin Tanpınar için çok önemli bir mekân, bir değer hatta bir sembol olduğu bilinen bir gerçektir. Birçok eserinde, birçok vesileyle bu camiin ve etrafında oluşan atmosferin güzelliğinden, yüceliğinden bahseden Tanpınar, Bâkî ile Mimar Sinan’ın aynı yıllarda İstanbul’da yaşamış, hatta görüşmüş olabileceklerini hayal ederek Bâkî’nin Sinan’a şunları söylemiş olabileceğini tahmin eder. Bu sözler, yazarımızın Süleymaniye algısının, yani bir mimarî eserde bir kültürün aksetmesi gerçeğinin kilit ifadeleridir:

“İlâhî Sinan! Ey taşın, sâkit hacimlerin şairi; ey maddenin uykusuna kendi nabzının ahengini hepimizin imaniyle beraber geçiren! Aydınltıği en bilgili terkiplerde eritilmiş madenler gibi yumuşatıp ondan zaferle-

rimize hilâtlar biçen! Sen bu şehre bütün dünyanın kıskanacağı bir cami yapmakla kalmadın; insan zekâsının erişilmez hadlerinden birini tespit ettin..."¹⁰

Bu alıntının en önemli, en vurucu yeri belki de "hepimizin imanı" ibaresidir. Burada bir mimarın, bu mimarı yetiştirebilen bir medenî seviyenin, maddeye bütün cemiyetin ruhu ve inancını geçirebilme mucizesi söz konusudur.

Şunu da belirtmeli ki sur içi İstanbul'unun yazarımızın kalemindeki görünümlerinden birisi de "imar" meselesidir. Özellikle 50'li yıllarda İstanbul'un çok hızlı ve tehlikeli bir imar faaliyetine girmesi Tanpınar'ı da çok endişelendirmiş ve bugün *Yaşadığım Gibi*'de toplanan bazı yazılar yazmaya itmiştir. "*Asıl yapıcılık olanı korumayla başlar*" şeklinde özetlediği tavrıyla Tanpınar, sur içi İstanbul'unun asla dokunulmaması, zarar görmemesi gereken bir bölge olduğunu vurgular. Bu da göstermektedir ki yazar, şehirlere sadece tarihî perspektiften bakmakla kalmamakta, aynı zamanda onlara günün realiteleri, icapları ışığından da yaklaşmaktadır.

Boğaziçi:

Tarih-i Ebu'l-Feth sahibi Tursun Bey'in "bir nehr-i aziz" tabiri ettiği, Bizans'tan bu yana her kıyısı ayrı efsanelere, masallara konu olmuş Boğaziçi, yerli-yabancı birçok tarihçi, seyyah, şair ve romancı için esrarlı zenginlikler kaynağı olmuştur. Türk'ün, fetihden çok önceleri Boğaz'ın Anadolu yakasına zaten sahip olduğuna (Yahya Kemal'in "İstanbul Fethini Gören Üsküdar" başlığı bu anlamda çok manidardır) dikkat çeken ve İstanbul'un diğer birçok semti gibi bulunduğu yere hemen kendi damgasını, kendi mührünü burada da vurduğuna inanan pek çok muharririn kaleminde Boğaziçi zamanla kendisine has bir medeniyet hâlini almıştır.¹¹ Boğaz, Bizans dev-

¹⁰ *Beş Şehir*, s. 346.

¹¹ Coğrafyası, tarihi, folkloru, edebiyatı ve mimarisiyle Boğaziçi ile ilgili pek yayın, yerli-yabancı kaynak vardır. Bunları sıralamak çalışmamızın gayesi dışında olduğundan burada sadece, bize kaynaklık etmesi bakımından, bibliyografyasıyla

rinde şehirden çok büyük oranda ayrı, küçük köylerden ibaret bir yerken Osmanlı devirlerinde, özellikle padişahların (Fatih'in Tokat Kalesi'nin fethi haberini aldığı sırada yaptırdığı Tokat Bahçesi, fethitten sonra Boğaz'daki ilk hamledir) ve devletlilerin ilgi ve dikkatleriyle kendisine has bir teşrifatı, yeme-içme, hatta konuşma kültürü, havası, atmosferi olan bir yer hâlini alır. Buranın sivil mimarisinde kendisini gösteren Türk zevki, Türk üslûbu Boğaz'ı her zaman için cazibeli kılmıştır. İstanbul'un her yerinde, her köşesinde Müslüman-Türk'ün yaşama üslûbunu, medenî ve estetik seviyesini arayan Ahmet Hamdi Tanpınar da Boğaz'ın tabîî ihtişamıyla birlikte tarih ve kültürüne pek çok eserinde yer vermiştir. Denemelerinde Boğaz'ı daha çok sisi, güneşin yaptığı ışık oyunları,¹² kısacası doğal manzarası ile veren Tanpınar, *Huzur* başta olmak üzere roman ve hikâyelerinde medeniyet ve zevk noktalarında Boğaziçi'ne çok ayrı anlamlar yükler. Yazar, *Beş Şehir*'in XII. bölümüne "*Boğaz bana daima zevkimizin, duygumuzun büyük düğümlerinden biri gibi gelmiştir. Öyle ki, onun bizde küllçelenmiş manasını çözdüğümüz zaman büyük hakikatlerimizden birini bulacağız sanmışımdır.*"¹³ cümleleriyle girer. Yine bir günün içindeki hadiseleri işlemekle birlikte, geriye dönüş tekniğiyle bir önceki senenin hadise ve durumlarını anlatan *Huzur* romanının başlarında, Nuran'la Mümtaz'ın ilk karşılaşmalarını, ilk konuşmalarını veren yazar, Boğaziçi'ni bir kadın güzelliğinin ölçüsü ve şartı olarak algılar ve şunları söyler:

"Mümtaz, genç kadının güzel ve biçimli büstünü, beyaz bir rüyayı andıran yüzünü daha evvelden beğenmişti. Konuşur konuşmaz bu İstan-

birlikte Murat Koç'un *Yeni Türk Edebiyatı'nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti* (Doktora Tezi, Marmara Ün., İstanbul 1998) isimli çalışmasını, Sâmîha Ayverdi'nin *Boğaziçi'nde Tarih'ini* ve Abdülhâk Şinasi Hisar'ın *Boğaziçi Yalıları ve Boğaziçi Mehtapları* isimli eserlerini zikrederim.

¹² "İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız" isimli makalede ışık hakkında şöyle demektedir: "*Suyun her bulunduğu yerde insan ruhu ister istemez ifade sembollerini ışığın oyununda arar.*" *Yaşadığım Gibi*, s. 153.

¹³ *Beş Şehir*, s. 206. İstanbul içinde yine kendisinse has bir kültürü, bir yaşam tarzı ve seviyesi olan Boğaziçi'nin yazarımızdaki aksinin daha iyi belirmesi adına *Beş Şehir*'in ilk baskısında bulunan ama ikinci baskıya girmeyen şu cümleleri kaydetmemiz zarurîdir: "*Şimdiye kadar Boğaziçi'nden bahsetmedim. Halbuki bu tecrübeye biraz da onun için başlamıştım.*" *a.g.e.*, s. 234.

bulludur, diye düşünmüş, -İnsan alıştığı yerden vazgeçemiyor, ama bazen Boğaz sıkıcı oluyor- dediği zaman kim olduğunu anlamıştı. Mümtaz için kadın güzelliğinin iki büyük şartı vardı: Biri İstanbullu olmak, öbürü de Boğaz'da yetişmek. Üçüncü ve belki en büyük şartının tıpkı tıpkısına Nuran'a benzemek, Türkçeyi onun gibi teganni edercesine konuşmak, karşısındakine onun gözlerinin ısrarıyla bakmak, kendisine hitap edildiği zaman kumral başını onun gibi sallayarak konuşana dönmek..."¹⁴

Aslında Şehzadebaşı gibi Türk İstanbul'un en önemli semtlerinden birisinde doğan ama çocukluğunu İstanbul'dan çok uzakta geçiren Tanpınar ileriki yaşlarında şehrin millî-manevî havasından uzaktaki semtlerinde, meselâ Tünel'de ve Gümüşsuyu'nda oturmuş fakat ruhu ve muhayyilesindeki asıl İstanbul'u hocası Yahya Kemal gibi daima canlı tutmuştur. Boğaziçi de bu "bizim İstanbullardan" birisidir, bu durum Huzur'a şu cümlelerle akseder:

"Mümtaz'a göre insan Ada'ya giderken anonim bir şey olurdu. Orası bir nevi standart insanların yeri; orada gerçekte kendimize hiç lazım olmayan, hiç değilse bizi kendimizden uzaklaştıran ve bunu yaparken hiçbir noktaya da yaklaştırmayan şeylerin hasreti çekilirdi. Boğaz'da ise her şey insanı kendisine çağırır, kendi derinliğine indirirdi. Çünkü burada terkihi idare eden şeyler, manzara, kalabildiği kadar olsa da mimari, hepsi bizimdi. Bizimle beraber kurulmuş, bizimle beraber olmuştu. Burası küçük camili, bodur minareli ve kireç sıvalı duvarları o kadar İstanbul semtlerinin kendisi olan küçük mescitli köylerin, bazen bir manzarayı uçtan uca zapt eden geniş mezarlıkların, su akmayan lüleleri bile insana, serinlik duygusu veren ayna taşları kırık çeşmelerin, büyük yalıların, avlusunda şimdi keçi otlayan ahşap tekkelerin, çıraklarının haykırışı İstanbul ramazanlarının uhrevîliğini yaşayan dünyadan bir selâm gibi karışan iskele kahvelerinin, eski davullu-zurnalı, yarı millî bayram kılıkli pehlivan güreşlerinin hatırasıyla dolu meydanların, büyük çınarların, kapalı akşamaların, fecir kızlarının ellerindeki meşalelerle maddesiz aynalarda bir sedef rüyası içinde yüzdükleri sabahların, garip, içli aksisedaların diyarıydı."¹⁵

¹⁴ Huzur, s. 73.

¹⁵ a.g.e., s. 110-111. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Tanpınar'ın romancı üslûbunun göze çarpan özelliklerinden birisi de şahsî hayat ile millî tarihi, kültürü beraber vermesidir. Elbette bunda da

*Baktım konuşurken daha bir kerre güzeldin
İstanbul'u duydum daha bir kerre sesinde*

diyen, kadını bile millî hislerin ışığında gören ve seven şairin hissesi vardır. Mümtaz'ın muhayyilesi arasından verilen Boğaziçi tasvirlerinde de gördüğümüz budur. Roman, en net ifadesiyle bir aşkı, - elbette çeşitli sosyal ve kültürel çözümlemelerle birlikte - İstanbul fonunda işler. İstanbul'un semtleri, sesleri, renkleri, çok zaman mânen ve doğal yönden zengin yönleri ve maddeten harap taraflarıyla bu aşkın psikoloji aracılığıyla işlenir. Boğaz da Mümtaz'a her zaman Nuran'la birlikte gelmektedir (o kadar ki bazen Mümtaz "Acaba birbirimizi mi seviyoruz, Boğaz'ı mı?"¹⁶ diye düşünür):

*"Bir yağın aynadan bir kâinat içinde yaşıyor ve hepsinde kendisinin bir başka çehresi olan Nuran'ı görüyordu. Ağaç, su, aydınlık, rüzgâr, Boğaz köyleri, eski masallar, okuduğu kitap, gezdiği yol, konuştuğu ahbab, başının üstünden geçen güvercin, sesini duyduğu ve cüssesi, rengi, hayat nasibi ne olduğunu bilmediği yaz böcekleri, hep Nuran'dan gelen şeylerdi. Hepsisi ona aitti."*¹⁷

Beyazıt- Kapalıçarşı:

Beş Şehir ve *Huzur*'da önemle üzerinde durulan bir konu olan, hayat standartlarını ve refahı belirleyen bir kaynak olarak ticaret-esnaf teşekkülleri ve özellikle Kapalıçarşı, şehir hayatında iş disiplinine, çalışma prensiplerine ayrı bir önem verdiğini bildiğimiz Tanpınar'da gerçekten zarif bir üslûpla ifadesini bulmuştur.¹⁸ Esnaf ve tüccarları, alıp satılan eşyaları sayarken meseleyi hemen bir kül-

¹⁶ a.g.e., s. 198.

¹⁷ a.g.e., s. 126.

¹⁸ Konu hakkında bir tez çalışması yapılmıştır: Halûk Öner, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İş ve Çalışma", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Ün., İstanbul 2004, 112 y.)
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

tür hadisesi hâline getiren Tanpınar bunu “kendimize mahsus yaşama şekilleri” olarak nitelemektedir:

“Bugün Saraçhane, Okçular, Sedefçiler, Çadırcılar gibi sadece bir semti gösteren adlar bundan yetmiş seksen yıl önce bile arı kovanı gibi intizamla işleyen, şehrin hayatında, refahında mühim bir yer tutan, titiz el işleriyle gündelik eşyaya bir sanat çeşnisi veren bir yığın küçük sanatın hususî çarşı ve atölyeleri idi. Çoğu kendimize mahsus yaşama şekillerine bütün bir cevap veren bu çarşılar şehrin asıl belkemiği idi. İstanbul’u onlar besliyor ve yine onlar şehrin iç çehresini yapıyorlardı.”¹⁹

Bu paragrafın asıl dikkat çekici ibareleri şüphesiz kültürel seviyenin, zevk inceliğinin “gündelik hayata bir sanat çeşnisi” verme kudreti ve bunların “kendimize mahsus yaşama şekli”ne cevap verebilmeleridir. Uzunluğu dolayısıyla bu çalışmada alıntılanamaya-
cağımız devam eden cümlelerde bu çarşıların ve bulundukları semtlerin ayrı renkleri söz konusu edilmektedir. Bizim için önemli olansa bu çarşı ve semtlere ticaret, alış-veriş için gelen değişik geleneklere ait insanların, bir kültür etkileşimi dolayısıyla şehir hayatına kattıkları zenginliktir.

Beyazıt sergileri, sahaflar çarşısı, Mercan, Çadırcılarıçi ve niha-yet Kapalıçarşı Tanpınar'ın eserlerine daha çok Şark hayatının özelliklerinden olan çeşitlilik, zenginlik, yer yer düzensizlik ve nihayet tarihî miras gibi özelliklerle girer. *Huzur*'un hemen başında Mümtaz'ın kira ücretini almak için Bedesten'e gidişi anlatılırken Beyazıt'taki küçük esnaf dükkânları, sahaflar ve Çarşıdaki durum söz konusu edilir. Bu cümlelerde neredeyse bütün bir doğu medeniyeti, bu medeniyetin artık bir antika eser hâlini alışı, eski ve yeni eşyaların birlikte bulunuşunun gösterdiği bir “zihniyet ikiliği” adım adım yaklaşan bir dünya savaşı psikolojisi altında verilir. Tanpınar Mümtaz'ın geçtiği bu mekânlar üzerinden bir taraftan artık hayatımızdan çekilen bir dünyayı anlatırken bir taraftan da yaşanan zamanı tasvir eder veya bir başka ifadeyle bu çarşılardaki eşyalar, küçük âletler, hatta sanat eserlerine yoğunlaşarak şimdiki

zamanın yaşattığı psikoloji altında uçup giden bir “Şark Rüyası”nı işler. Yine Mümtaz bir gün Sahaflar Çarşısının hemen girişinde küçük bir dükkân görür, bu dükkânın raflarında yan yana, birbiriyle ilgisiz şeyler dikkatini çeker. Bu çeşitlilik, Batı eşiğinde olmanın verdiği tereddüt, karışıklık ve düzensizlik sanki doğunun, dolayısıyla Türkiye’nin ve Türk insanının psikolojisidir:

“Fakat şark, hiçbir yerde hatta mezarında bile katıksız olamazdı. Bu kitapların yanibaşında açık işportalarda, içimizdeki değişmenin, intibak arzusunun, yeni bir iklimde kendimizi aramanın kucak dolusu şahitleri, kapakları resimli romanlar, mektep kitapları, ciltlerinin yeşili atmış frenkçe salnameler, eczacı formülleri vardı. Kahve falı ile Momsen’in Roma hayali, Payot edisyonunun artıklarıyla Karakin Efendi’nin balıkçılık kitabı, baytarlık, modern kimya, ilm-i remil, sanki insan kafasının bütün düzensizliği bu çarşıda birdenbire teşhir edilmesi icap ediyormuş gibi birbirine karışıyordu.

Böyle hep bir arada bakılınca insana sadece zihni bir hazımsızlığın eserleri gibi görülen garip bir halita. Mümtaz bu halitanın yüz senelik bir didinme, durmadan bir gömlek değiştirme içinde olduğunu biliyordu.”²⁰

Fakat bu çeşitlilik, bu çok renklilik bir taraftan da Şark’ın ve ya daha özelde Osmanlı’nın birçok değişik unsuru, rengi, kültürü birlikte yaşatabilme kabiliyet ve imparatorluk kudretini göstermektedir.

Çadırcılarıçindeki bir sokakta da yazarın veya Mümtaz’ın görülen manzaralar üzerinde yaptıkları felsefelere, medeniyet analizlerine şahit oluruz. Fakat asıl mekân Kapalıçarşı’dır. Burada asırlardır imparatorluk payitahtına yığılan bir kültür, dağınık bir medeni zenginlik vardır. Yazar, bu çarşayı şu cümlelerle özetler:

“Bu çarşı şehrin hayatından bir parçaydı; oldum olasıya onu bir tarafından sayar dökerdi. Fakat Mümtaz’ın içinde konuşan, gördükleri de-ğil, kendi hayat tecrübesiydi.”²¹

²⁰ Huzur, s. 45-46.

²¹ a.g.e., s. 56. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Beyazıt'ın veya Kapalıçarşı'nın, *Huzur*'da karşımıza çıkan bu terkip, çeşitlilik, Şark dünyasını veriş özelliğinden başka yazarda zamana ve hadiselere göre farklı anlamlar yüklendiğini de söylemek mümkündür. *Huzur*'da İhsan'ın hastalığı, Nuran'dan ayrı oluş, İkinci Dünya Savaşı tehlikesi gibi çok değişik psikolojik tehditler altında Mümtaz'ın gözünden seyrettirilen - belki de bu yüzden bu kadar dağınık ve düzensiz olarak anlatılan - Beyazıt, *Sahnenin Dışındakiler*'de çok farklı bir atmosfer olarak karşımızdadır zira Beyazıt kahveleri, Anadolu'da kopan var oluş savaşının İstanbul'dan seyredildiği, yorumlandığı, yapılabilecek şeyler üzerine konuşulduğu toplantı yerleridir:

"Anadolu çarpışıyordu. Her gün doğru-yanlış bir yığın havadis etrafta. bir bomba gibi patlıyor, küçük muhitlerden şehre, asıl kalabalığa doğru yayılıyordu. Bu günleri yaşayanlar, meselâ çarşı içinde veya Beyazıt kahvelerinde yahut Darülfünun dersanelerinde, şehrin herhangi bir semtinde, bir devlet dairesinde, birkaç saat içinde çehrelerin nasıl birkaç defa değiştiğini, bir saat evvel gömülmeye hazır denecek kadar asık yüzlerin bir saat sonra neşe ile nasıl parıldadığını gayet iyi hatırlarlar.

*.... Gazetede ki işimiz biter bitmez arkadaşların toplandığı kahvelere gidiyor, orada vaziyeti münakaşa ediyorduk."*²²

Birçok semtte de dikkatimizi çektiği üzere Beyazıt-Kapalıçarşı tarafları da eserlerin, eserlerin kurgularının, kahramanların ve psikolojik-sosyolojik şartların tesiriyle yazarımızda farklı çehrelere bürünürler.

Taksim-Beyoğlu-Şişli

Haliç'in asıl İstanbul'a göre öte yakası, Pera veya Galata bazı yazar ve araştırmacılar tarafından bize ait olmayan ve "fethedilmeyen İstanbul" olarak görülmüşken bazıları tarafından da yine bizim İstanbul'umuza ait fakat başka bir iklim olarak görülmüştür. Gerçekten şarklı hayatın istediği sükûnet, ağır tempo, sadelik ve sessizlik

²² *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul 1999, Dergah Yay., s. 254-255.

gibi vasıfların genelde zıtlarını toplayan ve daha çok gayri Türk unsurların mekânı Beyoğlu, 19. asrın ortalarından, hatta belki de daha eski vakitlerden bu yana Müslüman-Türk ahalinin de gidip gelmeye, gecelemeğe başladığı yerlerden birisi olmuştur. İstanbul'un Batı'ya açılan kapısı olan ve hâlâ manidar bir şekilde neredeyse bütün konsoloslukları içerisinde barındıran Beyoğlu Tanpınar'a göre İstanbul dediğimiz terkinin karışımına pek olumlu bir biçimde girmemiştir. Tanpınar, belirli bir zamandan sonra alışkanlık hâline gelen Beyoğlu'nun "kaçamak ve eğlenceleri"nin hâlâ devam etmekte ve işlemekte olan Müslüman saati ve zamanının âhengini bozduğunu düşünmüştür. *Beş Şehir*'in İstanbul bahsinin XII. bölümüne yazar şu cümlelerle girer:

*"Beyoğlu'ndaki gece hayatı, Abdülmecid devrinde bir iki ürkek hareket ve teşebbüsle başlar ve yavaş yavaş tiyatrodan kafeşantana, otele ve Avrupalı lokantaya, birahanelere doğru genişler."*²³

Yaşanmaya, sürdürülmeye devam eden geleneksel hayatın ve eğlence şekillerinin yanına Beyoğlu'nun temsil ettiği bir Batı'lı yaşayış girmiş ve Beyoğlu, içerisinde Galata Mevlevihanesi gibi Müslüman-Türk toplumu için güzel ve mübarek olan bazı yerler, hatıralar barındırır da zamanla eğlence ve sefahat yüzünden servet, hatta hayatlarını kaybeden mirasyedilerle anılacaktır. Yazar eğlencenin İstanbul'dan Beyoğlu'na akışını değerlendirir ki semt hakkındaki fikri de böylece biraz daha netlik kazanır:

*"Geniş selâmlığında dostları, misafirleri, ziyaretçileri, dalkavukları, ricacıları arasında çubuk ve kahvelerini içerek, saz yaptırarak, şiirden, politikadan bahsederek yaşamaya alışmış İkinci Mahmud devrinden kalma ricalin yanı başında, iyi kötü tahsillerini Avrupa'da yapmış veyahut oralarda memuriyet ve staj senelerinde alafrangaya alışmış nesiller yetiştikçe bu hayat benimsenir. Ve Beyoğlu, şehrin hayatına yapıcı ve yıkıcı çehreleriyle girer."*²⁴

²³ *Beş Şehir*, s. 204.

²⁴ *a.g.e.*, s. 205.

Yine yazara göre İstanbul'da olup da başka yerde bulunması imkânsız olan unsurlardansa Beyoğlu'nun Avrupa taklidi havasına gitmek, eğlence kültürüne olduğu kadar şehir hayatına da zarar verir. Beyoğlu bize hep yabancıdır, yabancı kalmıştır:

*"Beyoğlu'nda, bugünün boheminin bir midye tarlası gibi yapıştığı sokakların gece manzarası büsbütün başkadır. Hayatımızın tezatlarından biri de, Beyoğlu'nda yaşadığımız, eğlendiğimiz halde onu sevmemekliğimiz, ondan bahsetmeyi gülünç bulmamızdır. Muhayyilemiz bir türlü onu beğenmiyor. Bunda da haklı. İstanbul semtlerinde karşımıza çıkan her şey, daha iyisi başka yerde olmayan şeylerdir. Hâlbuki Beyoğlu'nda bulunan her şeyin daha yenisi, daha iyisi, güzeli ve hakikîsi dışarıdadır. Beyoğlu küçük ve orijinalite damgası çoktan kaybolmuş, hatta bu damgayı üstünde bir defa duymamış en ucuz cinsinden bir XIX. asır Avrupa'sıdır. Orada ucuz eşya mağazalarının döşediği bir apartmanda oturulur gibi yaşanır; yani ilk fırsatta taklidin, çürüğün yerine hakikîyi ve sağlamı koymak hulyasıyla. İstanbul sokaklarında her adım bizi bir düşünceye, araştırmaya götürür. Canlı tarihin ortasında, dünle bugünü, bugünle yarını birleştirmenin izi üzerinde yürürüz. Her semt bize ait bir iç meseleyi önümüze çözülmesi lâzım gelen bir yumak gibi atar. Beyoğlu'nda ise her adım bir kaçma, kendimizden uzaklaşmadır. Çünkü Namık Kemal'le Ziya Bey'in Lebon'daki meşhur konuşmalarından beri İstanbul'dan her kaçış Beyoğlu'nda başlar. Namık Kemal ve Ziya Bey döndüler. Fakat ondan sonraki-lerin pek azı döndü. Halbuki içlerinde hiç gidemeyenler de vardı; galiba hiçbir zaman dönemeyenler de bunlardır. Çünkü onlar sadece hayallerinde yaşıyorlar. Bu küçük ve kısır Bovarizm, bu ruhî kaçış yüzünden İstanbul'da yaşayamıyor, Beyoğlu'nu beğenmiyor, bir ihtibasta ömür sürüyor."*²⁵

Taksim-Beyoğlu'nun Huzur'da da anlamlı ve önemli bir görev yüklendiğini biliyoruz. Beyoğlu bu romanda sefahatin, aile hayatından uzak yaşayışın, dağınıklığın, yalnızlığın mekânıdır. Meselâ insanların hayatlarına, birbirleriyle münasebetlerine müdahale et-

²⁵ Beş Şehir, s. 250-251. (Beş Şehir'in son nâşiri Prof. Dr. M. Fatih Andı'nın belirttiği- ne göre bu satırlar ilk baskıda olduğu halde 1960'taki ikinci baskıya alınmıştır.)

meyi seven, onları kendi denetiminde olduğu zaman beraber görmekten hoşlanan problemlili Adile Hanım burada yaşar, Mümtaz Suat'la metresinin, midesini bulandıran konuşmalarına burada şahit olur. Nüket Esen de Beyoğlu'nun romandaki yeri hakkında benzer örnekler vermektedir:

*"Romanın sonlarına doğru, Nuran ve Mümtaz'ın aşkları sarsıntı geçirmeye başladığında Talimhane'de ev tutuyorlar. Burası Taksim'in hemen yanında, merkezde, insanların ve özellikle Adile Hanım'ın gözünün önünde, estetik ve doğal İstanbul'dan uzak bir yer. Yıkmanın, yok etmenin, geçmişini tamamen silip sadece yeniye yönelmenin temsilcisi olan Suat'ın intiharı da bu evde, bu tamamen Batılılaşmış semtte meydana geliyor."*²⁶

Mamafih Beyoğlu, öyle veya böyle İstanbul'un, Türkiye'nin yani bizim bir realitemizdir. Tanpınar bu semti - bütün yabancılığı ve üzerimizde emanet duruşuna rağmen - düşünmeye devam etmiştir. Bu semtin kendisine has bir havası, bir yapısı "kendisine has tadılacak bir tarafı" olduğunu kabullenmiş ve Beyoğlu'nda da bizim Türk insanının maddeten ve manen fakir, yalnız, sıcaklığa aç yapısına uyan şeyler bulmuştur. Vardığı netice tam konumuzla yani "semtleriyle İstanbul"la alâkalı olarak şudur:

*"İstanbul veya Beyoğlu, Boğaz veya Anadolu, sakın veya azaplı, güzel veya çirkin, kendi hayatımızı benimsememiz lâzım."*²⁷

Kültürel hayattaki inkıraz ve zevk değişimi perspektifinden bakışın yanında yazarın Beyoğlu'na ait dikkatlerinin bir tarafını da mimarî özellikler oluşturmuştur. Yukarıda da zikredildiği gibi Tanpınar, bir ayağı mazide ama bir ayağı da şimdide ve gelecekte olan, bir meseleyi, bir hadise veya eseri mazisi, şimdisi ve geleceği ile yani tüm zamanları hesaba katarak ele almayı seven bir sanat-kârdır. Beyoğlu da yazarın kendi asrındaki ve gelecekteki durumlarıyla onun kalemine akseder. Tanpınar, Beyoğlu ikliminin asıl İstanbul'a zevk ve eğlence plânında karışması kadar mimarî olarak yayılmasını da tehlikeli bulur ve İstanbul'un kendisine has peyza-

²⁶ a.g.y., s. 26.

²⁷ Beş Şehir, s. 253.

jinı bozacağı korkusunu taşır. Buna iki ayrı yazısında kısaca değinmiştir:

"Asıl tehlike İstanbul'un dört asır kendi bünyesine yabancı bir örgü gibi taşıdığı Beyoğlu'nun birdenbire, Tanzimat'ın verdiği yeni imkânlarla genişlemesinde ve aşağıya, denize doğru taşmasındaydı.

*Lamartine'nin 1832'de süslü, muhteşem bahçelerini methettiği sırtlar Avrupalı binalarla dolunca, İstanbul ufku hiç tanımadığı bir sertlik kazandı. Eski saray bahçelerinden başlayıp, Çengelköy'ü dönerek Üsküdar'da tamamlanan o lâtif ve hayalî gölgeler manzarası, bu katılıkla bir türlü uyuşmadı. Asıl garibi, Tanzimat'tan beri o kadar memleketimizde zihniyet değişikliği olduğu hâlde Beyoğlu'nun bu inkişafını hâlâ önleme çareleri aranmamasıdır."*²⁸

*"İstanbul yavaş yavaş Flaubert'in iyi niyet sahibi kahramanlarına benzemeye başladı. Dışarı memleketlerde çıkan magazinlerdeki bütün mimarî plânları, şahsî fantezilerle zenginleşerek tatbik ediliyor. Yavaş yavaş Singer dikiş makinesi, tablalı şamdan, sefertası, dişçi etajeri, çocuk oyuncakları kılıklı evler, Çin pagoduna ve Babil kulesine benzeyen, daha iyisi hiçbir şeye benzemeyen apartmanlar, bir arsanın mantık dışı hendesesini veya hendesesizliğini behemehal ve sonuna kadar istismar için her türlü nispet fikrinin dışına çıkmış sekiz dokuz dıllı acayip dört duvarlılar, Beyoğlu'ndan Kadıköy ve Suadiye taraflarına, oradan da Boğaziçi'ne geçmeye başladı."*²⁹

Görüldüğü üzere Beyoğlu, günlük realitenin ışığında, yazarın kaleminde asıl ve yerli İstanbul'un yapısını tehdit eden, zararlı modaların, yabancı zevklerin neşet ettiği ama yine de İstanbul'un değişik bir çehresi olan bir mekân olarak ifadesini bulmaktadır.

Üsküdar-Anadolu Yakası:

İstanbul'un Üsküdar veya Anadolu yakası yukarıda da bir vesileyle değinildiği üzere yazara göre Taksim-Beyoğlu-Şişli gibi Av-

²⁸ "Türk İstanbul", *Yaşadığım Gibi*, s. 188.

²⁹ "İstanbul'un İmarı", *a.g.e.*, s. 192.

rupaî semtlerin aksine insanı kendisine, toprağına ve toprağının mayasına karışan unsurlarına çağırın bir yerdir. Tanpınar, hocası Yahya Kemal gibi Üsküdar'ın fetih günlerindeki konumunu ve müstesna mevkiini çok iyi bilir zira "bir ulu rüyayı gören şehir" olarak Üsküdar, 1453'ten çok önce fethedilmiş, Türkleşmiştir. Yahya Kemal, *Aziz İstanbul* isimli eserinde Türklerin Üsküdar'a ilk gelişlerinin Anadolu'nun fethinden hemen sonra, 1081'de olduğunu şu cümlelerle ifade eder:

*"1081'de Türk atlıları ilk defa İstanbul'un karşı sahilinde Fenerbahçe'yle Üsküdar arasında göründüler. İstanbul'u ve Ayasofya kubbesini Anadolu yakasından ilk gören Türk gözleri bu gözlerdir. Bu gelen asker Üsküdar'ı, o sene ilk defa fethetti."*³⁰

İstanbul'un Anadolu'ya açılan kapısı Üsküdar'ın, birçoğu hanım ve valide sultanlara ait olmak üzere camileri, dergâhları, çeşmeleri, Karacaahmet'i ve çeşitli kültür ocakları ile bir maneviyat şehri olduğu vurgulanmıştır. Tanpınar da Üsküdar'ı Beyoğlu'nun karşısına bu özelliği ile yerleştirir ve orada mekânla beraber şahsiyetimizin de değiştiğini vurgular:

*"Beyoğlu, hamlesi yarı yolda kalmış Paris taklidiyle hayatımızın yoksulluğunu hatırlatırken; İstanbul, Üsküdar semtleri kendisine yetebilen bir değerler dünyasının son miraslarıyla, biz farkında olmadan içimizde bir ruh bütünlüğü kurar, hülyalarımız, isteklerimiz değişir."*³¹

Yazara göre Üsküdar'da her şey, her eser insanı kendisine çeker, kendisine yöneltir. Öyle ki oradaki eserlerin kendilerinde bile bu "içe çekiliş" söz konusudur. Tanpınar, Mimar Sinan'ın eserleri üzerine düşünürken, "güzelliğini Yahya Kemal'den tanıdığını" söylediği ("Atık Valde'den İnen Sokakta" isimli şiir kastediliyor) Eski Valide Camii'nde bu özelliği tespit etmiş ve bu eserin her şeye rağmen! Türk İstanbul'un en güzel köşelerinden birisi olduğunu belirtmiştir:

³⁰ Yahya Kemal Beyatlı, "Türk İstanbul I", *Aziz İstanbul*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2005, s. 18.

³¹ *Beş Şehir*, s. 152.

*"Üsküdar'da, güzelliğini Yahya Kemal'den tanıdığımız Eski Valde Camii Sinan'ın son eserlerindendir. Yahut hiç olmazsa plân ve ilk inşaat onundur. Bu cami ve etrafı, hayrata yapılan ve manzarayı bir tarafından kapayan ilâvelere rağmen hâlâ Türk İstanbul'un en güzel köşelerinden biridir. Bu camide semt ile çok iyi anlaşılan bir kendi içine çekiliş vardır."*³²

Bu tebliğde vurgulanmaya çalışıldığı gibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın İstanbul dikkatleri tek boyutlu değildir. Tanpınar, tabiata olduğu gibi, insana ve onun oluşturduğu sanat eserlerine de hem yukarıdan, bütüncül bir bakışla hem de içine girerek, derinlemesine bakmasını bilmiş ve bu iki bakışı aynı zaviyeden tartmış, bunları birleştirerek bir sonuca varmıştır. İşte Üsküdar da büyük ve ihtişamlı eserlerinin yanında köşesinde-bucağında sakladığı sürprizleriyle, mahalle arasına sıkışmış küçük eserleri, çeşmeleri, hamamları, evleri, dinî ve sivil mimarîsiyle çok ayrıcalıklı bir yer taşır. Yazarın bu dikkatinin satır arasında belki de şunu okumamız lâzımdır: Büyük, zengin ve ihtişamlı Osmanlı'nın mehabetli sanatının ve zevkinin yanında sade vatandaşın, küçük esnafın da kendi ölçülerine göre asil bir zevki vardı. Üsküdar gibi beldelerde bu sade fakat yine zarif ve estetik ruhların izlerine rastlanmaktadır. Ve belki de asıl önemlisi, olmaması imkânsız olan bu zevk tabakalaşmasının cemiyette asla bir ikilik doğurmamış olmasıdır. Bu eserlerin ardında zaten "ruhlardaki birlik" duygusu vardır. Sanatkârlarının ruhlarının aksi olan bu eserler tabiatla konuşurlar. İşte insan-hayat-sanat üçlüsünün en güzel buluşma noktalarından birisi olan Üsküdar da ayrıca bu köşeleriyle önemlidir:

"...Bu küçük köşeler kadar çekici ve zevkli şey pek azdır. Bunlar bir yığın inanç, gelenek, sevitabii hâline gelmiş zeok ve birçok tesadüf ve hatıraların ihmalıyla olmuş terkiplerdir. Güllü, serviyi yahut cınarı yetiştiren, her mevsim erguvanı kızartan, salkımların kandillerini asan, tabiatın cömertliğinden başka hiçbir israf ve debdebeleri yoktur. Onlar zaman içinde damla damla teşekkül etmiştir.

İstanbul'un Üsküdar ve Boğaziçi'nin hemen her tarafında bu cinsten köşelere sık sık rastlanır. Bazıları ayaklarının ucuna takılmış deniz parçasıyla bulundukları yokuştan uçmaya hemen hazır görünürler. Bir kısmı fetih yıllarından bir parça gibi asil bir eskilik havasında yaşarlar. Hepsinde ağaç, su, taş, insanla geniş ilhamlı bir ruh gibi konuşur. Bizim asil peyzajlarımız bu köşelerdir. İstanbul halkı onları yaşarken yapmıştır. Kâinata ruhlarındaki birlik çerçevesinden bakan insanların eserdir. Pek az yerde sanat ve mimarî gündelik hayata bu kadar yakından karışır. İşte, İstanbul mahallelerinin asil çekirdeğini bu peyzajlar yapar.”³³

Beş Şehir'deki bu dikkatlerin yanı sıra Üsküdar'ın Huzur'da da genellikle aynı bakış açısından fakat bir roman kurgusu içinde, kahramanların ruhları aralığından verildiğini görmekteyiz. Müm-taz ve Nuran'ın İstanbul gezilerinin önemli bir durağı olan Üsküdar, yine camileri, çeşmeleri, Aziz Mahmud Hüdaî Türbesi başta olmak üzere türbeleri, kışlası ve kenar mahalleleriyle onlar için çok caziptir. Yazar burada tarih, medeniyet ve bu medeniyeti inşa eden ahlâk üzerine konuşma imkânı bulur kahramanlarını konuşturmak suretiyle his ve fikirlerini rahatça ifade eder. Meselâ bir Üsküdar gezisinde çift, Mihrimah Camii'ni, Atik Valide'yi, Orta Valide'yi, çarşı içindeki Küçük Valide'yi (ki Nuran Üsküdar'da bir kadın saltanatının olduğunu düşünmektedir), Rum Mehmet Paşa ve Ayazma Camilerini, Şemsipaşa'yı görür. Nihayet Aziz Mahmud Hüdaî Türbesini gezerler. Bu gezilerin sonunda Nuran'ın vardığı önemi sonuçsa şudur:

“İstanbul, İstanbul diyordu. İstanbul'u tanımadıkça kendimizi bulamayız.”³⁴

Türk kültürü için çok önemli olan bu hükmün bir Üsküdar gezisinden sonra verilmesi, bahsettiğimiz semtin yazarımız için ifade ettiği manaya ait güzel bir örnektir.

³³ a.g.e., s. 177-178.

³⁴ Huzur, s. 162.

Fakat tüm bunların, bütün tarihî ve medenî mirasın, asil ve zarif sanat eserlerinin, mehabetli yapıların yanında "bugün" ve "bugünün şartları" da vardır. Mümtaz, şahsiyetinde maziye, hâli, istikbali beraber, aynı anda yaşayan, kendisini tarih, medeniyet ve memleket karşısında mesul hisseden birisidir fakat Nuran, sevgilisinin daha hayata, hayatın realitelerine yani bugüne bağlı olması gerektiğini düşünmektedir. Verilmek istenen mesaj, Türk aydınının, bazen romantizmin tesirinden kurtularak memleketin meseleleriyle yüzleşmesi, Türkiye'nin bugünü, bugününün gündelik hayatı, dertleri, fakirliği karşısında kendisini sorgulamasıdır. İşte Üsküdar da bu tür bir ikili yapıya sahiptir:

"Bazen genç kadına bu eski şeylerin meftunu çocuğun kendisini zorla bir katakomba tıkamak istediği şüphesi geliyordu. Bu dünyada türlü türlü hazlar, başka çeşit düşünceler de vardı. Üsküdar'ı seviyordu, fakat halkı fakir, kendisi bakımsızdı. Mümtaz bu biçarelikler arasında acemaşiran, sultaniyegah diye rahatça yaşıyordu. Ama hayat, hayatın daveti nerede kalıyordu? Bir şeyler yapmak, bu hasta insanları tedavi etmek, bu işsizlere iş bulmak, mahzun yüzleri güldürmek, bir mazi artığı halinden çıkarmak..."³⁵

Görüldüğü üzere semtin roman kahramanları, dolayısıyla yazar için ifade ettiği anlam değişebilmekte, Tanpınar Üsküdar üzerinden tarihî mirasın yanında bugünün ger(ç)eklerini de söz konusu etmektedir. Aydınlarla, idarecilere ve bugünün nesillerine bir görev yüklemekte olan Üsküdar, mirasının zenginliğinin yanında halkının fakirliği ile de ilgi çekicidir. Nitekim bu durum Yahya Kemal'in bir mısraında ebedileşmiştir:

"Az sürer gerçi fakir Üsküdar'ın saltanatı".

Sonuç: Şair, romancı, edebiyat profesörü olan ama hepsiyle beraber, üzerinde yaşadığı toprağın tarihini, kültürünü, meselelerini önemseyen, bunlara ait derinlemesine ve sanatkârane yorumlar yapan bir kültür adamı olarak Ahmet Hamdi Tanpınar için İs-

³⁵ a.g.e., s. 164.

tanbul ve İstanbul semtlerinin her biri kendisine has üslûba sahip, çok zengin hazinelerdir. Hocası Yahya Kemal gibi İstanbul'un ve her biri kendisine göre bir İstanbul olan semtlerinin Türk kültürünün yapıcılığı ve inceliği için en iyi örnekler olduğunu düşünen yazar *Beş Şehir* başta olmak üzere birçok eserinde, mesela *Yaşadığım Gibi*'de toplanan yazıları ve en önemlisi *Huzur*'da bu mekânlara eğilmiş, bunlar üzerinden medeniyet analizleri yapmış, tarih karşısında bugünün şartlarına eğilmiştir. Yazarın genel anlamda bir İstanbul hayranlığı ve tabiatı, kültürü; tarihî zenginliği ile bir İstanbul telâkkisine sahip olduğu bilinen bir gerçektir. Bizim çalışmamız ise yazarın bu genel İstanbul algısının dışında şehrin hayatına çok değişik çehreleriyle giren semtlere ait perakende dikkatlerini değerlendirme gayesi gütmüştür. Elbette İstanbul'un bütün semt ve mahallelerini saymak veya onların dökümünü yapmak imkân haricinde olduğundan biz tarihî, kültürel, sosyo-ekonomik vs. sebeplerle sivrilmiş, İstanbul kültürünün teşekkülüne katılmış ana semtleri, yazarın onlara verdiği yoğunluk ölçüsünde inceleme gayesi güttük.

Görüldüğü üzere her semtin, her mahallenin İstanbul'a kattığı bir değer, bir çeşni, renk ve doldurduğu bir boşluk vardır. İstanbul semtlerinin her birini ayrı ayrı seven, her birinden ayrı tatlar alan yazarın eserlerinde sur içi İstanbul'u, - kendi tabiriyle "âbidelerin İstanbul'u", mimarî eserleriyle, fetih hatıralarıyla, Bizans karşısında Türk'ün yaratma ve estetik kudretiyle geçmektedir. Bizans devrinde önemi ve güzelliği pek değerlendirilmeyen Boğaziçi ise peyzajı, denizi ile, yine Osmanlı'nın zevkini giyinen; insanı kendisine çağıran ve kültürüyle buluşturan bir mekândır. O kadar ki Mümtaz için bir kadının güzelliği yapan bir unsur da Boğaz'da yetişmesidir. Beyazıt-Kapalıçarşı da camileri, çarşıları, şehrin hayatına hem ekonomik hem de estetik yönden yapıcı etkilerle giren küçük işletmeleriyle yanı mühim bir kültürel birikimle eserlere yansır. Sur içi ve Üsküdar'ın tersine Taksim-Beyoğlu-Şişli, hâlâ bizim bir tarafımıza yabancı, insanımızın yalnız, çıplak tarafıdır, o kadar ki orada "her adım bir kaçma, kendimizden uzaklaşmadır". Ve Beyoğlu birçok diğer eserde de karşımıza çıktığı gibi Tanpınar'da şehrin hayatını bazen tehdit edici özelliğiyle yer alır. Üsküdar'sa ilgili yerde

vurgulandığı gibi, kültürün tam mânâsıyla aksettiği bir uhrevî ve manevî şehirdir yazara göre.³⁶

³⁶ Bu yazı, 3-5 Nisan 2008.Beykent Üniversitesi tarafından düzenlenen 1. Uluslararası Edebiyatımızda İstanbul Sempozyumu'nda sunulmuş bildirinin gözden geçirilmiş hâlidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'da Ses

*Âvâzeyi bu âleme Dâvud gibi sal
Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş*

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hem bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmen sıfatıyla başka şairlerin eserlerine eğildiği yazılarında; hem de romancı olarak eserlerinde kullandığı öğelerden birisi "ses"tir.

Ses, genel kabule göre şahsiyetin en belirgin, en kendisine has unsurudur. Günümüzün modern teknikleriyle her ne kadar yapay sesler elde edilebiliyorsa da ses kişinin kimliğinin ön yüzüdür ve terbiye edilebilirse de insanda en güç değişen unsurlardan birisidir. Tanpınar'ın insan sesi üzerine dikkatleri ve sese verdiği önem iki boyutta karşımıza çıkar. Yazar, bazen doğrudan doğruya olarak sesi irdelerken, bazen de romanlarında yaptığı gibi insan sesine kahramanlarının ağzından veya anlatıcı olarak yorumlar getirir.

Eski musikimizin insan sesine istinadını anlattığı bir yazısında "İnsan sesi hiçbir zaman boşa işlemez. Oyunla başlasa bile, âletin kendisi işi ciddileştirir. Sesimiz bizi sandığımızdan fazla idare eder"¹ şeklinde bir fikir ileri süren Tanpınar, bir başka denemesinde Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin ses merkezli musikisini işlerken de sesi "heyecanlarımızın ta kendisi olarak" tespit etmiştir:

¹ "İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız", *Yaşadığım Gibi*, s. 152.

*"Dede'nin asıl âleti insan sesiydi. Bu demektir ki musikimizin dehasıyla doğmuştu. Alaturka musiki insan sesinde ve nağmededir. Onun kudret ve imkânlarını anladığı nispette vardır. Dede ameliyelerini kendi sesi üzerinde yaptı. Heyecanlarımızın ta kendisi üzerinde çalıştı. Onu takip ederek, onun üzerinde durarak, onu değiştirerek, onun ifâde imkânlarını düşünerek insanı ve kâinatı buldu. Çılgılığın, her türlü konuşmanın üstünde, iç insanın, asıl varlığın tek ifadesi olduğunu, onun başladığı yerde her şeyin sustuğunu biliyordu. İnsan sesi onun elinde çok yumuşak, her kalıbı alabilecek bir maddedir. Dede, insan sesine âdeta istiklâlini vermiştir."*²

Musiki zaten maddesi ses olan ve hamlesini ses üzerinde yapan bir sanattır. Yukarıdaki paragrafın araştırmamıza kaynaklık eden tarafı ise Tanpınar'ın, insan sesini "musikimizin dehası ve heyecanlarımızın kendisi" olarak nitelemesidir.

Bir yazısında musikiden "Maddesizdir, sestem yani heyecanların en iptidâi işaretlerinden yapılmıştır. Onun için daima iptidâidir."³ şeklinde bahseden Tanpınar, Oğuz Demiralp'e göre bu sözleriyle musikin birincil bir sanat olduğunu vurgulamış ve "iptidâilik"le de "en insansal öge"yi kastetmiştir.⁴

Tanpınar araştırmacıları için çok mühim bir belge olan "Antalyalı Gence Mektup"ta da bahsimize uygun önemli bilgiler vardır. Tanpınar, sevdiği ve üzerinde etkisi olan edebiyatçı, ressam ve müzisyenlerden; şiir estetiğinden ve bu estetikte önemli yeri olan vezin, kafiye gibi âletlerden bahsederken sözü bir şekilde sese getirir ve şunları söyler:

*"Sestem çok bahsettım; çünkü insan biraz da sestir. Sesimiz nabzımızla beraber değişir. Alelâde konuşma ânında bile - eğer çok umumî bir şeyden bahsetmiyorsak - sesimiz daima değişir. Hislerimiz, heyecanlarımız, bütün iç varlığımız sesimizdedir."*⁵

² "İsmail Dede", a.g.e., s. 371.

³ "Şiire ve Rüya II", Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 39.

⁴ Oğuz Demiralp, Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme, İstanbul 2001, Yapı Kredi Yay., s. 54.

⁵ Tanpınar'ın Mektupları, s. 274.

Nitekim Fuzûlî'ye hasrettiği bir yazısında insan için sesin ne demek olduğunu Tanpınar şu benzer kelimelerle ifade eder:

*“Şeklini bulmuş mısra, dile geçişiyle kazandığı vuzuhu kaybetmeden insanı uzviyetinin en canlı tarafına, bütün teessürî hayatının başlangıcı olan noktaya, sesine, nabzına iade eder.”*⁶

Tanpınar'ın Şiir Anlayışı ve Tenkitlerinde Ses

Edebiyatta sesin çok önemli bir yeri olduğu bilinen bir gerçektir. Özellikle şiirde seslerin birbirleriyle ilişkilerine, konsonant ve vokallerin ardarda gelişlerine dikkat edilmiştir. Ulama (lizezon), kakafoni, parafoni, aliterasyon, asonans; eski belâgatçilerin de özellikle üzerinde durdukları selâset (akıcılık), cezâlet (kulağa sert gelen, kalın ve ağır lâfızlar) ve rekâket (lâtif, hoş, nâzik ve mülâyim lâfızlar)⁷ gibi terimler de göstermektedir ki edebî metnin başarısının bir yanı metinde geçen kelimelerin seslerinin uyum ya da uyumsuzluğu, okunuşta getirdiği kolaylık veya zorlukla ilgilidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın insan sesine uyanışında veya şiirdeki ses değerlerine ayrı bir hassasiyetle eğilmesinde onun biri yerli, diğeri yabancı iki büyük ustasının tesirlerini görmek, en azından bazı benzerlikler yakalamak mümkündür. İhtiyat kaydıyla belirtelim ki⁸

*Yâ Rab ne müsâvâtı ne hürriyeti ver
Hattâ ne o yoldan gelecek şöreti ver*

⁶ Tanpınar, “Fuzulî'ye Dair II”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 147.

⁷ Ahmet Cevdet Paşa, *Belâgat-i Osmâniyye* [Haz: Turgut Karabey-Mehmet Atalay], Ankara 2000, Akçağ Yay., s. 11.

⁸ Zira Tanpınar, tesirler konusunda araştırmacıyı dikkatli davranmaya davet eder: “Kolaylıkla tesir altında kalan adamlardan olmadığımı biliyorum. Tesirler bende kısa oluyor ve asıl olan hissi hayat olduğu için ona zıt devam etmiyor. Hiç kimsenin, Yahya Kemal hariç, tesiri altında kalmadım. Okuduklarım da onunla muvazene kurdu, hülasa “évoles” ettim, fakat değişmedim. Zaten şahsî temas bende az tesir bırakır, fikirler karşımdakinin bütün hüviyeti arasından bana gelir ve ben çoğu defa insanları sevmem.” Mehmet Kaplan, “Tanpınar'ın Hatıra Defterinin Son Satırları”, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul t.y., Dergâh Yay., s. 22.

*Hep neşve veren aşkı terennüm dilerim
Yâ Rab bana bir ses yaratan kudreti ver⁹*

diyen Yahya Kemal'le; kendisinden "Ve ben bu mektubu üstadımın, biricik şairimin, Valéry'nin resmi altında bitiriyorum"¹⁰ diye bahsettiği ve "Ses olmasa edebiyat da doğamazdı. Klâsiğe biçim veren: Ses. Seste bütün insan vücudu var, düşünceyi dengeye kavuşturan o."¹¹ şeklindeki mühim sözlerin sahibi Paul Valéry yazarımızın ses karşısındaki tutumuna etki etmiştir. Kaldı ki Tanpınar'ın Yahya Kemal hakkındaki yorumlarının çok büyük bir bölümü, Yahya Kemal'in şiirinin ses konusundaki başarısıyla ilgilidir. Fakat biz önce, Tanpınar'ın eski şiirimize yaklaşımında sesin nasıl merkez olduğuna, eski şiirle ilgili tenkitlerden sesi nasıl bir ölçü olarak kullandığına dikkat çekmek istiyoruz.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, kültür meselelerindeki mihveri bildiği gibi, Yahya Kemal'in "imtidad", kendisinin "devam" dediği önemli bir anlayıştır. Özellikle Bergson'dan sonra rağbet gören bu zamanın bölünmezliği kuramı Tanpınar'ın da edebiyat ve kültür meselelerindeki duruşuna tesir eder. Onun bu konudaki teklifi kendisinin kullanımıyla "değişerek devam etmek, devam ederek değişmek" şeklindedir. Her şey gibi kültür de bazı değişmeler, gelişmeler gösterecek, yeni hamleler yapacak ama kökten, özden gelen damarları kesmeyecektir.

*"Hayatta her şeyde olduğu gibi sanatta da "devam" denen bir kudret vardır. Bu fizyolojide olduğu gibi cemiyet hayatında da, fikir hayatında da esastır."*¹²

diyen Tanpınar'ın eski şiire yaklaşım tarzını da bu inanış belirlemiştir. 1930 yılında Ankara'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'ndeki divan şiirinin lise ders programlarından kaldırılması yönündeki teklifini de unutmuyarak diyebiliriz ki Tan-

⁹ Yahya Kemal Beyatlı, *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*, İstanbul 2004, Yapı Kredi Yay., s. 36.

¹⁰ *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 91.

¹¹ Cemil Meriç, *Kırk Ambar*, İstanbul 1998, İletişim Yay., s. 56.

¹² "Tenkit İhtiyacı", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 74.

¹³ "Eski Şairleri Okurken", *a.g.e.*, s. 186.

pınar, gerek 19. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin mühim Giriş'inde, gerek *Edebiyat Üzerine Makaleler*'inde ve hatta yer yer romanlarında klâsik edebiyatımıza hem doğulu bir seziş kudreti ve hassasiyetle hem de batılı bir dikkatle eğilir. Onun divan şiirine bu dönüşü yukarıda kısaca temas ettiğimiz devam nazariyesiyle yakından ilgilidir ve divan şiiri Tanpınar'ın kaleminde daha ziyade ses kuvveti ve sesi yakalayış başarısıyla söz konusu edilmiştir. Onun eski şiirimizin ve şairlerin ses kıymetlerine dair görüşlerinden bazılarını, - haklarında herhangi bir yorum yapmadan - vermenin aydınlatıcı olacağını düşünüyoruz:

*"Eski şairlerin büyük tarafları bilerek veya bilmeyerek kendilerini sese emanet etmeleridir; bütün o oyunlar, mazmunlar hepsi bu sesi yüklenen, taşıyan vasıtalar. Bu cinsten bir sanat anlayışında hâkim olan esas, söylenilen şey değil, söyleyiş tarzıdır. Onun içindir ki, eski şairler şiir yazmazlar, söylerlerdi."*¹³

*"O kadar zengin an'anesi olan folklorun büyüğü onlara [bugünkü edebiyat nesilleri] meselâ şiirde altı asırlık bir gayretle elde edilmiş olan şeyleri ve bilhassa eski klâsik şiirin asıl zaferi olan geniş ve dolgun sesi unutturmuş gibidir."*¹⁴

*"Fakat asıl mühimi, bu mısra ve beyitlerin dili ve söyleyiş tarzı, kimi yalvaran, kimi tenhada kendi kendimize mırıldanmayı isteyen ve kimisi de nefes cihazımızı sonuna kadar zorlayan ses perdeleridir."*¹⁵

*"Nurullah Ataç'ın hakkı vardır; eski şiirimizin alabileceğimiz bir cûşî, bir sesin perdesini yükseltme örneği vardır ki, ihmâl ettiğimiz müddetçe bugünkü Türkçe'ye istediğimiz rehavet ve güzelliği veremeyiz."*¹⁶

*"Eskilerden iki şairin kafiye kullanımına hayranım: Nefî ile Nedim. En modern teknikle işletilen bir maden ocağı gibi, belli bir ses kıymetinin etrafında lisan haznesini sonuna kadar yoklamasını biliyorlar. Mısra, beyit, kıt'a, ellerinde plâstik bir madde gibi yoğruluyor, imkânsız dönüşler yapıyor. İkisi de baştan başa "ses ve edadır."*¹⁷

¹⁴ "Türk Edebiyatında Cereyanlar", a.g.e., s. 128.

¹⁵ "Fuzulî'ye Dair", a.g.e., s. 148.

¹⁶ "Milli Bir Edebiyata Doğru", a.g.e., s. 95

¹⁷ "Nedim'e Dair Bazı Düşünceler", a.g.e., s. 176.

Tanpınar'ın eski şiirde tespit ettiği ses kuvvetlerine dair örnekleri çoğaltmak mümkünse de, yazarın bahsimizi besleyen ve açan birçok görüşleri Yahya Kemal'le ilgili yorum ve hükümlerinde saklıdır.

Yahya Kemal'in Türk şiirinde nasıl bir boşluğu doldurduğunu, yıllardır asaletini ve zenginliğini, rengini ve asıl önemlisi, toplayıcı, birleştirici kudretini kaybetmiş olan Türk şiir dilinin Yahya Kemal'in açtığı yolda nasıl asıl mecrasına tekrar oturtulduğunu her fırsatta oldukça sitayişkâr ifadelerle vurgulayan Tanpınar, Yahya Kemal şiirinin en önemli noktalarından birisinin de, şiirlerdeki ses kıymetleri ve ton değerleri olduğuna dikkat çekmiştir. *Yahya Kemal* isimli monografisinin "Ses Unsuru ve Yahya Kemal" alt başlıklı bölümünde Tanpınar, ustasının sesi keşfine, sadece ferdi bir ameliye olarak değil, gelenekle, kültürle buluşmanın önemine vurguyla yorumlar yapar. Bu da göstermektedir ki yazara göre "ses" aynı zamanda millî bir öğedir ve millî karakterin bir parçasıdır:

"Yahya Kemal'in büyük mazhariyeti, eski şiirin ve oradan hareket ederek zümre şiirlerinin asıl hususiyetini veren, bize ait lirazmin esası olan bu sesi bulmasıdır.

Çok defa, Yahya Kemal'in asıl şahsiyetinin kendi idrak devri olan yıllarda - Valéry'ye göre yirmi dört yaşlarında (bk. Descartes makalesi) - eski şiirimizin üzerine eğilmiş, Nesimî'den - kardeşine yazdığı mektup şeklinde mesnevîyi kastediyorum - Avni Bey'e kadar gelen bütün bir gelişmeye eğilmiş, bu sesin peşinde tasavvur ettim. Şüphesiz ki onu veya idesini bulduğu anda, o da Arşimed gibi "eureka!" diye bağırmıştır. Çünkü Şina-sî'den sonraki şiirimizin daima batıyı göz önünde tutan gelişmesinde bu değişme ile alâka hemen hemen kesilmişti. Ve biraz da bu ses ortadan kaybolduğu içindir ki Edebiyat-ı Cedide şiirinde dil o kadar öksüz kalmış, ke-limelerin elması, içlerinde parıldayan güneşi kaybetmişti.

.....

Yahya Kemal yetmiş senelik bir değişmeden, bir kopuştan sonra bu sesi yeniden bulmuş ve iki zamanı birleştirmiştir. Bunu eskiler üzerinde yukarda söylediğimiz gibi tahlilci bir ameliye ile mi yaptı? Yoksa sadece bulduğu dil üzerinde dülşünerek mi? Yahut da sevdiği parnas şairlerinin

dil mükemmeliyeti ve âhengi mi onu bu araştırmaya götürdü? Bu suallerin hiçbir zaman tam cevabını veremeyiz. Bildiğimiz bir şey varsa bu sesle ve bu dille yurda dönmüş olmasıdır. Yahya Kemal bu keşfinin ehemmiyetini biliyordu.”¹⁸

Gerçekten de Yahya Kemal, yukarıya aldığımız rubâîsinde en net bir şekilde görüldüğü gibi ses peşindedir ve şiirini örerken, kelimelerin mânâ açılımlarını hesap ettiği kadar ses değerlerini de dikkate almıştır. Onun şiiri, en geniş mânâsıyla uzun soluklu bir şiirdir. Tanpınar, Yahya Kemal’e ait bir hatırasıyla bunu şöyle ispat etmektedir:

“Bir başka gün “Nâilî’ye Gazel”den bahsederken “Gazele o kadar yüksek perdeden başladım ki sonunu getiremem diye korkmuştum” dediğini gayet iyi hatırlıyorum.”¹⁹

Monografinin ilerleyen sayfalarında Yahya Kemal’in gazellerine dair yorumlar yapan Tanpınar, bu gazellerdeki ses idaresinin batı kaynaklı bir tavırla yapıldığına dikkat çekmiştir:

“Tekrar edelim, bu gazellerin düzeni, muayyen bir kafiyenin veya redifin etrafında mazmun çerçevesinden çıkarılan eski hayâl unsurlarını bu tarzda seçmek ve sıralamak, mısra ve beyitlere bu pürüzsüz ve ölçülü, daima kendisine hâkim coşkunluğu sindirmek ve nihayet sesini bu tarzda idare etmek, hulâsa daima esaslının ve bütünüün peşinde olmak garptan gelen bir terbiyedir.”²⁰

Nitekim Tanpınar, söz konusu şairi anlattığı bir konferansında da, dilin eski fakat ona tasarruf şeklinin oldukça garplı ve yeni olduğu belirtir ve bu eserlerde Türkçe’nin ses yüksekliğinin son sınıra varırıldığını söyler. Hükmün, araştırmamızı ilgilendiren yönü ise Tanpınar’ın ısrarla dilde ve şiirde bir ses zaferi araması, “ses”i şiir tenkidinde bir ölçü olarak kullanmasıdır:

*“Dil uyur mest olarak yâr-ı dilârâ söyler
Gül susar şerm ederek bülbül-i şeydâ söyler*

¹⁸ Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul 2001, Dergâh Yay., s. 118-119.

¹⁹ a.g.e., s. 120.

²⁰ a.g.e., s. 126-127.

ve nihayet Türkçe'nin iki emsalsiz şaheseri olan *Hazan* ve *Üsküdar* gazelleri yalnız dilleriyle, daüssıllarıyla geçmiş devrindir; yoksa nesiçlerini veren imajlar ve unsurlar, manzumelerin yapılış şekli garplı ve tamamıyla yeni olan eserlerdir. Bunların hususiyetini zikredelim: Birincisi, Türkçe'nin musiki kabiliyetini, ses yüksekliğini azamî hadde kadar götürmüş olmalarıdır..."²¹

"Yahya Kemal'e Hürmet" başlığını taşıyan yazısında Ahmet Hamdi Tanpınar, şairin Türk şiirindeki mevkiini ve eski üstatlara yakınlığını, yine konumuzla alâkalı bir biçimde dile ve hassaten "ses"e vurgu yaparak tayin etmektedir. Tanpınar'ın vardığı netice, "*melânkolisini ve ıstırabını bu kadar geniş çığlıklarla haykıran bir adam*"ın ancak "*dev*" sıfatıyla tavsif edilebileceğidir:

*"Yahya Kemal, dilin mükemmeliyet imkânlarını en son haddine kadar yoklamış, tartmış ve bulmuş olan adamdır. Bâkî ve Nefî'den sonra Türkçe'nin hâkim şairi odur. Bu hükümde bir mübalâğa bulmak isteyenler, Ses'i, Deniz'i ve Açık Deniz'i tekrar okusunlar. Bilhassa son ikisinde insan sesi âdetâ okyanusların uğultusuyla yarış eder gibidir. Ve şüphesiz ki, melânkolisini ve ıstırabını bu kadar geniş çığlıklarla haykıran bir adamı anlatmak için dev kelimesinden başka sıfat bulunamaz."*²²

Tanpınar'ın Yahya Kemal'deki ses zenginliğine ait diğer dikkatlerini değişik tarihlerde yazılan ve bugün *Edebiyat Üzerine Makaleleri*'nde toplanmış bulunan "*Deniz Türküsü ve Yahya Kemal*", "*Yahya Kemal'e Dair Notlar*" ve "*Kendi Gök Kubbemiz*" isimli yazılarında görmek mümkündür fakat biz biraz daha mühim bir noktaya, Yahya Kemal'den çok ayrı bir şiir estetiği ve lügâti olan bir şaire, Ahmet Haşim'e ait bir hükme geçmek ve böylece Tanpınar'ın Türk şiirinin iki büyük zirvesini nasıl "ses"teki başarıda buluşturduğuna dikkat çekmek istiyoruz.

Şiir dilini "*nesir gibi anlaşılacak için değil fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, muta-*

²¹ "Yahya Kemal'e Dair", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 318.

²² "Yahya Kemal'e Hürmet", *a.g.e.*, s. 309.

vassıt bir lisan”²³ olarak belirleyen Haşim de kelimelerdeki ses ve ton değerlerini önemseyen bir şairdir ve Tanpınar Haşim’de de kesin bir ses kudreti olduğunu vurgulamıştır:

“... Bütün bunları söylemekle Haşim’in şiirine yegâne nizamını musiki verirdi, demiş olmuyorum. Belki bu şiirin bazı taraflarının ancak musiki vasıtasıyla izahı mümkündür kanaatindeyim. O, şiiri, bir nevi “*évo-cation*” lisanı yapmıştı. Şeklin hendesesini kırıp atmış, kafiye-yi uzak bir ses tedaisi ve bir nevi tema tekrarı hâline getirmişti. Hatta meselâ *Bir Günü-nün Sonunda Arzu ve Şafakta* gibi bazı manzumelerinde muayyen ses kıymetlerinin bir nevi “*variation*”larını bile bulmak mümkündür.”²⁴

Tanpınar’ın Hikâye ve Romanlarında Ses

Deneme ve makalelerinde daha sanatsız, daha doğrudan ve net konuşan Tanpınar’ın edebî eserleri bilindiği üzere artistik bir üslûpla, uzun, birbirine bağlı, geniş anlam ve çağrışım kombinezonlarıyla örülmüş cümlelerle kaleme alınmıştır. Yakalanması ve tadına varılması için okuyucudan belirli seviyede bir kültür birikimi ve edebî donanım bekleyen bu eserler, metne ancak yerinde sorular sorulduğunda ve doğru bakış açılarıyla yaklaşıldığında amaçta ulaşmakta, sonuç vermektedir. O yüzden hikâye ve romanlarda yazarın “ses” üzerine yorumları yazılarındaki kadar sanatsız ve kolay değildir. Bu öge, *Huzur*’un ikinci derecedeki kahramanlarından Macide’de olduğu gibi bizzat şahsiyetin en belirgin yönü, bir kişilik özelliği olabildiği kadar, sadece bir benzetme ögesi, yakalanmak istenen atmosferi verebilmek için kullanılan yardımcı bir unsur olarak da karşımıza çıkabilmektedir.

Tanpınar’ın sese dair yorumlarının belki de en olumsuz, *Abdullah Efendi’nin Rüyaları*’ndadır. Ruh hâli gittikçe bozulan ve bir yıkılış, çöküş psikolojisi içinde her şeyin anlamını kaybeden Abdullah Efendi’ye ait tasvirlerin birinde yazar aynen şu ifadeleri kullanır:

²³ Ahmet Haşim, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”, *Piyale-Göl Saatleri / Diğer Şiir-leri*, [Haz: İnci Enginün - Zeynep Kerman], İstanbul 2003, Dergâh Yayınları, s. 66.

²⁴ “Ahmet Haşim’e Dair”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 299.

"Her şey değişik ve yabancıydı; etrafında muvazenesi sarsılmış aklının tutunabileceği hiçbir şey yoktu. Tekrar önünde açılan o büyük boşluğa düşecekti! Bunu iyiden iyiye anladı. Bu gece bilinmez bir talihin mahkûmuydu, görmesine imkân olmayan şeyleri görecekti, işitilmesine imkân olmayan şeyleri işitecekti - ve şimdi bunları yanlarındaymış gibi görüp işitiyordu - ve işittiği şeyler, görüldüğü şeylerden daha korkunçtu. Bu hayvanî bir homurtuya istihale ederken yarı yolda donup kalmış binler kesik insan sesinin âhenksiz, şefkatsiz, fakat uzviyet kadar sıcak tufanı idi ve bu çok canlı, bir yara kadar ürperişlerle dolu sıcak, âdeta kan renginde homurtuya, şeytanî bir orkestrayı andıran garip ve madenî bir ses, eşyanın şikâyetinden başka bir şey olmayan bir diğer ses daha iştirak etmekteydi.

Abdullah Efendi, uykusunun içinde kendisini ölesiye tazip eden bir kâbuslu rüyadan uyanmak için gayret sarf eden bir adam gibi silkinip kaçmak istedi. Fakat bu sestten, insan ruhu dediğimiz vahşî ormanın derinliğinden gelen bu yabanî, ebediyen mel'un ve hayvanî sestten kurtulup kaçmaya imkân var mıydı?"²⁵

"Hayvanî, kan rengi, şeytanî, madenî, vahşî ormanın derinliğinden gelen yabanî, mel'un" gibi sıfatlar da göstermektedir ki Tanpınar, sesin yıkılış psikolojisi içinde olan bir insan üzerindeki etkilerini tasvir ederken oldukça soğuk ve ürpertici sıfatlar kullanmaktadır. Nitekim hikâyenin biraz ilerisinde suyunun içilmesini istemeyen bir çocuğun sesinin kahramandaki etkisi de, - çocuk söz konusu olduğundan - "bu ses, bu zayıf, şımarık, fakat kalbin ve sinirlerin yolunu bulan, bir merhalede insanın bir tarafıyla derhal anlaşılan bu ses"²⁶ şeklinde cümlelerle ifade edilecektir ki bu da sese ait dikkatlerin anlatılan şeyle beraber nasıl değiştiğinin açık bir göstergesidir.

Evin Sahibi isimli hikâyede ise insan sesinin, karşı cinse duyulan bir alâka ve aşk duygusu içinde oldukça müspet ve yumuşak sıfatlarla kullanıldığını görürüz:

"Sesi güzel miydi? Hâlâ bu hususta mütereddidim. Bildiğim bir şey varsa o da bu sesin içimde bir İsrafil sûru gibi, her zerreme hitap ederek,

²⁵ Bütün Öyküleri, İstanbul 2004, Yapı Kredi Yay., s. 47-48.

²⁶ a.g.e., s. 57.

her adımda üst üste yığılmış binlerce uykuyu dağıtarak, en derinlere kadar mesut ve muzaffer yürümesi, bulutlar arasında onları dağıta dağıta ilerleyen bir güneş gibi yol almasıydı. Onu dinlerken, yani bütün gece, derinden gelen bir su çağılısına koşan susamış geyikler gibi, bu sesin pınarına içimden bir şeyin koşup atıldığını, onunla birleştiğini hissetmiştim.”²⁷

Alâka ve aşk söz konusu olduğunda Tanpınar'ın ses tasvirleri ve sese ait hükümlerinin değiştiğine bir diğer örnek de şudur:

“Üstelik de sesi çok hoşuna gidiyordu. Garip, madenî bir tel gibi titreyişleri vardı ve genç kadın tıpkı eliyle fitili, kısarak, açarak bir lâmba ayarlar gibi onu idare etmesini biliyordu. “Ne kadar aydınlık bir şey...” dedi. Bunu söylerken genç kadından ziyade alelumum kadın sesini düşünüyüğünü kendisi de biliyordu.”²⁸

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde ise sese ait kelimelerin, romanın yapı ve gayesine uygun olarak, menfî, gülünç ve alaycı bir biçimde kullanıldığı göze çarpmaktadır. Kızı Zehra'nın, hiç sevmediği Topal İsmail'le evlenme kararı karşısında Hayri İrdal bize, damat adayını, çok cepheden yaptığı tenkitlerin sonunu sesle getirerek tanıtır:

“Sesi bir fırça gibi diken dikendi. Sadece bu sesi medeniyetin yanından bile geçmediğini göstermeye yeterdi.”²⁹

Yukarıya aldığımız örnekte görüldüğü gibi ses ögesi Tanpınar'ın edebî eserlerinde bazen kahramanların birbirleri hakkındaki düşünceleri ve eserin gidişatının etkisiyle değişebilmektedir. Bunlar daha ziyade üslûpla ilgili meselelerdir. Fakat sesin anlatılan kahramanın en belirgin, etkili ve net özelliği olması, karakter örgüsünde; “hislerimiz, heyecanlarımız, bütün iç varlığımız sesimizdedir” diyen yazarın insan sesini nasıl gözden kaçırmadığını gösteren örnektir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde böyle bir durumla karşılaşmaktayız. Birlikte gittikleri lokantada, birçok büyük insanların

²⁷ “Evin Sahibi”, a.g.e., s. 136.

²⁸ “Emirgânda Akşam Saati”, a.g.e., s. 285.

²⁹ Saatleri Ayarlama Enstitüsü, s. 179.

Halit Ayarcı'yla konuşma istek ve biçimlerini hayretle seyreden anlatıcı Hayri İrdal, Ayarcı'yla senli benli konuşan, mütehakkim bir adamı, sadece sesini dikkate alarak şöyle anlatmaktadır:

*"Ses diye işte buna derlerdi. Bu Halit Ayarcı'nınkinin de üstünde, daha marifetli, daha kudretli, yüzlerce mânâ ile zengin bir şeydi. Hem iltifat ediyor, hem geriye alıyor, kucaklıyor, itiyor, üstüne çıkıyor, yan yana, kol kola yürüyordu. Hepsini bir anda, hep beraber ve üç dört kelime ile yapıyordu. O dakika hepimiz anladık ki Halit Ayarcı mühim adamdır, fakat ona iltifat eden daha çok mühimdir ve o, çok mühim adam olduğu için Halit Ayarcı birkaç yüz kere daha mühimdir."*³⁰

Tanpınar'ın edebî eserleri içinde insan sesine en çok yer veren, sese en mühim görevlerin biçildiği eser *Huzur*'dur. Burada bir yandan kahramanlar arası diologlarda, musikiye bağlı olarak sese ait yorumlar yapıldığına, bir yandan da anlatıcı-yazarın romanın yan kahramanlarının şahsiyetlerinin belirginleşmesinde sesi bir âlet olarak kullandığına şahit oluruz. Musiki, Tanpınar'ın *Huzur*'da tartışmak istediği konuları, vermek istediği mesajları yüklenen, hem bireysel hem de toplumsal durum ve meselelerin açılmasında önemli görevler üstlenen aslî damarlardan birisidir. Yazar, birçok yerde bu sanat üzerinden eski-yeni, doğu-batı karşılaştırmalarına, kültür ve medeniyet analizlerine gider fakat bazen de musiki, bizatıhi bir sanat olarak ele alınır ve bu sanatın asıl aracı olan sese ait yorumlar yapılır. Örneğin musikinin nasıl bir sanat olduğunun, insan ve millet hayatında ne gibi boşluklar doldurduğunun tartışıldığı bir anda Mümtaz Nuran'a şunları söylemiştir:

*"- Kaldı ki sanat, sanat eseri, bizatıhi kıymet olan şey, altını musiki çizdiği zaman büsbütün değişiyor. Garip değil mi? İnsan hayatı, sonunda sesten başka hiçbir şeyi benimsemiyor, hepsinin üstünden geçer gibi yaşıyoruz, ancak dokunuyoruz. Fakat şiirde, musikide..."*³¹

Huzur'un yan karakterlerinden olan ama Mümtaz ve kocası İhsan'ın hayatlarında çok yapıcı etkileri bulunan Macide'nin insan

³⁰ a.g.e., s. 201.

³¹ *Huzur*, s. 164.

sesine olan patolojik dikkati ve bu husustaki ısrarı Tanpınar'ın insan sesine ait hükümlerinin en geniş, en derinlemesine olanıdır. İhsan, Mümtaz ve Nuran gibi baş kahramanların yanında, Tevfik Bey, Fatma, Yaşar Bey, Adile Hanım ve nihayet Macide gibi tâlî kahramanlar genel olarak kendisine has tik ve takıntıları olan ama bu tikleri sayesinde öne çıkabilen, hatırdı kalabilen kahramanlardır. Yaşar'ın, hayatını ilâç eksenine oturtuşu, Adile Hanım'ın insanları yalnız kendisi sayesinde bir araya geldiklerinde sevip aksi takdirde elinden gelen kötülüğü yapması, İhsan'ın kızı Sabiha'nın sevdiği her şeye "bir hükümdarın dostlarına nişan dağıtması gibi hediye ettiği" kırmızı kurdele ibtilâsı bunların ilk akla gelenleridir. Macide'nin sesteki ısrarı ise belki de onun karakterinin en belirgin özelliğidir. Yazar, Macide hakkındaki en geniş yorumları yaptığı ve Nuran'la Macide'nin ilk karşılaşmalarını anlattığı sayfalarda durumu şöyle ifade etmektedir:

"... Fakat Macide meşguldü. Onun bütün dikkati Nuran'da toplanmıştı. Açıktan açığa genç kadını süzerek onunla konuşuyordu. Nuran kendisiyle biraz konuşunca arkasında çok sıkı bir zemberek gevşemiş gibi, bu yüz birdenbire açıldı. Macide karşısındakine güldü. Macide'nin üzerinde insan sesinin garip, âdeta metafizik bir tesiri vardır. Ne elbise, ne yaş, hatta bir nispette kalmak şartıyla ne güzellik, ne iş ona tesir etmezdi.

O insan sesinde yaşırdı, orada en toplu şeklinde mevcuttu. Yeni bir insanla tanışınca bütün dikkatini toplar, sesini dinler, bu sesin inhinalarına göre hükmünü verir, ya sever, ya sadece lâkayt kalır, yahut da:

– Sesi insanın içine yılan gibi kayıyor, diye düşman olurdu.

Onun bu ses miyarı bizim ölçümüzdeki yüksek, ağır, kırık, yumuşak sesler değildi. Bizim için güzel ses, çirkin ses vardır. Macide için insan sesi başka ölçülere göre ayrılırdı. Hatta dinleyişi bile ayrılırdı. Kulağı bir-*

* Burada bir nüsha farkına işaret etmek gerekmektedir. İlk defa Cumhuriyet gazetesinin 22 Şubat -2 Haziran 1948 arasındaki nüshalarında tefrika edilen Huzur 1949'da kitaplaşırken metne yazar tarafından bazı müdahalelerde bulunulmuştur. Kitap metninde "sesi başka ölçülere göre ayrılırdı" şeklindeki ibareler tefrikada "sesinin kıymetleri ayrıydı. İyi ve fena insan hükmünü o başka ölçülere göre verirdi." biçiminde yer almıştır. "Tefrika İle Kitap Arasındaki Farklılıkların Listesi" Huzur, s. 408.

denbire bazı cisimleri bulmak için, yahut sinir cihazlarının potansiyelini ölçmek için kullanılan o hususî aletler gibi, uzviyetten âdeta ayrılırdı. Kedilerin, yahut insan terbiyesine hiç alışık olmayan bir çöl veya orman hayvanının koklama hissi gibi bir his onda gelişmişti ve bu hayvanlar nasıl eşyada sadece koklamakla birtakım hassalar keşfederlerse, Macide de dinleyerek insanlarda öyle manevî hassalar keşfeder, ona göre kıymet biçerdi. "İyi insan" derdi. "Hem çok iyi insan... Ama bir derdi olacak galiba, sesi adeta canıyor" yahut; "Çok hodbin, kendisine âşık... Sesi gözlerini kör ediyor." Bunlar Macide'nin bir imkânsızlığı tarif için bulduğu sözlerdi. Çünkü karşısında her konuşan hüviyet, sesinde onun için soyunur, en gizli taraflarını teşhir eder, yahut tek hâkim vasfıyla kalırdı.

Macide'nin hayatına kulağının yolu ile girilirdi. İhsan'ı sesi için beğenmiş, Mümtaz'ı o yoldan kabullenmişti. Şimdi de ruhunu büyük bir sedef gibi Nuran'ın sesine açıyordu. Bu damla damla konuşmalar orada bir yığının inci olacaktı.

Macide sevdiği insanları gözü kapalı dinlerdi. Kim bilir belki de onlar konuşurken çok serin, şifalı, bilinmez yıldız, kök ve maden hassalarıyla zengin bir suda ykanmanın hazzını duyardı. Bir sesin akışına kendini bıraktığı zamanlarda, sulara terk edilmiş bir madde gibi uzviyetinden bir şeyler kapar, meçhule doğru yüzerdi ve insan biraz Macide'yi tanıyınca bunun farkına varırdı. Çünkü bütün hüviyetinde çiçeklerle dolu bir sandal akışı hissedilirdi.

Bu bozuk sinir cihazı iyi ve kötüye ait kıymet hükümlerinin üstünde bir nevi kulak estetiği ile yaşıyor denebilir. Bir gün Macide, Mümtaz'a bu hâlden bahsetmişti.

- Hastalığımдан evvel de vardı. Fakat azdı. Şimdi çoğaldı. Bazı insanları dinlerken vücudum kaskatı oluyor. Âdeta onlara karşı zırhlar giyiniyorum.

İhsan, karısının bu hususiyetini, sadece sese yormaz, belki de bütün hüviyetin tesiri var, derdi. Mümtaz, Macide'ye olduğu gibi inanırdı. Mademki tecrübe yalnız onundur, niçin inanmayalım?"³²

³² a.g.e., s. 184-186.

İnsanlara, olaylara, tarihe, sanat eserlerine ait oldukça şahsî ve derin yorumlar yapan, insan ve toplum hayatı için önemli olabilecek her şeye, soran ve anlayan gözlerle bakan Ahmet Hamdi Tanpınar, görüldüğü üzere insan sesine ait dikkatlerini bu eserde bir roman kahramanı olan Macide üzerinden vermiştir. Macide'nin sese karşı bu uyanık dikkati, aslında yazının başında da vurguladığımız gibi elbette ki müellife aittir. Ama burada ses, mektup, deneme ve makalelerde karşımıza çıkan saf ses değil, bir karakterin örgüsüne, dolayısıyla romanın kurgusuna katılan, görevli bir öge olan ses tir.

Mektuplarındaki ifadeleri, musikiye olan aşırı bağlılığı, divan şiirine dair düşünceleri ve bu şiirin asırlar içerisindeki temsilcilerinin en başarılı yönlerinin sesi duymak ve kullanmak olduğunu söylemesi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sese ve sesin güzel sanatlarda kullanılış biçimine dikkat ettiğini göstermektedir. Yine, Yahya Kemal hakkındaki sitayişkâr ifadelerin daha ziyade şairin sesi idaredeki başarısıyla ilgili olması da yazarın sese duyarlılığının bir başka göstergesidir. Ve nihayet edebî eserlerde sesin hem yakalanmak istenen atmosfer için kullanılışı hem de bazı karakterlerin en belirleyici özelliği olması net bir biçimde göstermektedir ki Tanpınar bir birey, eleştirmen ve romancı olarak sesin şiirdeki mevkiine ve insan üzerindeki etkilerine ayrı bir önem vermiştir.

Toplumbilim, (Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı)
nr. 20, Ağustos 2006, s. 117-123.

“Yeni Debussy’ler Aldım. Behemehâl Gelin...”

- Tanpınar ve Batı Müziği -

Huzur’un Mümtaz’la Nuran’ının aşklarının büyük, belki de en önemli bağlantı noktalarından birisidir yazının başlığı. Ortak zevkler, kültür seviyelerinin yakınlığı, Nuran’ın Boğaz’da yetişmesi ya da eski musiki hakkındaki bilgisi bir yana Mümtaz’ın, Nuran’ı evine ilk defa çağırırken telefonda Batılı müzikten bir parçayı, yeni aldığı Debussy plâklarını söz konusu etmesi Batı müziğinin Tanpınar’daki görünümünün önemli bir cephesini verir. Batı müziğinin özellikle *Huzur*’da, kahramanların birbirlerine ısınmalarında ya da birbirlerinden tamamen uzaklaşmalarında [zira Nuran’ı Mümtaz’ın hayatından bir daha dönmemesine çıkaran Suat bir Beethoven konçertosu eşliğinde intihar eder] aracı olarak kullanıldığı görülmektedir.

Batı Müziği İle İlk Temas

Varlık dergisinin Aralık 1951’de çıkan 377. sayısında “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor” başlıklı bir yazı yayımlanır. “Aziz Yaşar Nabi;” hitabıyla başlayan ve anket sorularına verilmiş cevaplardan çok bir küçük otobiyografiyi andıran bu küçük yazıda Tanpınar, nerelerde yaşadığından, çalışma disiplininin, estetiğinden, üzerindeki tesirler vs.den bahsederken Batı müziğini tanıma şansını bulduğu ortamı da şöyle belirtir:

“...Fakat hayatımda asıl çalışma devresi, Garp musikisini tanımağa başladığım zaman açıldı. Gazi Terbiye Enstitüsü'nde iki sene birkaç yıl plâğın içinde yaşadım. Sonra bizim musikişinasları tanıdım.”¹

Yazarın Türk müziğinden önce Batı müzisyenlerini tanıdığını söylemesi ve çalışma disiplininin, belki de estetiğinin oluşumunu Batı müziğiyle temasa bağlaması hayli manidardır. Kazanılan, bir kompozisyon ve terkip terbiyesi olmalıdır. Kaldı ki bizzat kendisi de, eserlerine sonradan eğilenler de eser kurgularında ve kompozisyonda Tanpınar'ın Batı müziği formlarını gözden ırak tutmadığını söylerler. Tanpınar konu hakkında; “Her eserimin başında -en küçük şiirimin bile-, Garp'tan veya bizden bir musiki eseri vardır. Ve belki de beni şahsiyetimin asıl idrakine, ancak eriştiğimiz zaman varlığını öğrendiğimiz noktalara götüren musikidir. Kompozisyon için örneğim de musiki olmuştur.”² derken, Berna Moran Huzur'un, İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz şeklinde dört bölüme ayrılması ve birinci bölümün sıkıntılı, ikincisinin neşeli, üçüncüsünün melânkolik ve sonuncusunun çok sıkıntılı olmasını dikkate alarak eserin “belki bir senfoni” örnek alınarak kurulduğunu belirtir.³

Yalnız aynı Tanpınar'ın 11 Nisan 1960'ta Niyazi Akı'ya yazdığı bir mektupta; “Ben garpla başladım işe. Fakat bizim eski şairleri ve eski musikiyi tanımadan kendimi bulamadım. Onların nostaljisini tadınca, kendimi kendi içimde daha yerleşmiş buldum”⁴ dediğini de unutmamak gerekiyor. Bu da bir medeniyeti anlamak, bir kültürün içine girmek, belki de onunla hemhâl olmak demektir. “Kendimi kendi içimde daha yerleşmiş buldum” cümlesi bir bireyin, kendisini, içinde yetiştiği ve parçası olduğu bütünün içine lâıkyıla yerleştirdiğini söyler.

¹ “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, s. 307.

² a.y., s. 307.

³ Berna Moran, “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur”, *Türk Romanına Eleştirel Bakış I*, İstanbul 2000, İletişim Yay., s. 215-216.

⁴ Tanpınar'ın Mektupları, s. 259

Kaliteli Diskler Peşinde

Tanpınar, bir taraftan “Şüphesiz klâsik musikimiz halk havaları ile beraber dünyanın en zengin denilebilecek nağme hazineleridir” diyecek kadar Türk müziğini takip ederken ve birçok saatlerini Radyo-evi’nin diskotek odalarında İtrî, Dede Efendi, Hacı Arif Bey’i dinleyerek geçirirken Batı müziği donanımını da geliştirmeye çalışır. Öyle ki iki Avrupa gezisinde de elinden geldiği kadar konserlere gitmiştir. Mektuplarındaki ifadeler, bu konserlerin Tanpınar’ı oldukça sarstığını gösteriyor:

“Evvvelsi gün Palais de Chaillot’da bir Beethoven konserinde idim. Eski ihtiyar, ilâhi haydut beni dut ağacı gibi silkti. Vallahi kemiklerim çatırdadı. Léonore’un Üçüncü Uverturu (Fidelio), Violon Konçerto ve Beşinci Senfoni. Bayağı resim gibi herif perspektif yapıyor.”⁵

Paris’te Tanpınar’ın ulaşmaya çalıştığı en önemli şeylerden bazıları kaliteli bir aparey ve disklerdir. Adalet Cimcoz’a şunları yazar:

“Ben bu günlerde hep diskle meşgulüm. Fakat hiç memnun değilim. Kemal Türkömer daha ilk gece fark etmişti. Apareyin sesinde bir acayıplik var. Bir türlü düzeltemedim. Cırtlak çıkıyor. Disklere gelince, ucuz et almaya kalktım galiba. Rahat dinleyemedim. Bazısını da dinlemeden aldım, çoğu kötü çıktı. Galiba Paris’te kötü diskler piyasası var ve ben içine düştüm.”⁶

Bunun gibi daha birçok mektubunda günlerce otelde dinlediği disklerden ve müziğin üzerindeki etkilerinden uzun uzadıya bahseden yazarın bu kültür gezileri ona Batı müziğini yakından tanıma ve Batı medeniyetinin dünyayı algılayış biçiminin müzikte nasıl aksettiğini gözlemleme şansı verir.

“Ötekiler Sanat Yapıyor. Biz sadece duadayız.”

Bütün eserleri, kabuk değiştirmekte, başka bir medeniyetin biçtiği bir elbiseyi eğreti de olsa, yer yer dar veya bol da gelse üze-

⁵ a.g.e., s. 147.

⁶ a.g.e., s. 171.

rine geçirme gayreti içinde olan Türkiye'nin "eşik"teki hâlini anlama, yorumlama, inceleme ve tartışma eksenine oturan Tanpınar'ın, müziği bir fon, bir zemin veya sembol olarak alması hiç de şaşırtıcı değildir. Eşyayı ve insanı anlama tarzı; sese ve enstrümanlara tasarruf şekli birbirinden oldukça farklı olan bu iki medeniyetin ayrıştığı noktaların en önemlilerinden birisi de şüphesiz müziktir. Müslüman-Doğu, icat kabiliyeti olan ama yaptığıının üzerinde, onu geliştirme, mükemmelleştirme yolunda Batı kadar düşünmeyen bir dünyadır Tanpınar'a göre:

*"Garp musikisini bugünkü şekline getiren iki esaslı saz, tıpkı pusula ve sıfır gibi, Müslüman medeniyetinin icat ettiği veya değiştirdiği âletlerdir. Fakat eski minyatürlerde resimlerini gördüğümüz Arap kemanını bugün Oistrakh'ın elindeki sade kabiliyetine eriştiren şey, Garplının hayatına girmiş eşyaya tasarruf kudretidir... Yine Şark'ın malı olan kanun ile klavsen ve piyano arasındaki fark ise, hemen hemen bir cins ve mahiyet değiştirmesine kadar gider. Ben, matbaa hariç, piyanodan ve kemandan daha mükemmel bir insan icadı bulunmayacağına inananlardanım; meğerki orkestra dediğimiz o muhteşem terkip ola."*⁷

Batı müziğine bağlılığını her fırsatta vurgulayan, evinde öğrencilerini ya da arkadaşlarını "bazen Mozart, bazen Vivaldi dönerken"⁸ ağırlayan Tanpınar, yer yer Batı müziğiyle Türk müziğini birlikte ele alır, ister istemez bir kıyasa gider. Bir medeniyet analizi olarak her noktada bu iki medeniyeti anlama gayretinde olduğunu gördüğümüz yazar, sanat eserlerinden, eşyaya, insana, aşka bakış tarzından yola çıkarak Doğu ve Batı hakkında yorumlar getirirken müziği gözden kaçırmaz. *"Musiki bir milletin zamana tasarruf şeklidir"*⁹ diyen bir yazarın medeniyetleri müziklerinden tutması şaşırtıcı olmasa gerek.

En önemli karşılaştırma ve en çarpıcı yorumlardan birisi yine *Huzur*'dadır. Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde yapılan musiki faslı ve burada musiki, onu üreten toplumlar ve musikinin insandaki et-

⁷ "Şark İle Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar", *Yaşadığım Gibi*, s. 26-27.

⁸ Turan Alptekin, *Bir Kültür Bir İnsan*, İstanbul 2001, İletişim Yay., s. 21.

⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, s. 307.

kileri hakkında rahatça konuşma fırsatı bulan yazar doğunun kemâl noktalarından birisi olarak tanıttığı Emin Dede vesilesiyle Türk ve Batı musikilerinin neyin peşinde olduklarını açıklar:

“Bir Beethoven, bir Wagner, bir Debussy, bir Listz, bir Borodine bu gördüğü ebediyet yıldızından ne kadar ayrı insanlardı. Onların çilingin hiddet ve kinleri, bütün hayatı kendisi için hazırlamış bir sofradaneden iştihaları ve bunları tek başına yüklenebilmek için imkânsız bir atlas gayretiyle gerilmiş gururları, hiç olmazsa şahsiyetlerini değişik plânda göz önüne koyan bir yığın nazariyeleri, garabetleri, yumuşaklığı bile etrafındaki her şeye bir arslan pençesi gibi geçen mizaçları vardı. Hâlbuki bu şöhrersiz dervişin hayatı üst üste kendi şahsını inkârdan ibaretti.”¹⁰

Nitekim İhsan'ın, Neyzen Emin Dede'ye, *Letâif-i Enderun*'da Dede'nin bulunmamasını hatırlattığında aldığı cevap önemlidir:

“Erenler, yanlış kapı çalıyorsun... demişti. Ötekiler sanat yapıyor. Biz sadece duadayız. Bilirsin, bazı tarikatlerde değil eser vermek, kabrinin üzerine adını yazdırmak bile iyi sayılmazdı.”¹¹

Batı müzisyenlerinde bir ego tatmini, bir benlik iddiası ya da tatmin edilmesi güç ihtiraslar olduğunu söyleyen Tanpınar Emin Dede'nin şahsındaki Doğu için de *“İşte bu şarktı. Mümtaz'a göre hem şifasız hastalığımız, hem de tükenmez kudretimiz olan şark!”* diyecek, bu yolla bu iki medeniyetin müzik noktasında da ne kadar ayrı vadilerde dolaştığını vurgulayacaktır. Ayrıca intihar etmeden önce yazdığı mektupta Suat'ın Batılı müzik ve müzisyenlerin insan ruhunda yıpratıcı etkiler yaptığını, hatta *“kendi ruhlarının hastalıklarını bize aşıladığını”* söylemesi hayli ilginçtir:

“Şimdi son defa için dinlediğim keman konçertosunda Beethoven bana nasıl yükleniyor? Hatta onlar, ötekilerinden daha fazla. Çünkü üst üste kendi ruhlarının hastalıklarını bize aşıyorlar.”¹²

¹⁰ Huzur, İstanbul 2004, Yapı Kredi Yay., s. 248-249.

¹¹ a.g.e., s. s. 249.

¹² a.g.e., s. 328.

Fakat Suat'ın başından beri zaten her şeye ve herkese muhalif, hasta bir insan olduğunu, Dede Efendi'de bile insana olumsuz anlamda yüklenen taraflar bulabildiğini unutmamak gerekmektedir. Zira yazarın kendisiyle Suat'ı aynileştirmek, eseri ve yazarı yanlış anlamaya yol açabilir.

“Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi.”

Hem makalelerinde hem de edebî eserlerinde yaklaşık 150 yıldır içinde bulunduğumuz bu zihniyet ikiliğini, bu dualiteyi önemle vurgulayan Tanpınar, özellikle *Huzur*'da bazen anlatıcı olarak, bazen de kahramanlarını konuşturmak yoluyla Doğu ve Batı müziklerini söz konusu eder. Ama asıl önemlisi Türk zevkinin bu iki ayrı dünyanın sanatını beraber kabul etme gayretleri ve bunun yarattığı sıkıntılardır. Böyle bir kabul edişin ne kadar mümkün ya da imkânsız olduğu tartışılmalıdır. Güzel her zaman ve zeminde ve herkes için güzel midir, yoksa durulan yere ve beslenen kaynağa göre değişir mi? Şahsî hayatında Tanpınar'ın İtrî ya da Hafız Post'a merak ettiği kadar Beethoven, Mozart ve Beethoven'ın da peşinde koştuğunu biliyoruz.

Fakat bu iki ayrı zevki bir arada, “aynı insan olarak” tatmin etmek, bu iki ayrı medeniyetin güzelini sevmek, millet hayatında ve kültürel yapıda bir kişilik bölünmesine yol açar Tanpınar'a göre ve tehlikelidir. *Huzur*'un, yazarın sözünü emanet alan kahramanlarından birisi bir tartışma esnasında şunları söyler:

*“Biz şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi, Wagner olmadığı için, Yunus'u, Verlaine, Bâkî'yi, Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çıırçıplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey bizden bir yeni terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamağa çalışıyoruz”.*¹³

¹³ a.g.e., s. 241.

Eserin birçok yerinde Doğu ve Batı müziklerine, bu müziklerdeki aşk ve insan algılayışına dair yorumlar yapmış olan yazarın Türkiye'nin içinde bulunduğu değerler kargaşası için kurduğu en rafine, en sıkıştırılmış cümlelerinden birisi *"Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi"* şeklindeki cümledir. Bu artık, beğenilerin değiştiğini hatta insan üzerinde zorlayıcı bir etki yaptığını vurgulamaktadır. Kültürel tekâmül, asırların içinden damıtılarak 20. yüzyıla kadar gelmiş sosyal genetizm bize kendi musikimizi yaşatmakta, fakat belki kendimizi beğenmekten kaynaklanan bir kompleks, belki de hızla ilerleyen alafranga modalar bizi Debussy, Wagner gibi Batılı müzisyenlere yöneltmektedir. Hangi sebeplere dayalı olursa olsun bir musikiyi "sevmek" ama bir başka musikiyi "yaşamak" yaşanan şeyin sevilmediğini, sevilen şeyin yaşanmadığını gösterir. Ve bunun artık bir talih hâline gelişi ayrı bir mesele olarak durmaktadır.

Hece, (Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı),
nr. 61, 2. bs., Ağustos 2006, s. 285-289.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sinema

Bu yazı, şiir esas ve asıl olmak üzere sanatın hemen her kolunu, birey ve toplumun ruhundaki boşlukları doldurma, insana, eşyaya ve en geniş manasında dünyaya daha anlayan ve gören gözlerle bakma hassası kazandırma, insanın en tabii ihtiyaçlarından olan güzellik ihtiyacını karşılama noktasında hayatın merkezine oturtan şair, romancı, hikâyeci ve üniversite hocası bir münekkidin sinemayla ilgisini, bu sanata bakış tarzını söz konusu edecektir.

Kendisini tanıyanlar, Tanpınar'ın kütüphanesinden, evindeki resim koleksiyonundan ve Vivaldi, Mozart gibi klâsik batı müzisyenlerinin plâklarından bahsetmişlerdir. Bizzat Tanpınar da mektuplarında batılı müzisyenlerin eserlerini içeren ve Paris'te büyük mücadeleler ve aldanmalar sonucu elde ettiği diskleri söz konusu etmiştir. Bu verilere ve Antalyalı Genç başta olmak üzere birçok dostuna yazdığı mektuplara dayanarak Tanpınar'ın edebî ve müzikal donanımı, ayrıca resim kültürü, zevki ve birikimi hakkında az çok bilgi edinmek mümkün. Fakat yazarın sinemaya olan ilgisi ve bu sanata ait tecrübesinin kaynakları konusunda elimizde, bize yardımcı olacak, -1954'te Filmoloji Kongresi'ne katıldığı bilgisi bir yana-¹ sadece birkaç mektup ve bazı ders notları vardır. İlk

¹ Turan Alptekin, *Bir Kültür Bir İnsan*, İstanbul 2001, İletişim Yay., s. 191. [Bu kongrenin tarihi konusunda ihtilâf vardır. Alptekin, tarihi 1955 olarak kaydetmişken,

Avrupa gezisinden gönderilmiş bir mektupta "Tek caddeli, kahvelerinde iskambil oynanan, yalnız sinemaya gidilen memleketler gezdim. Hakikaten eğlence namına Amsterdam'dan başkasında yalnız sinema vardı."² diyen Tanpınar, 27 Temmuz 1959 tarihli bir mektupta da şunları yazmış:

"... Bununla beraber epeyce yer gezdim ve epeyce film ve tiyatro gördüm."³

Aynı mektubun ilerleyen paragraflarında yazar, mektubun muhatabı Ahmet Kutsi'ye filmlerin kritiğini yapmış, üzerindeki etkilerini söz konusu etmiştir. Şimdilik, bu filmlerin *Memurlar* ve Dostoyevski'nin *İdiot*'u olduğunu söylemekle yetinelim. Tanpınar, bu Dostoyevski uyarlamasını çok önemsemiş olmalıdır ki filme ait ilginç bazı dikkatler Adalet Cimcoz ve dost grubuna yazılan mektupta da yer almaktadır. Mektup yine Temmuz 1959 tarihli.

Tanpınar'ın, ilk yurtdışı gezisinden sonra tiyatro ve sinemaya yöneldiği, Fakülte'deki derslerinde ağırlıklı olarak bu iki sanata yer verdiği göze çarpmaktadır. Turan Alptekin, hocasının 5 Kasım 1957'den sonra tiyatro üzerine verdiği bir ders dizisinden bahsetmektedir ki bu derslerde sinema da söz konusu edilmiştir.⁴ Yakın zamanda Tanpınar bibliyografyasına eklenen ve birisi *Edebiyat Dersleri*, diğeri *Tanpınar'ın Ders Notları* ismiyle neşredilen ders notlarında da Tanpınar'ın bu iki sanata ait orijinal tespitlerine rastlıyoruz. Yine Turan Alptekin'in notlarında yazarın *Gizli Celse* ve *Kırmızı ve Siyah*'ı oldukça sorgulayıcı gözlerle seyrettiği görülmektedir. Tanpınar'ın ileride söz konusu edeceğimiz bazı hikâye ve romanlarına müracaatla onun gördüğü filmler ve haklarında fikir edindiği oyuncuların listesini kabartabiliriz. Fakat bu bilgiler ışığında Tanpınar'ın bir sinema kültürüne sahip olduğu artık belirmiştir.

bizzat Tanpınar, "1954" demektedir. "Fotoğraf ve Resme Dair", *Yaşadığım Gibi*, s. 460.

² *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 92.

³ *a.g.e.*, s. 48.

⁴ Alptekin, *a.g.e.*, s. 191.

Sinema nedir, nasıl bir sanattır, hatta bir sanat mıdır, sinemanın bir hazırlık devresi var mıdır, sinema hangi sanatların yerini almak istemektedir, bir edebiyat eserinin filme çekilmesi bu sanatların yararına mıdır? Tanpınar özellikle bu meseleler etrafında dönmüş, bu noktalar üzerinde düşünmüştür.

Her şeyden önce yazarımızın sinemayı bir sanat olarak algılamadığını, en azından bu konuda ciddi şüpheleri olduğunu belirteyim. Gözde Sağnak'ın notlarında "*Sinema bir sanat mıdır? Sanatsa tekniğin bu kadar hız verdiği bir sanat, sanat olabilir mi?*"⁵ ve "*Sinema bir bakıma endüstri, tiyatro bir sanat eseridir*"⁶ şeklinde dönemi için normal sayılabilecek cümlelere [zira dünyada ve ülkemizde sinemanın yedinci sanat olup olmadığı, onun sermayeye, teknik donanımına bağlılığı, sektörleşmeye ve endüstriye yakınlığı hakkındaki tartışmalar uzun zaman almıştır] rastlıyoruz.

Tanpınar, sinemadan önce bir sinemanın varlığına inanır. Pre-sinema diye tabir ettiği bu ön-sinema herkeste mevcut olan bir alandır: Rüya. Aşağıya alacağımız cümlelere göre yazar, rüyalarda ya da gölge oyunlarında resimlerin, görüntülerin, hayallerin, imajların akışının, birbiri ardına gelmesinin bir çeşit sinema olduğunu düşünmektedir:

*"Sinemanın estetiği nedir ve sinema bu estetiği için ne yapmıştır? Sinemadan önce bir pre-sinema vardı: Karagöz, Çin tiyatrosu, kukla. Romanların bir pasajdan bir pasaja geçişi de bir pre-sinemadır. Bu ise sinemamıza muhayyilemizden, rüyamızdan gelir. Rüya! Dahlimizin en az olduğu sanat rüyadır. Ağaç, babamız olur; sonra siz olursunuz. Yani benim iddiam pre-sinemanın rüyadan oluşudur. Asıl meselenin can alacak şeysi, insanda sinema var mıydı? Vardı: Heyecanlı anlarda hayallerin bizi sık sık yoklaması, hatırlayışlarımız gibi."*⁷

Turan Alptekin de Tanpınar'ın bu tespiti kaydetmiştir:

⁵ Edebiyat Dersleri, s. 49.

⁶ a.g.e., s. 134.

⁷ a.g.e., s. 49.

*"Bir Alman doçent, "Sinemadan önce bir sinema öncesi sanat vardır" diyor. Halbuki sinema öncesi sanat rüyadır: Sinema insanda vardır."*⁸

Tanpınar, bir kültür tarihçisi, bir medeniyet tahlilcisidir. En küçük göstergelerde, en önemsiz gibi görünen durum ve hadiselerde bile derhal bir zihin faaliyetine giren, her tezahürü bir şekilde insan-toplum-insanlık bağlamında incelemeye tâbi tutan doğu sezişli-batı dikkatli bir sanatkârdır. Nasıl bir Süleymaniye, Tanpınar için sadece "Sinan yapısı bir selâtin camii" değilse, nasıl Dede'nin âyinleri, içinde geniş ve derin bir tasavvuf birikimini, bir âlem telâkkisini barındırıyorsa sinema da kendi döneminin kabullerini, kendisini üreten ve tüketenlerin kimliğini yansıtır. Bu modern sanat, hayatı oldukça kalabalık olan; olay ve meseleler üzerinde derinlemesine düşünme ve sorgulama zamanından, imkânından mahrum olan modern insanın sanatıdır. Modern kelimesini, modernizmin görmekten çok gösterme ve görülme, derinleşmeden çok hareket ve değişme üzerinde yükseldiğini göz önünde bulundurarak kullandık.

Tanpınar için sinemada görüntülerin, resimlerin izleyiciye düşünme ve tartışma zamanı tanımadan akmasıdır mühim olan. Onun içindir ki yazar, yine Adalet Cimcoz'a gönderilmiş bir mektupta 20. asır insanının, Dostoyevski'nin deyişiyle "dokuz tavşanın hepsinin peşine düşen, bu yüzden hiçbirini yakalayamayan", sürekli koşan ve sürekli yetişemeyen hâlimden yakınır ve bu çağ insanını "sinema" olarak belirler:

"Şimdi eskilerin neden o kadar kuvvetli olduklarını anlıyorum. İnsan bütün ömründe on musiki eserini dinleyebilir, yirmi kitap okuyabilir - doğrusunu istersen bir manada ben de bunu yaptım - ve on beş, yirmi tablo görür. Gerisi duman, lodos dalgası, aç gözlülük filân. Eskilerin hayatı ancak buna müsaitti. Herkes kendi kilisesinde çalınan musikiyi dinliyor, bulunduğu şehirde veya gidebildiği yerdeki resimleri görüyor, beğendiklerini meşk ediyor, kopya ediyor, sevdiği muharriri adeta insicamlı bir dün-

⁸ Alptekin, a.g.e., s. 201.

*ya yapıyorlar ve onun içinde tekrar doğuyorlardı. Bizi hayatımızın bolluğu iflâs ettiriyor. Biz sinemayız. Satıhta kalmağa mahkûm.”*⁹

Tanpınar'ın sinema hakkındaki bu hükmünde çok ısrar etmediğini, bu sanatı toptan reddetmediğini hemen belirtmek gerekmektedir. Zira sinemanın başarılı örnekleri de söz konusudur. *Varlık* dergisinin bir anketine verdiği cevapta yazar, edebî hayattaki gelişmeleri, akım ve eğilimleri değerlendirirken, eserlerin “az kudretle, küçük dikkatle yazıldığını”, halbuki “insan talihini daha büyük merhalelerinde arayan eserleri beklediğimizi” belirtmekte, daha ziyade bir görüntü sanatı olan sinemanın bile - tabii başarılı eserlerde - insan ruhuna inebildiğini düşündürmektedir:

*“Bugünkü edebiyatın bir tarafını, hem çok mükemmeliyi iyi bir Leica makinesi de verebilir. İnsan kaderi sadece enstantane çekmekle verilmez. Sanat hatta enstantanenin tam zıddıdır. Sinema bile fotoğraf değildir. Çünkü terkiptir. Nitekim muvaffak olanlarda bunu görüyoruz.”*¹⁰

Ona göre bir romancı, durum tespitiyle, olanı olduğu gibi ve olduğu kadar vermemeli, “fotoğrafçılıktan” uzak durmalıdır. (Bu noktada, Tanpınar'ın fotoğrafı hiç de olanı olduğu gibi veren bir sanat olarak görmediğini önemle vurgulayalım. 1957'de *Ölçü* dergisinde yayımladığı “Fotoğraf ve Resme Dair” isimli yazısındaki hükümlerini hatırlamak gerek. Fotoğraf, diğer sanatlara göre daha az değiştirici, daha çok kaydedici olduğu için “Sinema bile fotoğraf değildir” şeklinde bir cümle kurulmuştur.)

Gerçekten Tanpınar'ın sinema hakkındaki görüşlerini karşılaştırmalı değerlendirmek ve onun sinema hakkında sadece olumsuz hükümler vermediğine dikkat etmek gerekmektedir. Yukarıda da söz konusu ettiğimiz yazısında sinemanın, çok geniş kapasitesi, birçok insana aynı anda ulaşabilme ve hitap edebilme gücü, bu yolla birçok meseleyi tartışabilmesi gibi özelliklerle çağımız için çok önemli olduğunu vurgulamaktadır:

“Film içtimaî anket ve röportajda gazeteyi hemen hemen geçti. Bugün aziz dünyamızın bütün olan bitenlerini, rahat bir koltuktan, kadife

⁹ Tanpınar'ın *Mektupları*, s. 153.

¹⁰ “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, *Yaşadığım Gibi*, s. 309.

gibi yumuşak bir karanlığın içinde günü gününe takip etmek, şiirin bütünü ile tezatların mengenesi arasında ne kadar abes bir âlemde yaşadığımızı, spekülâtifin dışında insan aklının biçareliğini olduğu gibi görmek ve onlara garip bir şekilde alışmak mümkün.”¹¹

Açılması gereken bir mühim paragraf da sinemanın diğer sanatlarla, özellikle romanla olan ilişkileri, Tanpınar'ın birçok problemi içinde barındıran, sinemanın ortaya çıkışından ve edebiyatı kullanışından günümüze daima tartışma konusu olan bu mesele hakkındaki dikkatleridir. Yazar, her şeyden önce sinemanın bir büyük iddia ile, bir bakıma insanlığın ufkunu ve zevkini zaptetme kastıyla hareket ettiğini düşünmektedir:

“Sinemanın en büyük iddiası: “Kelime medeniyetinden çıktık, hayal” medeniyetine girdik.” idi.”¹²

Sinema çok zengin ve çok bileşenli bir sanat olduğu için ister istemez, kendisinden önceki sanatları bir şekilde uzviyetine almış, bir veya birkaç yönden söze, resme ve harekete dayanan sanatların hem malzemesinden, hem tecrübesinden hem de terbiyesinden istifade etmiştir. Yazar, sinemanın hangi sanattan ne aldığını şöyle belirtmektedir.

“... Sinema bu hususî düzen ve imkânları yüzünden az çok bütün güzel sanatlarda olduğu gibi edebiyat ve söz sanatlarıyla karşılaşır. Temsil bakımından, bilhassa sesli filmde sonra tiyatronun, hikâyeye kudreti ile romanın, görünüşleri konuşturan realizmi ve keskin belâgatiyle hitabetin - burada sinema, César'ın bıçakla delik deşik vücudunu Capitol'e taşıyan ve eski, yeni bütün yaralarını halka gösteren Shakespeare'nin Oktavius'una benzer - telkinle şiirin, çeşitli oyunlarıyla masalın ve fantastiğin ister istemez karşısına çıkmıştır. Tıpkı fotoğrafın bir asırdan beri resim ve heykelle karşılaştığı gibi.”¹³

¹¹ “Fotoğraf ve Resme Dair”, *Yaşadığım Gibi*, s. 461.

* Burada “hayal” kelimesi, resim, görüntü, imaj gibi anlamlarda kullanılmış olmalıdır.

¹² *Edebiyat Dersleri*, s. 134.

¹³ “Fotoğraf ve Resme Dair”, *Yaşadığım Gibi*, s. 461.

Tanpınar'a Göre Sinema-Edebiyat İlişkileri

Bilindiği üzere Tanpınar, devrinin Garip gibi bazı sivri çıkışlarının aksine sanatların tedahülüne, metinler arasılığı inanan, her sanat eserinde kendi türünden olsun veya olmasın bir başka sanat eserinden izler olduğunu söyleyen birisidir. Bu yüzdendir ki o, şiirde, en geniş manasında ses zaferi arar, şiirin musikiyle at başı gitliğini, romanın resimden alacak çok şeyi olduğunu söyler. Kısacası o, sanatların alış-verişinden kesinlikle rahatsız değildir. Hatta bizzat Tanpınar estetiğinde de değişik sanatların kabiliyetlerinden, avantajlarından yararlanma söz konusudur. *"Kompozisyon için örneğim musiki olmuştur"*¹⁴ ve *"Yapmak istediğim, hisleri fikirler hâlinde vermektir. Bir de muhtelif sanatların kombinezonuyla gitmek"*¹⁵ diyen yazarın, sanatların alış-verişine olumlu yaklaştığı görülmektedir.¹⁶

Genel olarak sinema-edebiyat ilişkilerinde veren ve sömürülen tarafın edebiyat olduğu vurgulanır fakat Tanpınar, sinemanın, sinema tekniklerinin ve sinema tecrübesinin birçok batılı romancıya tesir ettiğini söylemiş, hatta Türk şiirinde de bu etkinin varlığına dikkat çekmiştir. Romandan yapılan uyarlamalar ve yazarın bu konuya dair dikkatlerini vermeden önce sinemanın edebiyata getirdikleri konusunda yazarın fikrine başvuralım:

"Sinema fondu yapabildi; yani bir şeyin içinden diğer bir şeyi geçirebildi; meselâ deniz dalgalarının içinden başka bir şeyi geçirebildi. Byron, Sartre, Steinbeck bu hâlden istifade ettiler; meselâ bir cümle sonundaki ke-

¹⁴ "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, s. 307.

¹⁵ Alptekin, a.g.e., s. 43-44.

¹⁶ Bu noktada Fethi Naci'nin, Nijat Özön'ün verdiği bilgi ışığında, Tanpınar'ın *Huzur* isimli romanında sinemasal tesirler tespit ettiğine veya yazarımızın bazı cümlelerinde sinema tekniklerine rastladığına işaret edelim: "... Tanpınar'ın bu alabildiğine usta işi tespitlerini okurken hep sinemadaki "optik kaydırma"yı düşünüyorum; kalemiyle yapıyor bu işi: "Uzaktan gözle ayırt edilemeyecek bir varlık, bir durum, bir ayrıntı üzerine hızlı bir optik kaydırma bu varlık, durum ya da ayrıntıyı bir anda seyircinin gözü önüne serer ve çarpıcı bir etki yaratır." (Nijat Özön). Tanpınar bilincindedir yaptığı işin: "Ah, bu küçük teferruat... İki üç çizgi, birkaç konuşma parçası, işte size bütün bir hayat..." (Saatler Ayarlama Enstitüsü, s. 266)", *"Huzur"*, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, [Haz: Abdullah Uçman-Handan İnci], İstanbul 2002, Kitabevi Yay., s. 192.

lime veya jestten diğer odadaki bir hâle geçebilmek. Şiir, bunu dilde de aramaya başladı; şiirin de dilinde aradılar.”¹⁷

1940 sonrası Türk şiirinde de sinemasal etkiler gören, genç şairlerde bir göz estetiğinin ve resim nizamının bulunduğunu söyleyen Tanpınar, bu etkinin Türk şiiri, ya da genel anlamda şiir için olumlu olup olmadığı konusunda kesin bir cümle kurmamışsa da kelimenin şiirsel gücünden soyutlanmasını şiir için bir kayıp olarak gördüğünü hissettirmiştir:

“... Filhakika bu devrin şiirinde (bilhassa İkinci Cihan Harbi’nden sonraki şiirde) beyaz perde sanatının daha gittikçe artan bir tesiri vardır. Manzumelerinin yürüyüşü ve örgüsü, hatta santimentalitesi ve trajiği doğrudan doğruya bu sanata bağlı görünen bazı şairlerin dışında (bu cins şairlerde Üçüncü Adam gibi bazı filmlerin, Walt Disney masallarının ve Charlie Chaplin’in tesirleri daima aranabilir) bile imajdan imaja geçişsiz atlayışları, kelimeyi her türlü poetik prestijinden sıyrılıp çıplak bırakmak suretiyle adeta bir obje yapmalarıyla sinema daima az veya çok hâkimdir. Bununla beraber Türkiye’de doğrudan doğruya sinema estetiği üzerinde pek az durulmuş olmasına rağmen, bu tesirin mevcudiyeti ancak devir dediğimiz büyük etki ile izah edilebilir.”¹⁸

Sinema-edebiyat ilişkilerinin en önemli tartışma konularından birisi, bu iki sanatın okuyucuya sundukları, ona tanıdıkları imkânlardır. Bir başka deyişle okuyucunun eser karşısında aldığı pozisyonudur. Sinema, romana ve genel olarak edebiyata göre muhatabını daha az yoran, ona daha az şey yükleyen, esere daha az katılım imkânı sağlayan bir sanatken, iyi bir roman okuyucusu elindeki metin karşısında daha uyanık, daha dikkatlidir. Kelime ve cümleler, resim ve görüntüye göre, yoruma, katılıma daha açık, çağrışım zenginliği olan varlıklardır. Sinemanın esası göstermek, seyrettirmek ama edebiyatın esası telkin etmektir. Bu bakımdan bir edebiyat eseri muhatabını daha az pasifize eder. İşte resimle edebiyatın buluşması, yani bir dönem çok revaç bulan “resimli romanlar” da

¹⁷ Edebiyat Dersleri, s. 48.

¹⁸ “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 119.

Tanpınar'a göre bir cihetten sinemanın romana tesiridir ve edebiyat için büyük tehlikedir:

*"Sinema romana da tesir ediyor: Resimli roman. Bundan daha büyük eşeklik, hamakat olur mu? Güpgüzel okumak varken insanı küçülttü, okumaktan alıp resim seyrettirebildi."*¹⁹

Sonuç olarak sinema romanı tehdit etmekte, onun yerini almayla çalışmaktadır:

*"Bugün sinema, tiyatro ve romanı tehdit ediyor, fakat onların yerini alamıyor."*²⁰

Artık sinemanın edebiyattan aldıklarının ve onu malzeme olarak kullanılışının Tanpınar için ne ifade ettiğine bakabiliriz.

Daha önce de söz konusu ettiğimiz gibi Tanpınar, özellikle Avrupa gezilerinde birçok film görme imkânını yakalamış ve izlenimlerini sıcağı sıcağına dostlarına yazmıştır. Yazar, bir edebiyat eserinin sinemaya uyarlanmasına büsbütün karşı değilse de, her zaman kelimeyi, kelimenin çağrışım zenginliğini resme tercih ettiği için bu tür adaptasyonlara temkinli yaklaşmış, bir romandan hareketle yapılan bir filmde artık o romanı aramanın yersizliğini vurgulamıştır. Fakat yazar, eserin güzelliği uğruna birtakım, "dâhiyane operasyonlar" a da cevaz verir:

*"İdiot filmi gördüm. Kitabı bütün almamışlar. Dâhiyane bir operasyonla birinci kısımda, yani Nastasia'nın Rogojin'le gittiği, öbürlerini kovuğu sahneye kadar iktifa etmişler. Ve birçok şeyleri atmışlar. Vakua film, romanı paranın aleyhine yazılmış alelâde bir satir hâline getiriyor. Fakat öyle bir çekiş, öyle bir vaz-ı sahne ki, insanı çıldırıyor. Bütün bir eski Rusya, bütün bir anlayış filmde. Birkaç yerde hakikî kâbuslar var. Ve bu kâbus sahneleri Dostoyevski'nin dehasını, romanın hırpalanmasına rağmen daha iyi veriyor."*²¹

Tanpınar'ın edebiyat uyarlamaları hakkındaki izlenim ve hükümlerine ait bir diğer örnek:

¹⁹ Edebiyat Dersleri, s. 48.

²⁰ Alptekin, a.g.e., s. 201.

²¹ Tanpınar'ın Mektupları, s. 119.

"Gizli Celse filme alınmış, böylece kelimeye emanet edilen şey resme geçmiş. Eser çok güzel oynanmış fakat Sartre kaybolmuş..."

"Kırmızı ve Siyah filme alınmış. Romanın bütün ana hatları mevcut, fakat "roman Stendhal" değil. Demek sinema, roman ve tiyatroyu aldığı zaman onu başka bir şey yapıyor."²²

Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında sinemanın nasıl, ne amaçla ve ne kadar yer aldığına geçmeden önce, onun sinema sanatı hakkındaki bir başka görüşünü söz konusu etmek istiyoruz. Sinema, "bir eğlence biçimi" olarak değerlendirildiğinde karşımıza şöyle bir sonuç çıkmaktadır: Evvelki asırların, sıcak, samimî ve en önemlisi "birlikte" yapılan eğlenceleri karşısında sinema, insanı karanlıkta ve yalnız başına eğlendirmekte, bu yönüyle belki eğlence zevkini tehdit etmektedir:

"Sinemanın zevkimizi dışarıdan idare ettiği bir devirde yaşıyoruz. Karanlıkta toplanıyoruz. Honolulu'da, mehtaplı gecede güzel çamaşırcı kızına fevkalâde zeki, cüretli ve fedakâr demir kralının oğlunun söylediği gitaralı şarkıları, ertesi sabah Boğaz kıyılarında mağaza çıraklarının ışıltısından dinleyeceğimiz ulumaları dinliyor, kadının tuvaletine, erkeğin perendelerine, hülâsa bir yığın ahmaklığa hayran oluyoruz."

Şurası muhakkak ki yeni, verimli bir iş hayatı şehre hususî çehresini iade edinceye kadar hayatımızda yaratıcı olacağımız güne kadar İstanbul halkı tek başına eğlenecektir."²³

Bilindiği gibi Tanpınar, kültür tarihçiliğini, estetiği, münekkitleği ve en has manasında sanatkârlığı kendisinde mezceden birisi olarak hem edebiyat, resim, musiki, mimarî gibi güzel sanatlar üzerinde düşünmüş, bu konularda yazılar kaleme almıştır hem de şiir, roman, hikâye, hatta tiyatro gibi edebî türlerde eser vermiştir. Edebî eserlerinde, güzel sanatlara ait bilgilerini kullanmış, bu sanatlar üzerinden doğu-batı ve eski-yeni karşılaştırmaları, medeniyet tahlilleri yapmıştır. Bazen de resim, mimarî ve kısmen musikiyi sadece benzetme, örnekleme ögesi olarak kullanmıştır. Sinema söz ko-

²² Alptekin, a.g.e., s. 291.

²³ Beş Şehir, s. 162.

nusu olduğunda yazarın bazı anları, görünüşleri veya durumları gördüğü filmlerden, dolayısıyla sinema literatüründen faydalana-
rak anlattığı görülmektedir. *Yaz Yağmuru* isimli hikâyede, davetsiz
bir misafir olarak Sabri'nin evine sığınan kadının bakışları şu keli-
melerle anlatılmıştır:

*"Kadın bir taraftan onu dinliyor, bir yandan da aynada elbisenin kendisine yakışıp yakışmadığını ileri geri giderek, sağa sola dönerek tam bir film emprezaryosu bakışlarıyla seyrediyordu."*²⁴

Huzur'da sinema, Tevfik Bey'in ilâç müptelâsı oğlu Yaşar Bey dolayısıyla, yine benzetme ögesi olarak geçer:

*"... Bunlar gibi Peşte'ye birkaç saatlik bir yerde eski bir tâbiimizin şatosunda geçirdiği hafta tatili, o yüksek arkalıklı koltuklar, cins av köpekleri, atlar, hakikî bir hasattan ziyade Marta Egerth'in yarı operet filmleri için hazırlanmış dekorlara benzeyen harman yerleri, hülâsa tatlı musiki ve ucuz tahassüsün bin bir çeşit lezzetleri, Viyana kahveleri, narin edalı kadınlar, Mozart'a ait kulaktan dolma malûmat, hepsi hafızasından silinmişti."*²⁵

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde romanın atmosferine uygun olarak bütün güzel sanatlar, özellikle edebiyat, musiki ve mimarî, toplumdaki hızlı, zevksiz, modern ama hesapsız adımları eleştirmek için Tanpınar'ın emrine girer. Yazarın ince eleştiri mekanizmasının büyük bir bölümünü bu sanatlar ve bunlardaki zevk düşüklüğü kurar. Elbette bu sanatların icracıları ve dinleyici-izleyicileri de eleştiriden payını almış, sinema da çok az da olsa, romanda diğer sanatların üstlendiği görevi üstlenmiş ve ince traji-komedinin bir parçası olmuştur. Merkez, anlatıcı Hayri İrdal'ın karısı Pakize'dir. Kendisinin olmayan bir hayatı yaşayan, başkalarının zevklerini üstüne giyinen, kendisini ve etrafını sinema oyuncularıyla "karıştıran" bu kadının vahim durumunu İrdal, onun sinema iptilâsını söz konusu ederek şöyle anlatmıştır:

²⁴ "Yaz Yağmuru", *Bütün Öyküleri*, s. 153.

²⁵ *Huzur*, s. 151.

"Evlendiğimizden beri sinemadan başka yere gitmemiştik. Neden sonra anladım ki karım, kendisini beraber seyrettiğimiz bir filmin artisti ile, Jeanette Mac Donald'la karıştırıyordu, onu kendisi sanıyordu. Birkaç gün sonra kırmızı sabahlıklarını aradı, benim süvari ceketimi bulamadığı için üzüldü. Beyaz saten tuvalet elbisesi ortada görünmüyordu, bu felâkete ağladı. Bir başka sabah daireye giderken boynuma sarıldı ve dikkatli olmamı tekrar tekrar tembih etti.

*Kendisini bazen Jeanette Mac Donald, bazen Rosalinne Russel sa-
nan, beni Charles Boyer ile Clarc Gable ile, William Powell ile karıştıran,
bir gün evvel komşu kızını Martha Egerth'e benzettikten sonra ertesi gün
pencereden "Martha, kardeşim nereye gidiyorsun böyle?" diye seslenen
bir kadınla evlenmedinizse bu işin acayipliğini size anlatamam."*²⁶

Toplumda sıkça karşılaşılan bir durum olarak, kendisini izlediği filmlerin oyuncularıyla özdeşleştiren, onların rollerini yaşadıkları hayata uygulayan tiplerin romandaki yansıması olan Pakize'nin zevkini ve hayatını sinemanın teşkil ediyor oluşu, romanın ilerleyen sayfalarında bir kez daha karşımıza çıkar ve yazar, yine Pakize'nin eğreti ve abartılı tavırlarını sinemadan örnekle anlatır. Hayri İrdal, Ensitütü için büyük zaferlere imza atmış, bir gazete de İrdal'la röportaj yapmaya gelmiştir. Fakat "kâinata beyaz perdeden bakan" Pakize, eşini öyle renkli ve abartılı bir üslûpla anlatmıştır ki Hayri İrdal büsbütün "sinema" olmuştur:

*"... Fakat Pakize saatle, psikanalizle, yüksek bilgi ile alâkası olan insan değildi. O modern kadındı. Sinemayı seviyordu. Kâinata beyaz perdeden bakıyordu. Binaenaleyh onun gözü ile ister istemez ben de değişecek, sinema olacaktım."*²⁷

Denilebilir ki sinema da, diğer bütün sanatlar gibi Tanpınar'ın ilgi alanındadır. Güzelliği ve estetiği hayatının merkezine oturtmuş olan Tanpınar, sanatların şartlarına, avantajlarına, âletlerine, insanı ve hayatı kuşatabilme güçlerine çok dikkat etmiştir. İşte, derslerinde söylediklerine ve mektuplarındaki ifadelerine dikkat edilirse si-

²⁶ Saatleri Ayarlama Enstitüsü, s. 146-147.

²⁷ a.g.e., s. 265.

nemanın yazarımızı bu anlamda çok da tatmin etmediği görülür. O, her ne kadar tabiat manzaralarına, insan yüzlerine, sanat eserlerine, kısacası künhüne göz ve gözün terbiyesiyle varılan varlıklara çok dikkat etmişse de, onun için asıl olan ses ve kelime, yani dil ve musikidir. Yazının ilgili bölümlerinde dikkat çekmeye çalıştığımız gibi, sinema modern zamanın ve bu zamanın ürünü olan insanın türüdür. Tanpınar için sinema görüntüye, seyre ve eğlenceye dayanan; bu özelliklerle insana durma, derinleşme, aktif olma imkânı vermeyen bir sanattır. Yine de yazar, sinemanın çok geniş kapsama alanını, geniş alıcı kitlesini fikir ve meselelerin yayılması ve tartışılması noktasında bir avantaj olarak görür.

Hece, (Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı),
nr. 61, 2. bs. Ağustos 2006, s. 195-203.

Elâgöz Mehmed Efendi Mahallesinde Hayat

*Geleneksel mahalle, "Öteki, cehennemdir" demez;
"Bu cihan cehennemini sekiz uçmağ eden"
selam ve kelâmı yüceltir.*

Büyük medeniyetler daima teşkilât, emniyet, beraber yaşama, problemlere beraberce çözümler üretme, fizyolojik ve coğrafi yapıya uygun yer ve biçimlerde yaşama alanları oluşturma fikriyle doğup büyümüşlerdir. Bedevî-beledî veya bedevî-medenî ayrımı daha ziyade iş bölümü, yerleşik hayat, sosyal düzen ve tüm bunların toplamı ve genel ifadesi olan "yaşama seviyesi" farklılığının sonucunda ortaya çıkmıştır. Daha çok bir seviyenin, - "medenî insan" veya "medenî toplum" gibi tabirleri dikkate alırsak - çoğu defa yüksek bir seviyenin ifadesi olan medeniyet, giyim-kuşam, yeme-içme, mesela selâmlaşma, ticaret, hatta ibadet gibi günlük hayatta üzerinde durmadığımız ve sıradan kabul ettiğimiz hayatı yaşama ve davranış şekillerinde kendisini gösterir. Bu yüksek yaşama seviyesinin ürünleri de yukarıda birkaç örneği verilen davranış kalıplarının oluşturduğu veya tezahür ettiği kültürde karşımıza çıkar. Kültür kelimesinin "ziraat"la yakın akrabalığı ve ziraat'ın da bir toprağa ek(il)me, ona bağlanma, kök salma gibi durumları ifade ettiği hesaba katılırsa üzerinde ve içinde yaşanılan yerin nasıl "kültürel" bir mesele olduğu daha rahat görülür.

Bu yazı, Türkiye'nin en mühim meselesinin çok uzun zamandır kültür meselesi olduğuna inanan Tanpınar'ın bir eserindeki bir mahalleyi; bu mahallenin, mahallenin içinde bulunduğu şehrin ve nihayet şehrin parçası olduğu memleketin başından geçenleri kısa fakat hayatî birkaç sene aralığında tartışacak.

Yazarın bizatihi mahalle kavramı ve geleneksel Türk mahallesi hakkındaki fikir ve tespitlerine dair kesin bir hüküm verme iddiasında bulunmama ihtiyatlılığıyla belirtelim ki Tanpınar için Türk mahallesi, mektebi, kahvesi, çeşmeleri, *Beş Şehir*'de o kadar nostaljik ve canlı anlatılan satıcı sesleri, nihayet birbirine komşu ve birbirinden haberli evleriyle bir birliği; semtin veya şehrin içinde kendisine has bir âhengi ifade eden sıcak-samimî yaşam alanıdır. Bununla beraber unutulmaması gereken bir nokta, yazara göre, herkesin birbirinden az çok haberdar olduğu, bir başka eserinde kullandığı tabir ve yakınlıktan kinaye ile "camlardan evlerde oturulan" mahallenin, bazen de insanın kendisi olmasını engellediği, fazla âhengin kimi zaman değişimi, farklılaşmayı ve en geniş manasında hareket kabiliyetini kısıtladığıdır. Mahalle hakkında yer yer karşımıza çıkan bu menfî duruş elbette sadece Türk-İslâm mahallesine ait veya onunla ilgili değildir. Küçük ve herkesin birbirini tanıdığı, seyir ve takip ettiği iş ve yaşama alanlarının tümüne ait bir özelliktir bu.

Onun eserlerinin hemen hepsinde, meselâ *Huzur*'da, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ve özellikle *Sahnenin Dışındakiler*'de kahramanlar, yaşadıkları mahallelerin içinde anlatılmışlar, mahallenin, üzerlerindeki tesirleriyle beraber sunulmuşlardır. Bu yazının ağırlık noktasını oluşturacak Elâgöz Mehmet Efendi mahallesi, tevriye-li bir kullanımla "Sahnenin Dışındakiler" in mahallesidir. Cemal isminde bir kahramanın hatıralarından oluşan, daha iyisi hatıraların kurguyu oluşturduğu bu romanın iki bölümünün birisinin adı olan Elâgöz Mehmet Efendi mahallesi, romana bu tür bir "mahalle merkezli" bakışı haklı çıkaracak kadar yoğun ve düşündürücü çizgilerle eserde yerini alır.

Romanın ilk bölümünde Cemal, babasının memuriyeti dolayısıyla Ege tarafında "M.." isimli bir yere gidişten sonra tahsiline devam etmek üzere doğduğu şehre, İstanbul'a gelmiş; yıllar sonra ço-

cukluğunun ve ilk aşkının fonu olan mahallesini kaleme almıştır. Fakat bu kaleme alış, sadece tarif veya tasvirde kalmayan, basit pitoresk havadan uzak, Tanpınar'da her zaman gördüğümüz problemleri içerecek biçimde, zamanın geçişi, çok çeşitli sebep ve sâiklerle ihtiyarî veya zarurî olarak insanın ve hayatın değişmesi vb. meseleleri de içine alır. Kaldı ki Tanpınar gibi, onun kahramanlarına da hiçbir şey sadece kendisi olarak gelmez ve onlar bir şey söylediğinde yalnız "bir şey" söylemiş olmazlar.

Cemal'in şehre dönüşü, özellikle iş ve eğlence hayatımızda çok hızlı değişmelerin yaşandığı Mütareke senelerine rastladığından ilk dikkatlerin çoğu "şaşıрма ve yerinde bulamama" yönündedir. Bir defa mahalleye adını veren Elâgöz Mehmet Efendi Camii, kahramanın eviyle beraber yol veya "yok" olmuştur ki bu ev ve mahalle için ilk cümleler şöyledir:

*"Evimiz Şehzadebaşı ve Horhor arasında yukarıda camiinden bahsettiğim Elâgöz Mehmet Efendi mahallesindeydi. Bu mahalle camiin etrafına toplanmış beş sokakla onların açıldığı bir tramvay caddesine muvazi ve oldukça geniş, öbürü Aksaray tarafında onun karşılığı, fakat kargacık burgacık iki sokaktan ibaretti. Dört evliyamız, camiden başka bir ahşap mescidimiz, birinin içinde "Yeşil Tulumba" adı verilen soğuk su kuyusu bulunan birkaç küçük mezarlığımız vardı."*¹

Bu ilk bilgilerin hemen devamında atlanılması imkânsız bir İstanbul mahallesi tespiti vardır:

"İstanbul mahalleleri yirmi-otuz senede bir çehre değiştire değiştire yaşarlar ve günün birinde park, bulvar, yol, sadece yangın yeri, "hâli arsa", geleceğe ait çok zengin ve iç açıcı bir proje olmak üzere birdenbire kaybolurlar. Dedelerimiz ahşap ev denilen şeyi icat ettikleri gün bu imkânı bize hazırlamışlardır. Tarihte ve bilhassa felsefedeki "sebeup ve sonuç" davasının bu, en iyi misalidir. Böylece tâ beş asırdan beri biz, son derecede "imârcı" bir millet olmaya hazırlanmış olduk. İstanbul mahallelerini her nesil için yeni baştan denebilecek şekilde vücuda getiren bu yirmi-otuz senelik merhaleleri tarihî hadiseler hazırlarlar. Nitekim hadiseler sıkışınca

¹ Sahnenin Dışındakiler, s. 20.

bu gelişmenin de yürüyüşünü o nispette artırdığını hepimiz görmüşüzdür.” (s. 21)

İktisat, siyaset, kültür, sanat vs., millî her sahada daima bir tekâmül arayan, o kilit ifadeyle “devam”ı özleyen, Garp'ta olduğu gibi bizde de bir neslin başladığı bir işi arkasından gelenin devam ettirmesini isteyen, iktidarların şehir ve memleket üzerinde, seleflerinin gayret ve emeklerini hiçe sayarak kendilerine göre deneme ve hamleler yapmasını affetmeyen Tanpınar, görüldüğü gibi İstanbul mahalleleri üzerindeki mesuliyet hissinden mahrum gelişigüzel tasarruflara da karşıdır.

Cemal'in hatıralarına göre Elâgöz Mehmet Efendi mahallesi kendisini 4 devrede idrak eder: Abdülaziz devrinin tüm şehri kapsayan ferah, cömert hatta müsrif yaşantısı, 93 harbinin sefaleti, Meşrutiyet'in, herkesin herkesten şüphelendiği şaşkınlık havası ve nihayet Balkan harbinden sonraki göçlerin, hızlanan nasb ve azillerin getirdiği bir yığın karışıklık... Bütün bu dört devrenin ayrı ayrı manası vardır ama bizce en ilginç Tanpınar'ın bahsettiği bir “küçülme” olgusudur ki sureta ev ve mahalleye isnad edilen bu küçülüş, bizce aslında imparatorluğa, imparatorluğu kurtarmak yolundaki ümitlere, zihinlere ve insana bir şeyler yapma enerjisi veren “ufuklara” ait bir küçülmedir:

“Babamın anlattığına göre mahallemize bu son devrin getirdiği en büyük değişiklik, yeniden yapılan evlerin ölçüsünde olmuştur. İmparatorluk küçüldükçe, orta sınıfın şehirli evi de küçülüyor, hizmetçi kadrosu daralıyordu. Onun için bu üçüncü devirde ev hanımları konak yavrusu denen evleri tercihe başlamışlar ve Meşrutiyet'e doğru ise “kutu gibi”, “iki bakla bir nohut”, “şöyle idaresi kolay” tabirleriyle tarif edilen ölçüye inmişlerdi.” (s. 25)

Yaşanılan yerle orada yaşayan insan ve o insanın ufku arasında mühim bir bağ olduğu bilinen bir gerçektir. Mekânın şekli, büyüklüğü, aydınlığı insanın görüşüne de etki eder. Bu görüş yerine göre aydınlık, geniş, yapıcı, iyimser olabilirken bazen de mekânın ruhu darlaştırıcı, fakirleştirici etkisi söz konusu olabilir. Osmanlı'nın son devirlerindeki maşerî bedbinlik, sıkıntı ve durağanlığını mahalle ve mahallenin çehresini yapan evlerle beraber düşünmek veya bu etki-

leşimi tersinden almak da mümkündür. Bugün de ölçsüz bir kalabalıkla sırt sırta ve üst üste bulunup da birbirlerinden haberdar olmayan evlerimizdeki salonların giderek küçülmesi ama odaların büyümesi de "beraber"likten, birliktelikten uzaklaşmayı ve bir birey olarak gün geçirmeyi, yani yalnızlaşmayı ifade etmez mi?

Meseleyi yine Tanpınar'ı referans alarak mahalleye, mahalle kültürüne ve bunun çözülüşüne getirirsek bir başka noktaya varırız ki o da "eğlence" biçimleridir. Geleneksel mahalle, her vesileyle birlikte yemekten, birlikte eğlenmekten hoşlanırken Batılı rüzgârların ürünü olan modern semt ve şehirlerin insanı, daha çok tek başına eğlenmeyi ve yine tek başına hüzünlenmeyi seçmektedir. *Beş Şehir*'de buna şu cümlelerle temas edilir:

"Eski İstanbul'da, hattâ benim çocukluğumda bile zengin-fakir her sınıf beraberce eğlenirdi. Mehtap sefaları, Kâğıthane âlemleri, Çamlıca gezintileri, Boğaz mesireleri şehrin âdeta beraberce yaşamasını temin ederdi. Bu, eğlencesi kıt Ortaçağ'dan kalma bir itiyattı. Bununla beraber son zamana kadar müşterek zevkin yardımıyla sürüp gelmişti. Bir yandan iktisadî şartların değişmesi, öbür yandan bu zevkin kalmaması, dışarıdan gelen bir yığın yeni modanın ve hasretin her gün bizi birbirimizden biraz daha ayırması, eskiye karşı duyulan haklı haksız bir yığın tepki, İstanbul'u bütün halkının beraberce eğlendiği bir şehir olmaktan çıkardı. Mehtap âlemlerini yapacak eski servetler kalmadı, Kâğıthane'yi çoktan bayağı bulmağa başlamıştık. Çamlıca'nın yerini Büyükkada aldı ve Pazar günlerine ait piknikler de, şehre ve eğlenme tarzına herkesin malı olan pek az şey ilâve ediyor. Sinemanın zevkimizi dışarıdan idare ettiği devirde yaşıyoruz. Karanlıkta toplanıyoruz. Honolulu'da, mehtaplı gecede güzel çamaşırcı kızına fevkalâde zeki, cüretli ve fedakâr demir kralının oğlunun söylediği gitaralı şarkıları, ertesi sabah Boğaz kıyılarında mağaza çıraklarının ışıltısından dinleyeceğimiz gülünç ulumaları dinliyor, kadının tuvaletine, erkeğin perendelerine, hülasa bir yığın ahmaklığa hayran oluyoruz.

Şurası muhakkak ki yeni, verimli bir iş hayatı şehre hususî çehresini iade edinceye kadar hayatımızda yaratıcı olacağımız güne kadar, İstanbul halkı tek başına eğlenecektir."²

² *Beş Şehir*, s. 162.

Gelenek saadeti cemaatte, toplanmada, bereketi birliktelikte ararken modern duyuş ise bireyin arzularının, bireyin hürriyet ve saadetinin peşindedir. Bunun insanı getirdiği nokta elbette en geniş manasıyla yalnızlıktır ve bu ferdî yalnızlık zamanla toplumsal bir yalnızlığa, paradoksal bir biçimde kalabalıkların yalnızlığına dönüşmüştür.

Romanın ilerleyen sayfalarında mahalleye ismini veren Elâgöz Mehmet Efendi Camii'ni anlatan Cemal, bu cümleleriyle aynı zamanda, az çok tipik bir Müslüman-Türk mahallesi için camiinin mevkii'ni verir ki bu cümlelerde "câmi"nin "toplayan", yani "içinde ve etrafında birleşilen" yer demek oluşu bir daha belirlemektedir:

"İşte Elâgöz Mehmet Efendi Camii, benim yalnız dört devresini saydığım bu içtimaî jeolojinin, her şeyi ve bütün hayatı etrafında topladığı merkeziydi. O, bu hayatı hem aşağı yukarı tanzim eder, hem de onun tesiri altında kalırdı. Etrafında olup bitenlerden hissesini hareketin şiddetine ve mahiyetine göre alırdı... Camiinin iki kapısı vardı. Biri bizim evin tam karşısında idi. Buradan - bütün mahalleli için olduğu gibi - benim çocukluğuma girilirdi. Çünkü bu kapıdan asıl camie giden yolun etrafındaki ağaçlar bizi sadık bir lala gibi senelerce sırtlarında taşıdılar." (S. D., s. 27)

Romanın daha da ilerilerinde Cemal'in küçük bir "sokak felsefesi" yaptığı görülür:

"Bereket versin sokak vardı. Çocuğun tek yardımcısı sokaktır. Her yerde ve her nesil için çocuğu hayata sokak ayarlar. Büyüklükler, orada evden, mektepten çok başka türlü ve daha tabii görünürler. Sokakta herkes kendisidir. Orada hayat, sıcak bir ekmek gibi karşınıza çıkar. Orada iyice ayıklanmış, sentetik bir ilâç gibi süzgeçlerden geçmiş, aslının dışına çıkmış şeylerle karşılaşmazsınız. İnsanı, işi, hürriyet aşkını, sefaleti, merhameti çocuk orada tadar." (s. 60)

Bugün bilgisayarlarının yapay dünyalarında, kendi başlarına eğlenmeye (bu, daha ziyade çocukluğun asıl anlamı olan serazat bir eğlenme, zevk etme değil, bir çeşit vakit geçirme, oyalanma olarak karşımıza çıkıyor) çalışan çocuklarla; toprağın, ağaçların, yasak meyve bahçelerinin hatta yer yer çamurların içinde, düşerek-kalka-

rak, gerçek manada susayarak-acıkarak oynayan çocuklar arasında fark vardır. Bugünün çocuklarını daha az çocuk yapan sebep de işte bu mahalleden ve mahalleyi terkip eden unsurlardan mahrumiyettir. Bundan 20-30 sene sonrasının şehirli yetişkinlerinin maalesef Cemal gibi “çocukluklarına girecekleri sihirli cami kapıları” olamayacaktır.

Fakat cemaat hâlinde veya fert olarak yaşamının tek göstergesi, birlikteliğin tezahürü sadece eğlence değildir. Tanpınar, asıl “câmi” olanın ibadet olduğunu düşünmektedir:

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

Hiç şüphe yok ki, ekseriyetin inançlarına, duyuş ve duruşlarına hürmetin hatta belki de zararsız bir gıptanın ifadesi olan bu “onlar gibi olamama fakat yine de onlar gibi davranma”yı, *maske* kelimesinin olumsuz çağrışımlarında değil, birlikte yaşamının verdiği bir uyum, bir âheng in ışığında değerlendirmek gerekmektedir. Geleneksel mahalle, “Öteki, cehennemdir” demez, “Bu cihan cehennemini sekiz uçmağ eden” selam ve kelâmı yüceltir.

Mahalle hayatının tüm bu sıcaklığına rağmen mahallede ve mahalleli olmaktan sıkılan, birlikte yaşadığı veya yaşamak zorunda olduğu insanlardan kaçıp kendi dünyasını kurmak, kendi varlığını serbestçe inşa etmek isteyen kahramanlar da yok değildir romanda. Cemal’in çocukluk aşkı olan ve ele avuca sığmazlığı, büyümüş de küçülmüşlüğüyle öne çıkan Sabiha bu kahramanların en mühimidir. Çocuk yaşlarından itibaren içinde yaşadığı iklime, dar

ve ufuksuz kabul ettiği, insanın kendisi olmasına imkân tanımadığını düşündüğü mahalleye yabancı olan Sabiha, *Kıralık Konak*'ın Seniha'sı gibi, ilk dönem romanlarımızda gördüğümüz tatminsiz kişiliklerden birisidir. Cemal'le bir diyalogları:

- *Ben bu insanları sevmiyorum mu sanıyorsun? Ben de senin kadar seviyorum, ama kendim olmak istiyorum, bir şey olmak...*
- *Burada da olursun!*
- *Hiçbir şey olamam. O kadar hepimiz birbirimize benziyoruz ki... Sen bu körden pek farklı mı sanıyorsun gördüklerini. Hiçbir şey olamam! Bu sokaklardan insan kolay kolay kurtulmaz. Onlar bizim kaderimiz... Hepimiz birbirimize benzeyeceğiz...(s. 71)*

Birlikte yaşamayı ve aynı şeylere sevinip aynı felâketlere üzülen, birlikte eğlenen, birlikte ağlayan insanların oluşturduğu âhenği farklı algılayıp mahalle olgusunu daha çok insanın hayatını darlaştırıcı, kısırlaştırıcı bir baskı ortamı olarak kabul eden Sabiha sonunda bedbaht bir evlilik yapacak, çok istediği artistliği elde edecek, "Sahnenin Dışındakiler" gibi kendileri için daha evvel çizilmiş yolda yürümeyerek sahnenin içine girecek ve kendi senaryosunu yazacaktır.

Sabiha biraz da kendisini denemek, imkânlarını zorlamak, "hayatının zararını kendi eliyle atmak" isteyen Batılılaşmacı insanımızdır.

Bu ayrı tiplerden birisi de, herkesi birbiriyle evlendirme gayretleriyle tanıtılan Sakine Hanım'dır. İşgal altındaki İstanbul'un ve onun cemiyetin iç nizamı olan mahallerinin felaket ve sefaletinden bihaber, herhangi bir dinî kaygıyla değil, zevk için etrafındaki insanları birbirine yakıştıran bu kibar semt hanımının da mahalleyle başı hoş değildir. Cemal ve Sabiha'nın ilk ciddî hocaları olan ve Paris'ten döndükten sonra yerine oturmuş fikir ve değerlerle mücehhez İhsan'ı da evlendirmeye çalışan Sakine Hanım'a göre Elâgöz Mehmet Efendili İhsan mutlaka kurtarılması gereken insandır:

"O kadar zeki, kibar adam... Hayran oldum doğrusu. O mahallede hâli ne olur? Onun gibiler insan içine girmeli! Yarın mebus olur, nâzır olur. Belli ki olacak! Ama parasız, o ücra yerde..." (s. 78)

Geleneksel İstanbul'un sakinlerine zekâyı, kibarlığı, insanlığı yakıştıramayan Sakine Hanım da bir bakıma

*Paris'e git bir an evvel akl ü fikrin var ise
Âleme gelmiş sayılmazlar gitmeyenler Paris'e*

diyenlerdendir.

Elâgöz Mehmet Efendi mahallesinden hemen hemen tüm eser boyunca sahiplenici, benimseyici ve aidiyetçi bir tavırla "mahallemiz" olarak bahseden ve geleneksel değerlerden uzak hayatı yer yer eleştiren Cemal'in bazen de Şark'ın, dolayısıyla mahallenin bazı kusurlu taraflarına değindiğine şahit oluruz. Bunlardan bir tanesi yukarıda evlendirme iptilâsından bahsettiğimiz Sakine Hanım'a ait sitayişkâr ifadelerinin içindedir:

"O yıllarda, İstanbul'un en parlak, en kışkandırıcı evlenmeleri, Sakine Hanım vasıtasıyla olanlardı" cümlesinin içinde saklı duran "kışkandırıcı evlenmeler" terkiibi, bir gerçeğe işaret kastıyla seçilmiş olmalıdır. Bunun yerine "mesut evlenmeleri" denmemesinin sebebi şüphesiz, bazı kereler bir başkasının saadetine katılma, onu kıskanmama zarafetini göstermekten uzaklaşabilen Şark'ın durumudur.

Tanpınar, bilindiği gibi en şahsî veya gündelik hadiselerin, en gelişigüzel durumların içinde dahi sosyale açılmasını bilen ama memlekete ve dünyaya ait meseleleri öğreticiliğe kaçmadan tartışabilen, yüksek perdeden kitabî cümlelerle okuyucusunun zekâsına hakaret etmeyen bir romancıdır. *Sahnenin Dışındakiler'* de de yer yer ülke ve dünyaya ait dikkatlerini sırası düştükçe söz konusu eden yazar, bir yerde, bahsimizle ilgili olarak, hadiselerin baş döndürücü akışı ve değişimi içinde, doğru mecrayı bulma sadedinde İhsan'a şunları söyler:

"Öyle değil mi ya?.. Ben Avrupa'ya giderken bu mahalle böyle miydi? Hepimiz aşağı yukarı aynı merdivenin basamakları üzerinde imişiz gibi yaşıyorduk. Hâlbuki dönüşümde yahut bugün meselâ, artık eski yerde değiliz. Hayat şekillerimiz birbirinden ayrılıyor. Bir kısım insanlar çok değişiyor, bir kısmı olduğu yerde kalıyor. Büyük bir iktisadî buhrana girmek üzereyiz! Bu, köylümüzü, şehirlimizi ne hâle getirecek? Biliyor muyuz? Hiçbirini bilmiyoruz ki..." (s. 134)

Aynı merdivenin basamaklarında, aşağı yukarı aynı hayatı yaşayan insanların oturdukları mahallede artık yaşama şekilleri değişmekte ve bu değişim sonucundaki harekete doğru rotayı verecek bir fikir mihveri gerekmektedir. İhsan'ın memlekete ait bu kadar hayatî bir meseleyi mahalleleri üzerinden vermesi, şüphesiz mahallenin bir ülke içinde en küçük ve kendisine has toplu yaşam alanı oluşundandır. Söz konusu değişime ait bazı satırlar Cemal'in 6 yıl sonra, M.'den İstanbul'a döndüğünde gördükleri sayesinde. Arkası kesilmeyen savaşlar neticesi, "hicranların bakıyyesi hicranlı duygularıyla" İstanbul'a akın eden muhacirler, ihtilalden kaçıp gelen ve şehrin özellikle Pera tarafını istilâ eden Ruslar, işgal yüzünden her yerde karşılaşılan yabancı askerler vs. şehrin çehresini, eğlence biçimini, alışkanlıklarını, yeme-içme ve giyinme tarzını tehlikeli biçimde değiştirmiştir. Harp zenginleri servetler elde ederken orta insan ve onun mekânı gittikçe - yukarıda söz konusu ettiğimiz üzere - küçülmektedir:

"Otelden çıktığımdan beri karşılaştığım her şey bana o kadar tanımadığım, yabancı olduğu çehre ile gelmişti ki... Mahallemizi küçük, sefil, çocuk cıvıltısından mahrum bulmuştum. Kendi evimiz dar, bakımsız, hatta haraptı. Tesadüf ettiğim insanların çoğu bitikti." (s. 165)

Romanın ikinci bölümünde, ilk bölümdeki ağırlığını kaybeden ama sonlara doğru çeşitli mukayeseler vesilesiyle karşımıza çıkan Elâgöz Mehmet Efendi mahallesi ve genel olarak mahalle olgusu, kolay elde ettiği parayı yine kolayca harcayan savaş zenginlerinin karşısına, fakrın, sefaletin ama aynı zamanda saflığın, sıcaklığın, ahlâkın, dostluğun mekânı olarak çıkar:

"İstanbul'un çapraşık yollu, mescitli, bakkallı küçük mahallelerinde, o tahtadan kutu gibi evlerde her ne pahasına olursa olsun haysiyetini muhafaza etmeye, çocuklarını okutmaya, karısını, kızını iyi giyindirmeye, temiz kıyafetle gezmeye, misafir kabul etmeye, şu ve bu vesile ile sağa sola, aile şerefiyle mütenasip hediye vermeye mecbur insanlar, çoğu eski imparatorluğun rütbe ve nişan sahibi memurları, bir usta elinden çıkmış gibi düzgün zevki ile İstanbul'u ve hayatını benimsemiş insanlar kıt kanaat, gözyaşlarını içlerine akıtarak yaşıyorlardı." (s. 258)

Mahalle, toplu ve birbirinden haberdar şekilde yaşama arzu ve olgusunun en tipik, en net ifadesidir. Bütün eserlerinde, Türkiye'nin iki yüz yıla yakın zamandır geçirmekte olduğu değişimi tarihin ve hadiselerin ışığında gören ve estetiğin potasında eritip eserlerine taşıyan Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'de de bu hayatî meseleleri bir var oluş savaşının içinde ve aynı zamanda mahalle kavramı etrafında tartışmıştır.

Türk Edebiyatı, nr. 416, Haziran 2008, s. 36-41.

Kültürel Devamlılık ve Zevk İnkırazı Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar'da Türk Mimarîsi

"Cedlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı."

A. H. Tanpınar

Batılılaşma, modernleşme veya çağdaşlaşma gibi kavramlarla anılan ve sosyal, siyasî, askerî ve ekonomik pek çok sebebin birlikte doğurup hızlandığı "değişme ve yenileşme" hamleleri, hangi isimle anılırsa anılsın Türkiye'nin yaklaşık son 200 yıldır yaşadığı en büyük "problem"lerden birisidir. Tanzimat yıllarında, "buh-ran"¹ daha sonra "kriz" gibi "sıkıntı, tıkanıklık ve çıkmaza girme" anlamları ifade eden kelimelerle beraber anılan Türk garplılaşma, teceddüt ve inkılâp hareketleri Ahmet Hamdi Tanpınar düşüncesi-nin ve estetiğinin en kilit meselelerindendir.

Batı'dan neyin alınıp neyin alınmaması gerektiği, nereye kadar ve hangi noktalarda Batılılaşmak gerektiği, eskiden bugüne taşınma-

¹ Tanpınar, özellikle kültür ve medeniyet bahislerinde çoğu zaman, ilk defa Ahmet Cevdet Paşa'nın "crise" karşılığı olarak kullandığı "buhran" kelimesini tercih etmiştir. Meselâ XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin Abdülhâk Hâmid bahsinde şunları söylemektedir: "... Bütün bunlara bu intikal devrinin ruh hâletini, eskiye yüz çevirmenin umumî vicdanda uyandırdığı aksülameli ve nihayet bu medeniyet buhranının kendiliğinden doğurduğu dinî-felsefî meseleleri, eski çerçevenin içinde nehyedilmiş felsefî tecessüsün yeniden doğuşunu da ilâve etmek lâzımdır." (Haz: Abdullah Uçman), Yapı Kredi Yay, İstanbul 2006, s. 482.

sı veya bırakılması gereken düşünce ve davranış kalıpları Tanpınar'ın literatürünün ve dolayısıyla eserlerinin temel problemleridir. Yazarın pek çok makale ve denemesinde, röportajlarında, *Beş Şehir*'inde ve özellikle romanlarında ana eksen olarak ve eserin tümünü idare eden bir leit-motiv ve olarak karşımıza "medeniyet" ve "garplılaşıma" kavramları çıkmaktadır. O, bütün diğer meseleleri, mekânları, zamanları hatta şahısları bu meselenin açılımı ve tartışılması amacına uygun olarak kurgular. Kahramanlar pek çok defa iki âlem arasında kalan, yeniyi seven ama eskiyi "yaşayan", yani sevdiğini yaşamayan ama yaşadığını da artık sevmeyen, dahası bunu kendisine talih hâline getiren,² nereye kadar gideceği, nerede duracağı hatta neyi seveceği konusunda belirsizlik yaşayan kararsız ve huzursuz kişilerdir. Tanpınar'a göre çok daha büyük ölçeklerde ama aynı şekilde Türkiye de bu çıkmazların, kararsızlıkların içindedir.

Şiir başta olmak üzere bütün söz sanatları, musiki, resim, hat, tezhip gibi göz estetiğinin ürünü olan klâsik sanatlarla insanlığın hayatına sonradan katılan sinema ve nihayet mimarî Tanpınar'ın hayatının ve estetiğinin merkezine oturmuş alanlardır. Şahsî hayatında da bu sanatlarla çok yakından ilişkisi olduğunu bildiğimiz yazarın nesir türündeki (çünkü şiir Tanpınar'a göre tek kelimeyle "şahsî saha"dır) bütün eserlerinde güzel sanatlar çeşitli şekil ve görevlerle yer alırlar.³ Kişi ve olayları, daha da önemlisi büyük kültür problemlerini, kendilerinde bir devamlılık duygusu barındıran ama aynı zamanda daima bir özgünlük, yenilik ve orijinallik taşıması gereken bu sanatlar üzerinden tartışır yazar. Güzel sanatlar, Tanpınar için bazı "şey"leri konuşma vesilesidir. Çünkü Tanpınar, hocası Yahya Kemal'den aldığı bir zevk ve terbiyeyle kültürü, medeniyeti, insanların yaşam şekillerini ve bunu doğuran dinamikleri, meselâ inançları ve bu inançların bütün sembolizasyonunu kitap sayfalarında değil, hayatın içinde aramıştır. O, his ve fikirlerin, iç

² "Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi.", *Huzur*, Yapı, s. 135.

³ Bu konuda yapılmış bir çalışma için bkz. Mehmet Samsakçı, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2005.

âlemin sanat eserlerine aksetmiş ve eşyaya sinmiş olduğunu düşünür. Dolayısıyla yazar, musiki ile birlikte çok defa mimarîyi, tartışmak istediği meseleler için bir zemin, bir fon olara kullanır. Zira bu iki sanat, estet-yazarın en çok önem verdiği kavramlardan ikisini barındırır: Zaman (veya süreklilik, ebediyet vs.) ve estetik. Bu çalışmada işte söz konusu “devamlılık ve zevk düşüşü” sorunlarını merkeze alarak Tanpınar’ın eserlerinde mimarînin ne kadar, nasıl ve ne şekillerde yer aldığını, yazarın bu sanat üzerinden neler söylediğini inceleyecek; yaklaşık 200 yıldır en büyük meselesi “kültür” olan Türkiye’nin, daima ilerleyen insanlık ailesinden geri kalmadan ama “kendisi olarak” ve “zevken seviyesini koruyarak” yoluna devam etmesinde mimarînin yeri ve öneminin Tanpınar’da aldığı çehreyi sorgulanacaktır.

Mimarî

Yazarın makale ve kurguya dayanan eserlerinde mimarînin nasıl ve ne oranda yer aldığını söz konusu etmeden önce, sonraki yorumlara bir zemin teşkil etmek ve gerektiğinde başvurmak üzere Tanpınar’a göre mimarînin ne olduğuna, ne anlam ifade ettiğine ve bu sanatın hangi tarafının ona seslendiğine bakmanın faydalı olacağını düşünüyoruz.

Malzemesi “dil” gibi şahsî tasarrufla beraber millî kültüre dayanan, yaslanan bir unsur olduğu için şiirin çok şahsî ve çok millî bir sanat olduğunu söylediği bir makalesinde Tanpınar, aynı durumun mimarî için geçerli olmadığını çünkü mimarînin “herkese” bir anda hitap edebilen, zekâ ve zevk noktasında belli bir seviyede olan herkes tarafından algılanabilen, tadılabilen bir sanat olduğunu belirtmiştir:

“Bir resim, bir heykel, ortadan biraz üstün olan bir zekâ için, ilk başta yakalanan, lezzetine az çok erilen bir şeydir. Mimarî eserler de böyledir. Her cinsten, her milletten insan, yetişme şartları derecesinde onunla ilk karşılaşışında zevk alır, beğenir, sever yahut reddeder.”⁴

⁴ “Şiir ve Dünya Ölçüsü”, *Cumhuriyet*, No: 8377, 12 Aralık 1947; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 40.

Buna göre mimarî “umumî” bir sanattır fakat Tanpınar bunu söylemekle elbette mimarînin, bütün sırlarını, yaslandığı kültür ve medeniyeti, estetik ve değerler sistemini unutmuş değildir. Bunun içindir ki “ortadan biraz üstün bir zekâ” ve “yetişme şartları derecesi” gibi kayıtlar konulmuştur. Şiirin “yalnız, yazıldığı lisanın malı” olduğunun vurgulandığı bu yazıda asıl anlatılmak istenen, taş, ahşap, mermer, kireç vs. genel ve dünyanın bütün coğrafyalarında az veya çok bulunan, herkesin bir şekilde tanıdığı ve kullandığı maddelerle gerçekleştirilen bu sanatın malzemesinin, “umumîliği” dolayısıyla kimseye engel teşkil etmeyiştir.

Yukarıda da vurgulandığı gibi Tanpınar mimarîyi en çok “zaman, devamlılık, süreklilik, sonsuzluk” gibi kavramlar ekseninde ve etrafında düşünmüş ve değerlendirmiştir. “Zaman” ve bunun türevleri olan süreklilik, devam, duré, Yahya Kemal'den alınmış bir kavram olarak imtidat, yazarın en önemli meselelerindendir. Hemen bütün eserlerinde “zamanın eşyaya sinen kokusu”ndan, asırların yaptığı veya inşa ettiği insanlar veya değerlerden, “şimdi”nin, sadece içinde bulunulan ân demek olmayışından, onun ancak geçmiş ve gelecekle beraber düşünülmesi, anlaşılması gerektiğinden, zaten zamanın “geçmiş, şimdi, gelecek” diye bölünemezliğinden ve “*yekpâre geniş bir ânın parçalanmaz akışı*”ndan⁵ bahseden Tanpınar, mimarî sanatını da yüklediği ve taşıdığı asırlarla, daha da önemlisi bize verdiği “ebediyet” duygusuyla önemser. Tanpınar, hemen her hâlis sanatkâr gibi daima sonsuzluğun peşinde olmuş, onu aramıştır. Zamanı ne kadar bölmese de Tanpınar'ı, onun geçişi, maddenin şekil, ebat ve renk olarak sürekli değişmesi rahatlatmıştır. O, bazı zamanların, eşyaların, duyguların, enstantanelerin, en güzel ve mânâlı zamanlarında donmasını, kristalleşmesini, billûrlaşmasını, yani “öyle kalması”nı istemiştir. Bunun içindir

⁵ Yazarın zaman algısına dair yapılmış yorumlardan birkaçı için bkz. Sabahattin Eyüboğlu, “Tanpınar'da Zaman”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, (Haz: Abdullah Uçman - Handan İnci), Kitabevi Yay., İstanbul 2002, s. 144-147, Erol Koroğlu, “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Zaman Anlayışı”, *a.g.e.*, s. 497-519, Walter Feldman, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Zaman, Bellek ve Özyaşamöyküsü”, *a.g.e.*, s. 548-568.

ki bunlar, onun lügatinde en çok karşılaştığımız kavramlardandır. Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın "Yavaş Yavaş Aydınlanan" şiirinin tahlilinde bunu şöyle ifade etmiştir:

"... Fakat artık o, kendisini ebediyete ulaştıran 'billûr âvize'yi, 'tılıslı kadeh'in sırrını bulmuştur. Hayatın değişen şekillerinden korkmaz."⁶

Bu demektir ki, sonsuzluğa ulaşmadıkça, bu duyguyu yakalamadıkça, Yunus gibi "ebedî" olduğunun farkında olmadıkça zamanın geçişi ıstırap vermeye devam edecektir.

Mimarînin zamana direnmesi, bir milletin değişik nesillerini aynı duygu etrafında toplaması, bir araya gelmesi imkânsız olan insan topluluklarına aynı havayı teneffüs ettirme kabiliyetine sahip oluşu dolayısıyla bir başka yerde şunları söyler yazar:

"Bir medeniyetten öbürüne geçerken yahut düpedüz yaşarken kaybolan şeylerin yanı başında zamana hükmeden gerçek saltanatlar da vardır. Bir kültürün asıl şerefli tarafı da onlar vasıtasıyla ruhlara değişmez renklerini giydirmesidir. İstanbul'da tâ fetih günlerinden beri başlayan bir mimarî nesillerle beraber yaşıyor. Asıl Türk İstanbul'u bu mimarîde aramalıdır."⁷

Zaman, ebediyet, devamlılık, süreklilik gibi kavramların Tanpınar'ın felsefe ve lügatindeki yerlerine ait bu görüş ve yorumlardan sonra artık mimarînin ebedilik taşıyışı hakkında yapılan yorumlara geçilebilir.

"Şiir Hakkında"ki bir yazıda şunlar söylenmektedir:

"Ebediyet, şiirde olduğu kadar mimarîde de itibar sahibi olan bir mefhumdur. Hatta mimarî, devamı çok müşahhas surette ifadeye müsait malzemedен doğduğu için belki daha ziyade ona lâyıktır. Bu altından her geçen ezen, muhteşem ve yüksek kapı, ışığın tepesinde halka halka boğulduğu bu derin kubbe, bu sert, dayanıklı malzeme, insana asırları omuzlamış hissini veren bu kalın div-kârî sütunlar, en ufak çınlayışında sesinize bin-

⁶ Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yay., t.y., s. 70.

⁷ *Beş Şehir*, s. 164.

lerce neslin hüsrân ve neşâtından toplanmış bir sesle cevap veren bu boğuk aksiseda, her şey size burada zamanı, geçmiş, geleceği hatırlatır. Uzviyetinizi zamanı hapsedmiştir, onunla ve ona ait düşüncelerle mahpussunuz. Hatta şu kemerli pencereden süzülen olgun ışıktaki bile devam gizlidir. Hissedersiniz ki, sizden yüz sene, iki yüz sene sonra da günün bu saatinde bu ışık, renkli camlardan böyle kayacak, duvardaki levhanın filân kıvrımını zâire yine bu kabartmada gösterecektir. Fakat bu zâir siz olmayacaksınız, tanıdığınız olmayacak ve dışarıya çıktığı zaman sizinkinden büsbütün başka bir âleme kavuşacak. Hülâsa değişen bir âlem içinde yalnız bu bina zamanı tanımayacak, ilk taşının atıldığı günün tasavvurunu devam ettirecek. Görüyorsunuz ki, mimarîde ebediyet vardır.”⁸

Bu alıntıda göze çarpan ve üzerinde durulması, düşünülmesi gereken bazı noktalar söz konusudur. Görüldüğü gibi Tanpınar mimarîde bir yücelik, asırların ve nesillerin mirasını ve mânâsını taşıdığı için bir ihtişam bulmakta, insanî veya semavî çok büyük felâketlere maruz kalmadıkça her çağa çağdaş olan, her asırda var olan bir binada insanın pek çok zamanı teneffüs edebilmesinin mümkün olduğunu düşünmektedir. Tanpınar'ın asıl istediği de budur. O, şimdiden maziye geçmek ve istikbale atlamak, bu zamanların tümünü beraber yaşamak için köprüler arar, bir devamlılığı, parçalanmaz bir akışı, asırlar içinde kolayca gidip-gelişi ister. Tanpınar bir anlamda şunu düşünür: Her şey gibi, her şeyle beraber insan da değişmektedir, bu hilkatin “değişmez” bir kanunudur. İnsan bu değişme, yaşlanma ve güçsüzleşmenin verdiği ıstırapı değişmeyen, zamanın hükmüne başkaldıran, bizim için “tozlu zaman perdelerini aradan kaldıran” mimarîye bu yüzden sarılır ve sığınır. Bu sığınma, meselenin şahsî ve beşerî tarafıdır. İleride göreceğimiz gibi Tanpınar, kültür hadiselerinde, büyük inkılâp veya kendi tabiriyle söylersek “aksülamel” zamanlarında da, artık eski veya eskimiş olduğu düşünülen, modern asırlarda yeri olmadığı, artık devrini tamamladığı iddia edilen musiki gibi mimarîye sarılacak ve bu tasfiye devirlerinde Şehzade'nin, Süleymaniye'nin, Selimiye'nin gölgesine sığınacaktır. Bir kelimeyle “kültürel devamlılığı” mimarîde arayacaktır.

⁸ “Şiir Hakkında I”, *Görüş*, nr. 1, Temmuz 1930; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 15.

Fakat zihninde bir “ebediyet” düşüncesi veya endişesi bulunması bir mimarı muzaffer kılmaya yetmez. Edebî eserde dilin, fikir ve düşüncenin daima önünde durduğunu, “edebiyatta dili kaybeden(in) her şeyi kaybede”ceğini düşünen Tanpınar, diğer sanat eserlerinde de “zekâ ve şuur”un önemine ve sanatkârı orijinal yapan şeyin malzemeyi kullanma mahareti olduğuna inanır. Mimarîde de durum aynıdır. Bir mimarî eseri özgün ve başarılı kılan şey, mimarın fikri değil, malzemeye şahsiyet katma becerisi ve “hendese” kabiliyetidir. Ve diğer sanatkârlar gibi bir mimarın da asıl dikkat etmesi gereken şey sanatının kanunlarına riayettir:

“...Görüyorsunuz ki mimarîde ebediyet vardır. O hâlde taşı hendese ile yoğurmasını bilmeyen, fakat ebediyet hakkında düşünceleri bulunan bu mütefekkir bâninin eserini siz, hareket noktası olan yüksek bir fikir hürmetine muvaffak olmuş bir eser telâkkî edebilir misiniz? Şüphesiz hayır... Çünkü o anda - sizin sanatkârdan istediğiniz şey, fikir ve onun azameti değildir. Siz ondan, bina denem ve muayyen malzemenin, muayyen kanun ve usullerle imtizacından doğan bir kanun istiyorsunuz. Fikir onun bânisinin kafasında bir tasavvurdu. Bu tasavvur belki bu binanın nüvesi oldu. Fakat dimağın şe’niyetinden gün ışığına bir taş ve harç yığını olarak doğduğu andan itibaren onunla olan bütün alâkası değişmiştir. Şimdi o dimağın kanunlarına değil, ait olduğu sanatın nizamlarına tâbidir. Her ilâve edilen yeni taş, her zaviye, her çıkıntı kendisine ait ihtimalleri ve ihtiyaçları beraberinde getirerek fikirden büsbütün ayrı bir şey, bina denilen şeyi meydana koyar.”⁹

Tanpınar’ın mimarî hakkındaki yorum ve tespitleri, çok defa şiir hakkında söylediklerinin arasında karşımıza çıkmaktadır veya tersinden bir ifadeyle onun mimarî sanatına dair düşüncelerinin içinde şiir daima vardır. O, şiirin de bir mimarîsi olduğunu, zekâ ve şuur sahibi şairin, metnin mimarî bütünlüğüne dikkat ettiğini düşünür. Bunun gibi, şiirin mimarîden alacağı çok şey bulunduğunu hatta konularını mimarî eserden aldığı anda ihtişam kazandığını belirtir. Yazar, derslerinden birisinde mimarînin sanatların en “muhteşem”i olduğunu söylemiştir:

⁹ a.g.m., s. 15-16.

"Şiir konularını bir mimarîden aldığı zaman daha muhteşem olmuştur. Mimarî en muhteşemidir sanatların; hislerimizden bir concr   âlem yapabilme sanatıdır."¹⁰

"Concr  t" kelimesine Fransızca sözlük "koyu, katı, yoğun; somut" gibi karşılıklar vermektedir.¹¹ Tanpınar'ın Fransızcadan seçtiği bu kelime ve ona yüklediği mânâ yukarıda söylenenlerle bütünleşmektedir. Ona göre bir mimar   eserde hissin veya bir   n  n o hâliyle yoğunlaşıp katılaşması, donması, bir anlamda ebedileşmesi söz konusudur.

Türk Mimarîsi

Türk zevk ve estetiğinin en somut ve açık olarak mimar   eserlerde aksetticiğinin farkına varması için Türk okuyucusu Yahya Kemal'i beklemek zorunda kalmıştır. Klâsik şiirimizde mimar   eserlerin, meselâ kasır ve köşklerin, saray veya yalılarının,   şmelerin, medrese veya mekteplerin yapılaşlarına ait pek çok tarih manzumesine, bu bina ve bunların b  nilerine övgüler içeren sanatk  r  ne şiirlere rastlarsak da, bu metinlerde mimar   esere, ondaki tekniğe, millî zevk ve estetiğe, bu estetiğin ayrıntılarına dair dikkatler göremeyiz. Zek  , dil zevki ya da sanatk  r  nelik noktasında çok üst seviyeli olduğu artık inkâr edilemez bu metinlerde, övülen bina ya da onun b  nisine bahşedilen "  ferin"lerin içinde mimar   eseri bir kültür meselesi veya unsuru olarak alma düşüncesi yoktur ve bu da oldukça doğaldır. Zira Türkiye'de kültür ve medeniyet problemleri, kültürden ve onun yapıcı unsuru olan medeniyetten uzaklaşıldıktan, başka kültür dairelerinin hayat dinamikleri benimsenmeye başladıktan sonra tartışılır olmuştur. Klâsik devirlerde, kendi hayatını, insanını ve toprağını seven, bunlara ait herhangi bir

¹⁰ *Edebiyat Dersleri*, s. 52. Tanpınar'ın bu söylediğine en tipik   rnek Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" isimli manzumesi olsa gerektir. Aynı şairin "Hay  l şehir" şiirinde Tanpınar'ı en fazla etkileyen şeyin buradaki mimar   bütünlük ve kompozisyon olduğunu biliyoruz. Bkz. "Hay  l şehir", *Cumhuriyet*, nr. 8336, 19 Temmuz 1947; *Edebiyat   zerine Makaleler*., s. 34.

¹¹ <http://www.fransizcasozluk.gen.tr/sozluk.php?word=concre>

şüphesi olmayan, başka bir kültür dairesinin hayat ve düşünce tarzına özenmeyen şair, şiirinde niçin mimarî eserdeki kültürel kodlamaları tartışmıyorsa, her şeyin değiştiği, eskidiği düşünülen pek çok değer hayattan çıkarıldığı, üzerinde yaşanan toprağın değerlerinin sevilmemeye başlandığı bir devirde de şair veya mütefekkir o yüzden mimarî üzerinden öz'e ve kültüre gitmiştir. 20. yüzyılın başında, Camille Julian ve Michelet' den aldığı ilhamla "tarih içinde ve İstanbul sokaklarında" Türklüğü aramaya başlayan ve yerine göre bir mezar taşının, en milliyetçi şairden daha millî olabildiğini fark eden Yahya Kemal'in öğrencisi olan Tanpınar da, onunla yaptığı kültür gezileri sayesinde Müslüman-Türk kültür ve zevkinin bir tarafının da mimarî eserlerde yansıdığını, tezahür ettiğini görmüştür.

Tanpınar için Türk mimarîsi nedir ve ne ifade eder? Bu sorunun cevapları onun bütün eserlerine dağılmış vaziyettedir. Şiir hariç, neşrettiği ve vefatından sonra neşredilen bütün eserlerinde onun Türk mimarîsine ait yorum ve tespitlerine rastlamak mümkündür. Endişesi estetik, medeniyet, gelenek, tarih, bugün ve gelecek olan her sanatkâr ve düşünür gibi Tanpınar da, eski hayatın, bu hayata şekil ve renk veren inanç, değerler sistemi ve zevkin, diğer sanatlarla beraber ve onlardan çok daha somut şekilde mimarîde aksettiğini düşünmektedir. Bu düşünce veya idrak çabasında bir gelişigüzelik ya da tesadüflük değil, Batılı ve ciddi bir dikkat hâkimdir. Batılı dikkatin "oryantalizm" olmadığını, Batı'dan metot ve disiplin almakla birlikte Türk aydınının ayağının mutlaka kendi toprağına basması gerektiğini bilen ve ifade eden Tanpınar'ın bu dikkatlerinde kuru bir egzotizm ya da nostalji yoktur; ayrıca bu çabada peşin hüküm, kabul veya retlere de rastlanmaz. Tanpınar, şahıs, olay veya meseleyi kendi döneminin şartlarıyla değerlendirme taraftarı olmakla beraber, mimarî eserlerimize bakışta geçmiş asırların tecrübeleri ve aktüel zamanın imkânlarını, bilgilerini kullanır. Bunun içindir ki meselâ Süleymaniye'yi, inşa edildiği devirde seyretmek-tense 20. asrın zaviyesinden görmeyi tercih eder:

"... Hatta Kanunî'nin, Sokullu'nun İstanbul'unda bile on dakikadan fazla yaşayamam. Böyle bir şey için ne kadar kazanca göz yummak, benli-

ğimden ne mühim parçaları kesip atmak lâzım. Süleymaniye'yi yeni yapılmış bir cami olarak görmek, bizim tanıdığımız ve sevdiğimiz Süleymaniye'yi tıpkı geceleyin Boğaz koylarında uzanan ışıkların suda o altın saraylar gibi, zaman içinde bize kadar uzanan bütün bir saltanattan mahrum bırakmaktır. Biz onun güzelliğini dört asrın tecrübesiyle ve iki ayrı kıymetler dünyası arasında her gün biraz daha keskinleşen benliğimizle başka türlü zenginleşmiş olarak tadıyoruz. Yahya Kemal'siz, Mallarme'siz, Debussy ve Prouste'suz bir Süleymaniye veya Kanunî Mersiyesi, hatta onlara o kadar yakın bir Neşatî ve Nedim'in, Hâfız Post ile Dede'nin arasından geçerek kendilerine varamayacağımız bir Sinan ve Bâki tahmin edebileceğimizden çok daha çıplaktır."¹²

Bütün kültür unsurlarında olduğu gibi mimarî eserlere bakışta da Tanpınar için önde gelen his "sevgi"dir, sevmektir. Bunun içindir ki 20. asrın ortasında bir "kültür muhasebesi" mahiyetinde olan *Beş Şehir*'in ilk cümleleri "*Beş Şehir'in asıl konusu hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniyi karşı beslenen iştiahtır. İlk bakışta birbiriyle çatışır 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.*"¹³ şeklindedir.

Görüldüğü gibi Tanpınar'da "sevgi", eski ile yeninin birbiriyle çatışmasını engellemekte, yazar her iki dönemi aynı sevgiyle kucaklamaktadır. Bu tavır, "yeni"yi sadece yeni olduğu için sevmeyi önlediği gibi, eski olanı da sadece eski olduğu için dışlamayı engelleyen bir tavidir. İşte onun Türk mimarîsine bakışında bu türden bir sıcaklık ve önyargısızlık söz konusudur. Tanpınar'ın Türk mimarîsi yorumlarının, ele alınan eserin dönemiyle ilgili olarak iki ana cephesi vardır. Eğer klâsik devre ait bir eser üzerinde düşünülüyor ve hüküm veriliyorsa vurgusu yapılan şey daha ziyade "devamlılık" ve "kültürel tekâmül"dür. Yazarın çağdaşı, yani 20. yüzyıl zevk ve tekniğinin ürünü olan eserlere yaptığı yorumlarda da -

¹² *Beş Şehir*, s. 101-102.

¹³ *a.g.e.*, s. 23.

öncekinden pek farklı olmayan bir şekilde - “zevk inkırazı” ve “hiçbir estetik değer ölçüsünün hesaba katılmadığı yeni hastalığı” göze çarpar. Bu cephede “şehircilik” kavramı da beraber yürür ve bu ikili yorumlayışta da varlığı hissedilen asıl endişe millîlik ve estetik-tir. Huzur’un başkahramanına eserin bir yerinde “İstanbul, İstanbul diyordu. İstanbul’u tanımadıkça kendimizi bulamayız.”¹⁴ dedirten Tanpınar’ın mimarî yorumlarının büyük kısmının İstanbul’la ilgili olduğu dikkati çeken bir başka noktadır.¹⁵

Devam

Tanpınar’a göre bir mekâna şahsiyet veya kimlik veren şey mimarîdir, millî bir şehir zevkidir. Milleti birbirine veya tarihine bağlayan en önemli saha da mimarîdir. Ona göre “devam” fikrinin kaybolmamasında, yani büyük kopuşların, kırılmaların, inkâr veya retlerin yaşanmamasında, yani “bir millet” olarak yaşamaya devam etmede en büyük mesnetler mimarî eserlerimiz ve bu eserlerdeki “milliyetimizi yapan şeylerdir”:

“Bilmiyor muyuz ki bir medeniyet, her şeyden evvel derin maziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanmasıdır. Bu yığılmanın başında şehir ve mimarî eserleri gelir. Çünkü nesilleri asıl terbiye eden onlar-

¹⁴ Huzur., s. 162.

¹⁵ İstanbul’u, Yahya Kemal gibi, Türk medeniyetinin muhassalasası, özü ve merkezi kabul eden Tanpınar, Hasan Âli Yücel’e yazdığı bir mektupta, bütün hayranlık ve bağlılığına rağmen, mimarî sahada bu şehre gösterilen iltimas ve mimarî dehanın daha çok İstanbul’da aksetmesini eleştirmekte, payitahta gösterilen ilginin Anadolu’nun esirgendiğini belirtmektedir: “Gabriel’in kitabını fakültede ancak karıştırabilmişim. Hiçbir şüphe yok ki bu ayda öbür ciltlerle birleşince Selçuk ve ilk Osmanlı’yı, olduğu gibi demeyeyim, bugüne kaldığı gibi görmek mümkün. Asıl yaratıcı olduğumuz devir de bu üç asırdır. Vâkıa ondan sonra İstanbul’da büyük mimarî başlar ama, büyüklüğü ve güzelliğini bize adeta ödetir. Şüphesiz bu Sultanahmet’ten, Süleymaniye’den ziyade İstanbul merkezîyetçiliğinin, imparatorluğun kabahati. Koskoca Trabzon’da Bizans’tan kalmaların dışında cami yok yahu... Süleymaniye, Sultanahmet, Yeniceami, bütün hayranlığıma rağmen benim üzerimde bütün bir bahçenin hayatı kuvvetlerini sömüren ve etrafında çerçöpten başkasının yetişmesine imkân vermeyen büyük ağaçların tesirini bırakıyor. Yani kendileri için böyle bir masal uydurmaya beni mecbur ediyorlar.” Tanpınar’dan Hasan Âli Yücel’e Mektuplar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 31.

dır. Her mimarlık eseri, bulunduğu şehrin hayatını bir ev tanrısı gibi farkına varmadan idare eder. Onların kalabalığı ruhumuzda öyle bir konser yapar ki, ömrümüzde bir kere olsun onu dinlemek fırsatını bulursak, bir daha kaybetmemek şartıyla kendimizi bulmuş oluruz.

.....

Her mimarî eseri millî hayatın bir koruyucusudur. Bu koruyucu tanrıları kaybede ede cemiyet bir gün devam fikrini kaybeder. Biz asırlardır, düşman bir âlemin ortasında, yangın ve ateş içinde milliyetimize kurtarıcı bir tılsım gibi sarılmış olarak yaşadık. O duygu sayesinde varız. Ne zaman ki milliyetimizi bıraktık, o anda başımıza felâketler yağdı. 1918'den sonraki İstanbul'u hatırlayın. Her mimarî eseri bizim için neydi? Kim o zaman bir taşı yerinden kımıldatmaya 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 sanat eseri ve tarih hatırasıdır.

Milliyetimizi yapan şeylerle oynamaya kalkmayalım. Çünkü mefhumlar zedelenmeye gelmez.”¹⁶

Aynı yazının biraz ilerisinde Tanpınar “devam” kavramını ve mimarînin bu “devam”daki vazgeçilmez misyonunu biraz daha açmıştır:

“... Çünkü onların hepsi bize, ömrümüzün bir devama bağlı olduğunu, zaman boyunca uzanan bir zincirin bir halkası olduğumuzu hatırlattır. Bu zincir, o mucizeli devam duygusuyla millî hayatın kendisidir. “İşte şu bina, benden dört yüz bu kadar sene evvel yapıldı. Bir Türk ustası tarafından yapıldı. Bana kadar geldi. Benden sonra da devam edecek. Ben ona bakarken, benden evvelki nesillerle birleşiyorum. Sanki onlar bende yaşıyorlar ve ben onlar gibi genişliyorum, büyüyorum ve doğrusu da budur. Bu binayı cedlerim benimle seyrediyorlar ve ben de, benden sonra gelenlerle onu seyredeceğim. O hâlde zaman insanoğlu için sanıldığı kadar düşman değildir. Her şeyin üstünde insanoğlu devam edebiliyor. Niçin bu kurtarıcı hutbeyi içimizde susturmalı?”¹⁷

¹⁶ “İbrahim Paşa Sarayı Meselesi”, Cumhuriyet, No: 8341, 6 Kasım 1947; Yaşadığım Gibi, s. 198-199.

¹⁷ a.g.m., s. 199.

Bu ifadelerde yazı boyunca bahsini edeceğimiz “zaman, süreklilik, devam” gibi kavramlarla, mimarî eserin kişiyi, cetleriyle ve belki asırlar sonra dünyaya gelecek torunlarıyla aynı his, zevk ve düşünce etrafında birleştirme kabiliyeti bir arada zikredilmiştir.

Sanat eserlerine gösterilen kayıtsızlık ve umursamazlıktan şikâyet ettiği bir konferansında da Tanpınar, “ırkımızın güzellik rüyası” olarak tanımladığı Türk mimarîsinin küçük bir cüz’ünün, herhangi bir topluluğu “millet” yapabileceğini söylemiştir:

“Musikimiz için mevcut olan lâkaydîmiz, mimarîmiz için de devam ediyor. Dokuz asırdan beri Anadolu ve Rumeli toprağını ırkımızın güzellik rüyaları olan eserlerle süsledik; cami, medrese, han, kervansaray, çeşme, türbe, bir yığın eserimiz var. Bunlar hakkında ne biliyoruz? Kaç kitabımız var ve daha ilerisine gidelim, hatta muhafazaları için ne yapıyoruz? Onların gözümüzün önünde harap oluşuna şahit olan nesiller henüz aramızdadır. Ve bugün dahi bu eserlerin çoğu bakımsızdır. Hâlbuki göz göre göre ihmal ettiğimiz bu eserler içinde öyleleri vardır ki, yalnız bir tanesini tahakkuk ettirebilirse, tarihsiz bir insan sürüsü millet sıfatını alabilir.”¹⁸

Tanpınar, millî kültür veya milliyetle mimarînin çok yakın ve birbirini tamamlayan unsurlar olduğu konusunda ısrarcıdır. Onun içindir ki İstanbul’un sadece 28 yılda mâhir ustaların elinde Türkleştiğini belirtir:

“Fatih öldüğü zaman İstanbul her akşam, başında kandil yanan şehit türbeleriyle, evliyalarıyla, tekkeleriyle, medreseleriyle, camileriyle, küçük ve tahta mescidlerinin minarelerinden bugünün beş vaktinde yükselen ezan seslerinin etrafında toplanmış mahalleleriyle tam bir Türk şehriydi.

Sonra Bayezid devri ve Hayreddin gelir. Bize mahsus olan bu hayatın alınlığını yapar. Alınlık, mâbedin kendi değildir. Fakat ondan ilk görünen şeydir. Ve hususiyle mimarîyi idare eder. İstanbul’da İkinci Bayezid devrinde çok kesif, Buhara, Taşkent, Tebriz kadar bizim, millî bir hayat vardı. Hayreddin’le başlayan mimarî bu hayatın güzellikle ilk büyük

¹⁸ “Millî Bir Edebiyata Doğru”, C.H.P. Konferanslar Serisi, Kitap 19, Ankara, 1940; Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 94.

tebcili oldu. İstanbul birdenbire bu mimarî sayesinde Yakın Şark'ın Edirne, Bursa gibi şehirleri arasına girdi.”¹⁹

Fatih devri “İstanbul’a taşınma ve yerleşme”, Bayezid devri “yerleşmenin tamamlanma” aşamasıdır. Ardından “Sinan” devri başlar ki bu devrin ser-mimarını tanımak biraz da imparatorluğu tanımak demektir: .

“Sinan’ı tanımak, yaratıcı devrinde imparatorluğu bilmektir. Kanunî devrindeki İstanbul on altıncı asır Avrupa’sının en nizamlı, topluluk hayatının şartlarına en uygun şehridir.”²⁰

İstanbul’a Türklüğün damgasının asıl vurulduğu dönemse 17. asırdır. Bu dönem sadece mimarî değil, şiir ve musikide de arka arkaya dehalar yaratmıştır:

“Nihayet İstanbul’daki Türk medeniyetinin asıl kıvamını bulduğu asra, mimarlıkta Birinci Ahmed Camii’yle başlayan ve Üsküdar’daki Vâlide-i Cedid Camii’nin muhteşem akşam nağmesiyle kapanan o sade üslûp, zevk ve duygu, on yedinci asra, bize şiirde Nefî’den sonra Neşatî ve Nailî’yi veren, musikide İtrî’nin eserini hediye eden büyük ve verimli asra geliriz.”²¹

İstanbul’daki mimarîyi Tanpınar, daima Türklüğün İstanbul’a kimlik kazandırması veya şehrin Türk zevkiyle yeniden teşekkülü, tekevvünü noktasında değerlendirmektedir. Fetihden 17. asra kadarki bu mimarî hamlelerde, birbirini tekzip eden veya birbiriyle çatışan herhangi bir nokta yoktur. Eserler arasındaki farklar, zevk veya sanat kaidelerinden değil, mimarların ustalık veya deha derecelerinden kaynaklanır. Özetle söylemek gerekirse yazarımıza göre bu asırlarda tekâmül “devam” etmekte ya da kültür “devam ederek değişmekte, değişerek devam etmekte”dir.

Mimarî eserler, Tanpınar’a göre Türklüğün var oluş veya “var kalış” mücadelesi zamanında da en büyük ilticagâhlar olmuşlar, “yaşadığımızı” ve “yaşayacak olduğumuzu” söylemişlerdir:

¹⁹ “Yaklaşan Büyük Yıldönümü”, *Cumhuriyet*, No: 7915, 28 Ağustos 1946; *Yaşadığımız Gibi*, s. 177.

²⁰ a.g.m., s. 177.

²¹ a.g.m., s. 177.

"Biz acı Mütareke senelerinde mazideki eserlerimize nasıl sarılmış-tık? Türk mimarîsine behemehâl tahakkuk edecek bir istikbal müjdecisi gi-bi bakıyorduk. Haklı idik; çünkü onlar yaşadığımızın delilleri idi. İstikba-limizin kefilleri idi. Hakikatte mimarîsiyle, musikisiyle, şiiri ile yaşayan bir millet olduğumuz için kılıcımız da o kadar keskin oldu."²²

Ahmet Hamdi Tanpınar, deneme ve makalelerinde fikirlerini doğrudan, kendisi olarak ve nispeten sade bir üslûpla dile getirir-ken, kurguya dayalı eserlerinde ilk bakışta künhüne ve tadına va-rılamayan, ancak birbiri ardınca okunduğunda mânâlandırılan uzun cümleleri tercih eder. Mimarî sanatı ve Türk mimarîsine ait satırlarda da bu böyledir. Roman ve hikâyede bütün zaman, mekân ve eşyaları insanın ve onun içinde yaşadığı toplumun problemleri-nin "estetik plânda" tespit ve teşhiri için kullanan Tanpınar mima-rîyi de kendi başına bir mesele olarak almaz. Resim, musiki, hat vs. sanatlar gibi mimarî de eserin ana meselesinin başka cephelerden de tartışılmasına vesile kılınır. Meselâ konusu Doğu ile Batı arasın-da sıkışmış, ne tam Doğu'lu kalabilmiş ne de Batı'yı tam anlamıyla benimsemiş bir toplumun ve onun aydınlarının huzursuzluğunu irdeleyen *Huzur*'da mimarî, millî kimliğin aksettiği bir saha olarak karşımıza çıkarken *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde diğer pek çok kimse ve kurumla birlikte - eserin yazılış amacına uygun olarak - karikatürize edilir.

²² "Gençlerin Sergisi ve Sanat Meselelerimiz", *Tasvir*, nr. 358, 27 Mart 1946; *Yaşadığımız Gibi*, s. 407. İşgal İstanbul'unda, tarihe, mimarîde özellikle cami ve çeşmelerde akseden zevk ve ihtişama sarılan, geçmişten aldığı ruhu o karanlık günlerde kamuoyuyla paylaşan şahsiyetlerden birisi de Ruşen Eşref'tir. Ruşen Eşref'in bu yazıları ve devrinde ifade ettiği mânâ hakkında ayrıntı için bkz. Necat Birinci, "Ruşen Eşref'in Yazılarında İstanbul Sevgisi I", *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, Kita-bevi Yay., İstanbul 2000, s. 255-268; a.y., "Ruşen Eşref'in Yazılarında İstanbul Sevgisi II", *a.g.e.*, s. 269-27. Son olarak Tanpınar'ın "çünkü onlar yaşadığımızın de-lilleri idi" şeklindeki yorumunun Mütareke İstanbul'unu anlattığı eserinde Attilâ İlhan tarafından da ifade edildiğini belirtelim: "*Dersaadet'te sabah ezanları!.. Boğaz-ıç'ndeki düşman zırhlılarının; Pera'da, Tavaula'da, Ayastefanos'ta, kaldırımıları döve döve devriye gezen "düşman" inzibatlarının, Haydarpaşa ve Sirkeci garlarına, limana, kara ve deniz gümrüklerine, posta ve telgraf idaresine çöreklenmiş "düşman" zabıtleri-nin üzerinde yalnız onlardır ki şehrin (hatta bu mülkün) asıl sahiplerinin elinden hâlâ çıkmadığını duyurmaktadır." Dersaadet'te Sabah Ezanları, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2003, s. 368-369.*

Huzur, tartıştığı diğer kültürel ve entelektüel problemler yanında, fonunda tam mânâsıyla İstanbul bulunan bir aşkın da romanıdır. Bununla birlikte Mümtaz'ın biricik meselesi "*Biz kimiz veya neyiz?*"dir. O, etrafındaki herkesle hemen hemen bunu yani, yaklaşık yüz yıldır bir kriz içerisinde olan Türk kültürü, zevki, estetiği ve ekonomisini tartışır, dünden bugüne neyin taşınması ve nelerin ayıklanması ya da neyin değişmesi, neyin devam et(tiril)mesi gerektiğini konuşur. Sevgilisi Nuran'la yaptığı gezilerde de aynı endişe onu takip ve idare eder. İkili, gördüğü her şey gibi mimarî eserler, özellikle cami ve çeşmeler üzerinden medeniyet ve estetik yorumları geliştirir. Türk İstanbul yani Eminönü, Şehzadebaşı, Beyazıt, Kocamustafapaşa, Fatih, Edirnekapı, Eyüp, Üsküdar ve Boğaziçi gibi semtler, buralarda bulunan cami, çeşme, medrese, dergâh gibi mekânlar, bunların kitabeleri Mümtaz'la Nuran'ın kültürel tekâmülü ve sanatlar arasındaki kuvvetli yardımlaşma ve âhenği en net çizgilerle gördükleri yerlerdir. Bu gezilerde, meselâ tarihî bir cami gezilirken, onun bânisinden ve yaşadığı asrın önemli şahsiyetlerinden başlayarak, bir Osmanlı yapısının, aynı iman ve zevkin emrinde el ele çalışan mimar, hattat, hakkâklarına kadar bütün sanatlâr ve zanaatkârları anılır. Müslüman-Türk zevkinin ne olduğu tartışılır. Mümtaz'ın Boğaziçi'ne bakışı bunun tipik örneklerindendir:

"Mümtaz'a göre insan Ada'ya giderken anonim bir şey olurdu. Orası bir nevi standart insanların yeri; orada gerçekte kendimize hiç lâzım olmayan, hiç değilse bizi kendimizden uzaklaştıran ve bunu yaparken hiçbir noktaya da yaklaştırmayan şeylerin hasreti çekilirdi. Boğaz'da ise her şey insanı kendisine çağırır, kendi derinliğine indirirdi. Çünkü burada terkihi idare eden şeyler, manzara, kalabildiği kadar olsa da mimarî, hepsi bizimdi. Bizimle beraber kurulmuş, bizimle beraber olmuştu. Burası küçük camili, bodur minareli ve kireç sıvalı duvarları o kadar İstanbul semtlerinin kendisi olan küçük mescitli köylerin, bazen bir manzarayı uçtan uca zapt eden geniş mezarlıkların, su akmayan lüleleri bile insana serinlik duygusu veren ayna taşları kırık çeşmelerin, büyük yalıların, avlusunda şimdi keçi otlayan ahşap tekkelerin, çıraklarının haykırışı İstanbul ramazanlarının uhreviliğine yaşayan dünyadan bir selâm gibi karışan iskele kahvelerinin, eski davullu zurnalı, yarı millî bayram kılıkli pehlivan gü-

reşlerinin hatırasıyla dolu meydanların, büyük çınarların, kapalı akşamların, fecir kızlarının ellerindeki meşalelerle maddesiz aynalarda bir sedef rüyası içinde yüzdükleri sabahların, garip, içli aksi sadaların diyarıydı.”²³

Mümtaz'ın bu dikkatlerinin, Nuran'la beraber büyüdüğünü, derinleştiğini ve inceldiğini belirtmekte fayda vardır çünkü onun ufku ve bakış açısı daima sevgilisine göre değişecektir, ondan ayrı olduğu günlerde veya birliktelikleri konusunda ümitsizleştiğinde bu eserler Mümtaz'a hiçbir şey demezler. O kadar ki bazen kendi kendisine “Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?” diye soran Mümtaz, ancak Nuran yanında olduğu zamanlarda mimarînin ve ona sinen Müslüman-Türk ruhun tadına, mânâsına varmıştır.

Tanpınar'ın Türk mimarîsi veya mimarlarıyla ilgili söyledikleri bu aldıklarımızdan ibaret değildir. Aynı asır içerisinde veya asırlar arasında görülen üslûp farklarını, pek çok malzeme ve tekniğine ait detaylarla tartışacak kadar mimarî sanatına, literatürüne ve Türk mimarî tarihine vâkıf olan yazar daha pek çok denemesinde ve özellikle *Beş Şehir*'de konu hakkında yorumlar yapmıştır. Tanpınar'ın bu eserlerinde sadece Osmanlı mimarîsinin ele almadığını, Selçuklu ve Cumhuriyet dönemi yapılarının da söz konusu edildiğini belirtelim.²⁴

Medeniyet Değişimi ve Zevk İnkırazı

Tanpınar'ın mimariye ve Türk mimarîsine ait dikkatlerinin ikinci büyük cephesinin, yeni ve modern olan her şeye tam bir teslimiyetle bağlanan, her güzel şeyin mutlaka “yeni”de aranması gerektiğini düşünen zihniyete ait eleştiriler olduğu yukarıda söylenmişti. Hâlbuki “Yeni ile güzelin arasını iyice ayırmak lâzım. Her yeni

²³ *Huzur*, s. 110-111.

²⁴ Bu yazıda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deneme ve makaleleriyle edebî eserlerinde karşımıza çıkan mimariye ait yorum ve değerlendirmeler “kültürel devamlılık ve zevk inkırazı” noktasında incelendiği için, yazarın mimarlar, eserler, üslûplar ve üslûp değişimlerini tartıştığı bölümler alınmamıştır. Tanpınar'ın mimarî sanatı, Türk ve Batı mimarîsi hakkında söylediklerinin tamamı için bkz. Samsakçı, a.e., s. 272-347.

behemehâl güzel olmaz. Fakat her güzel olan insana yeni gibi görünür."²⁵ diye düşünür Tanpınar. Bu yüzden hızlı bir kalkınma ve yenileşme, değişme hevesiyle asırların biriktirdiği, nesillerin deneye deneye, eleye eleye, rafine bir zevk potasında erittikleri mimarî zevk ve üslûbun yok edilmesine şu cümlelerle isyan eder:

"... Bilmem, soni zamanlarda memleketimizi saran ve zevkimizi, yaşayış şeklimizi alt üst eden, İstanbul'un bazı semtlerine eski bir şehirden ziyade bir nevi mimarî tecrübeler memleketi manzarasını veren moda binalardan bahsettiğimi anladınız mı?

İstanbul'un gerçekten başka hiçbir yerde bulunmayan sürpriz peyzajları, adeta sokak ve ev hâline gelmiş ruh hâleti denebilecek sanatkâr ve asil köşeleri birbiri ardınca kaybolurken, beri tarafta bir zevk buhranından başka bir şey olmayan bu yenilik hevesi gittikçe artıyor."²⁶

Aynı yazının devamında, derinliksiz ve safça bir Batı özenti-siyle fantezi kabilinden yapılmış binalarla, pek çok neslin ortak emeğiyle teşekkül eden bir mimarî estetiğin, sakat ve cahil bir zihniyet tarafından imha edilişiyle alay eder ve Flaubert'in bir romanından misal vererek kültür meselelerinde iyi niyet değil "ehliyet"in geçerli olduğunu vurgular:

"Flaubert'in Bouvard ve Pécuchet adlı bir romanı vardır. Bu iki be-kâr dost, günün birinde ellerine geçen mühimce bir serveti, öğretici halk kitaplarındaki şeylerin tatbiki uğrunda tüketirler. Çiftlik alırlar. O kitap-lardaki gibi ziraat yapmaya başlarlar. Arı üretirler, meyvecilik yaparlar ve sonunda tam bir iflâsla - tabîî hissî macera da karışır - tecrübeyi kaparlar.

İstanbul yavaş yavaş Flaubert'in iyi niyet sahibi kahramanlarına benzemeye başladı. Dışarı memleketlerde çıkan magazinlerdeki bütün mi-marî plânları, şahsî fantezilerle tatbik ediliyor. Yavaş yavaş Singer dikiş makinesi, tablalı şamdan, sefertası, dişçi etajeri, çocuk oyuncağı kılıklı ev-ler, Çin pagoduna veya Babil kulesine benzeyen, daha iyisi hiçbir şeye ben-zemeyen apartmanlar, bir arsanın mantık dışı hendesesini veya hendese-

²⁵ "Şiire Dair", Cumhuriyet, nr. 4954; Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 27.

²⁶ Tanpınar, "İstanbul'un İmarı", Cumhuriyet, No: 7939, 23 Eylül 1946; Yaşadığım Gi-bi, s. 191

sizliğini behemehâl ve sonuna kadar istismar için her türlü nispet fikrinin dışına çıkmış sekiz, dokuz dıllı acayip dört duvarlılar, Beyoğlu'ndan Kadıköy ve Suadiye taraflarına oradan da Boğaziçi'ne geçmeye başladı.”²⁷

Zevk düşüşü ve yenilik özentisinin sadece tek tek yapıları değil, bütün bir şehrin estetik bütünlüğünü, silüetini ve ruhunu zedelediğini düşünen yazar bu konuda başka bir pencere açmış ve parayla zevkin ayrı şeyler olduğunu belirterek eski İstanbul'un fakir veya harap fakat âhenkli olduğunu, şehir denen yapının da “bir terbiyenin ve zevkin etrafında teşekkül eden müşterek bir hayat” anlamına geldiğini belirtmiştir:

“Biz şehir mefhumunu kaybettik. İçimizde fıkarcılığın nizamı kuruldu. Bilir misin ki, parasızlık tek başına mühim bir mesele değildir! Fakat fakrın nizamı bir yere yerleşip de hayatı idare etmeye başladı mı, işin ötesi yoktur. Biz çoktan beri şehir fikrini kaybettik. Bu nizamın emrinde yaşıyoruz. Yahut da ondan kaçıyoruz. Ve durmadan bu yüzden, bu güzelim şehri harcıyoruz. Bu şartlar içinde mimarî üstüne nasıl konuşursun? Bak şu İstanbul'daki hayatımıza! Âbidelerimiz bir başka gurbette, biz başka gurbetteyiz. Şehrin yarısı boş. Öbür yarısı gecekonduların, küçük imalât-hânelerin emrinde. Biraz imkân olanlar da her gün ya budayacak bir kuru buluyorlar, yahut da istedikleri kırdı çadır kurar gibi mahalle ve semt kuruyorlar. Bugün Levent, yarın bilmem neresi.

.....

Yedi metre uzunluğunda bir sokakta, beş dakika içinde, sekiz “modern terlik” satıcısının, on beş sebze satıcısının beraberce bağırıklarını işittin mi? Nerde eski İstanbul? 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. Vâkıa dün olduğu gibi, artık orkestra şefi vazifesini görmez ama yine de varlığını hissettirir. Ona doğru yürüdükçe hayat o memlekete mahsus bir renk kazanır.”²⁸

²⁷ a.g.m., s. 191-192.

²⁸ “Şehir”, Varlık, nr. 568, 16 Şubat 1962; Yaşadığım Gibi, s. 205-206.

"Gerçek yapıcılığın, mevcudu muhafaza ile başladığını öğrendiğimiz gün mesut olacağız"²⁹ diyen Tanpınar için ince ve rafine bir zevki bozmamanın diğer bir yolu, bir mevkîe, alana veya bölgeye mânâsını veren, şahsiyet katan yapılara gelişigüzel müdahalelerde bulunulmamasıdır. Çünkü böyle bir müdahalede, şehre zenginlik katan "şeyler" in yok edilmesi tehlikesi vardır. Tanpınar, burada maddî anlamdaki bir para kuvvetinin, estetik anlamda zenginliği yok edebileceğinden endişe etmektedir. Sultanahmet Meydanı'nda bulunan İbrahim Paşa Sarayı'nın yıkılıp, yerine bir Adalet Sarayı'nın yapılmak istenmesini medenî zevkimiz ve zenginliğimiz bakımından hiç de "âdil" bulmamıştır:

"Bir şehirde hatıralar ve tarih yalnız kitaplarda yaşarsa, o şehir kendi zamanlarını kaybetmiş demektir. Çünkü asıl canlı hatıralar, zamanla kutsilik kananmış, tılsımın usta eli dokunduğu için canlanmış, ruh sahibi olmuş maddenin taşıdığı hatıralardır.

Ben İstanbul imar işlerinin mesuliyetini taşıyan bir adam olsam, değil İbrahim Paşa Sarayı gibi ayakta duran bir binayı yıkmak, ecdad elinden çıkmış küçük bir taş parçasını yerinden oynatmak için yüz defa düşüncü ve galiba yüzüncüsünde gene yerinde bırakırdım.

*Çünkü bu şehri güzelleştireyim derken fakirleştirmekten, hayatı soy-suzlaştırmaktan çekinirim. Bu şehir en büyük zenginliğini mazisinden alır. Onu, nesiller önünde yaşattıkça zengindir."*³⁰

Tanpınar, zevk, terbiye veya bunların belirleyici unsuru olan kültürün parayla satın alınamayacağını, "asıl zenginliğin almakla değil vermekle elde edilebileceğini", mimarînin bu anlamda vazgeçilmez bir zenginlik barındırdığını düşünür.

İttifakla ifade edildiği üzere *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Tanpınar'ın sadece yeni ve modern olduğu için sevilen; sanatın estetik ve asil kaygılarının hiçbirini taşımadığı, en ufak bir mantık ve zevk endişesi güdülmeden yapıldığı hâlde sırf "çağın ve modern beğenilerin gerisinde kalınmadığını" göstermek için yüceltilen eserler-

²⁹ *Beş Şehir*, s. 53.

³⁰ *a.y.*, s. 197.

den zevk alan veya almadığı hâlde “mış gibi yapan”larla ince ince alay ettiği bir şaheserdir. Bu eserde Tanpınar’ın, hayatın en küçük ve gündelik enstantanelerinden, resim, musiki, mimarî gibi sanatların en ince ayrıntılarına kadar her şeyi eserin yazılış amacı doğrultusunda kullandığı, buna göre tipler yarattığı göze çarpar. Yazarın, zevk bakımından hiçbir nasibi olmadığını düşündüğü modern mimarî de bu alaylardan payını alır. Konu, kurguya şöyle dâhil edilmiştir: Kahramanımız, anlatıcı Hayri İrdal’ı (belki de ona “kahraman” dememek gerekir çünkü Hayri İrdal savaştan adam değil “maruz ve mecbur kalan” adamdır) uygun gördüğü, hatta karar verdiği her şeye bir şekilde inandıran, ona ve etrafındaki herkese istediği şekli vermesini bilen Halit Ayarcı, İrdal’dan Milletlerarası Saat Sevenler Kongresi için yeni bir bina yapmasını istemiştir. Zaten çocukluğundan beri saatlerle içli-dışlı olan (Muvakkit Nuri Efendi’nin yanında ve onun ciddî, tutarlı, sağlam felsefesinin altında yetişmiştir), Halit Ayarcı’yla tanıştıktan sonraysa bütün hayatını zaman, saatler, dakikalar gibi kavramların zaptettiği İrdal, söz konusu binayı da “saat” şeklinde tasarlamıştır. Yaptığı makete etraftan gelen tepkiler şöyledir:

“Kibrit kutularıyla yaptığım bu sökülür takılır acayip ve şüphesiz gülünç ve berbat - şimdi, ki her şey bitti, niçin itiraf etmeyeyim? - maketin başında çekilen resimlerimizi elbette okuyucularım arasında birçoğu hatırlar. Söylemeye hacet yok ki gerek binanın projesi, gerek maket bir taraftan şiddetle alkışlanırken, öbür taraftan da hemen hemen aynı şiddetle tenkit edilen ben, talihim icabı burada da amatör dâhi ile sahtekâr, şarlatan oldum. Fakat artık vaziyete alışmıştım. Holün belli başlı süsü ve buluşu olan dört sütunla, altıncı pavyonun her iki katına ayrı merdivenlerden ve o kadar görülmemiş şekilde çıkılması yenilik taraftarlarını sevinçten, heyecandan çıldırtmıştı. Bir dostum, günlerce gazetesinde: “Yeni, başından sonuna kadar, akıl almayacak kadar yeni! Yaşasın yenilik!” diye bağırdı. Bir başkası “Kokmuş ve klâsik şekillerden ayrıldığıımız için” bah-tiyar olduğumuzu söylüyordu. Bir üçüncüsü ise bu acayip merdivenleri, onları binaya bağlayan hiç lüzumsuz iki küçük köprüyü - çünkü üç pavyonun arasını sırf bu küçük köprücükler için açık bırakmıştım - bir yığın övdükten sonra, “İşte, diyordu, Türkçede yeni sentaksın başladığı devirde yeni mimarî de feyzini verdi. Devrik cümle düşmanları Hayri İrdal’ın

muvaaffakiyeti karşısında bakalım ne yapacaklar?" Dördüncü eleştirmecinin övmesi daha parlaktı. Ona göre ben, sade devrik cümleye lâayık bir bina yapmamıştım, aynı zamanda soyut mimarî yapmıştım. Kibrit kutularından yapılan maket ise âdeta piyasaya tesir etti. İnhisarlar İdaresi bu yeni mimarlık çalışmalarına lâzım olan maddeyi teminden âciz kalmadı.

.....

*Buna mukabil hakikî mimarlar, bir türlü eserimi kabul etmek istemiyorlardı. Öyle bir binanın inşasına nezaret etmek, betonarme hesaplarını yaptırmak için güçlülükle eleman bulduk."*³¹

Yaptığı işin "saçma"lığını aslında çok iyi bilen İrdal'a düzülen övgüler büyük bir gerçeği ifade etmektedir. Yazarın "aksülamel devri" dediği bir dönemde Türkiye'de, hiçbir estetik kanunu hesaba almaksızın, bir mimarî eseri sadece "yeni", "tuhaf" ve "değişik" olduğu için beğenen, alkışlayan aydın, gazeteci ve sanatçılar boy göstermiştir. Tanpınar'a göre aslında çok asîl, şahsiyetli ve zevk sahibi bir mimarî geleneği olan Türkiye'nin "sözde aydınları"nın, "*Kokmuş ve klâsik şekillerden ayrıldığımız için...*" bu zevksiz ve mantıksız binayı övmeleri, "*Türkçede yeni sentaksın başladığı devirde yeni mimarî de feyzini verdi. Devrik cümle düşmanları Hayri İrdal'ın muvaaffakiyeti karşısında bakalım ne yapacaklar?"* gibi cümlelerle eski olan veya eskidiğini düşündükleri her şeyi kötüleyip sadece yeni ve günün modasına uygun gördükleri eserleri bilinçsizce alkışlamaları bu romanda isyan edilen noktalardan sadece birisidir. Modern resmin kuralsızlığı, başıboşluğu ve sınır tanımazlığına da muteriz olduğunu bildiğimiz Tanpınar bir dersinde "*Güvercinler insan olsalardı, Yunanlılar gibi bina yaparlardı. Ayılar insan olsalardı muhakkak ki bugünkü modern binaları yaparlardı.*"³² diyecek kadar modern mimarînin de kabalaşabildiğini vurgulamıştır.

Sonuç itibariyle denilebilir ki Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kültür ve medeniyet bahislerindeki "eşik"le beraber iki büyük kavramından birisi olan "devamlılık", onun bütün eserlerindeki hâkim

³¹ Saatleri Ayarlama Enstitüsü, s. 348.

³² Edebiyat Dersleri, s. 256.

bakış açısının özüdür. Tanpınar, ne “eski”nin bağınaz bir muhafazakârı ne de “yeni”nin şuursuz bir alkışlayıcısıdır. Bütün eserlerine değişmez bir leit-motive olarak yayılan kültür devamlılığı ve estetik, onun mimarî ile ilgili söyledikleri ve yazdıklarında da aynı çarpıcı üslûp ve ifadelerle söz konusu edilir. “Devam ederek değişmek, değişerek devam etmek” taraftarı bir sanatçı-mütefekkir-estet olarak Tanpınar, daima, topraklarında önüne geçilemez modern rüzgârların esmeye başladığı Türkiye’de mimarînin soysuzlaşmaması, bozulmaması ve zevksizliğe düşmemesi gerektiğini savunmuştur. İman, zevk, kültür ve bütün bunların rengini verdiği millî tarih ve kimlikle bir hesaplaşma denemesi demek olan *Beş Şehir*, *Yaşadığım Gibi* ve *Mücevherlerin Sırrı*’na giren pek çok deneme, hatıra veya röportajlarında, bu arada şiir veya diğer sanatlarla ilgili değerlendirmelerin arasına sızmış yorumlarında, *Mahur Beste*’den başlayarak yarım kalmış *Aydaki Kadın*’a³³ kadarki romanlarında Tanpınar az veya çok mimarî problemlerine temas etmiş, Türkiye’nin “devam” fikrini kaybetmeden ve zevk inkırazına uğramadan modernleşmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları, nr. 3, Kış 2011, s. 179-222.

³³ *Aydaki Kadın*’da Demokrat Parti iktidarının İstanbul mimarîsi ile ilgili icraatıyla ilgili yapılmış bir yorum ve değerlendirme için bkz. Ertan Engin, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında Resim ve Mimarî”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research*, Volume 2 / 8, Summer 2009, s. 167.

Ahmet Hamdi Tanpınar Estetiğinde Bahar ve Güneş

*Aydınlığı, vuzuhu herkes gibi severim;
hayatı yapan şüphesiz ki onlardır.*

A. H. Tanpınar

Sanatçının veya “estet”in ayırt edici özelliği hassaslıktır. İlk bakışta pek çok şeyler telkin eden, gündelik dille çeşitli anlamlarda kullandığımız “hassaslık” kelimesi, sanatkâr söz konusu olduğunda apayrı bir çehreye bürünür, sanki aslî mânâsına rücu eder. Etrafında olan biteni, yaradılıştan getirdiği özel bir donanım sayesinde fark edebilen, “algı eşiği” diğer insanlara göre çok daha alt seviyelerde bulunan sanatkâr; insanlar, olaylar, durumlar hakkında çok daha derin ve ince bir duyuşa ve duruşa sahiptir. Güzeli ve güzelliği hayatının merkezine oturtmuş; hayatı, yani insanı ve insanın emrine verilen tabiatı estetik açıdan gören, seyreden ve yaşayan kişiler, bu türden bir duyarlılığa sahiptirler. Tersinden bir ifadeyle, bu duyarlılığa sahip olan insanlar, kendilerindeki ve etraflarındaki mükemmeliyetin farkına varırlar. Esasen estetik kelimesinin derunî mânâsında da “hassaslık, duyarlılık” söz konusudur. Bunun içindir ki tıpta, hastanın sinirlerinin uyuşturulmasına, duyarlılığının muvakkaten alınmasına “anestezi” denir.

Tanpınar da Charles Lalo'nun "murakabe hâlinde olanlar" olarak nitelendirdiği bu tiplerdendir:

"... Güneşin batması bir köylünün aklına hiç estetik olmayan akşam yemeği düşüncesini getirdiği gibi, bir fizikçinin zihninde de haddi zatında ne güzel, ne de çirkin olan ve yalnız doğru yahut yanlış olması muhtemel tahlili tayfi fikrini uyandırır. Güneşin batması ancak murakabenin derunî vaziyetinde, ona sanatkâr gözleriyle bakan için güzeldir. Şu halde estetik, ruhiyatın bir bahsinden başka bir şey değildir."¹

Henüz "üç yaşında", "sıcak ve buğulu bir camın arkasından, karla örtülü bir bayıra bakarken kendisine rastladığını" söyleyen Tanpınar, 20. yy Türk kültür ve edebiyat tarihinin, sanatı ve güzelliği hayatının mânâsı hâline getirmiş olan, edebî eserlerinin yanında tarihî ve güncel sanat eserlerinin tümüne hassas, duyan ve anlayan bir uzviyetle eğilen estet sanatkârdır. Mizaç olarak da güneş, sis, yağmur, kar, rüzgâr vs. tabiat olaylarının etkisinde olan, psikolojisi bu çeşitli iklim unsurlarından çok büyük oranda etkilenen Tanpınar, şair ve romancı iken de, edebiyat tarihçisi veya münek- kitken de güneşi, baharı, baharî kokuları her vesileyle zikreder.

Klâsik kültürümüzde ve bu kültürün mimarlarında tabiat, ilâhî ve bu yüzden kusursuz nizamın en gözle görülen, en çabuk fark ve idrak edilen unsuru olarak karşımıza çıkar. Modern asırların çocuklarının aksine eski şair tabiatı değiştirmeye, zihninde ve kaleminde onu yeniden yaratmaya, kurgulamaya çalışmaz, ondan şikâyet etmez. "*Eşkâl-i hayatı bir havz-ı hayâlin sularında*" seyretmekten ziyade, onu anlamaya, idrak etmeye ve yaratıcı kuvvete varmaya çalışır. Bedenden ruha, maddeden mânâyâ, somuttan soyuta, bir kelimeyle "insandan Allah'a" varmaya gayret eden şair gibi mimar da tabiatla yarışmaz, onu taşın veya ahşabın, yani insanî yorumun emrine vermez, onunla bütünleşmeye çalışır. Ağacı kesmek yerine, onu yerinde bırakmak suretiyle ilâhî ve tabîî olanla kendi elinin ürününü bütünleştirmeye çalışır. Tabiatla insanın bağıni koparmaz. Allah'ı zikrettiğine inandığı, gövdesi, dalları ve yapraklarıyla ağacı; binbir renk ve kokusuyla çiçeği; haşmet ve azametiyle dağı;

¹ Charles Lalo, *Estetik*, (Çev: Burhan Toprak), Hecc Yay., İstanbul 2004, s. 13.

cömertliği ve insana güven veren genişliğiyle toprağı hâkim unsur olarak kabul eder. Yapacağı bina veya yazacağı şiirde tabiatı tekzip eden, onu değiştiren veya inkâr eden hiçbir yapay motif kullanmaz. Modern çağların insanlarında ve tabîî sanatkârlarında ise, tabiatı bir uzaklaşma veya kopuşu görmek hiç de zor değildir. Artık, insan elleri büyük ve kudretlidir, toprağı altın yapacak olan “fen” dir, her şey gibi tabiat da insan eliyle gerçek ve aslî şeklini almalıdır, artık insan, asırlardır emrinde bulunduğu, hâkimiyeti altına almaya çalıştığı tabiatı kendisine râm etmeli, hayatı kolaylaştırmak ve hızlandırmak adına onu yeniden şekillendirmelidir. Aydınlanma sonrası Batı şiirinde, resminde ve mimarisinde hâkim olan bu pragmatist ve müdahaleci zihniyet aynıyla değilse bile çok yakın suretlerde kendisini Osmanlı ülkesinde de gösterecektir. İnsan, insan bedeni ve topluluklarından ikrah eden Servet-i Fünun edebiyatı, tabiatı da aynı pesimist bakış açısıyla görür ve gösterir. Bu edebiyatta her şey sarıdır, veremlidir. İnsanların çehreleri gibi tabiat da daima can çekismekte, öksürmekte, ölmektedir. Mevsimlerin geçişi, baharın gelişi şaire hiçbir olumlu his vermez, burada bahar da “mağmum” dur, güneş aydınlıktan ziyade “gölge” verir veya şair, güneşten ve onun ısıtıcı, aydınlatıcı etkisinden ziyade karanlığı görmeyi tercih eder. Fecr-i Âti iklimindeki şair veya yazarlarda da durum farklı değildir. Ancak millî zaferin kazanılmasından sonra oluşan Memleket şiiri ve edebiyatıyladır ki Anadolu’nun geniş bozkırlarına, yaylalarına, tepe ve dağlarına, çiçek ve güneşlerine ait dikkatler karşımıza çıkar. Bu şiirdeki tabiata bakışa hâkim olansa millîlik, yerlilik. Az sayıdaki şairler, estetikle millîliği, birbirinden feragat etmeden terennüm etmeyi başarmıştır.

Yazının başında, tabiat ve onun unsurlarıyla çok yakın bir ilişki kurduğunu söylediğimiz Tanpınar’ın bahar veya tabiat karşısındaki genel tavrı nedir?

Vecddir. Fakat mutasavvıfların vecdinden farklı bir vecd.

Çocukluğundan beri, güneşin, ışığın, yağmurun, karın ve rüzgârın tesirinde olan, bunların insan bedeni ve psikolojisi üzerindeki etkisini çok önemseyen Tanpınar tabiat karşısında bir çeşit vecd yaşar. Onun tabiatla münasebetini “einfühlung” nazariyesiyle an-

latanlar da vardır. Bu görüşe göre Tanpınar, tabiatla veya genel mânâda nesnelerle bütünleşen, "bir"leşen, aynîleşen, kendi uzviyetini baktığı, gördüğü, sevdiği dış âlem unsurlarına katan böylece "büyük bir"liğe katılan bir sanatkârdır. Her ne suretle olursa olsun Tanpınar, kâinatın ve tabiatın farkında ve etkisindedir.

Güneşin sular ve nesneler üzerinde ateşler tutuşturduğu akşamüstlerinin Haşim'i çıldırtması gibi güneş ve bahar da Tanpınar'a çeşitli ilhamlar verir, ona yeni âlemler bahşeder. Hayatı ve estetiği hakkında araştırmacıya vazgeçilmez ip uçları veren Antalyalı Gence Mektup'ta Tanpınar, şahsiyetin yavaş yavaş örüldüğü bir çağ olan delikanlılık zamanında güneşle beraber deniz karşısında neler hissettiğini şöyle anlatır:

*"Denizin iki manzarası beni çıldırtırdı. Biri bu kayaların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışıyla dipte ki taş ve yosunlarla aldığı manzara, biri de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi. Bunlar benim muhayyilem için büyük mânâları olan şeylerdi. Bu mânâlar sade güzel değildiler, bana bir türlü çözemediğim bir hakikati veya sırrı anlatıyorlardı."*²

Bunun içindir ki onun lügatinde, özellikle şiir lügatinde güneş, ışık, parlama, parıldama, akis, billür gibi kelimeler büyük bir yer kûn oluşturmaktadır.³ Şiirlerinin isimleri bile bize fikir verir gibidir: Sabah, Yavaş Yavaş Aydınlanan, Bir Gül Bu Karanlıklarda, Bütün Yaz, Mavi Maviydi Gökyüzü, Bırak Aydınlığa... Şiirlerinde sustuklarını romanlarında anlatan Tanpınar, makale ve denemelerde mevsimler ve özellikle bahar hakkında daha da cömerttir. Yaşadığım Gibi'ye alınan makalelerin bir kısmında mevsimlere ve İstanbul'un her mevsim (hata aynı mevsim içinde, hatta ve hatta aynı gün içerisinde) başka başka çehreler alan, renkli, hareketli iklimine dair yorumlar yapan yazar, fetih hadisesinin bir bahar günü gerçekleşmesini çok mânâlı bulmuştur:

² Tanpınar'ın Mektupları, s. 271.

³ Tanpınar'ın şiirleri hakkında yaptığı çalışmasında Mehmet Kaplan, şairin kelime kadrosunu tasnif ederken 6 başlık belirler ki bunların ilki "Kozmik âleme ait kelimeler"dir. Bkz. Tanpınar'ın Şiir Dünyası, s. 212.

*"Fatih, İstanbul'u bir Nisan sabahı muhasara etti ve bir Mayıs sabahı şehre girdi. Bu demektir ki, fetih ordusu şehri kuşatırken bizim olan Boğaz vadilerinde, Çamlıca eteklerinde, Râmi, Davutpaşa kırlarında erik ve badem ağaçları çiçek açmıştı. Otağtepe'de, Fatih'in çadırının etrafı, şüphesiz bir ipek halı gibi bahar çimenleri ve kır çiçekleriyle döşeli idi ve Fatih beyaz atının üstünde bir burçtan öbürüne koşarken Haliç sularında, Marmara'da, tıpkı bizim gibi İstanbul baharının değişen renklerini görüyordu. Yine bu demektir ki, fetih ordusunun ilk top sesleri arasında kumruların aşk daveti işitiliyor, son hücum tekbirlerine bülbül sesleri dem tutuyordu."*⁴

Eski şairlerimiz gibi ışık ve güneş Tanpınar'ı ve hocası Yahya Kemal'i daima ilgilendirmiş, etkilemiştir. Bir zamanlar karanlığın, olumsuzluğun ve kötülüğün sembolü olan Baudelaire'in tesirinde kalmış olmasına rağmen, güneşi, baharı, aydınlığı, parlaklığı, vuzuhu estetiğinin merkezine yerleştiren Yahya Kemal gibi Tanpınar da daima aydınlık bir ruh ve zihnin peşindedir. Zaman zaman "Karanlıkların Tadı"nı aldığını veya özlediğini söylerken bile "zıddıyla kaim olma" hâlini yani yine ışığın hâkimiyetini sezer gibiyiz:

*"Aydınlığı, vuzuhu herkes gibi severim; hayatı yapan şüphesiz ki onlardır. Fakat hakikî rüyası olan her şeyde karanlığın bir hissesi vardır. Gölgesini aydınlıkta bile 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. Bunun içindir ki bilhassa sanat, karanlıktan kendini kurtarmamış, hatta nâdir olarak elde ettiği gölgesiz aydınlıklar bile vuzuhun şiddetiyle hiç olmazsa gözlerimizi kamaştırmıştır."*⁵

Aydınlığın da karanlığın da insan ruhunda doldurduğu birtakım boşluklar vardır. Fakat - hastalıklı bir psikolojiye sahip değilse - insanın, devamlı surette karanlığı aydınlığa tercih etmesi söz konusu değildir. Sis, pus, gölge, loşluk, karanlık gibi durumlar bir mânâda aydınlık, açıklık ve ışığın mânâsının daha iyi idrak edilişi-

⁴ "İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız", *Yaşadığım Gibi*, s. 141.

⁵ "Karanlıkların Tadı", *Yaşadığım Gibi*, s. 158.

ne vasıtasıdır. Bunun içindir Tanpınar'ın karanlığa olan bu dikkat veya ilgisini muvakkat addetmek, onun daima ışığa, güneşe, güneşin saltanatını kurduğu bahara rücu ettiğini görmek gerekmektedir. Nitekim *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran'ı en çok etkileyen, onlara en geniş ve olumlu ilhamları veren unsur İstanbul'un güneşi, yazarın tabiriyle güneşin Boğaz sularında ve yalıların camlarında yaptığı ışık oyunlarıdır. Nuran, ilişkilerinin hemen başında, bir vapur seyahati sırasında Mümtaz'a şunları söyler:

*"Benim en sevdiğim şey nedir, bilir misiniz? Ta çocukluğumdan beri kapalı, arkasında ışık yanmayan, yalı pencerelerinde ışık oyunları... Vapurla beraber yürülen ve camdan cama değişen, bazen ateşten kavisler çizen ışıklar... Fakat şimdi bakmayın, mademki dikkat etmediniz. İyi bir yerden, daha ileriden seyredin..."*⁶

Güneş yazara sadece sabah ve öğle vakitlerinde görünmez. Ferini yani hükümranlığını - bir sonraki güne kadar - kaybettiği ikindi vakitleri ve özellikle gurup demlerinde de güneş, Tanpınar'a değişik ilhamlar bahşeder. Tanpınar, özellikle açık alanlarda, güneşin batışını, renklerin, şekillerin, gökyüzünün dakika dakika değişmesini bir çeşit hayret ve hayranlıkla izler. Erzurum'da yaşadığı bir gurup ona sonradan şunları yazdırır:

"İlkin dağların etekleri gümüş bir zırha benzeyen bir çizgiyle ovoiden ayrıldı. Sonra düştüğü yerde sanki külçelenen bir aydınlık, bendi yıkılmış bir su gibi, bütün ovayı kapladı, toprağın, ekinin rengini sildi. Gözümlüğün önünde sadece ışıktan bir göl meydana gelmişti. Bütün ova billur döşenmiş gibi parlıyordu. Dağlar bu cilâlı satır üzerinde yüzer gibiydiler. Güneş batacağı yere iyice yaklaşıncaya, ovanın şurasından burasından kalkın tozlar, bu gölün üstünde altın yelkenler gibi sallanmaya başladılar. Bu bir akşam saati değil, tek bir rengin türlü perdeleri üzerinde toplanan bir masal musikiydi. Zaten güneş o kadar sakin, o kadar hareketsiz bir halde alçalıyordu ki dikkatimiz ister istemez gözlerimizden ziyade kulaklarımızda toplanmıştı. Hepimizde çok derin, çok esrarlı bir şeyi, eşyanın kendi diliyle yaptığı büyük bir duayı dinler gibi bir hal vardı. Sonra bu billur aynanın üstünde, kendi parıltısından daha koyu ışık nehirleri taş-

⁶ *Huzur*, s. 112.

maya başladı. Nihayet güneş iki dağın arasında kaybolacağı zaman, son bir ışık, olduğumuz yere kadar uzandı⁷. Toprak derin derin ürperdi. Ova yavaş yavaş saf gümüşten erimiş altın rengine, ondan da akşam saatlerinin esmerliğine geçti.”⁷

Günlüğünün 27 Temmuz 1960 Çarşamba gününe ait sayfasında meselâ şöyle der Tanpınar: *“Dün akşam da parça parça güneşiyle, değişen şekliyle çok güzel bir gurup oldu.”⁸*

Hangi mevsimde, günün hangi saatinde olursa olsun, güneş ve aydınlık daima Tanpınar’ı cezbetmiştir. Tabiat karşısında her zaman uyanık bir dikkate sahip olan, insana, eşyaya veya tabiata her defasında keşfedici gözlerle bakan, Batılı bir dikkat ve Doğulu bir sezîş gücüyle tabiattaki her hareket ve rengi sanki ilk defa görüyormuşçasına izleyen Tanpınar’ın roman ve hikâyeleri ve özellikle şiirleri bu dikkat ve izlenimlerin yoğurduğu, ördüğü zengin imajlarla doludur.

MAİ, nr. 8, İlkbahar 2011, s. 20-21.

⁷ “Erzurum”, *Beş Şehir*, s. 80.

⁸ İnci Enginün-Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa*, Dergâh Yay., İstanbul 2007, s. 201.

Tanpınar'ın Türkçede Yayımlanmamış Bir Yazısı

Edebiyatın hemen her türünde, çeşitli hacimlerde eserler vermiş olan, kendi gününde değilse bile vefatının ardından, özellikle öğrencisi ve dostu Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın çektiği dikkat ve gösterdiği hassasiyetle Türk akademyası ve kamuoyu nezdinde benzersiz bir yer edinen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri *Güllükler*'ine varıncaya kadar neşredilmiş bulunmaktadır. Sağlığında yayımladığı şiirleri, hikâye ve romanları, *Edebiyat Üzerine Makaleler* ve *Yaşadığım Gibi*'de toplanan yazılarının yanı sıra, *Mahur Beste* ve *Aydaki Kadın* isimli yarım kalmış romanlarıyla yeni bir hikâyesi,¹ mektupları, fotoğrafları, yukarıda adı geçen derlemelere girmeyen makaleleri, hatta Edebiyat Fakültesi'nde verdiği derslere ait notlar, yakın zamanlarda yayımlandı. Tanpınar'a ait olan ve daha önce okurla buluşmayan bir satırlık bir ifadenin dahi ne kadar değerli, ne kadar heyecan verici bir tecrübe olduğu, O'nun okuru ve araştırmacısı olanlarca malûmdur.

Bu yazı, bu tür bir heyecan ve paylaşma arzusunun neticesinde doğdu.

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Tanpınar Zamanı (Son Bakışlar)*, (Haz: Handan İnci), Kapı Yay., İstanbul 2012, s. 309-312.

Tanpınar'ın biyografisi ve Tanpınar bibliyografyası hakkında yazılmış ilk ve en önemli metin elbette Prof. Dr. Ömer Faruk Akün'ün yazdığı makaledir.² Döneme ait çeşitli zorluklar ve imkânsızlıklara rağmen dağınık ve yazarının dahi takip etmediği büyük bir külliyât, daha sonra giderilecek bazı eksikliklerle beraber bu makalede ortaya konmuş, sonra çıkan derlemelerde de bu ilk çalışma kaynak olarak kullanılmıştır. Bununla beraber, Akün'ün sunduğu bibliyografyada bulunan bazı bilgilerin öneminin çok geç fark edildiği de bir gerçektir. Zira yazarın, sağlığında ayrı ayrı neşrettiği hikâyeleri uzun yıllardır, *Hikâyeler* adıyla tek kitap hâlinde yayımlanmasına rağmen, *Emirgân'da Akşam Saati*, *Fal*, *Son Meclis* gibi bazı hikâyeler, Akün'ün çalışmasında gösterildiği hâlde çok yakın bir zamanda kitaba dâhil edildi. Daha evvel, araştırmacıların dikkatini çekmeyen (çektiyse bile hak ettiği önemi görmeyen) bir diğer metin de, aynı bibliyografyanın 1950 başlığı altında yer alan ve iki yazarlı olarak İngilizce neşredilen bir ansiklopedi maddesidir. Yazarlarının, A. H. T ve A. R. T. kısaltmalarıyla gösterildikleri bu madde, 1859'da kurulan, 1859-1868-1874, 1888-1892 (10 cilt), 1950-1963 (15 cilt) ve 1966'da çeşitli edisyonları yapılan *Chamber's Encyclopaedia*'nın (Universal Dictionary of Arts and Sciences) 1950 sonrası baskısında yer almaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, "Türk Edebiyatı" maddesinin "Batılılaşma Dönemi" (Age of Westernization) kısmının ilk yazarı olarak görüldüğü madde, 14. ciltte bulunmaktadır.³ Metnin değerlendirmesine ve çevirisine geçmeden önce bu madde ve yazarları hakkında bilinenleri paylaşalım:

Ansiklopedinin "Turkish Literature" maddesinin "Age of Westernization" alt başlığına kadarki kısmın sonunda F. I. kısalt-

² "Ahmet Hamdi Tanpınar", İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, c. XII, Aralık 1962, s. 1-32. Daha sonra şurada yer aldı: *Bir Gül Bu Karanlıkta*, (Haz: Abdullah Uçman - Handan İnci), Kitabevi Yay., İstanbul 2002, s. 1-28.

³ Tam künye şu şekildedir: *Chamber's Encyclopedia* (New Edition), volume 14, London: George Newnes Limited, 1950, 54-58 pp. Tanpınar'ın yazısının bulunduğu bu madde, ansiklopedinin 1954'te yayımlanan cildinde bulunmasına rağmen, bibliyografyada 1950 yılına ait yayınların arasında gösterilmiştir. Akün, ansiklopedinin bu edisyonunun ilk çıkış yılını esas almış görünmektedir.

ması yer almaktadır ki bu rumuz bizi, yabancı dilde yayımlanmış daha başka ansiklopedilerde de emeği bulunan Fahir İz ismine götürmektedir. Fakat bu bilginin tahminden öteye gidemediğini ve Fahir İz'in, listesi yayımlanmış çalışmaları arasında bu maddeye dair bir bilgiye ulaşamadığımızı belirtmek zorundayız. Zira İz'in kendi hayatı ve çalışmaları hakkında verdiği bilgilerde de Fahir İz Kaynakçası'nda da Chamber's'a ait bir ipucu yoktur.⁴

Tanpınar'ın isminden sonra gelen A. R. T. kısaltması hakkında da Ömer Faruk Akün "*Makalede, Ahmet Hamdi Tanpınar imzası yanında A. R. T. kısaltması ile British Council'in 1941-1946 yılları arasında İstanbul Mümressili olan Alexandr Robert Thompson'un ismine de yer verilmiştir.*" demektedir.⁵ Bütün araştırmalarımıza rağmen Thompson'un tam olarak kim olduğu ve Türk Edebiyatı ile ilgisine dair bir bilgiye ulaşamadık.

Tanpınar'ın, bugün İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde muhafaza edilen terekesi içinde de bu metne ait bir belgeye rastlayamadık. Böyle bir belgenin bulunması şu önemi taşıyacaktı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yabancı dili Fransızca idi. Fransızca metinleri rahatlıkla okuyup anlayabilen, bu dildeki yayınları da Türkçede olduğu gibi aynı vukuf ve donanım ile değerlendiren yazarın İngilizce bildiğine dair herhangi bir bilgimiz de yoktur. Şu hâlde, İngilizce yayımlanan bu ansiklopedi maddesini Tanpınar Türkçe yazmış, çeviriyi de Fahir İz veya Thompson yapmış olmalıdır. Her tercümede çeşit kayıplar, olumlu veya olumsuz anlamda sapmalar (kelimenin "recm" kökünden geldiği hesaba ka-

⁴ Bkz. Günay Kut, "Fahir İz Anlatıyor", *Journal of Turkish Studies (Türklük Bilimi Araştırmaları)*, Volume 14, 1990, (Fahir İz Armağanı), s. i-x; a. y., "Fahir İz: Hayatı ve Eserleri", *a.g.e.*, s. xi-xvii; Hatice Aynur, "Fahir İz Kaynakçası", *a.g.e.*, s. xxi-xxviii.

⁵ *a.g.m.*, s. 25. Bununla beraber, bir faaliyet raporu şeklinde ve *The British Council In Turkey (1940-1990)* adıyla 2001 yılında neşredilen; başlangıçtan 1990'a kadar British Council'in Türkiye temsilcileri hakkında bilgi veren 22 sayfalık broşürde bu ada rastlamadığımızı, burada 1940-1945 arasında ilk temsilci olarak Michael Grant Obe, 1945-1946 arası süreçte de J. Bostock isminin görüldüğünü belirtmeliyiz.

tılırsa “katiller”)⁶ olduğu su götürmez bir gerçektir. Evrak içerisinde çıkarılacak bir tam metin ya da eskiz, bize bu ansiklopedi maddesinin orijinal hâlini tamamen veya kısmen gösterecekti ve biz, Tanpınar'ın eşsiz Türkçesiyle ifade edilen gerçeklerin İngilizcede neler kaybettiğini öğrenebilecektik.

Bizim bu maddeyi tercüme ederkenki tavır ve tercihlerimiz noktasında da bazı izahlar yapalım. Şöyle ki: Çok büyük bir ihtimalle Türkçe, hem de Tanpınar Türkçesiyle yazılmış bir metnin, yapı ve mantalite bakımından kendisinden çok uzak bir dil olan İngilizceye çevrilirken bir kayba uğradığı, bu çeviri üzerinden yapılan ikinci bir çevirinin de bu kaybı artırdığı peşinen kabul edilmelidir. Tercümenin doğasında olan bu dezavantajın yanında, çevirmenin de bazı kozları vardır. Bunların şüphesiz en değerlisi ve önemlisi, orijinal metnin sahibinin dil ve üslûbuna olan âşinalıktır. 15 senedir, olabildiği kadar ciddiyet ve dikkatle yaptığımız Tanpınar araştırmalarının, hazırladığımız yüksek lisans tezinin, sunduğumuz bildirilerin ve yazdığımız deneme ve makalelerin, her şeyden önemlisi hâlâ sürmekte olan okumaların verdiği bir cesaret ve cüretle bu maddenin çevirisinde yazarın dilini yansıtmaya, yakalamaya çalıştık. Metnin, olabildiğince yazarın kaleminden çıkmış hâlini vermeye çalıştık. Kaldı ki, tercüme faaliyeti biraz da, tercümanın, metnin sahibinin zihniyle düşünmesi ve diliyle konuşması demektir. Bu yüzden olsa gerek, çok başarılı ve orijinal Hayyam tercümelerine imza atmış olan Yahya Kemal bir rubâîsinde “*Hayyâm'ı alıp tercüme et derlerse / Öğrenmek için tâlip isen bir derse / Derdim ki rubâîsini nazmetmelisin / Hayyâm onu Türkîde nasıl söylerse*”⁷ der. Bu mânâda biz de çeviri boyunca İngilizce metnin elverdiği ölçüde, Tanpınar üslûbuna yaklaşma gayesiyle hareket ettik. Mümkün olduğu kadar, Tanpınar'ın çeşitli eserlerinde kullandığı kelime, kavram ve terimleri tercih ettik. Sohbet ve okuma kültürünün iyice za-

⁶ M. Kayahan Özgül, “Edebiyatın Melez Güzelleri”, *Kandille İskandil*, Kitabevi Yay., İstanbul 2013, s. 228.

⁷ *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*, Yapı Kredi - İstanbul Fetih Cemiyeti (Ortak Yayını), İstanbul 2004, s. 53.

yıfladığı, teknolojinin de etkisiyle daralan bugünkü Türkçenin Tanpınar'ın kalemine yakışmayacak olan kelimelerini kullanmadık. Aksi bir tavır, bir röportajda kendisine yöneltilen "*Dil devriminden yana mısınız?*" sorusunu "*Türkçe değişiyor, her yaşayan şey gibi değişiyor ve değişmesi lâzım. Bu değişmenin, nesillerin gerektiği gibi eser vermesini ve birbirini cevaplandırabilmesini güçleştirecek şekilde olmasına elbette taraftar değilim*"⁸ şeklinde cevaplandıran, bir gün öğrencilerine "*Aman, her şey yapın; küçük dilinizi yutun, yalnız benim karşımda "tilcik" demeyin*"⁹ diyen Tanpınar'ın hatırasına saygısızlık anlamına gelirdi. Bunlarla beraber, hiç gereği yokken ve yeri değilken eski kelimeleri zorlayarak kullanmanın da "uydurukça"ya çok benzeyen bir kompleksin ürünü olduğu düşüncesiyle; anlatılmak istene-ni daha iyi nakledebilmek ve orijinal metne ihanet etmemek kaygısıyla yer yer bugünün dilini kullanmaktan çekinmedik.

* * *

Tanpınar mâzisi olan, seçkin bir ansiklopedinin Türk Edebiyatı maddesinin "*Batılılaşma Dönemi*" kısmında ne söylemiştir? Bu söylenenlerin, Türkçe eserlerinde söyledikleriyle kıyası bir sonuç verir mi?

Aslında bir akademisyen olmayan, üniversite hocalığının bilinen aşamalarından geçmeyen fakat benzersiz kalitede ve seviyede bir hoca olan Tanpınar, ilginç bir şekilde, aynı zamanda müthiş bir ansiklopedisttir. Sahalarında çok önemli eserler vermiş olmalarına rağmen, ansiklopedi maddesi yazma konusunda aynı başarıyı gösteremeyen bazı akademisyenlerin aksine Tanpınar, ansiklopedistliğin istediği ölçüde disiplinli ve teknik bir hoca olmamasına rağmen, Türk edebiyatı tarihine çok önemli maddeler kazandırmıştır.¹⁰ Bu

⁸ "Ahmet Hamdi Tanpınar", (Konuşan: Selma Yazoğlu), *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yay., İstanbul 1996, s. 324.

⁹ *Edebiyat Dersleri*, (Haz: Abdullah Uçman), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2003, s. 247.

¹⁰ *İslâm Ansiklopedisi*'ne yazdığı "Âkif Paşa", "Ahmet Vefik Paşa", "Ekrem Bey (Recâizade Mahmud Ekrem)" maddeleri bunlardandır. Bunlar daha sonra *Edebiyat Üzerine Makaleler* ([Haz: Zeynep Kerman], Dergâh Yay., İstanbul 2000)'de yayımlandı.

maddelerin hepsinde, hoca Tanpınar'la şair ve romancı Tanpınar yan yanadır. Dar bir alanda, sınırlı bir kelime sayısıylâ lâzım değil, elzem olanı söylemek zorunda olan yazar, yine de hassasiyet ve üslûbundan taviz vermemiş görünmektedir. İhtiyat kaydıyla söyleyelim ki, hiçbir ansiklopedi maddesinde "... *Bugün Ekrem Bey'in eserine hayranlık duymak güçtür. Türkçenin bir buhran devrinde yazılan bu manzumeler, hikâyeler, tenkitler fikir ve sanat hayatımızın sadece uzak merhaleleridir*"¹¹ gibi ifadeler görmek mümkün değildir. Bu yazıya konu olan ve aşağıda tam metninin çevirisini vereceğimiz madde de bu türden bir Tanpınar görülmektedir.

Tüm bunlarla beraber, bu maddenin, Türk okuyucusuna değil, ana dili İngilizce olan toplumlar başta olmak üzere, dünya kamuoyuna sunulmuş, bu yüzden Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı'nı, siyasî hareketler, teşekküller; çeşitli fikrî-felsefî-dinî akımların etkileri ve tezahürleriyle beraber en öz ve doğru şekilde vermeyi amaçlayan bir yazı olduğu unutulmamalıdır. Tanpınar, Türk edebiyatı ve edebiyatçıları hakkında bir bilgi ve fikir sahibi olmayan, belki de Batılılaşma dönemi şair ve yazarlarımızın isim ve eserlerini ilk defa görecek olan bir kitleye seslenmektedir maddede.

Yenilik fikrinin devlet adamları, aydınlar ve toplum tabanında kabul görmesine ve Yeni Türk Edebiyatının teşekkülüne önemli bir ivme kazandıran Tanzimat hamlesiyle başlayan yazı, nesilleri ve temsilcileri kronolojik olarak takip etmiştir. Mühim bir hamleyi ifade eden fakat edebî eserlerinden ziyade gazeteciliği ve dil konusundaki çalışmalarıyla ön plâna çıkan Şinasi'yle başlayan Tanpınar bu ilk nesil içinde en çok Namık Kemal'e vurgu yapmıştır. Bu arada, "Bu neslin" diye başlayan bir paragrafla Abdülhak Hamid'i zikretmesi, böylece Hamid'i Şinasi-Namık-Kemal-Ziya Paşa nesline bağlaması bizce dikkat çekicidir. Zira Tanpınar'ın diğer eserlerinden ve başka edebiyat tarihçilerinin çalışmalarından biliyoruz ki Hamid, bir sonraki jenerasyondandır. İlk nesil, Tanzimat'ı gören ve yerleştiren nesildi, Hamid ve arkadaşları ise Tanzimat'ın az çok yerleştiği bir devrede geldiler. Fakat yabancılara seslenen bir ansik-

¹¹ "Ekrem Bey" a.g.e., s. 255.

lopedi maddesinin küçük bir bölümünde yazarın detaya inmesi beklenemezdi.

Madde boyunca Tanpınar'ın, yeni nesre, modern ve realist hi-kâye-romana çok önem verdiği; *Sergüzeşt*'i, pek çok eseriyle Halid Ziya'yı, Halide Edip, Yakup Kadri gibi sonraki nesillerin hikâyeci / romancılarını daha çok realizm ve yerlilik açısından ele aldığı görülmektedir. Fakat maddenin hiçbir yerinde, devrinde "Üstad" olarak bilinen, yenilik fikrinin ve yeni bir edebiyatın kurulup yerleşmesinde büyük pay sahibi olan, Türk edebiyatında kendisine has bir hava ve bir üslûp yaratmış, bu hava içerisinde değerini nispeten koruyan kaliteli eserler vermiş olan Servet-i Fünun'un kurulmasına öncülük eden Recaizade Mahmud Ekrem isminin geçmemesi çok dikkat çekicidir. Tenkitleri ve teorik eserleri bir yana realist tasvirin ilk defa görüldüğü *Araba Sevdası* isimli romanıyla Ekrem'in zikredilmemesi hakikaten ilginçtir. Yine Ekrem neslinden olan, devrinin klâsik edebiyat taraftarlarınca yine "Üstad" kabul edilen Muallim Naci'ye yer verilmemesi de düşündürücüdür. Önce öğrencisi, sonra dostu olduğu Yahya Kemal'se, her zaman olduğu gibi Tanpınar'ın vazgeçilmez şairidir burada da. Yahya Kemal'in, kendisine en çok ihtiyaç duyulan bir zamanda geldiğini, Türk şiir dilini topladığını, klâsik kültür ve zevkle, en yeni şiirleri yazdığını, sokağın dilini yakaladığını ama şiirini bayağılaştırmadığını düşünen Tanpınar, bu ansiklopedi maddesinde de nicelik ve nitelik olarak Yahya Kemal'e çok seçkin bir yer ayırmıştır.

1858-1888, 1888-1908 ve 1908-1923 aralıklarıyla üç bölüm olarak kurgulanan bu ansiklopedi maddesinin en problemlili tarafı, verilen tarihlerdir. Sebebi hakkında şimdilik hiçbir şey söyleyemeyeceğimiz fakat görmezden de gelemeyeceğimiz ciddi tarihleme hataları söz konusudur maddede. Yine de şahsiyetlerin doğum-ölüm tarihleri, eserlerin neşir zamanları üzerinde toplanan bu hataların, Tanpınar'ın devrindeki bibliyografya eksikliğinin bir sonucu olduğu düşünülebilir. Biz, yeri geldikçe, yapılan son araştırmalarla ortaya konan doğru tarihleri dipnotlarla verdik. Artık maddenin çevirisine geçebiliriz:

Türk Edebiyatı (Garplılaşma Asrı)

Tanzimat (Osmanlı reformu) dönemi, 1730 başlarında orduyu modernize etme teşebbüsüyle, imparatorluğun muhafazası için zarurî görülen bir yol olarak başladı. Reform, Yeniçeri alaylarının 1826 yılında dağıtılmasına kadar gerçek mânâsında başla(ya)mamış, ancak 1839'daki fermanla tahkim edilmiştir. Esasen millî hayatın bir cephesine yönelmekle birlikte, fikrî saha da dâhil olmak üzere Türk hamlesinin her tarafına tesir eden bir değişiklikle neticelendi. Türk edebiyatının da değişmesi artık kaçınılmazdı. (Bkz. Türk Tarihi)

1858-1888: 1858'de, Şinasi tarafından, Fransız şairlerden yapılan seri tercümeleri ihtiva eden *Tercüme-i Manzume*,¹² Münif Paşa'nın Fransız yazarlardan yaptığı tercümelere teşekkül eden antoloji¹³ ve Yusuf Kâmil Paşa'nın Fenelon'dan tercüme ettiği *Telemak*¹⁴ isimli trajedi neşredilir. Bu eserlerde, tamamen yeni bir hayat felsefesi ve düşüncesi, Türk edebiyatında ilk defa arz-ı endam ediyordu.

Şinasi, Tanzimat döneminde kurulan ilk mekteplerden birisine girdi. 24 yaşında Fransa'ya gitti, zamanının bir kısmını filoloji ve Türkçe sentaks çalışarak geçirdi. İlk kez 1860'da¹⁵ neşredilen gaze-

¹² Şinasi'nin *Fransız Lisanından Nazmen Tercüme Eylediğim Bazı Eş'ar: Extrait de poésies et de proses traduits en vers du Français en Turc* adıyla neşrettiği bu tercümeler ilk kez 1859'da çıkmış, eser *Tercüme-i Manzume* adını 1870'de almıştır. Bkz. Ömer Faruk Akün, "Şinasi", *İslâm Ansiklopedisi*, MEB Yay., c. 11, İstanbul 1979, s. 554.

¹³ Tanpınar, burada *Muhaverât-ı Hikemiye*'yi kastetmektedir. Bu kitabın da neşir tarihi 1859'dur: Ali Budak, *Batılılaşma Döneminde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını: Münif Paşa*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, (Doktora Tezi), İstanbul 2002, s. 301.

¹⁴ Tam adı *Tercüme-i Telemak* olan bu eserin ilk neşir tarihi hakkında çeşitli yorumlar, bilgiler söz konusudur. Eser hakkında en ayrıntılı ve güvenilir çalışmayı yapan M. Kayahan Özgül, kitabın "*Pek çoğunun zannettiği gibi Paşa'nın sadrazamlığı esnasında neşredilmediği*"ni, tam baskı tarihinin 9 Safer 1279 (7 Ağustos 1862) olduğunu bildirmektedir: "Yusuf Kâmil Paşa'nın *Tercüme-i Telemak*'ı", *Babil'le Ebbil*, Kitabevi Yay., İstanbul 2013, s. 27-28.

¹⁵ Ömer Faruk Akün, Şinasi'yle Namık Kemal'in tanışmalarını anlattığı meşhur Namık Kemal maddesinde, *Tasvir-i Efkar*'ın ilk sayısının 30 Zilhicce 1278 (27 Haziran 1862)'de çıktığını belirtmektedir: "Namık Kemal", *İslâm Ansiklopedisi*, MEB Yay., c. 9, İstanbul 1964, s. 58.

tesi *Tasvir-i Efkâr* vasıtasıyla yaygınlaştırdığı yeni nesri, Doğulu nesrin yerine ikame etti. Türk edebiyatına en önemli katkısı Fransız şairleri Lamartine, Victor Hugo, de Musset ve La Fontaine'den yaptığı tercümelerdir.

Maalesef Şinasi'nin muakkibi olmamıştır. O'ndan sonra gelenler, ekseriyetle, en az bir Avrupa lisanı bilen ve 18. asır Fransız yazarlarının ciddî nispette tesiri altındaki gençlerdi. Bilhassa, ilk defa 1865'te¹⁶ Paris'te neşredilen ve sonra Londra'ya nakledilen *Hürriyet* gazetesinden mesul idiler. Bunlardan ikisi, Ziya Paşa (1826-80)¹⁷ ve Ali Suavi, Genç Osmanlılar Cemiyeti'nin âzâlarındandılar. Ziya Paşa, asıl, şiire getirdiği yeni mefhumlar, Rousseau'nun *Emile*'inin yanında kalmış tercümesi ve sade Türkçeyle hece veznini ve tekniğini müdafaa ettiği "Şiir ve İnşa" isimli makalesiyle hatırlanacaktır. Ali Suavi, Türkçü hareketin kurulmasına yardım etti.

Bu yeni siyasî ve içtimaî devrin dehası Şinasi'nin tilmizi ve *Hürriyet*'in iki editöründen birisi olan Namık Kemal'di. (1840-88) O da 18. asır müellifleri ve onların felsefelerinin efsununa kapıldı. O'nun daima tekrar ettiği temaları Türk milletine olan aşkı ve hürriyet idealiydi. Romanı *Cezmi*'de olduğu gibi *Celâdettin Harzemşah* isimli piyesinde de İslâm birliği mefkûresi görülür. Diğer bir eser, *İntibah*, daha ziyade ahlâkî meselelerle alâkalı daha realist bir metindir.

Bu neslin en genci olan ve şiirlerinde bütün eski poetik ifade formlarını terk eden Abdülhak Hâmid Bey (1852-1937)'in şiirleri, üslûp ve ifade bakımından dağınıklık arz eder. Ölümle ilgili seri şi-

¹⁶ Burada bir yanlışlık söz konusudur. Zira *Hürriyet*, 9 Rebiülevvel 1285 (29 Haziran 1868) günü, ayrıca Londra'da çıkmıştır. 88. sayısına kadar burada çıkan gazetenin ilk sayısının ilk sayfasında "Londra'da" ifadesi yer almaktadır.

Bkz.: <http://www.tufts.ac.jp/common/fs/asw/tur/htu/data/HTU0980/index.djvu> Tanpınar da daha önce yazdığı başka bir metinde bunu doğrular: "Namık Kemal'in Hayatı ve Eserleri", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 229. Bununla beraber, bu maddede Paris adının geçmesinin, bu gazeteyi çıkarma fikrinin Paris'te olgunlaşmasıyla ilgili olabileceği düşünülmelidir.

¹⁷ Önder Göçgün, Ziya Paşa'nın 1829'da, Kandilli'de doğduğunu kaydetmektedir: *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler*, T. C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2001, s. 1.

irlerinin ilk ve en dikkate şâyân olanı, karısının ölümünden sonra yazdığı *Makber*'dir. Romantik dramayı tercih ettiği tiyatrolarında nazım-nesir karışıktır. Hürriyet, vatanperverlik, cinsiyet eşitliği ve benzer konulardaki münakaşalarıyla *Tarık*'ın Türk içtimâî inkılâbında bazı tesirler uyandırdığı söylenebilir. Hâmid, ilhamını genişletmek için aynı zamanda klâsik Fransız yazarlarına gitmiştir. *Eş-ber*, Corneille'in *Horace*'ına dayanır.

Hâmid'in arkadaşı Sezai Bey tarafından 1887'de¹⁸ neşredilen *Sergüzeşt*, yeni Türk edebiyatında realist dönemin başlangıcını işaret eder. Bir dizi önemli tercümeleriyle Ahmed Midhat, halkın bazı edebî değeri hâiz eserleri okumasında ısrarcı olan ve onları bu şekilde eğiten ilk Türk yazardı; *Voltaire* ve *Victor Hugo* biyografilerinin yazarı Beşir Fuad'la birlikte, Namık Kemal'in fikirlerini müspet bir edebî forma dönüştürmeye muvaffak oldular.

1888-1908: 1888'den itibaren Türk yazarlar natüralist ve realistler olarak ortaya çıkmaya başlarlar. Romantizme ilk aksülamel, *Zehra* isimli bir romanla ve Türk köy hayatını anlatan *Karabibik*¹⁹ isimli bir kısa hikâye yazar Nabizade Nazım'ın (1865-93)²⁰ şiirlerinde görülür fakat Sezai Bey'in *Sergüzeşt*'i, üslûp bakımından daha modern ve dikkatli müşahedeleriyle reel hayata daha çok yaklaşmıştır. 1887'de, Türkiye'nin ilk büyük romancısı Halid Ziya'nın çığır açan bir diğer kitabı *Nemide* neşredilmiştir.²¹ Bu devrin pek çok yazarı, eserlerini *Servet-i Fünun* (1893-1900) edebî mecmuasında neşretti.²²

¹⁸ Roman ilk defa 1888'de neşredilmiştir. Bkz. Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Yay., İstanbul 1995, s. 78.

¹⁹ Orijinal metinde kitap *Kara Bebek* şeklinde yer almaktadır.

²⁰ Nâbizade Nazım'ın doğum tarihi hakkında net bir bilgi yoksa da, 1863 veya 1864 yıllarının en doğru tarih olduğu konusunda saptamalar söz konusudur. Tartışmalar için bkz. Hande Akdağlı, *Nâbizade Nazım: Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2009, s. 23.

²¹ İlk kez *Hizmet* mecmuasının 96-164 numaralı nüshalarında tefrika edilen eserin kitap olarak ilk neşri 1892'dedir. Detaylı bilgi için bkz. Önder Göçgün, *Halid Ziya Uşaklıgil (Hayatı-Eserleri-Eserlerinden Seçmeler)*, MEB. Yay., İstanbul 2004, s. 35.

²² Tanpınar, daha önce bir fen mecmuası olan, 1896-1900 arasında tam mânâsıyla estetik bir edebî yayın hâlini alan *Servet-i Fünun*'un, sanatsal yönden etkili oldu-

Üslûpları eskiyle yeninin terkiyiydi ve esas itibariyle hissî bir menşenin tesiri altında idiler. Eski ve yeni arasındaki bu kararsızlığın bir tarafı, şüphesiz kısmen Sultan Hamid'in kolayca uyanan ve-himleri, zâlimâne ve dehşetli rejiminden kaynaklanır. Böylece pek çok yeni fikir ve hareket, bizzat yaratıcıları tarafından terk edildi.

Yalnız Tevfik Fikret (1867-1915), evvela Türkçe kalıpları kullandıysa da, idealini Francois Copée'de buldu; ana temleri aşk ve merhamet olan şiirler yazdı, renkli manzaralar tasvir etti. Şiirinin ilk devresi, ilk mecmuası olan *Rübâb-ı Şikeste* (The Broken Lyre)'den sonra yazılan "Sis" (Mist)'le kapanır. "Sis", Fikret'in 1908'den sonra yazdığı diğer içtimaî şiirleri gibi, boğucu siyasî atmosfere hücum etti. *Halûk'un Defteri*'nde olduğu gibi, Doğu'ya, romantik tembelliğini terk ederek uyanması hitabında bulunarak ilerlemeye olan sağlam inancını sarahatle ortaya koydu.

Arkadaşı şair Cenap Şehabettin (1870-1934), Türk şiirine Fransız şiirinin sembolizmini getirdi.

Goncourt Kardeşler, Alphonse Daudet ve Paul Bourget'in til-mizi olan sonraki büyük şahsiyet, Halid Ziya Uşaklıgil (1866-1942),²³ devrinin sun'î üslûbuyla, Batılı / Avrupâî hayatı sadakatle taklit eden romanlar, ayrıca daha realist bazı kısa hikâyeler yazdı. Romancının tekniğindeki ustalık ve kudret, maziye ait canlı tasvirlerle birlikte sağlam karakter yaratma, güçlü bir üslûp ve Türkçe-nin sentaksının inceliklerine hâkimiyette kendisini gösterir. Kendi neslinin ıstırap ve ideallerini anlattığı *Mai ve Siyah* (Blue and Black) ve *Aşk-ı Memnu* (Forbidden Love) isimli romanları, parlak üslûbunun ve güçlü müşahede kabiliyetinin öne çıkan misallerindendir.

Servet-i Fünun mecmuası etrafındaki zümrenin dışında kalanlardan birisi Mehmet Emin Yurdakul'du. 1898'de, Selânik'te hece ölçüsüyle yazdığı *Türkçe Şiirler* (Turkish Poems)'i²⁴ ve Türkiye'de,

ğu dönemi tarihlendirmekte ve vurgulamaktadır. Yoksa bu dergi daha sonra uzun yıllar küçük isim değişiklikleriyle çıkmaya devam etmiştir.

²³ Halid Ziya'nın hayatı için doğru aralık 1865-1945'tir. Bkz. Göçgün, *a.g.e.*, s. 9, 32.

²⁴ *Türkçe Şiirler* 1316'da Matbaa-i Ebuzziya'da neşredilmiştir. Bu, Hicrî bir tarihi gösteriyorsa 1888/1889, Rumî tarihi veriyorsa 1900/1901 yıllarına tekabül etmektedir.

insanlara, hassaten kendi dillerinde yazılmış şiirin başlangıcını ifade eden *Türk Sazı* (Turk Sazi, 1914)'nı neşretti.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, (1864-1943), mizahçı, 40 yıldan fazla Garplılaşmanın tesirlerinin Türk hayatında yarattığı çatışmaları bahis konusu etti.

1908-1923: 1908'de, II. Meşrutiyet'ten sonra, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasî ve içtimâî şartlarını aksettiren 3 edebî hareket görülür: Garpçılık, Pan-Turancılık (veya Pantürkizm) ve Panislâmizm. Panislâmistler, imparatorluğun devamının dinî geleneklerin korunmasına bağlı olduğu fikrindeydiler. Tek dikkate şâyân şahsiyet Mehmet Âkif'ti. (1873-1936) Bir yazar olarak O, esasen, Tevfik Fikret'ten daha Türk'tü ve şiirin, sıradan insanların eğitimi için ideal bir araç olduğuna inanıyordu. 6 cilt tutan şiirlerini *Safahat* (Phases) başlığıyla neşretti.

Abdülaziz zamanında sadece edebî ve tarihî bir hareket olarak başlayan Türkçülük, Osmanlı İmparatorluğu'nun, Türklerin asimile edileceğinden ya da tamamen yok olacağından endişe edilen Avrupa'daki sahalarında inkişaf etti. Önderleri Ziya Gökalp'la, talebeleri Ömer Seyfeddin ve Ali Canip'ti. İki Balkan felâketinden sonra, Türk entelektüellerinin ekseriyeti bu harekete iştirak ettiler.

1908'de, Galatasaray Lisesi'nin genç mezunlarından teşekkül eden ve Fecr-i Âti (Dawn of the Future) olarak bilinen bir başka grup ortaya çıktı.²⁵ Önde gelen mensupları, şair Ahmet Haşim, romancı Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve fıkra yazarı Refik Halid'dir.

Henri de Regnier'in temsil ettiği Fransız sembolizminin yakın takipçilerinden Ahmet Haşim (1885-1933),²⁶ her şeyden önce, eşya-ya bir ressam gözüyle bakan bir yazardı. *Göl Saatleri* (Hours by the

²⁵ Fecr-i Âti, ilk toplantısını Hilâl Matbaası'nda 20 Mart 1909 günü gerçekleştirmiş, meşhur beyannameyse devrin çalkantılı havası yüzünden 11 ay sonra yayımlanabilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Ömrüm Benim Bir Ateşli: Ahmet Haşim'in Hayatı-Sanatı-Estetiği-Dramı*, Ötüken Yay., İstanbul 2000, s. 72-74.

²⁶ Haşim'in de doğum tarihi ihtilâflıdır. Ayvazoğlu, M. Kaya Bilgegil'in Millî Eğitim Bakanlığı arşivinde yaptığı çalışmaları da zikrederek 1887 tarihini kabul etmektedir: *a.g.e.*, s. 41.

Lake)'ndeki şiirlerinde, tasvirî üslûbunun kuvvetinden istifade eder. Formdan tamamen uzaktı; esas gayesi, manzaraları ilk defa görüyormuş gibi tasvir etmektir. *Piyale* (The Chalice, 1926) kitabında, poetik şekil ve dil açısından büyük bir uyanış görülür. Bu, tahsilini, tarihî çalışmalara dair derin bir muhabbet ve vukuf kazandığı Paris'te yapan Yahya Kemal'in tesiriyle meydana gelen bir değişikliktir.²⁷ Kemal'in poetik formu J. De Heredia'dan devşirilmiştir fakat O aynı zamanda Baudelaire, Verlaine ve Mallarme'ye hayrandır. Onun dehası Türk şiirinin ihtiyaçlarını idrakinde ve gündelik dili şiirde kullanmasında saklıdır. Şiir inşasının, metrik formda (hece vezninde) bir ifade gayretinden ziyade bir his meselesi olduğu fikrini geliştirdi. Bütün Türklerin kendi millî hayatlarının realitelerine dönmeleri ne kadar elzemse Batılı modellerin taklitlerinden uzak durmak da o derece önemliydi. Yahya Kemal'le, Türk edebiyatı bütünüyle millî şuura uyanmıştır; Türk edebiyatının en güzel şiirleri arasında yer alan "Deniz" (Sea), "Ses" (Voicé), "Açık Deniz" (Open Sea), "İtrî" ve "Üsküdar"²⁸ (Scutari), O'nundur. Aynı zamanda Ömer Hayyam'dan bazı rubâileri başarıyla tercüme etmiştir. 1923'ten itibaren Yahya Kemal, Türk edebiyatında şüphesiz en müessir isimdir.

Yabancı tesirler bertaraf, umumî temayül, dilin sadeleşmesi ve saflaşması; Türk folkloru ve ananevî edebiyatının keşfedilmemiş zenginliklerinden yararlanmak yönünde gösterilen büyük gayrettir.

Şair Nazım Hikmet (1903'te doğdu)²⁹ 1922'de Rusya'ya gitti; güçlü bir üslûp ve kendisini içtimaî meselelere adayan, Türkçenin

²⁷ Tanpınar, *Yahya Kemal* monografisinde, bir bakıma kendisini teyit edercesine şunları söyler: "Asıl kültürü, ilhamın kendisi, eşya ve hadiselerle teması garptan ve daha ziyade simbolistlerden geliyordu. Bununla beraber köklünün peşinde olmak istiyordu. Eskiye doğru bu zihni gidiş "Piyale" şiirinde çok güzel görünür. Kaldı ki dilde de biraz Yahya Kemal'in tesiriyle, hiç olmazsa konuşulan Türkçeye girmişti." Dergâh Yay., İstanbul 2001, s. 104.

²⁸ *Kendi Gök Kubbemiz*'de yer alan bu şiirin tam ve doğru adı "İstanbul Fethini Gören Üsküdar"dır.

²⁹ Nazım Hikmet, *Otobiyografi* şiirinde "1902'de doğdum / Doğduğum şehre dönmedim bir daha / Geriye dönmeyi sevmem / Üç yaşında Halep'te paşa torunluğu ettim / On dokuzumda Moskova'da komünist üniversite öğrenciliği" demektedir.

klâsik kalıplarına uymayan bir şiirle geri döndü. Ferdî bir üslûp yarattı, canlı belâgatı, epik formla mizah ve hicivden, standart klâsik ifadeye kadar yayılıyordu. Başlıca eserleri: 335 *Satır* (335 Lines, 1929), *Gece Gelen Telgraf* (Night Wire, 1932), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (Why did Benerci killed Himself?, 1932) ve *Simavnalı Kadıoğlu Bedrettin Destanı* (The Legend Of Simavnalı Kadıoğlu Bedrettin, 1936).

Romandaki değişme, 1908'den sonra farklı bir yol takip etti. Daha sade bir Türkçeye doğru istikrarlı bir ilerleme olmakla beraber esas farklılaşma hakikî Türk temlerine yoğunlaşmada görüldü. İstiklâl Harbi esnasında çoğu Türk yazarın Anadolu'ya kaçışı, onların edebî itiyatlarını değiştirdi. Garplı yapıları taklit etmek yerine bütün malzemeyi kendi öz kültürlerinden çıkarmayı başardılar.

1908'e geldiğinde, üç iyi romancı göze çarpar: Halide Edip, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Refik Halid. Halide Edip'in romanlarının çoğu öne çıkan vasıfları, büyük İngiliz romancılarına bağlanabilir. Bu vasıflar arasında karakter yaratma kabiliyeti, mevzu ve atmosfer zenginliği vardır. Bu hünerler en güzel *Soytarı ve Kızı*'nda³⁰ kendisini gösterir. Halide Edip, ilk romanları *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1912), *Son Eseri* (Last Work, 1912) ve *Mev'ud Hükmü* (Promised Judgement, 1917)³¹ neşredilmesinin ardından büyük romancı kimliği kazandı. *Dağa Çıkan Kurt* (The Volf Takes to the Mountain) ve *Ateşten Gömlek* (Shirt of Fire)'i yazdığı sıralarda İstiklâl Harbinde yer aldı. 1924'te *Kalp Ağrısı* (Heartache)'nı neşretti, onu Anadolu hayatıyla irtibatının bir neticesi olan *Zeyno'nun Oğlu* (Zeyno's Son) takip etti.

³⁰ İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümündeki Halide Edip Müzesi'nde *Shadow Play* (Gölge Oyunu) başlığıyla daktilo edilmiş müsveddeleri bulunan ve ilk önce *The Clown and His Daughter* (Soytarı ve Kızı) adıyla İngilizce ve oryantalist öğelerle dolu olarak neşredilen bu romanı yazar Türkçede *Sinekli Bakkal* başlığıyla yayımlamıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. İnci Enginün, *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, İ. Ü., Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul 1978, s. 244.

³¹ 1918 olmalıdır. Akyüz, *a.g.e.*, s. 181.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu Fransız edebiyatına dair geniş malûmata sahiptir, bununla beraber eseri tazelik ve orijinalliğini muhafaza etmiştir. *Erenlerin Bağından* (The Garden of the Chosen), mistik denemelerinin bir derlemesidir. İki romanda, *Kiralık Konak* (House to Let) ve *Nur Baba*'da modern Türk cemiyetini kaydeder. Diğer romanları, Türk sosyal hayatının müteakip safhalarının tasviridir. En bilinenleri *Sodom ve Gomore* (1928), *Ankara* (1934) ve *Sürgün*³² (The Exile, 1937)'dür.³³

Ömer Seyfeddin, Türkçü harekette aktif olarak yer aldı ve saf bir dille *Gizli Mabet* (The Hidden Temple), *Bomba* ve *İlk Düşen Ak* (The First Grey Hair) gibi kısa hikâyeler yazdı.

Refik Halid, 1918'e kadar, en güzel misali *Memleket Hikâyeleri* (Stories from the Country) olan, mükemmel üslûbuyla dikkate şâyân mensur eserler vermişti. Bilinen diğer eserleri *İstanbul'un İç Yüzü* (İstanbul from Within) ve *Yezid'in Kızı* (Yezid's Daughter)'dır.

Reşad Nuri Güntekin, (1899'da doğdu) neredeyse bir gecede şöhret ve popülarite kazandı. *Çalıkuşu* (The Wren, 1922)'yla başlayan seri romanlarında, açık ve mizahî üslupla, her türlü sıradan insanı tasvir etti. Başlıca eserleri, *Yeşil Gece* (Green Night, 1928), *Kızıl-cık Dalları* (Cherry-tree Branches, 1932) ve *Miskinler Tekkesi* (The Monastery of the Lazy, 1946)'dir.

Abdülhak Şinasi Hisar'ın üç kitabı, *Fahim Bey ve Biz* (We and Fahim Bey), *Çamlıca'daki Eniştemiz* (Our Relative of Fehamlidja) ve *Boğaziçi Mehtapları* (Bosporus Moon)'nda müşahede kuvveti ve mâziye karşı rikkatli tahassür görülür.

A. H. Ta.; A. R. T.

Kubbealtı Akademi Mecmuası, Yıl 43, nr. 171,
Temmuz 2014, s. 51-57.

³² Bu romanın da doğru adı *Bir Sürgün*'dür.

³³ Doğru tarih 1938'dir. Akyüz, a.g.e., s. 182.

Kaynaklar

E. D. Ross, *Bulletin of the School of Oriental Studies* (1936): A. S. Beveridge, *The Babur-name in English* (1922), E. J. W. Gibb, *History of Ottoman Poetry* 1.1904).³⁴

³⁴ İstanbul kütüphanelerinde ulaşamadığım bu ansiklopedi maddesini e-posta yoluyla gönderme nezaketi gösteren Millî Kütüphane çalışanlarına ve çeviri esnasında çok değerli yardımlarını gördüğüm eşim Seda'ya teşekkür ederim. [M. S]

Ahmet Hamdi Tanpınar Külliyyâtında Mistik / Tasavvufî İçerik

Hayata, eşyaya ve insana, her defasında “ilk kez görüyormuş” gibi bakan, bir nesne ya da manzarada görünmeyi, içsel olanı arayan, kısaca “ezoterik” bir tip olan Tanpınar’ı katı şekiller daima rahatsız etmiştir. Şiirlerinde ve nesirlerinde ya da başka bir sanatçının eseri / şahsı üzerindeki değerlendirmelerinde Tanpınar daha çok plâstik olanı, insan muhayyilesini tahrik eden belirsizlikleri, deformasyonu söz konusu eder ve her şeyini açıkça ortaya koymaktan özenle kaçınan, okuruna bir keşif ve hatta yaratma hazzı veren metinleri över. Bu bağlamda meselâ, yoruma, daha doğru bir kelimeyle “tabir”e açık hatta muhtaç olan, her zaman kendisinden başka bir şeyi işaret eden “rüya” Tanpınar lügâtının en vazgeçilmez kelimelerindendir. Yine mit, imaj, sembol, alegori ya da metafor, yani bir nesnenin, kelimenin kendisinden başka yüklendiği, işaret ettiği iç içe geçmiş mânâlar Tanpınar’ı hep meşgul etmiştir. O, her kelimenin ya da tabiat parçasının / unsurunun sembol ya da alegori katına yükselemeyeceğini çok iyi bilir. Yüklü, bir kristal gibi her cepheden farklı kimlik sergileyen, her temasta ya da her farklı bağlamda değişik ve zengin duygular uyandıran kelime Tanpınar’ın için dikkate değerdir. İslâm’ın bâtınî ve estetik bir yorumu olan ve daima somuttan soyuta, suretten sirete, maddeden mânâya ve şekilden ruha yönelen tasavvuf bu noktada Tanpınar’a aslında

çok uygun, çok yakın bir iklimdir. Hikmetli yani esrarlı ve herkese açık olmayan yapı elbette İslâm tasavvufuna has bir şey değildir. Eski Yunan ve Hind felsefesi, toplumların, bir mânâda da insanlığın bir çeşit yaratma / yorumlama hatta uydurma (mitolojinin "mit" yani yalandan geldiğini hatırlayalım) kabiliyeti demek olan mitoloji yani aslında her türlü sembolik duyuş ve duruş Tanpınar'a göredir. Bu yazıda da, şimdiye kadar tasavvufî lügatın dışında olduğu söylenegelen veya en fazla "mistik" olarak nitelenebileceği belirtilen Tanpınar'ın şahsında ve eserinde tasavvuftan gelen ya da tasavvufa giden içeriği tartışacağız.

İlk sorular şu olabilir: Tanpınar'ın hayatında tasavvuf var mıdır? Tanpınar tasavvufu tanımış, yaşamış ya da okumuş mudur?

Bir defa, karısını kaybettikten sonra kendisine ve ailesine gülmeyi yasaklayan (denizi gördüğü andaki coşkuyla havaya bir el revolver sıkan oğlunu tokatlayan) sert mizaçlı, ahlâklı bir kadı olan Hüseyin Fikri Efendi'nin çocuğu Tanpınar'da aileden gelme bir dinî neşve söz konusu değildir. Fakat Kerkük'te, Tanpınar'ın, "kendisinin yarattığı bir evliya" ile yaşadığını belirttiği büyükanne bize bir şeyler verebilir. Zira kimi zaman "ninem", kimi zaman "anneannem" olarak zikrettiği bu kadından Tanpınar'ın, ilk defa Yunus ilâhîleri dinlediğini, Âşık Kerem'i duyduğunu biliyoruz. Kendisine 12 yaşında yıldızların adlarını öğreten, her şeye canlı bir varlıkmiş gibi kıymet veren bu kadını şöyle anlatıyor yazar:

*"Bu Trabzonlu kadının bütün coğrafya bilgisi memleketiyle gençliğinde gittiği Yemen, Mekke bir yana bırakılırsa, bu hikâyeden gelirdi. Bu, bilgiden ziyade dine benzeyen bir coğrafya idi. Bütün akarsulara, dağlara canlı, ebedî varlıklar gibi bakardı. Sanki şiir, din, gurbet duygusu hayat tecrübesi, birbiri ardınca yaşanmış hayatların rüyalarımızda birbirine karışmasına çok benzeyen bir yığın inanış artığı bu dağları, dereleri onun için ilâhî varlıklar yahut velîler haline getirmişlerdi."*¹

Gittiği her yerde tabiatın esrarını hissedenden ve yoklayan, mese-lâ Ergani'de buz tutmuş bir tepeye yağan karı seyrettiği esnada

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Erzurum", *Beş Şehir*, (Haz: M. Fatih Andı), Yapı Kredi Yay., İstanbul 2002, s. 46.

kendisine rastlayan, Sinop'ta denizi, Siirt'te "bir Sümerli rahip gibi" yıldızları keşfeden, daha büyükçe bir yaşta Antalya'da bu kez güneşle beraber denizi bulan Tanpınar, 1918'de doğduğu şehir İstanbul'a gelir. Büyük bir çöküş, kaybediş hatta yıkılış psikolojisi içerisinde bulunan bir devletin payitahtında, Dârülfünun'un Edebiyat Şubesi'ne kaydolur ve Yahya Kemal'in câzibe alanına girer. Bu yıllarda, *Dergâh* dergisi etrafında, spiritüalist / mistik bir hava vardır. Yahya Kemal'in idare ettiği, Haşim'in, Yakup Kadri'nin şiir ve nesirlerinin görüldüğü bu derginin adının *Dergâh* olması; Yahya Kemal'in, eski tasavvufi ve dervişâne neşvenin kaybına ağladığı "İthaf" şiirini bu yıllarda yazıp burada yayımlaması, "Bergson felsefesinin ortada yüzdüğü bir devirde" olmuştur.² Yakup Kadri'nin çok fazla otobiyografi barındıran *Nur Baba'sının ve Erenlerin Bağından*'nın da 1922'de yayımlandığını hatırlayalım. Realitenin ve maddenin verdiği ıstıraptan, muhayyilenin ve mânânın âsude iklimine kaçışın adı olan bu çöküş devrinin, adamlarına mistik / tasavvufî birer ruh ve dolayısıyla dil verdiği kesindir. Moğol yıkıcılığının ve vahşetinin en şiddetli yıllarında Anadolu'da zuhur eden velilerin, erenlerin, kocaların da izahı biraz burada değil midir?

Tanpınar, çocukluk-gençlik arası bir devirde, Üsküp Rifaî Dergâhı'nda zakirbaşılık yapmış olan, şahsî hayatında değilse bile hafızasında ve ruhunda daima bir dervişlik taşıyan, *Rindlerin Hayatı*, *Rindlerin Akşamı* ve *Rindlerin Ölümü* şairine bağlı kalmıştır. "Estetiğimiz ayırdır" dese de, Türk tarihine ve medeniyetine bakışta Tanpınar, sonuna kadar Yahya Kemal'in çizgisindedir. Fakat rindleri çokça, ısrarla yazmakla beraber rind olamadığını söyleyen,³ bir ru-

² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergâh Yay., İstanbul 2001, s. 26-27.

³ Yahya Kemal, şiirleri ve şahsiyeti hakkında çıkan olumsuz yazılardan çok etkilenen, şiirlerinin yanlış bir imlâ ya da dizgiyle çıkmasından müthiş rahatsız olan birisidir. Değerli ve sâdik editörü Nihad Sami, bir gün, "Üstadım, bu kadar küçük şeyler için üzölmeyin, canınızı sıkmayın" deyince "Öyle demeyin Nihad Bey, bazen çok küçük şeyler, büyüklerinden çok daha fazla rahatsız ederler insanı. Bir dağın üzerinde oturabilirsiniz fakat bir iğnenin üzerinde oturamazsınız" demiş. Yahya Kemal, kısaca "kendisi hakkında insanların ne dediğine aldırmayan" bilâkis halk katında alçalıp böylece Hak katında yükselmek isteyen rind'e daima gıpta etmiştir.

bâîsine "İman bir şevk olan zamanlar geçti" şeklinde bir hayıflanmayla başlayan büyük şair kadar mâzide ve cedlerin mağfiret ikliminde sakinleşememiştir. Bu, bizce bir jenerasyon meselesidir. Tanpınar'ın, mistik hatıraları Yahya Kemal kadar zengin ve canlı değildir. Yahya Kemal'in tasavvuf tecrübesi ayne'l, hatta hakka'l-yakînse, Tanpınar'ınki "ilme'l-yakîn"dir. Kaldı ki Tanpınar, daha seküler bir tiptir.

Hayatını izlemeye devam edelim: O'nu, 1923'te ilk öğretmenlik tecrübesi Erzurum Lisesi'nde görüyoruz. Erzurum'da Tanpınar, savaşın getirdiği sefaleti, depremin getirdiği yıkımı görmüş, türkülerini yani folkloru ve sert tabiatı tanımıştır. Fakat bundan sonraki durak olan Molla-yı Rum'un Konya'sı, daha da önemlisi Tanpınar'ın, bu şehir için söyledikleri, bu yazı için paha biçilmez değer taşıyor. Şöyle: Tanpınar, 1925-1927 arasında Konya'da yaşadı. Burada Selçuklu tarihini, sanatını, mimarîsini ve yine Anadolu realitesinin bir başka tarafını, tasavvufu keşfetti. Tanpınar'ın, tasavvufa dair söylemlerinden birisi ve tasavvuf bilgisinin kaynakları için *Beş Şehir*'in Konya bahsinin V. kısmı mutlaka okunmalıdır. O'nun, Mevlevî tarihini çok iyi bilen Abdülbaki Gölpınarlı'ya "dostum" diyecek kadar yakın olduğuna, Mevlânâ-Şems ilişkisini çok iyi bildiğine, Mevlânâ'nın şahsını, muhitini ve şiirlerini çok iyi tanıdığına dair ip uçları buradadır.⁴

Konya'da Tanpınar, "*Mevlevî âyini son defa dergâhların kapanmasından biraz evvel, bir Kadir gecesi 1925 yılında*" görmüştür. Semâ'ı, başka yerde örneği pek az görülecek "sembollerle konuşan bir terkip"⁵ ve "şüphesiz dünyanın en güzel rakslarından birisi", "Mu-

⁴ Mevlânâ için aynen şöyle söylüyor: "... Bütün vesikalar her şeyin onun Konya'ya gelişi ile başladığında birleşir. O zamana kadar devri için çok tabii olan tasavvuf neşvesine rağmen az çok şekilci yaşayan, büyük bir âlim, bir müderris gibi tanınan Mevlânâ, o geldikten sonra sadece bir cezbe adamı olur, sema eder, şiir söyler, şekillerin ve kalıpların dışında yaşar. Konya'yı devrinin yalnız coşkunluklarıyla doldurmaz, onu içten değiştirir." (Beş Şehir, s. 106.)

⁵ Tanpınar, *Huzur*'da, Mümtaz'ın evinde yapılan fasıl üzerine konuşurken "Müslüman litürjisinde sembol yoktu, hatta sade cemaatle dua ve ibadet vardı. Tarikatlarda da böyleydi" derken bir tenakuza düşmüş gibidir. Yapı Kredi Yay., İstanbul 2004, s. s. 259. Hâlbuki Yunus Emre hakkında yaptığı bir konuşmada da şöyle söyler:

kaddesin iklimini zaptetmiş, orada hilkatin sırrını tekrarlayan bir bale” olarak niteler. Semâ’da “her duruşun, her kımıldanışın ayrı bir mânâsı” bulunduğunu görür. Ve semâzenlerin rıza’larına, Allah’ta kendilerini yok edişlerine hayran olur, ertesi gün çarşı-pazar-da, hele birisini ders verdiği sınıflardan birinde öğrencisi olarak görünce çok şaşırır. “Bu ölen ve ertesi sabah dirilmenin sırrını bilen insanların arasına katılamadığı”na, “o neşveyi bulamadığı”na “şimdi bile içi(n)de üzülen bir taraf” olduğunu itiraf eder. Bütün sembolizmi ile sema Tanpınar’ı çokça etkilemişe benziyor. Nitekim O’nun pek çok eserinde semâ ve ney, değişik şekillerde karşımıza çıkacaktır. En güzellerinden birisi *Huzur*’da, Mümtaz’ın Emir-gân’daki evinde, Nuran’ın dayısı Tevfik Bey’in, İhsan’ın, Mevlevî Neyzen Emin Dede’nin katıldıkları musikili akşamdır.

Ankara’daki öğretmenlikler, İstanbul’a döndükten sonra aldığı görevler, Üniversite’deki hocalıkları zamanında, Tanpınar’ı tasavvufa götüren veya tasavvufu buluşturan insanlar ve ortamlar olmuş mudur? Pek zannetmiyoruz. Bununla beraber öğrencisi olmak ve ailece görüşmek bakımından kendisini çok yakından tanımış olan (*Huzur*’un Nuran’ı olduğu zannedilen ya da bilinen) Saf-fet Tanman’ın “Başım sükûtu öğüten / Uçsuz bucaksız değirmen / İçim muradına ermiş / Abasız postsuz bir derviş. Bunu açıkça söyler. Onun o derviş tarafları da var. İnşallah bu gençlerimizin içinde bu noktada da bir eser yazan çıkar. Benim için çok mühim bir şey, hocamızın mistik âleme merakı. Bize geldiği zaman, çok tasavvuf ehli olan babam ve annemle bil-hassa bunları konuşurlardı.”⁶ demesi çok mânidardır. (İleride izah edeceğimiz üzere biz, “abasız postsuz derviş” mısraını aynı şekilde yorumlamıyoruz.) Ayrıca Haşim’in ölümünden sonra Güzel Sanatlar’da dersler vermesi, burada ressam ve heykeltıraşlar kadar klâsik İslâm sanatları okutan Hocalarla tanışması ayrıca soyadı çok

“Ortaçağ daima şaşırtıcı, daima iç içe ve daima semboller peşindedir. En ince ve gizli ile en coşkun onda daima birleşir. Zaten tarikat ve tasavvufu sembol esastır.” “Yunus Emre”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz: Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul 2000, s. 137.

⁶ “Panel: Tanpınar’ı Tanımak”, *Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar*, (Haz: Handan İnci), Kapı Yay., İstanbul 2012, s. 52.

dikkat çekici olan ve tekke geçmişi olan bir aileden gelen Zühdü Müridoğlu'yla dostluğunun (Tanpınar, *Hikâyeler*'ini kendisine ithaf etmiştir, ayrıca bazı Yunan klâsiklerini kendisiyle beraber Türkçeye çevirmiştir) bir miktar etkisinden şüphe veya söz edilebilir.

Fakat unutulmamalıdır ki Tanpınar bir kitap adamıdır. Türkiye'nin sosyo-kültürel macerasıyla onu 20. asrın eşiğine getirip bırakan süreçler, tarih, düşünce, siyaset kitaplarıyla beraber, edebî ve dinî-tasavvufî eserlere itmiştir yazarı. Dolayısıyla bu isimler eserlerine yansımıştır. İlk ve önemli Tanpınar uzmanlarından birisi olan Birol Emil Hoca'nın Tanpınar'ın eserlerinde adı geçen Batılı sanatçı ve felsefecileri tespit ettiği gibi,⁷ O'nun eserlerindeki Doğulu mütefekkir ve sanatkârların isimleri belirlense, en az Batılılar kadar bir yekûn çıkar. Bu mânâda, Tanpınar'ın tasavvufa dair bildikleri ve yazdıklarında, okumalarının büyük payı olduğu şüphesizdir. Kaldı ki Tanpınar, dinî-tasavvufî okumalar yapmak zorundaydı. Zira Hocası Yahya Kemal "Türk-İslâm medeniyetini" bir defasında "*Mesnevî ve pilâv*"; bir defasında da "*Mesnevî ve cihat*" medeniyeti olarak özetlemişti. Tanpınar da Osmanlı mucizesinin ya da Anadolu ve Rumeli'de tesis edilen devlet ve millet nizamının, askerî, ekonomik güç ve estetikle inşa edilmiş organizasyonun ilâhî kaynaklı (ilâ-yı kelimetullah) bir madde-mânâ bileşimi olduğunu görüyordu. Bunun için *Beş Şehir*'in bir yerinde "*Cedlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı*"⁸ demişti ya da Emin Dede'ye, *Huzur*'da "*Ötekiler sanat yapıyorlar, biz duadayız*" (s. 249) dedirtmişti. Bizim bugün, sanat deyip geçtiğimiz icraların aslında bir tür ibadet olduğunu, vaktiyle her şeyin Allah için, Allah'ı bulmak ve idrak etmek, Allah'ta yokluğun, yok olmanın tadını duymak için yapıldığını görmüştü. Hemen her eserinde eskilerin bu tevazularına dair hayranlıklara tesadüf ediyoruz. Yukarıda bahsi geçen okumalar ve araştırmalar etrafında bir tasavvuf kültürü edindiği, özellikle eski şiirimizin zenginliğinin, sembol ve mecaz kıymetinin doğrudan ta-

⁷ Prof. Dr. Birol Emil, "Tanpınar'ın Eserlerinde Adları Geçen Garplı Sanat ve Fikir Adamları", *Türk Kültür ve Edebiyatından Şahsiyetler*, Akçağ Yay., Ankara, t.y., s. 384-395.

⁸ "Bursa'da Zaman", *a.g.e.*, s. 137.

savvuftan geldiğini biliyordu. Şeyh Galib'e dair bir yazısında şöyle der: "Mevlevî tarikatından oluşu, onun tasavvufî lügatin istiare ve mecaz imkânlarından faydalanmasını temin etti. Böylece telkinkâr unsurlarıyla son derece zengin bir ana'ne bu nadir ve girift hayaller dövecüsünün şiirine yardım etmiş oldu."⁹ Yine, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin Giriş kısmında, eski şiirimizi meşhur "saray istiaresi" ile anlattığı satırlarda, klâsik hayat tarzımızı olduğu kadar klâsik şiirimizi de doğrudan tasavvufun belirlediğini, idare ettiğini söyler Tanpınar:

"Bu saray istiaresinin yanı başında eski cemiyette insanın iç nizamını yapan din ve bilhassa şiirde o kadar tesiri olan tasavvuf vardır. Tasavvuf sadece eski şiire sembolik lügatini ve mânâ âlemini ilâve etmemiş, bu hayâl sistemini de benimseyerek kendi "müteal"ine çıkartmış, sırrı ancak vâkıflarınca bilinen, neşesini hakkıyla onların idrâk edebileceği bir ucu sonsuzluğa dayanan bir dil haline getirmiştir. Böylece sevgiliye ait çizgiler onunla hükümdar tipinin yeryüzünde sadece bir aksi olduğu Allah'a kadar çıkar. Bu çift prestijin eski şiirin lirizmine her türlü dil davasının üstünde bir keskinlik ve derinlik kattığı muhakkaktır.

*Diğer taraftan bu imaj sisteminin devamını da temin eden yine tasavvuftur."*¹⁰

Bununla beraber Doğu medeniyetinde felsefî huzursuzluğun, derin düşünce çırpınışlarının ve arayışlarının yokluğunu, tasavvufun her şeyi Allah'a bağlaması, daha doğrusu tek varlık olarak Allah'ı kabul etmesiyle açıklayan da Tanpınar'dır.¹¹ Şimdiden söyleyelim ki Tanpınar için tasavvuf, biraz da sünnî akideden bir kaçışın, bir firarı ifadesidir.

Tanpınar külliyyâtındaki, özellikle fiktif eserlerdeki asıl mistik / tasavvufî içeriği söz konusu etmeden önce, yazarın şahsî hayatında dinin ne oranda yer aldığına bir kez daha bakalım. (Biyografiye dair verilerin zaman zaman esere bakışımızı kısıtladığını düşünmekle beraber. Çünkü eser, yazarından ayrı düşünülmez bir şey ol-

⁹ "Âvize Gibi Renk ve Işık Dolu Bir Şiir", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 179.

¹⁰ (Haz: Abdullah Uçman), Yapı Kredi Yay., İstanbul 2006, s. 26.

¹¹ a.g.e., s. 39.

makla birlikte, şairin veya yazarın hayatını çok iyi bilmek ve biyografik veriyi her noktada kullanmak bilinçdışı dayatmaları da beraberinde getirebiliyor. Hayat, eseri kısıtlayabiliyor ve kısırlaştırabiliyor)

"Allah'a inanıyorum. Fakat tam Müslüman mıyım, bilmem. Fakat anamın, babamın dininde ölmek isterim ve milletimin Müslüman olduğunu unutmuyorum ve Müslüman kalmasını istiyorum. Garplıyım. Hristiyanlığın daha zengin miraslarla ve daha derinden işlendiğine eminim." (T. Ş. D., s. 22)

Diğer eserlerinde gör(e)mediğimiz bir açıklıkla ifade / itiraf edilen bu hakikatler aslında çok da şaşırtıcı değildir. Tanpınar bir değişim rüzgârının en sert estiği bir dönemde geldi. Ailesinden kuvvetli ve bütün ruhî / psikolojik yapıya teşmil edilecek bir dinî terbiye ya da neşve almadı. O, kişiliği az-çok oturduktan, belli bir yaşa geldikten sonraki okumaları ya da içlerinde bulunduğu insanların, ortamların sayesinde mistik / tasavvufî havayı teneffüs etti. Allah'a inandığını ama İslâm'ın sunduğu, öğrettiği Allah'ı içinde tam hissetmediğini bildiren yukarıdaki satırların arkasında bu gerçek yatar. Bu itirafın geri kalanı daha da mühimdir. Zira Tanpınar "anasının-babasının", dahası "milletinin" dininde ölmek istiyor. Dini, uzvî ve millî bir geleneğin kabulü olarak idrak ettiğini bildiriyor. Tanpınar kadar, insan talihi ve tecrübesi üzerinde bu kadar çok ve derin düşünmüş, insanlığın maddî ve ruhî zaferlerini bu kadar iyi yoklamış birisinin, kendisinin merkezinde bulunduğu "inanç" problemi için bu tür bir şey söylemesi gerçekten dikkate değerdir.

Şunu da vurgulayalım ki, bu yazının amacı Tanpınar kadar girift ve üzerinde düşünölmeye müsait bir entelektüelin, her şeyden önce bir insanın Allah'la olan rabitasını sorgulamak değildir. Neticede Tanpınar'ın itikadî ve amelî mânâda İslâm'ı ne kadar yaşadığı, kendisini ilgilendirir. Fakat bizzat Tanpınar'ın söylediği gibi "umumî adamların hususî hayatları" da olamıyor. Ne kadar özel de olsa, yine Tanpınar'ın Yahya Kemal için kullandığı tabirle "bir kültürü ferdî bir macera gibi yaşayan" bir estet'e ait olunca bu psikolojik yapı, bir yanıla sosyolojik bir çehre kazanıyor. Demek

istiyoruz ki Tanzimat'tan bu yana Türk entelektüelinin, kendisini bir kısıka alan ve ister-istemez eserlere yansıyan bir inanç bunalımı söz konusudur ve Tanpınar bu entelijansiyanın önemli bir üyesidir.

Tanpınar'ın doğrudan konuştuğu bir başka metne, *Beş Şehir*'e gidelim. *Beş Şehir*, yazarın kendisi ama aynı zamanda nesli hatta kendisinden önce gelen birkaç nesil adına söz söylediği bir metindir. Bu benzersiz kitap, 20. asrın ortasında, "biz" demeyi çok seven yani kendisini daima mensup olduğu millet ve medeniyet dairesi içinde hisseden bir entelektüelin; tarihin, ekonomik gücün ve zevkin yarattığı bir "tecrübe"yle hesaplaşmasıdır. Kitabın ilk cümlesinde yazar, gününü, zamanını ve "yeni"yi sevdiğini söylüyor ama hayatımızdan çıkıp giden şeylerin ardından duyduğu üzüntüyü bildiriyor. Bu zıt iki duyguyu da "sevgi" kelimesi etrafında topluyor. Yani eskiyen ve giden şeyleri sevmenin yenilik düşmanı olmak anlamına gelmediğini peşinen bildiriyor. (Bu nesil böyledir. Yahya Kemal de aynı sebepten, *Söz Meydanı* isimli gazelini "Na'at" başlığıyla, neşretmek istememişti)¹² Bahse rücu edersek: Tanpınar, bu kitap boyunca eskiyi aynen geri çağırmadığını, eski hayatı özlemediğini, geriye dönmek ve kadîm zamanlarda, o zamanların insanı olarak yaşamak istemediğini söyler. Bu eski hayata bugünün tecrübesiyle, bugünün geldiği noktadan bakmak ister. ("*Hayır, aradığım şey ne onlar, ne de zamanlarıdır.*" [*Beş Şehir*, s. 234]) Tanpınar için mühim olan bu eski ve mucizeli hayatı en saf ve orijinal şekliyle yaşamak değil, onun arkasından düşünmek, üzülmek ve özlemektir.¹³ Aşağıdaki satırlarda "derviş"likten de bahis var:

¹² M. A. Yekta Saraç, "Klâsik Edebiyatımız Açısından Eski Şiirin Rûzgârıyla", *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası IV*, (Haz: Kâzım Yetiş), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 2001, s. 255.

¹³ Halûk Şehsuvaroğlu'nda ithaf ettiği bir rubâisinde

Çık tayy-ı zamân et açılır her perde
Bir devr geçir istediğin her yerde
Ben hicret edip zamânımızdan yaşadım
İstanbul'u fethettiğimiz günlerde"

diyen Yahya Kemal'den tamamen ayrılıyor burada Tanpınar.

"Hayır, muhakkak ki bu eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken, bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz. Merkez Efendi hayatta iken olsa olsa onun bir dervışı olabilirdim. Yahut da onlardan yolum ayrılır, mücadele eder veya sadece lakayt kalırdım. Şimdi ise onu ve emsalini başka bir gözle görüyorum. Hepsi idealin serhaddinde susmuş bu insanların hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum. İstediğime onlarla erişemeyince şiire, yazıya dönüyorum. Onu musikinin kadehinden istiyorum; kadeh boşalıyor, susuzluğum olduğu gibi kalıyor; çünkü sanat da aşk gibidir, kandırmaz, susatır. Ben seraptan seraba koşuyorum." (a.g.e., s. 235)¹⁴

Bu ifadeleri bir trajedi olarak ya da entelektüel bir üst seviyenin tecellisi şeklinde okumak mümkündür. Trajedi, Tanpınar'ın (daha iyisi modern insanın ya da "yaralı bilinç"in) su içtikçe artacak susuzluğunda yani "itminan" ve "sekinet"in imkânsızlığında. Ama tersinden bir okumayla, aynı bozgun başka türlü bir zafetin habercisidir. Zira imkânsızlığın yaşattığı bu daimî susuzluk, daimî arayış ve çırpınış, hazır bulamayış ve iç içe geçmiş kapıların kilidini zorlayış belki de aşkın asıl anlamı, imanın asıl kemâl noktasıdır. Mevlânâ'nın insana benzettiği ney'in iç burkan çığlığında da, "yâne yâne yürüyen, seller gibi coşan, yollar gibi tozan" fakat bir türlü eğlenemeyen, bir türlü avunamayan, "bunca varlık var iken gitmez gönül darlığı" diyen Yunus'ta da görülen az-çok budur.

¹⁴ Tanpınar çok benzer bir tavrı, kitabın İstanbul bahsinin sonunda şöyle ortaya koyuyor: "... Ne kadar çok hatıra ve insan... Niçin Boğaz'dan ve İstanbul'dan bahsederken bütün bu dirilmesi imkânsız şeylerden bahsettim? Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor? İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum. Dördüncü Mehmed'in saltanat kayığının bir masal kuşu gibi altın ve mücevherden pırıl pırıl, lâcivert suları yırtta yırtta Kandilli'ye yanaştığını görmek yahut doğduğum yılların İstanbul'unda bir Ramazan sergisinde -başında fes, sırtında pardesü, bir elimde kuka teşbih, öbüründe ucu altın saplı baston, ebediyete Ahmed Rıza Bey'in tasvirlerinden yadigar kalan çok düzgün kesilmiş bir sakalla-birbirine karışmış gül yağı, tarçın yağı, her türlü baharat kokusu içinde dolaşmak, beni ne dereceye kadar tatmin edebilir? Hatta Kanuni'nin, Sokullu'nun İstanbul'unda bile on dakikadan fazla yaşayamam. Böyle bir şey için ne kadar kazanca göz yummak, benliğimden ne mühim parçaları kesip atmak lâzım." a.g.e., s. 233-234.

Hayır, Tanpınar'ın bir derviş olduğunu düşünmüyoruz. "*Olsa olsa bir dervîşi olurdum*" ifadesinde bile semantik bir problem varken arkasından "*yolum ayrılır, mücadele eder veya sadece lâkayt kalırdım*" demesi bu iddianın yolunu kapatır. Merkez Efendi'nin gününde yaşamak, dervîşi olmak veya olmamak... Mesele bu değildir. Bu çok önemli bir ayrıntı da değildir Tanpınar için. Alıntının geri kalanı daha mühimdir. Şimdi artık onları farklı bir gözle gördüğünü söylüyor yazar, ideal olanın son haddinde susan o insanların "hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum" diyor. Asıl konu aramaktır, asıl konu onlar gibi olmak değildir, onların tecrübesini yaşamaktır. Onların bıraktığı boşluğu doldurmaya çalışmak ve her defasında bozguna uğramaktır. Yani yandıkça yaşayan, yaşadıkça yaşayan bir tür semender olmaktır bu. Kendisi de teyit ediyor yorumu: "*Belki onlar da bana kendi tecrübelerinden, her adımda karşılarına çıkan sert duvarlardan bahsediyorlar; "Biz de senin gibiydik, diyorlar, hiçbir suale cevap alamazsın. Asıl olan içindeki hasrettir; onu söndürmemeye çalış."* (s. 235) Bu arada, yukarıda "susan o insanlar" derken Tanpınar, Mevlevî lügatindeki "hâmuşân" kelimesini mi hatırlıyor şuuraltında acaba?

Bahis dervîşten ve dervîşlikten açılmışken, Tanpınar'la özdeşleşen bir şiirin

İçim muradına ermiş

Abâsız postsuz bir dervîş

şeklindeki mısraları üzerinde biraz düşünelim. *Ne İçindeyim Zamanın* başlıklı bu metnin, Tanpınar'ın bütün zaman algısının aksettği, toplandığı bir metin olduğu düşünülmüştür. Daha önce pek çok vesileyle irdelenen bu şiirin diğer mısralarını bir yana bırakarak içi muradına ermiş, abasız postsuz bir dervîşin psikolojisine eğilelim. Öncelikle ifade etmeli ki Tanpınar'ın, halk dilinde yarı şaka-yarı ciddî şekilde söylenegelen bir kalıp ifadeyi alıp şiire (kafiye için de olsa) yerleştirmesi dikkat çekicidir. Makale ve kitaplarında halk kültürünü, folkloru zaman zaman, özellikle bazı türküleri çoğu zaman öven Tanpınar, aslında oldukça aristokrat bir zevke sahiptir. Aranırsa, özellikle mektuplarında Cemal Süreya'dan önce, folklor karşıtı bir tavır geliştirdiği görülebilir. Kısaca, "sabreden dervîş, /

muradına ermiş" klişesinin bir şekilde Tanpınar'ın en otobiyografik şiirlerinden birisine girmesi önemlidir. Fakat daha önemlisi Tanpınar'ın, bu mısralarda "derviş" olmakla ilgili duruşudur. Zira "İçim muradına ermiş / Abâsız postsuz bir derviş" diyen şairin, dervişe ve dervişliğe dışarıdan baktığı çok açıktır. Zira hiçbir derviş (ruhlu kimse) kendisini, olmak istediği ile mukayese etmez. Olmak istediğini bir benzetme ögesi olarak kullanmaz. Bizce Tanpınar, burada dervişâne değildir. Burada şiirsel mantığı işletmek ve takip etmek gerekir, bu mantık da Tanpınar'ın kendisinin değil, içinin dervişe benzer bir huzur içinde (o da muvakkaten) olduğunu bildiriyor.¹⁵

Yukarıda değinildiği gibi, *Beş Şehir*'in Konya bahsi, anlatılan mekân, zaman ve insanlar dolayısıyla Tanpınar'ın tasavvufa dair yorumlarıyla doludur. Tek bir tanım yapmadığı için, farklı kişilerin veya problemlerin bahsinin edildiği cümlelerden çıkaracağız buradan "tasavvuf" resmini.

Selçuklu Devleti'nin başkenti olan ve çeşitli grupların, ekollerin bulunduğu; çarşı-pazarda değişik kıyafette insanların dolaştığı dönemin Konya'sına, özellikle ticarî hayata asıl rengi Ahîliğin verdiğini düşünen Tanpınar burada çok geniş bir hürriyet ortamından bahseder ve en uç fikirlerin, hatta bazı aşırılıkların "tasavvuf çehresine bürünmek şartıyla" mazur görülebildiğini söyler. (Tasavvuf demek ki reddedilemeyen bir olgu.) Fakat bu cümlelerin daha mühim tarafı, tasavvufun olumsuz birtakım niyetlerin, arkasına saklandığı bir paravan olarak görülmesidir. "Çehresine bürünmek" bunu söyler bize. Tanpınar, söz konusu dönemin tasavvufunu mer-

¹⁵ Saffet Tanman'dan başka da Tanpınar'ın bazı tanıdıkları, O'nun zaman zaman bir derviş gibi yaşadığını ya da davrandığını söylerler ve bu mısraları örnek gösterirler. Fakat Mehmet Kaplan da farklı bir açıdan bakarak bu mısralardaki mistisizmi, eskilerden farklı, Tanpınar'a has bir mistisizm olduğunu düşünmektedir: "İçim muradına ermiş / Abasız, postsuz bir derviş" mısraları bu mistiklere has ruh hali ni açıkça anlatır. Yalnız ne var ki, burada mistiklerde olduğu gibi, içinde yaşanılan âlemin tamamıyla dışına çıkma bahis konusu değildir. Buna, yerden, yaşanılan zaman ve mekândan ayrılarak, fakat onunla alâkayı tamamıyla kesmeksizin yüksek bir atmosferde yüzme hali diyebiliriz." *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yay., İstanbul, t.y., s. 61-62.

keze, otoriteye ve hâkim güce karşı yapılmak istenen bir başkaldırının, en azından gösterilmek istenen tepkinin sığındığı bir alan olarak görmektedir. Tasavvuf, dinî veçhesi ve kaynakları olduğu için reddedilemeyen, önlenemeyen bir iklim fakat bâtınî olduğu için de sert Sünnî akidenin kabulde zorlandığı bir tarzı ve yorumu ifade ediyor yazara göre: "... Bununla beraber bu İslâm merkezinde iç-ten içe bir yığın mücadele vardı. Sünnî akîde, Şiî ve Bâtınî inançlar ve tasavvuf, Müslümanlık Hristiyanlıkla, ırktan gelen kültür İslâmî kültürle, Türkçe Acemce ile mücadele halindeydi. Sünnî ulema gerek sarayı gerekse aykırı meslek ve tarikat adamlarını şüphesiz şiddetle kontrol ediyordu." (s. 99) Bir noktaya dikkat çekelim: Yazarın burada üzerinde düşündüğü tasavvuf, eski Türk inançlarının bir şekilde etkisinde olan ya da Şamanizmin hatıralarını barındıran, izlerini taşıyan Anadolu tasavvufudur. Yoksa meselâ İstanbul'da yaşanan Mevlevî, Kadirî, Rûfâî ya da değişik kollarıyla Halvetîliğin, Sünnî akîde ile herhangi bir problemi söz konusu değildir. Yani tek bir tasavvuf olmadığı gibi Tanpınar da tek bir tasavvuftan bahsetmez. Bu farkı en güzel şekilde şimdi *Huzur*'da göreceğiz.

Huzur'un nasıl bir roman olduğu, neyi anlattığı üzerinde vakit kaybetmeyelim fakat romanda 20. asrın ortasında, Türkiye'de aslında bireysel plânda ve kamusal alanda ne gibi huzursuzluklar yaşandığını, mâziyle nasıl, nerede buluşulacağı, sefalet, zevk inkırazı gibi birtakım meseleler hâlledilemezse bunların nasıl artarak devam edeceğini tartışıldığını belirtip tasavvufî kişi ve kavramlara bakalım.

Bir defa peşinen vurgulamalı ki, yazarın Türkiye'yi, tarihi, medeniyeti, sanatı ve her türlü maddî-manevî değerleriyle anlamak isteyen her kahramanı gibi, Mümtaz da yolunu tasavvuftan geçirecektir. Mümtaz, tasavvufu yaşamak değilse bile öğrenmek, idrak etmek zorundadır. Zira Tanpınar gibi O da, Şark denilen mucizenin, daha özelde de İstanbul denilen esrarlı terkinin maddeyle ya da katı, kuru ve ruhsuz düşünceyle, Yahya Kemal'in tabiriyle "hendese" ile inşa edilemeyeceğini biliyordu. (Şu noktayı da kaçırmayalım: Mümtaz'ı güzele ve güzelliğe uyandıran, İstanbul'u fark ettiren hatta zaman zaman uzağına düştüğü Allah'ıyla buluşturan

Nuran'dır. [Nuran, Mümtaz'ın, vücudunu başka türlü görmesini bir tür küfür olarak düşünür.] Nuran "İstanbuldur, Boğaz'da yetişmiştir ve Türkçeyi teganni edercesine konuşur." Daha da mühim-i tasavvuf terbiyesi almıştır. [*Baba tarafından Mevlevî, anne tarafından Bektaşîyiz*] Çocukluğu ney sesleri içinde geçmiştir.) Kendisine ve etrafına daima "Biz neyiz?" ya da "kimiz?" sorusunu soran Mümtaz'ı düşüncenin götürdüğü yer çok defa tasavvuftur. Bu yüzden ki akrabası ve bir mânâda hocası olan İhsan, bir defasında soruyu "İşte buyuz... bu Nevâkâr'ız. Bu Mahur Beste'yiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz." (s. 234) şeklinde cevaplamış, bunun Bursa'da çok iyi görüldüğünü "Orada musiki, şiir, tasavvuf hep içiçe konuşuyor!" demiş, "taşın dua, ağacın zikrettiğini" söylemiştir. Unutmayalım ki medeniyet mânâsında şehir dediğimiz yapı, tabiatla insanın beraberce yarattığı bir terkiptir.¹⁶ Eğer Bursa'da taş dua ve ağaç zikrediyorsa, bunun arkasında şehrin fıtratına, tabiatın ruhuna en âhenkli, en saygılı katılımı sağlayan, daha da önemlisi, bu dua ve zikir duyacak, duyuracak insan vardır.

Nuran'a ve Mümtaz'a dönersek: Türkiye'yi anlamak, Türkiye'yi 20. asrın ortasına getiren şartları aramak demek elbette, Türkiye'nin veya Müslüman Türklerin tarih boyunca yaşadıkları her şeyi yaşamak değildir. *Beş Şehir*'de de benzerini gördüğümüz şekilde, Tanpınar'ın kendisi gibi Mümtaz da tarihe ve tasavvufa, bugünün insanı olarak, yani dışarıdan bakar. Bazen bir kaybın arkasından ağlayan hüznü bazen de aşılmış bir merhaleyi öne çıkaran bu bakış, Batılı bir idrak, dikkat ve disiplinle geliştirilmiş¹⁷ fakat oryantalizme düşmemiştir. Evet, Nuran da, tekke terbiyesiyle büyümesine rağmen aslında Mümtaz gibi bir "mistik" değildir. (*Nuran tarikatleri çok merak ediyor, fakat ikisi de mistik yaratılıştan olmadıklarından üzerinde durmuyorlardı.*) (s. 163) Tarikatleri konuştukları bir

¹⁶ Oswal Spengler, *Batı'nın Çöküşü*, (Çev: Giovanni Scognamiglio - Nuray Sengebli), Dergâh Yay., İstanbul 1978, s. 560.

¹⁷ Tanpınar'ın, Doğunun icat ve keşif kabiliyeti karşısında Batılı dikkatin önemine değindiği bir makalesi için bkz. "Şark İle Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar", *Yaşadığım Gibi*, (Haz: Birol Emil), Dergâh Yay., s. 24-27.

gün, o zamanlar yaşasaydı muhakkak Celvetî olacağını söylemiştir Üsküdar âşığı Nuran. Ama bu diyalogun arasında, bu cümlelerin hemen sonrasında anlatıcı-yazar, şu düşündürücü soruyu sorar: *"Fakat hakikaten inanıyorlar mıydı bütün bunlara?"* (s. 163) Bütün bunlar! Türkçenin sırlarına ve Tanpınar'ın üslûbuna dair küçük de olsa bir dikkati olan herkes, bu iki kelimedeki pejoratif anlamı sezer. Bununla beraber, Mümtaz, eskilerin çok önemli bir şeyi başarmış olduklarını *"Kendisini ve bütün âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını"* keşfettiklerini de düşünüyor. Fakat bu çok erken keşfin kendilerine zarar verdiğini de eklemekten edemiyor. Bütün bunların anlamı şudur: Mümtaz (bu satırlarda hemen hemen tamamen Tanpınar'ın sözcüsüdür), Şark'ın vahdet-i vücud nazariyesinin her şeyi anlamlı, her şeyi yerinde ve gerekli görme perspektifi sağladığını fakat bu bir çeşit kadercî telâkkinin hızı yavaşlattığını, böylece kendisine zarar verdiğini söylüyor. Nitekim devam eden satırlarda *"Maamafih bu hâli benim hoşuma gitmiyor, deve kervanı ile seyahat gibi ağır ve yorucu geliyor"* (s. 163) diyecektir. Gerçekten Tanpınar lügatinde zaman zaman mistisizm ya da tasavvuf, dünyayı unutmamanın, boşlamanın hatta kaçırmanın adı olarak geçer. Bu yüzdendir ki İhsan, konuşmasının devamında *"Beni iyi anla! Mistik olmuyorum"* uyarısını yapmak ve iş hayatını, üretim meselesini unutmadığını bildirmek ihtiyacı hisseder. Bu, İhsan'ın, mistisizmi elin emeğiyle beraber düşünmediği anlamını gelir. Hâlbuki dünyanın çeşitli coğrafyalarında, öyle ya da böyle, yaşanan mistisizmde ya da tasavvufta da tembellik hoş görülmez. Elin kârda, gözün Yâr'da oluşu... Yine İhsan'la, Mümtaz'ın arkadaşlarından olan (aslında bu diyalogların yaşandığı akşam, Mümtaz'ın evine yeni gelmiş olan, bu hâliyle bu kadar girift meselelerin tartışıldığı bir konuşmaya ortasından katılan) Orhan'ın devam ettirdiği konuşmada İhsan, *"Mistiklerdeki vecd haline girmek ve denizde kaybolmakla hiçbir şey kazanmam ve etrafıma da kazandırmam"* diyerek biraz önce *"At kalbini girdaba, açıl engine, ruh ol"* mısraını andığı Yahya Kemal'den de kendisini uzaklaştırır. (Zaten metin içinde, bilinçli olarak bazen Yahya Kemal'le İhsan'ın arası açılır.)

Şahsî Her şeyi İnkâr Terbiyesi: Emin Dede

Bu konuşmaların yaşandığı bu farklı akşamda, musiki bilgisi ve icra kabiliyetiyle Tevfik Bey'in, sadeliği içindeki ihtişamıyla, eski Şark'ın yaşayan çehresi Neyzen Emin Dede'nin, fizik ve ruh zenginliği yani kadınlığıyla Nuran'ın ve diğerlerinin (Orhan, Selim, Nuri sonra bütün şeytaniliğiyle Suat) bulundukları, Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde idrak edilen bu esrarlı zamanda, özellikle Tevfik Bey ve Emin Dede'nin icra ettikleri Ferahfeza âyininde meclislikler bambaşka insanlar olurlar. Ve eserin, belki de Tanpınar'ın tasavvuf ve mistik tecrübe hakkındaki en dikkat çekici anlatımları bu sayfalarda karşımıza çıkar. Bu musiki akşamında herkes kendi kendisiyle, kendi hayatı ve ıstıraplarıyla yüzleşir.

Bu uçuş, dağılış, kopuş ve dünyaya ricat akşamının asıl mimarı, gerçek bir şahsiyet olan Emin Dede'dir. Hattat, musikişinas ve neyzen Emin Dede'yi Tanpınar'ın tanımış ve dinlemiş olması kuvvetle muhtemeldir. (Buna dair net bir bilgimiz yok.)¹⁸ Fakat fark etmez. Tanpınar'ın, bir kahramanına bir kimlik ve ruh bahşetmek için reel hayata hiç ihtiyacı olmamıştır.

Yazının başında mistisizme ve tasavvufa aslında mizacen, fitraten çok yakın olan ama bunları çoğu kez Batılı kelime ve kavramlarla anlattığını, "derviş"e dışarıdan baktığını saptadığımız Tanpınar, Emin Dede'den ve müziğinden bahsederken tamamen yerlidir. Tasavvufu ve "vahdet" fikrini en hakikî ve sahîh mânâsında benimsemiş gibidir. Evet, Mümtaz gibi Tanpınar için de erişilmez birisidir Emin Dede. Şarkın kemâl noktasıdır. (*Dede bir medeniyetin en yüksek cihaz olarak kendisini seçtiği insanlardandı.*) (s. 246) Modern felsefelerin çözemediği, bilâkis yenilerini eklediği rasyonel, zihnî düğümlerin çözülüşüdür. İnsanlığın iflâs etmek üzere olduğu bir dönemde (II. Dünya Savaşı'nın arefesindeyiz romanda) hayatın ve ölümün, maddenin ve bedeninin bu kadar önemli olmadığını söyler.

¹⁸ Emin Dede'nin kim olduğuna ve Huzur'daki konumuna dair iki yazı için bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Neyzen Emin Dede I*, <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-7585-34-neyzen-emin-dede-i.html> ve *Neyzen Emin Dede II*, <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-7628-34-neyzen-emin-dede-ii.html>.

Meclise gelişi, selâmlaşması (erkeklerle lâtifeleşir, kadınların ellerini "sultânım" diye sıkar) bütün bir medeniyet, bütün bir zarafettir. Mümtaz'ı çok etkileyen mavi gözleri şöyle konuşur: "*Neden mademle bu kadar meşgulsün! Ne ben, ne de senin sanatım dediğin şey zannettiğin kadar mühimdir... Elinden gelirse senin de, benim de içimizde konuşan sırra, alemşümül sevgiye yüksel!..*" (s. 247)

"Senin sanatım dediğin şey" den kasıt elbette musiki ve neydir. Dede'nin, teknikten ibaret zannedilen veya o şekilde uygulanan sanatı nasıl küçümsemediği (bu küçümsemeyi "gereğinden fazla büyütme" olarak anlamalıyız), asıl meselenin Allah'ı bulmak ve Allah'la olmak olduğu görülür bu ifadede. Nitekim ileride bunu biraz açacak Emin Dede. Tabii, bu derviş, yaptığı veya yaptıkları üzerinde konuşanlardan değildir, sorulursa söyler, o da en sade ve süssüz kelimelerle. Sorulmazsa susar. Yazar bile, bu kadar büyük ve yüksek voltajlı bir sanatla uğraşan birisinde görülmesi gereken emareleri, arızaları görmek için beyhude yorulur. Emin Dede'de, bütün aşırılıklar silinmiş, bütün sivrilikler yontulmuştur. "*Aynı sahile çarpan bir yığın dalganın asırlar boyunca yaladığı, yuttuğu, bütün kenarlarını sildiği hususiyetlerini giderdiği bir çakıl taşı*" (s. 248) gibidir Dede.

Tanpınar, işte bu satırlarda gerçek Türk-İslâm tasavvufunun sularında yüzer. Üslûp olarak yine artisttir, modern bir zihin düşünüyor ve modern bir Türkçeyle konuşuyorsa da, bütün meselesi benliği yenmek, benliği silmek, kendisini yok saymak ve yok etmek isteyen, varlığı bir başkasına muhtaç olanın aslında varlık iddiasında bulunamayacağını bilen, bildiğimiz o derviş tipini yakalamıştır. Açıkça söylemek gerekirse Tanpınar'ın Emin Dede'si, Halide Edip'in Vehbi Dede'sine göre çok daha hakikî, çok daha yerli, çok daha orijinaldir. Emin Dede, evet klâsik bir dinî terminolojiyle konuşmaz fakat Vehbi Dede gibi de "aşk bes, bâki heves" de demez. (Halide Edip'in oryantalizmi Vehbi Dede'nin bu sözlerinde gizlidir.) Romanda çizilen Emin Dede portresinde, daha doğrusu, dergâh terbiyesi almış ve bilinmeyi, şöhreti âfet kabul etmiş, halktan kaçarak Hakk'ı bulmuş, böylece riyadan korunmuş bir "tip"in şahsiyeti söz konusudur. Emin Bey, yazarın, kendi ruhlarının karanlıklarını, ıstıraplarını, boşluklarını dinleyicilerine de geçiren Batılı

müziyenlerin aksine bu “şöhretsiz dervişlerin hayatlarının üst üste kendi şahıslarını inkârdan ibaret” olduğunu söyler ve Dede'ye de “Ötekiler sanat yapıyor. Biz sadece duadayız. Bilirsin, bazı tarikatlerde değil eser vermek, kabrinin üzerine adını yazdırmak bile iyi sayılmazdı” dedirterek, *Beş Şehir*’de “Cedlerimiz inşa etmiyorlardı, ibadet ediyorlardı”¹⁹ diyen kendisiyle buluşur ve İslâm tasavvufunun, yapılan her işte, söylenen her sözde Allah'ı arayan, sadece tek İlâh'ın, tek Fâil'in değil tek “Mevcud”un sırrını gören ruhunu yakalar. Fakat bu satırların hemen arkasından Mümtaz'ın “İşte bu şarktı. Mümtaz'a göre hem şifasız hastalığımız, hem de tükenmez kudretimiz olan şark!” şeklindeki düşüncesini aktarır. (Başka bir yerde de, Emin Bey'in eski hayata ve zevke ait fıkralarını dinledikten sonra “Bizi eğrendiren alaturka büsbütün başka şey demek...” diyecektir) Evet, Tanpınar tasavvufu, bir mânâda Şark'ı anlamış fakat benimsememiştir. Zira bu Şark'ta tembellik, yanlış anlaşılan bir kaderiyecilik ve teslimiyet vardır O'na göre: “Şark oturup beklemenin yeridir. Biraz sabırla her şey ayağınıza gelir.”

“İnanan ruhun Allah'ını arayan çırpınışı”: *Ferahfezâ*

“Asıl mucize”, yemekten sonra, yani ressam Cemil'in, Emin Dede'nin ve Tefvik Bey'in icra ettikleri *Ferahfezâ* âyininde kendisini gösterecektir. Tanpınar'ın ilhamı, sanatı ve dili, gerçekten bu bölümde şahlanmıştır. Dikkatimizi çekmesi gereken nokta, asla bir derviş olmayan, garipliği dervişinkine benzemeyen (çünkü dervişinki gerçek bir yalnızlık değil, aslında bir “inziva”dır; mürid, yalnızlığa maruz kalan değil onu seçendir, kendisini şeyhinde ve Rabb'inde silmeyi irade edendir) Tanpınar'ın, çok kendisine has bir

¹⁹ Emin Dede'nin bu sözü, Mümtaz'ın Abdülhâk Molla'nın küçük kardeşinin yazdığı *Letâif-i Rivâyât-ı Enderun* isimli jurnalde İsmail Dede'ye ait satırların zayıflığını söylemesi üzerine söylenmiştir. Tanpınar burada, yani eserin isminde küçük bir hata yapıyor. Abdülhâk Molla'nın kardeşinden kastı, Abdülhak Hâmid'in büyük amcası Hâfız Hızır İlyas Ağa'dır ve eserinin tam ismi *Letâif-i Vakâyi-i Enderuniyye*'dir. Tanpınar, görünen o ki Ahmet Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât*'ının azizliğine uğramıştır. Garip olan *Beş Şehir*'de eseri aynı yanlış isimle zikretmesidir. (s. 227)

dille, didaktizme düşmeden çıktığı erişilmez bir seviyede olmasıdır. Tanpınar,

*Çok insan anlayamaz eski musikimizden
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden*

diyen şairin kastetmediklerindendir.

Ney'in aslında "hasret" demek olduğunu, onu konuş­turan bestekâr İsmail Dede'nin ilhamının Allah'ına "Görünmezsen ne çıkar, ben seni kendimde taşıyorum" dediğini ama "bazen de, madde kadar sert bir ümitsizliğe kapan" dığını söylüyor Tanpınar ve tasavvufi tecrübenin aramak, bulmak, kaybetmek ve yine, daima aramak demek olduğunu düşünüyor.

Romanın, hiç şüphesiz Türk romanının ve Türkçenin en güzel cümleleriyle örülen bu kısmının çarpıcı tarafı, bir mânâda zihni bölünmüş, birtakım şeylerin sâfiyetini bir daha bulamamacasına kaybetmiş, yarı yerli, yarı Avrupalı aydının romandaki aksi olan Mümtaz'ın tamamen dünyevî kalmasıdır musiki boyunca. Nuran da az çok böyledir. O da henüz dünyadadır, Emirgân'dadır. Yazar, sanki bu musikiyle her ikisinin, herkesin yok olacağını, olması gerektiğini düşündürür. Hayır, Nuran "Bütün ikrariyle kendine sahip[tir] ve bu ebediyet fırtınasına bir altın kalyonun sağırsı gibi karşı koy" muştur. (s. 258) Romanın, başkahramanın gözünde yarı ilâhî bir kimliği olan bu kadın kahramanı üzerinden anlatılmak istenen bizce şudur: Teslimiyetsizlik... Bu ulvî fırtınaya karşı bir irade göstermek, dünyada kalmaya çalışmak, vahdeti değil sadece ikiliği ifade eder.

Romanın bu bölümü, sinemadan çok anlayan ve hazzeden yazarın görüntü ve ses plânında çektiği bir sahne gibidir. Emirgân'daki bahçe içindeki ev (bu dekora dışarıdan ve içeriden bakışlar), sonbaharın renkleri, Boğaz, Nuran'la Mümtaz'ın hazırlıkları, davetlilerin, özellikle Emin Bey ve arkadaşının gelişleri, selâmlaşmalar ve ilk diyaloglar, yemek faslı ve musiki... Âyin boyunca Tanpınar'ın, kamerayı kahramanlar üzerinde sıra sıra gezdirmesi, bazı çok özel flash-back'ler... Bunların hemen hepsi, daha önce de bazı sinematografik öğelerin bulunduğu *Huzur*'un diğer

sinemasal taraflarıdır.²⁰ Bu geriye dönüşlerden bir tanesi de II. Mahmud'un, hasta yatağından kalkarak Hamâmîzade'nin Ferahfeza âyininin ilk kez okunacağı ve icra edileceği Yenikapı Mevlevîhanesi'ne gelişi, o günün tasviri ve dağılmanın eşiğinde olan bir devletin dünya ve ahiret ricâlinin durumlarıyla ilgilidir. Bu noktada bizim için önemli olan, tasavvufun ve musikinin, ibadetle karışmış sanatın nasıl bir ümit ve teselli hâline gelebildiğidir. Zira âyin boyunca bu insanlar, *"Allah'ın küçük, yalnız ruhun selâmetini düşünen birer kulu olmuşlar, kısa fasıllarla ömürlerinin hesabına dalmışlar, "Bu cinsten eserler yapılırken bu [gemi?] batmaz, daha baharımızdayız" demişlerdi"* r. (s. 259) Böylece bestelenen bir âyin, bir musiki parçası Allah karşısında, kulun kendi aciziyetini ikrarı demek oluyor. Tasavvufun "ben, biz yok, ancak O var" telâkkisi, bir musiki akşamı üzerinden bir tarih ve hatta varlık felsefesi hâline geliyor Tanpınar'da.

Tanpınar'ın hayatında ve eserinde mistisizmin izlerini arayanların söyledikleri ve bizim de yeri geldikçe değindiğimiz gibi Mümtaz ve Nuran'ın âyin boyunca yaşadıklarında gerçek bir tasavvufî neşve söz konusu değildir. Onlar daha ziyade, dağılma, savrulma, hatta erime (Nuran, bir ara Mümtaz'ın ellerinin erimiş bir bal mumu gibi dizlerinden aktığını görür) yaşarlar ya da vehmederler. Fakat ney veya musikinin sadece birer âlet, birer vasıta olduğunu düşünen, asıl ve tek hakikat olarak Allah'ı gören Neyzen Emin Bey'in aksine onlar daima profandırlar. Dördüncü selâmın yâni icranın sonunda neredeyse Şeyh Galib'in "abasının göğsüne yakın bir yerini tutarak âyine katılaca"ğını söyleyen yazar (Mevlevî âyininde, mâsivâ ile münasebeti kalmamış Şeyh Efendinin, diğer dervişler gibi biri yukarıya, diğeri aşağıya bakacak şekilde ellerini havaya kaldırmadığını unutmuyor Tanpınar), "son çığlıklarda"

²⁰ "... Tanpınar'ın bu alabildiğine usta işi tespitlerini okurken hep sinemadaki "optik kaydırma"yı düşünüyorum; kalemiyle yapıyor bu işi: "Uzaktan gözle ayırt edilemeyecek bir varlık, bir durum, bir ayrıntı üzerine hızlı bir optik kaydırma bu varlık, durum ya da ayrıntıyı bir anda seyircinin gözü önüne serer ve çarpıcı bir etki yaratır.", Fethi Naci, "Huzur", Bir Gül Bu Karanlıklarda, [Haz: Abdullah Uçman-Handan İnci], Kitabevi Yay., İstanbul 2002, s. 192. (Optik kaydırmadan kasıt "zoom"dur.[M.S.]

Nuran'ın, Mümtaz'ın omuzlarından yakalayarak *"Beraber ölelim!"* diye yalvardı"ğını ekler. Âyin boyunca Mümtaz'ın zihninden neler geçtiğini yoklar ve O'nun, *"garip şey!"* *"bir defa olsun mistik bir ürperme duymadığını"* vurgular. Fakat Mümtaz'ın *"içindeki fakirliğe şimdi kendisinin de şaşırdığını"* söyler. Gerçek şu ki, Mümtaz âyin sürecince Nuran'la ve kendi hayatıyla meşgul olmuş, açıkçası *"Leylâ'da kalmıştır."* Hatta musiki daha da aksi bir tesir yapmış, zamanı sıfırladığı, ya da *"bir"lediği*, yani içinde bulunan ânı yok ettiği için aşkın aleyhine işlemiştir. Hâlbuki Mümtaz'a göre *"saadet bugünde-dir."* *"Yekpâre geniş bir ânin / Parçalanmaz akışı"*nı özleyen şair Tanpınar'ın uzağında, günü ve günün getirdiklerini önemseyen oldukça modern bir zihniyettir bu. Bu paragrafın sonunda, Mümtaz'ın zihninden *"Mesut olmadıktan sonra niye sevmeliydi?"* cümlesini geçirten yazar, *"cânânını cânı için seven"* dolayısıyla aslında kendi cânını seven modern insanı bir cümleyle çözmüştür. Hâlbuki Emin Dede'nin hediye ettiği *"bu kozmik seyahat, saadetin beyhude gaye olduğunu anlatmıyor muydu?"*

Birinci selâmın sonlarında meclise katılan Suad'sa bambaşka bir âlemdir. O, Mümtaz ya da Nuran gibi dünyevî olmakla, *"mîrac"ı* yapamamakla kalmaz; musikiyi, semâ ve ibadeti küçümser de. Musikiye ve onun vaadlerine, ilhamlarına kulak tıkamaz yalnızca, onu red hatta inkâr eder. Bu isyan Mümtaz'ı sadece korkutur. Suad, aradığını bulamamıştır fakat İhsan O'na musikide Allah'ı aramaması gerektiğini, insanın her yerde ancak getirdiğini bulabileceğini söyler. Esasen bu, bir mânâda Emin Dede'nin ney ve musikinin sadece birer vasıta olduğuna dair düşüncesini teyit eder. Suad'ın da bu geceye davetli olması çok anlamlı; yaşanan bütün güzelliklerin geçici olduğunu, şeytânî olanın Rahmânî olanı daima takip ettiğini aksettirmesi bakımından çok önemlidir. (Zaten 4 bölümlük romanın bu bölümü *"Suad"* adını taşıyor.) Suad Mümtaz'ın kâbusudur, olmaktan korktuğu kişidir, insanoğlunun bütün ümit ve tesellileri yok eden zâlim ve bîçare tarafıdır. Herkeste bulunan ve zehirli soruları soran mekanizmanın adıdır. Suad'ın kim ve probleminin ne olduğu eserin bu sayfalarında, özellikle İhsan ve Mümtaz'la girdiği; hayat, insan, adalet, nizam, mesuliyet gibi girift kavramların uçtuğu diyaloglarda ortaya çıkmaktadır. Allah'a,

insanlığa, devlet düzenine, aileye, cemiyete, mesuliyete inanmayan Suad, herkesin kendi kendisine, ayrı ayrı var olduğunu söyler. İhsan fikri reddeder ve varlığın tek olduğunu, bizimse bu varlığın, geçici parçaları olduğumuzu belirtir. İnsanın tek tek tanrılaşamayaacağını, bilâkis insanlığın “bir gün kendisine lâayık bir ahlâk yaparsa tanrılaşabileceğini” ekler. (s. 276) Tasavvufla dirsek temasının kurulduğu pasajlardır bunlar. Fakat İhsan'ın söylediklerinde problemler iç içedir. Tasavvuf, evet, varlığın tek, fakat zuhur âlemindekilerinin parça değil, belki bir akis ve tecelli olduğunu (zira Allah'ın parçalı düşünölemeyeceğini) söyler. Tasavvufta insan seyir boyunca birtakım merhaleler aşar, fakat sonunda tanrılaşmaz, bilâkis Allah'ta yok olur. Allah'ta yok olmak ise Allah olmak demek değildir. Bir bakıma, bir nehrin bir ummana karışması, o nehrin artık umman olması anlamına gelirse de bu böyledir. (Yahya Kemal *Vuslat*'ın bir yerinde “Bir sır gibidir az çok ilâh olduğumuzdan” derken acaba hangi saftadır ve tam neyi kastetmiştir?)

Bir kelimeyle söylersek, *Huzur*, sırasıyla insanın, Türk aydınının ve geniş mânâda insanoğlunun huzur ve saadetinin imkânlarını sorgulayan, yer yer de, tasavvufun bu imkânlardan olup olmadığını tartışan bir romandır. Emin Dede portresine bakılırsa, dünyadan vazgeçenin, dünya sofrasına tok oturup ondan tok kalkanın ıstırabı yoktur fakat diğer kahramanlara göre mesele dünyanın içinde kalarak, onunla birlikte, ona rağmen mutlu ve muzaffer olmaktır. Tasavvufun ve mistik düşüncenin sağladığı aşırı istigna ve yavaşlık, iddiasızlık romanın diğer kişilerine sıkıcı gelmiş gibidir.

Bir Yarı Evliyâ: Muvakkit Nuri Efendi:

Tanpınar'ın tüketilemeyen eserlerinden olan ve trajedi ile komediyi yani ironiyi en derinlikli kullandığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Muvakkit Nuri Efendi'sini tasavvuf eksenli okumak mümkün müdür? Eserin anlatıcısı olan ve bütün hayatını bir kayıplar, bozgunlar, maruz kalışlar manzumesi olarak nakleden Hayri İrdal'ın, vaktiyle yanında çalıştığı bu Nuri Efendi'nin zamana, saatlere, ayara, kâinat içindeki insana dair çok orijinal yorumları vardır. Bu taraflarıyla, varlığın anlam ve imkânını sorgulayan bü-

tün düşünce sistemleri gibi zamanı bir mesele olarak alan tasavvufun sularında gezer Nuri Efendi. Kendisine göre çok tutarlı, çok anlamlı bir telâkkiyle yaşamıştır O. Bir yalanlar anaforu olan, bütün değerlerin, daha kötüsü değer yargılarının alt-üst olduğu, zevki ve kaliteyi ölçecek herhangi bir miyarın bulunmadığı bir zamanda yaşayan ve eser boyunca bu yaşadıklarını anlatan Hayri Bey, her vesileyle ustasını hatırlar, zikreder. Meselâ iyilik ve kötülüğün birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği, dahası bunların birbirine muhtaç oldukları üzerinde felsefe yaparken Nuri Efendi'nin *"tasavvuftan bahsederken her şeyin zıddıyla maruf ve mümkün olduğunu"*²¹ söylediğini hatırlar. Demek oluyor ki Nuri Efendi, Hayri Bey'e vaktiyle tasavvuftan bahsetmiştir. Hayri İrdal'ın anlattıklarına nazaran Nuri Efendi'nin hayatını saatlere hasretmiş bir evliya olduğu sonucu rahatlıkla çıkar. (İrdal "yarı evliyâ" diyor.) Saatlerce saatlerle meşgul olan, onları uzun uzun dinleyen ve seyreden bu adamın *"Cenâb-ı Hak, insanı kendi sureti üzere yarattı, insan da saati kendine benzer icat etti"* demesi ilk anda çarpıcı bir etki yapıyorsa da Allah'a suret isnat ve hele bu suretin insanda yansıdığını iddia etmek tehlikeli bir şeydir. (Ne de olsa, Nuri Efendi'nin ağzından aslında Tanpınar konuşmaktadır. Klasik bir terbiyenin, modern bir zihniyet ve diyalektikle anlatımı daima risklidir.) *"Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır .. Bu da gösterir ki, zaman ve mekân, insanla mevcuttur!"* (s. 34) deyişi ise bütün bir kâinat telâkkisidir. Tasavvuf, farkında olalım veya olmayalım, güzel ya da çirkin, olumlu veya olumsuz, aslında herkesin ve her şeyin Allah'a gitmeye, baş gözüyle değilse de kalp gözüyle Allah'ı görmeye vesile olduğunu söyler. (Görenedir görene / Köre nedir köre ne?) "Her insan kabiliyetine, istidadına, meşrebine göre kim olduğunu (Nefsini bilen Rabbini bilir) ve Allah'a nasıl, hangi yoldan gideceğini araştırmalıdır" der. Nuri Efendi de kâinatın sırrını saatlerle çözmüş, Tek Var'a saatlerle gitmiştir. (Ayarsız saatlere büyük bir antipatisi vardır. Ayarsız saat ona göre şeytanın insanı iğfal araçlarından birisidir) Saatlere daima şefkatle yaklaşır, onlara birer şahsiyet izafe eder, en kötü ve hurda

²¹ *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2004, s. 22.

olanlarını bulup onarır, sonra da bunları “*Al bakayım şunu. Hele bir zamanına sahip ol. Ondan sonrasına Allah kerimdir!*” diyerek fakir dostlarına hediye edermiş. (Tasavvuf literatüründe başlıbaşına birer mesele olan “ibnü’l-vakt”, “ebu’l-vakt” mefhumlarını hatırlatmıyor mu?) İrdal’a göre bu, bir insana “yaşadığının şuurunu, zamanını” hediye etmektir. Nuri Efendi’nin, her şeyin birbirine girdiği, kelimelerin ve kavramların bütün kişiliklerini yani anlamlarını kaybettiği bir zamana gelmeden ölmesi, yani İrdal’ın çocukluğuna ait bir figür olması çok önemlidir, O’nu ve felsefesini sahih ve tutarlı kabul etmekte hiçbir beis kalmaz böylece.

Sonuç:

Tanpınar külliyâtında mistik literatür ve tasavvufun izlerini arayan bu yazı, bir metin içerisinde bulunan unsurların varlığı kadar, yokluğunu da önemseyen, en azından nasıl ve ne kadar var olduklarıyla da ilgilenen bir düşüncenin ürünüydü. Devrinde çok önemsenmemiş olduğunu düşünen, bunu da kendi seviyesinde bulunmayanların kendisini anlamadıklarıyla, kendi kıratında olanlarında da Garplı yazarlara gittikleriyle açıklayan bir insan ve dünü, bugünü ve yarınıyla memleketini inceleyen bir entelektüel şair / yazar olan Tanpınar’ın eserlerine dağılmış tasavvufi söylemlerin izleri sürüldü makale boyunca.

Yalnızlığı hatta garipliğiyle, içini muradına ermiş abâsız postsuz bir dervişe benzeten mısralarıyla tasavvufa yaklaştırılan Tanpınar’ın, Doğuya asıl rengini veren tasavvufu hem en büyük zenginlik hem de “şifa bulmaz hastalık” olarak gördüğü, şiire ve düşünceye çok seçkin bir lügat bahşeden, mimarî ve musiki gibi sanatları şahlandıran, dinî düşüncenin sınırlarını zorlayan bir ulvî iklim olarak kabul ettiği sonucuna varıldı. Fakat yazarın, her şeyi Allah’tan bilen, her şeyi Allah’la beraber düşünen aynı tasavvufun, hürriyet, mesuliyet, adalet vs. kavramların üzerinde yeteri kadar düşünülmemesi sonucunu doğurduğu yönünde bir kanaatinin bulunduğu da görüldü.

Aslında seküler bir tip olmasına rağmen, sembole olan düşkünlüğüyle Tanpınar'ın, daima remizlerle konuşan, hiçbir şeyin görüldüğü kadar ya da görüldüğü gibi olmadığını söyleyen mistisizme ya da tasavvufa gitmesi hiç şaşırtıcı değildi. Türkoloji eğitimi alan, ortaöğretimde kısa süre çalıştıktan sonra Üniversite'ye geçen, Türkiye'nin "en uzun yüzyılı"na dair bir Edebiyat Tarihi yazan, bu alanda dersler verip tezler yöneten Tanpınar, bu arada Müslüman-Türk düşüncesine ve edebiyatına şeklini vermiş olan tasavvufu daha yakından tanıdı ve bu zengin iklimi yeri geldikçe kendi eserlerinde söz konusu etti. Bu yazıda, işte bu söz konusu edişin, özellikle *Beş Şehir* ve *Huzur*'daki, yeri geldikçe de diğer eserlerdeki akisleri araştırıldı.

KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir, *Neyzen Emin Dede I*: <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-7585-34-neyzen-emin-dede-i.html>
- Ayvazoğlu, Beşir, *Neyzen Emin Dede II*: <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-7628-34-neyzen-emin-dede-ii.html>.
- Emil, Prof. Dr. Birol, *Türk Kültür ve Edebiyatından Şahsiyetler*, Akçağ Yay., Ankara, t.y.
- Kaplan, Mehmet, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yay., İstanbul, t.y.
- Naci, Fethi, "Huzur", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, [Haz: Abdullah Uçman-Handan İnci], Kitabevi Yay., İstanbul 2002,
- Saraç, M. A. Yekta, "Klâsik Edebiyatımız Açısından Eski Şiirin Rüzgârıyla", *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası IV*, (Haz: Kâzım Yetiş), İstanbul Fethi Cemiyeti Yay., İstanbul 2001.
- Spengler, Oswal, *Batı'nın Çöküşü*, (Çev: Giovanni Scognamillo – Nuray Sengebli), Dergâh Yay., İstanbul 1978.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (Haz: Abdullah Uçman), Yapı Kredi Yay., İstanbul 2006.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, (Haz: M. Fatih Andı), Yapı Kredi Yay., İstanbul 2002.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz: Zeynep Kerem), Dergâh Yay., İstanbul 2000.

172 • Tanpınar'ın Eşiğinde

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Huzur*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2004.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2004.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, Dergâh Yay., İstanbul 2000.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yaşadığım Gibi*, (Haz: Birol Emil), Dergâh Yay., t.y.

Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar, (Haz: Handan İnci), Kapı Yay., İstanbul 2012.

Tanpınar'ın Roman Dünyası

1000'e yakın deneme, makale ve hatıra türünden eser, 20 küsur kitap, bir o kadar yüksek lisans ve doktora çalışmasından sonra Tanpınar hakkında (şahsi hayatı ve eserleri) yeni bir şeyler söylemek gerçekten güçleşmiştir. Hayatında gördüğü "sükût suikastından" sonra; vefatından, özellikle 80 ve 90'lardan itibaren kendisine yönelen müthiş bir ilgi ve dikkat söz konusudur. Onun için sevdiğim bir ağabeyimin kendisi için

*Her ne öğrendimse medyûnum ana
Âhiretten hâce olmuştur bana*

dediği Tanpınar hakkında bugün burada şapkadan tavşan çıkaramayacağımı peşinen belirtmeliyim.

Fakat yine Tanpınar'a müracaatla, onun dilinden denilebilir ki evet, "konuşmak bulmak değildir" ama üzerinde durulan mesele veya şahsiyetin yeniden düşünülmesine, hatırlanmasına vesiledir, yoldur. Hele bu - niçin söylemekten kaçınalım -

*Uzak, çok uzağız şimdi ışıktan
Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan
Dönmeyen gemiler olduk açıktan
Adımızı soran, arayan var mı?*

diye, esrarından bî-haber olduğumuz bir iklimden bize seslenen bir dahi ise...

Konuşmanın başlığının ne olması gerektiği üzerinde düşünürken doğrusu çalışma sahamızın büyük üstatlarından birisinin, yine Tanpınar'la ilgili bir eserinden ilham aldım. Hoca'nın *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* ismini taşıyan bu kitabı, bana her nedense tevriyeli gelir ve ben kitabı "Tanpınar'ın Şiir Gibi Olan Dünyası" hâline getirir, o gözle okurum. Tanpınar'ın dünyası şiir midir? Elbette şiirden ne anladığımıza bağlı. Ama şiir, bir âlemin hudutları, şartları, imkânları ve ölçüleriyle bir başka âlemin sularına açılmak, bu âlemde bir an kopup, hülyanın, rüyanın, aşkın iklimine yürümek ise Tanpınar'ın dünyası bir şiirdir. Kendisini maddenin, gelişigüzel nesne, renk ve kokuların "dar hendesi"ne hapsedmeyen, tabiata, insana, eşyaya her defasında ilk defa görüyormuş gibi bakmasını bilen Tanpınar, hayatındaki mahrumiyetlerini, hatta mahkûmiyetlerini, şiirle, sanatla, güzellikle, en geniş manasıyla estetikle giderme, belki de unutmaya yolunu seçmişti. İşte bu mahrumiyetler ve mahkûmiyetlerdir ki Tanpınar'ın dünyasını roman yapar. Demeye çalıştığım şu ki, ikisi yarım kalmış olmak üzere 5 romanı bulunan bir yazarın hem bir roman dünyası vardır, hem de bu yazar bizatihi roman olan bir dünyada yaşar.

Milan Kundera'nın roman hakkında şöyle bir sözü vardır: "Romanın ruhu, karmaşıklıkların ruhudur. Her roman okuyucusuna şunu söyler: Durumlar senin düşündüğünden karışık". Gerçekten roman, aşkın ağılattığı, derdin söylettiği bir şeydir. Elbette bu söz, küçük değişikliklerle bütün sanat eserlerine teşmil edilebilir fakat roman, gerçekten bireysel ve sosyolojik çatışmaların, entrikaların, eleştirinin, tatminsizliğin ve rahatsızlığın kol gezdiği bir dünyadır. Bizim topraklarımıza romanın bu kadar geç gelmesinin sebeplerini de burada aramak lazımdır. Değerleri üzerinde oyunlar oynanmayan, taşları yerli yerinde, kendisinden emin, kompleksiz, suçun ve mahremiyetin ifşasının az olduğu bir toplumda romanın barınması pek mümkün değildir. Elbette romanın bizde olmaması veya bize geç gelmesi sadece bunlarla açıklanamaz ama sadece bizde Hıristiyanlıktaki günah çıkarma müessesesinin yokluğuyla da

açıklanamaz. Burada daha değişik ve temel bir problem söz konusudur. Bunun için de Tanpınar'a başvurarak diyebiliriz ki Batı'daki "introspection" yani "içe çevrilmiş araştırmacı göz"ün bizde olmaması veya değişik biçim ve amaçlarla karşımıza çıkmasıdır. Bizde de "murakabe" vardır, bizde de iç âleme yöneliş söz konusudur ama murakabe daha ziyade *"kalp ile daima Allah'a bakma; kalbi kötü-lüklerden korumak için nefsi kontrol altında bulundurma; kişinin daima Rabbinin her halini bildiğini bilmesi;"* gibi anlamlar içerir. Müslüman-Şark, her işte olduğu gibi felsefesini yaparken de Allah'tan uzak ve bağımsız hissetmez kendisini. Batının içebakışı daha cesur, hatta daha risklidir.

İşte roman bu tür kişinin, kendisini ve toplumu çok zalim bir şekilde sürekli denetleme, sorgulama alanıdır. Romanesk hayat dediğimiz hayat da böyledir. Şimdi Tanpınar'ın hayatının romana bakan tarafları nelerdir?

Yazarın bir sözünü hatırladıktan sonra bunun cevabını arayabiliriz. "Şiirlerimde kendimi, romanlarımda etrafımı anlattım." der. O, şiirin daha çok şahsi hayata bağlanmasını ister, toplumsallıktan kaçır. Bursa'da Zaman şairi olmaktan da pek hazzetmez. Onun için belki yazarın romanlarında, kendisini aramak pek iyi bir yol değildir. Bu kadar Mümtaz-Tanpınar benzetmelerine rağmen.

Tanpınar, Haziran 1901'de doğdu. Babasının memuriyetleri yüzünden bir şehirde fazla bulunamıyorlardı. Şehirlere alışma gayretlerinin ve alışılan yerden kopmanın ıstırabının kendisini epeyce zorladığını, roman olan bir hayata alıştırdığını görürüz. 13 yaşında annesini bir yolculuk esnasında kaybeder. Sıkı bir disiplin anlayışına sahip "Kadı ve mutasarrıf vekili" bir babanın dikkati altında çocukluğunu geçirir. (Güldüler diye, bir defasında kız kardeşiyle beraber babasından bir tokat yemiştir). Anne mahrumiyeti, büyüdükçe artan kitap mahrumiyeti, mürebbî mahrumiyeti ve nihayet ilgi mahrumiyeti. Tanpınar gibi ego-centirik tipler için büyük şeylerdir. Antalya'da lise döneminden sonra, İstanbul'a geliş, akrabaların yanında kalış, Baytar Mektebi'ne bir yıl devam, tarih ve felsefeye merak, Yahya Kemal'in edebiyatta olduğunu öğrendikten sonra Edebiyat Şubesi'ne kayıt, 4 yıl sonra mezuniyet, Erzurum Lisesi'nde

ilk memuriyet (İlk görev yapacağı okulun müdürüyle ilk karşılaşmada “Ne zaman emekli olabilirim?” sorusu), sonra Konya ve Ankara yılları, Güzel Sanatlar Akademisi hocalığı, Fakülte’ye intisap, Milletvekilliği (“Hiç görmediğim Maraş’tan mebus seçildim” tuhaflığı), vefata kadar çalışmak üzere yeniden Fakülte...

Edebiyata Haşim etkisiyle yazılan “Musul Akşamları” şiiriyle, yani şair olarak başladı. Daha sonra hikâyeleri, daha sonra romanları, arada da makaleleri çıktı. “Şiirin ne olduğunu biliyorum ve beceremedim” diyen Tanpınar, mektuplarında hayatta yalnız şair olabileceğini söylüyordu. Fakat nesirlerinin ihtişamı, insanı şaşırtan, alıştığı kolaylıktan uzaklaştıran farklılığı belki de şiirinin önüne geçmiştir. Ve şiiri en yüksek zirvede tutan bir şair için, romancı sıfatı rahatsız edici olabilir. Tanpınar’ın hayatı, kendisine yeterli gelmeyen ilgi ve tepkiler yüzünden, hayatta hak ettiği yeri alamamış bir insan sıfatıyla romana açılmaktaydı. Ayrıca

Her şey bana karşı kendi içimde

diyen ya da Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda karşımıza çıkan “Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir an bile unutmayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla kaptırdıkları anda bile, içlerinde tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayrimemnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi. Ah bu ikinci Abdullah Efendi... Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranıydı” ikilikleriyle, rüyalarının kendisine yaptığı zalim oyunlarla kendisiyle de barışık olmayan bir kişilikti. Çift şahsiyet, kendisiyle kavgalı olma, etrafıyla anlaşılamama, kendisinin anlaşılamadığını düşünüş, küçümsenme... Bunların hepsi romanesk unsurlardır.

* Bu tabir, “kendi çeperini kıramayan, kendisine ve kendi sınırlarına mahkûm, ufku kendi kelime ve hayalleri kadar olan” anlamına geliyor olmalıdır.

"Saat 11. Burchardt'ın Hornemann'a mektuplarını okuyordum. Birdenbire şu düşünce geldi: İyi olmayan, kıskançlıktan, lüzumsuz hasedden, kötü olmaktan kurtulmak? Bazen kendimi düşündükçe korkuyorum. Aklıma kimse gelmiyor, hodbin ve sevgiden mahrum bir insan. N'olur biraz kendimle meşgul olabilsem. Aslında fena adam değilim; fakat çok hırpalandım, çok sarsıldım, çok ihmal edildim, hor görüldüm ve bütün bunlar yavaş yavaş mizacımdan tahammuruna, ekşimesine sebep oldu. Yavaş yavaş "Ya ben?", "Ya benim?" diyen bir ses rekabet etmeye başladı. Yavaş yavaş bir kısım insana tahammül edememeye başladım. Vakıa bunu açıktan yapmadım, fakat içimden geçti. Hiçbir güvendiğim yok. Ve ihtiyarladım da. Niçin bunları yazıyorum? Bugün üzüldüğüm insanların çoğuna filan falan sebepten muğberim. ... Hepsiyle kavga ettim, daha fenası bu kavgayı içimde devam ettirdiğim olurdu."

diyen, kendisi ve çevresiyle bu şekilde, bu cümlelerle çarpışan bir insan elbette bir romanesk insandır. Yine Tanpınar bir eserinde "kahraman" dediğimiz kimsenin "kaderiyle hesaplaşabilen" kişi olduğunu söylüyor. Belki de "roman kahramanı" tabiri de roman kişilerinin - ama kaliteli roman kişilerinin - kendileriyle hesaplaşmaları neticesi bu sığara hak kazanmışlardır.

Aslında Tanpınar'ın, şiirlerini ilk neşir zamanlarında fazla da yok sayılmadığını görüyoruz. Şiirleri hakkında tenkitler çıkıyor, üzerinde konuşuluyordu. Fakat kitabı yoktu. Kitabın neşrinin ertelenmesini "Hüsam! Seni severim...." nidalı cümlelerle sürekli Yeditepe Yayınları sahibi Hüsamettin Bozok'tan rica ediyordu. Belki de bu yüzden toplu bir dikkate mazhar olamıyordu.

"Tanpınar'ın Roman Dünyası" şeklindeki başlığın ilham ettiği diğer tarafa bakarsak... 1943'te neşrettiği ilk hikâye kitabı *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'nden bir yıl sonra Tanpınar, *Mahur Beste*'yi *Ülki Mecmuası*'nda tefrika eder. 28 tefrika devam eden roman, tamamlanamaz ve o hâliyle vefatından çok sonra 1975'te basılır. *Mahur Beste*, bir beste ve o bestenin tesiri altındaki insanların romanıdır. Fakat yazar, daha sonra vereceği daha kaliteli eserlerinde olduğu gibi burada da Türkiye'nin Batılılaşma macerasına eğilir ve bu toprağın mayasına karışan unsurları arar.

Mahur Beste, bütünü göz önüne alındığında bir tek şahsın etrafında dönen, bir kişinin hayatını anlatmayı, onun macerasını nakletmeyi hedef edinen bir roman gibi görünse de yazar, bu romanda çeşitli vesilelerle (bu vesileler genel olarak Sabri Hoca-İsmail Molla diyaloglarıdır) zaman, tarih, doğu-batı, eski hayat-yeni hayat gibi sosyolojik damarlar da yer almıştır. Eski musikimiz, fertlerin hayatlarına ve maceralarına etkilerinin yanında az da olsa bu toplumsal tarafıyla okuyucuya sunulmuştur. İsmail Molla, romanın bir yerinde Türk toplumunu ve Türk'ün Müslümanlığı yaşayış ve tatbik ediş tarzını anlatırken, diğer başka sanatlarla birlikte, klâsik musikinin bestekârlarından birisini söz konusu eder:

*"Gene anladım ki bizim şark; Müslümanlık, şu bu diye tebcil ettiğimiz şeyler, bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekillerdir. Bize ulûhiyetin çehresini veren Hamdullah'ın yazısı, İtrî'nin Tekbîr'i, kim olduğunu bilmediğimiz bir işçinin yaptığı mihraptır."*¹

Tanpınar bu romanında da "Bizim romanımız şarkılarımızdır" diyen Yahya Kemal'in izinde bazı nazariyelerdir geliştirir. Kendi eserinin kahramanı olan Behçet Bey'e yazdığı mektupta şunları söyler:

*"Siz de biliyorsunuz ki dünkü hayatımızın en kuvvetli, hayata en çok tesir eden tarafı musiki idi. Musiki başka kültürlerde romanın, resmin, tiyatronun iştirakiyle yaptığı tesiri bizde tek başına, iyi kötü kendi hamlesiyle yapıyordu. Bir aile mirası hâlinde gelen böyle bir âmili nasıl ihmal edebildim? Talih belki biyolojik irsiyete dahil değildir. Fakat muhit terbiyesiyle büsbütün alâkasız olduğunu ne siz, ne de ben iddia edebiliriz. Onlar birbirlerini tanımadan, sevmeden önce Mahur Beste'yi tanır, severlerdi. Biraz da kendilerinden önce doğan bu aşk hikâyesine göre şahsiyetlerini hazırlamışlardı."*²

Kendi kahramanına mektup yazacak, onu kendisine hesap sorabilecek kadar gerçek ve var kabul edip, onunla hesaplaşacak kadar romanı hayatla beraber düşünen bir yazarla karşı karşıyayız.

¹ *Mahur Beste*, Dergâh Yay., İstanbul 1999, s. 109.

² "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Ülkü*, No: 99, 1 Kasım 1945; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 386.

Tanpınar'ın roman dünyası işte bu kadar canlı kahramanların, kendilerine has havası olan, kendisine has sesi olan insanların dünyasıdır. Bu kahramanları, kendilerine has kılmak, bir kahramanı yaratmak veya yapmak için yazarın bazı kurnazlıkları veya taktikleri vardır ki bunlardan bir tanesi de onlara bazı tikler, bazı çok belirgin, hatırdakalacak özellikler vermektir. Meselâ *Huzur*'un dört bölümünü oluşturan ana kahramanları İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz'ın yanında, İhsan'ın kızı Sabiha'nın sevdiği her şeye "bir hükümdarın dostlarına nişan dağıtması gibi hediye ettiği" kırmızı kurdele iptilâsı söz konusudur. Tevfik Bey'in oğlu Yaşar'ın hayatını hastalıklar, ilâçlar idare eder, Âdile Hanım çevresindeki insanlarla ancak onları kendisi bir araya getirmişse dosttur, aksi halde mutlu olmamaları için elinden geleni yapar. Muazzez ve İclal için millet "camdan evlerde" oturuyordur, hiçbir şey gizlenmez onlardan vs.

Tanpınar'ın roman anlayışı fertle cemiyeti birlikte alma esasına dayanır. Yani bir fert, şahsî hayatıyla, çıkmazlarıyla, ıstıraplarıyla, aşklarıyla olduğu kadar cemiyet içerisindeki yeriyle de romana girmelidir. Bu, - Tanpınar'ın Yahya Kemal için kullandığı tabirle - "bir kültürü şahsî bir macera gibi yaşama" demektir. *Huzur*'un İhsan, Mümtaz ve Nuran'ı Türk kültürünü, sanatını, zevkini nasıl kuşanmışlarsa, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri İrdal ve Halit Ayarcı'sı da bir kültürdeki yozlaşmayı, seviyesizleşmeyi, bozgunu temsil ederler. Hiçbir hadise Tanpınar'a yalnız başına gelmez.

Bir romandan beklediğimiz asıl şey, eserin bize asla öğretici olmaya kalkmamasıdır. Öyle ki kahramanlar zaman gelip de yazarın kontrolünden çıkıp yazara kafa tutabilmelidirler. Yukarıda Behçet Bey'e Mektup'tan bahsetmiştim. Flaubert'in, kendi kaderini yaşamasına göz yummak zorunda kaldığı Madame Bovary'si gibi Tanpınar da kahramanlarına, dolayısıyla okuyucusuna bu tür hürriyet alanı sağlar. Tanpınar'ın, Namık Kemal'in *İntibah*'ındaki Mahpeyker için söylediklerini hatırlarsak, yazar, kahramanına söz hakkı tanıyacak kadar adaletli olmalıdır. Kimse kayırılmamalıdır.

Tanpınar'ın romanlarında yazarın kendisini aramak doğru mudur? "Şiirlerimde kendimi, romanlarımda etrafımı" dediği dik-

kate alınırsa hayır ama Mümtaz'la olan benzerliğini, onunla aynı ıstırapları yaşamasını göz önünde bulundurursak da birtakım veriler elde ederiz. Aslında her kahramanda, onu çizen, kuran yazarın hayatından bir şeyler vardır. İhsan, Tanpınar'ın ideal kahramanı, Mümtaz birçok cephesiyle Tanpınar'ın kendisi ve Suat da yine birçok cephesiyle yazarın protest, soran, tatmin olmayan, canı tak! ettiğinde yerleşik inançların, kültürün, değerler sisteminin bile teselli edemediği şüpheli tarafıdır. Ayrıca Nuran'ın da Tanpınar'ın, Fakülte'den tanıdığı bir hanımın ilhamıyla kurgulandığını biliyoruz. Fakat elbette birçok farklılıklarla beraber. Yine de kahramanla-yazarı her zaman beraber düşünmek, dayatmacı, sınırlayıcı, ufku daraltıcı olabiliyor. Bir edebî eser, her şeyden önce ve sonra kendisidir, kendisi olarak kabul edilmelidir.

Bilindiği gibi *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur*, beraber, art arda okunması gereken nehir romanlardır. Kahramanları ortak, meseleleri - sosyal-siyasî hadiselerin ve insanın hızlı değişimi - ortaktır. Bu romanlardan *Sahnenin Dışındakiler*, Tanpınar'ın, ümitle-ümitsizliği, huzurla-ıstırapı, mutlulukla mutsuzluğu beraberce hissettiği yılları anlattığı bir eserdir. Bu roman işgal altındaki İstanbul'u, Mütareke İstanbul'unu ve bu ihanetin, yolsuzluğun iyice alışıldığı İstanbul'un Anadolu'daki savaşa olan katkı ve düşmanlığını anlatır ve Tanpınar bu kadar mesele, bu kadar realite, bu kadar toplumsallık bulunan bir eseri bile hamasete, öğreticiliğe kaçmadan sona erdirmeyi başarır. Tanpınar, estetikten feragat etmeden sosyal olabilmenin sırrını bilen sanatkârlardandır.

Huzur, tarihî ve estetik bir İstanbul fonunda yaşanmış ve yarım kalmış bir aşkın yanında, bu aşkı yaşayan ve onların etrafında bir şekilde bulunan kişilerin toplum, sanat, Doğu-Batı vs. hakkındaki görüşlerinin, tartışmalarının anlatıldığı, daha doğrusu, tattırıldığı bir eserdir. Müzik, bu romana tartışmak istenen meseleler için en güzel vesile ve meseleleri yüklenen bir unsur olarak katılır.

Doğu ve Batı'nın hayat, tabiat ve insan hakkındaki duruşunu belirleyen veya tezahür ettiren bir öğedir müzik:

“Bir Beethoven, bir Wagner, bir Debussy, bir Listz, bir Borodine bu gördüğü ebediyet yıldızından ne kadar ayrı insanlardı. Onların çılgın hid-

det ve kinleri, biltün hayatı kendisi için hazırlamış bir sofraya zanneden iş-tihalleri ve bunları tek başına yüklenilebilmek için imkânsız bir atlas gayretiyle gerilmiş gururları, hiç olmazsa şahsiyetlerini değişik planda göz önüne koyan bir yığın nazariyeleri, garabetleri, yumuşaklığı bile etrafındaki her şeye bir arslan pençesi gibi geçen mizaçları vardı. Halbuki bu şöhretsiz dervişin hayatı üst üste kendi şahsını inkârdan ibaretti.”³

Alıntıda geçen “bu gördüğü ebediyet yıldızı”yla kastedilen “Erenler, yanlış kapı çalıyorsun... Ötekiler sanat yapıyor. Biz sadece adayız.” diyen Mevlevî Neyzen Emin Dede’dir ve şüphesiz, yaptığı işi kula değil, Allah’a adayan, onun teveccühünü ve lûtfunu kazanmaya çalışan Doğu-İslâm sanatkârını temsil etmektedir.

Türk Edebiyatı Vakfı, (Çarşamba Sohbetleri),
12 Mart 2008, İstanbul.

³ Huzur, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2004, s. 248.

Tanpınar Olmasaydı Nelerden Mahrum Kalırdık?

"Bazıları öldükten sonra doğarlar."

Friedrich Nietzsche

Hayatımızdakilerin ve elimizdekilerin değerlerini, hatta varlıklarını, kayıplarından sonra anlamak gibi bir nakîsamız var. Türkiye'de pek az yazar ve şair, sağlığında hâk ettiği ilgiyi gördü.¹ Ve pek çoğu da kendilerine, Fikret'in tabiriyle *"Varsın bulunmasın bilecek nâm ü şânını"* telkininde bulunarak hayatlarını geçirdiler; her şeye rağmen eserlerini verdiler, dünyaya geliş veya gönderiliş maksatlarında uygun olarak yaşadılar ve yazdılar. Günlüklerinin bir yerinde *"Bir gün elbette bana döneceklerdir"* diyen, yani gününün kendisini önemsemediğini, görmediğini, hatta bilerek görmezden geldiğini bilen Tanpınar öldükten sonra keşfedilenlerdendir.

Çok sevdiği ve Türkçeyi plâstik bir madde gibi yoğurmaktaki kabiliyetini sık sık andığı Bâkî'nin

¹ Yahya Kemal tam bir istisnadır bu konuda. Geniş dost, hayran ve okuyucu kitlesi bir yana Cerrahpaşa'da yattığı sıralarda radyolardan, kendisi için aranan kana dair yapılan duyuru sonrasında Tokat'tan trene binip İstanbul'a gelen gençleri başka türlü izah edemeyiz zira.

*Kadrini seng-i musallâda biliüb ey Bâki
Durup el bağlayalar karşına yârân sâf sâf*

beytini zikrettiği olur muydu acaba? Unutmayalım ki Tanpınar, zaman zaman modernizmi eleştirmişse de asrının adamıdır. Modernizm, bireyin uyandığı ve daima “ya benim hayatım, ya benim duygularım?” sorularını sorduğu çağın adıdır. Tanpınar da kendisini çok önemsiyordu. Bu önemseyiş, yok farz edilmenin kaçınılmaz sonucuydu. Evet O, devrinde hak ettiği itibarı görmedi fakat arkasında çok dikkate değer bir isim bıraktı.

Tanpınar zaman zaman politize olmuş, politikaya bulaşmış fakat herhangi bir siyasî kalıbın içine girmemiş, sıkışmamıştır. Bu bir yazarın, başkalarının, kendisinden önce veya kendisine danışmadan çizdikleri yolda değil, kendi mecrasında akması demektir. Biraz sonra ismini anacağımız Yahya Kemal'den ve yabancı büyük şairlerden etkilendiği doğrudur fakat Tanpınar, her cümlesinde her mısraında kendisi olabilmeyi, kendisi kalabilmeyi başaranlardanır. Açıkçası bu kadar geniş bir okuma kültürü, bu kadar kapsamlı bir araştırma sürecinden sonra dahi kendi dilini ve imaj dünyasını koruyabilmesi de dikkat çekicidir. Çünkü başkalarını çok ve iyi bilmek, şairin aleyhine işleyebilir. Buraya kadar söylediklerimizle şunu ifade etmek istiyoruz: Tanpınar, sadece kendisine benzeyen yani orijinal bir insan ve yazardır.

İmdi: Bugünden bakınca Tanpınar ismi ve Tanpınar'ın eseri ne ifade etmektedir? Daha açıkçası Tanpınar, Türk kültür, edebiyat ve düşünce hayatında hangi boşluğu doldurmuştur? Gelmeseydi, yazmasaydı bugün nelerden mahrum kalacaktık?

İlk cevap “Tanpınar cümlesi ve Tanpınar Türkçesi”dir.

Değişik kelimelerle tanımı yapılan ama tam bir ittifakla çözülme kavuşamayan “üslûp” bizce bir yazarın ortak dile kendi şahsî mührünü vurabilmesi yani dili “kendileştirme, kendine has kılma” kabiliyetidir. Tanpınar okuyucuları ve uzmanları çok iyi bilirler ki Türkçenin en zor zamanlarını yaşadığı, Şinasi'yle başlayan ve o kadar toplumcu olduğu hâlde romantiklerin pek sevdikleri tabiat ve vatana geldiğinde kalemi coşan Namık Kemal'le kısmen devam

eden, tam bir aristokrat edebiyat kulübü olan Servet-i Fünun'da sekteye uğrayan, Millî Edebiyatla bu kez çok şuurlu ve kararlı bir ivme kazanan sadeleşme, Cumhuriyet devrinde bir ifrata varmış, yazar ve şairler, doğrudan yazamadıkları sade Türkçeyi dolaylı yoldan yakalamaya, hatta yaratmaya çalışmışlardı. (Önce doğal olarak, bildikleri gibi yazan bazı şair ve yazarlar, sonra kendi metinlerini kendi elleriyle sadeleştirdiler.) Kendisine göre bir mantığı, bir yürüyüşü, bir hayatiyeti olan Türkçe, zamanla bir kıvam yakalamış, Yakup Kadri, Refik Halit ve Sâmiha Ayverdi gibi yazarların elinde her türlü aşırılık ve yapaylıktan uzak, sokakla irtibatını kesmemiş fakat musikisini kaybetmemiş bir edebiyat dili olmuş fakat tasfiyecilik, Öztürkçecilik gibi eğilimler işi, mektup ya da kitap yerine "bitik", kelime yerine [Tanpınar'ın o kadar sinir olduğu] "til-cik" demeye kadar vardırmıştı. Kendi neslinin bütün dil modalarına rağmen Tanpınar, Türkçeye ihanet etmedi, "gerici" itham ve iftiralarını göze alarak Türkçenin asaletini günün şöhretine satmadı. Böylece tadına doyulmaz, enfes bir dil mekanizması kurdu. Bir araştırmacı için en sıkıcı gelebilecek bir edebiyat tarihi kitabı bile, bu dil zevkiyle, sanatın ve estetiğin büyüğü renklerine büründü. [Herhâlde Türk edebiyatında başka hiçbir edebiyat tarihi XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi kadar riskli değildir. Bu tür kitaplar için vazgeçilmez unsurlardan olan bilgi, tespit, tenkit ve tahlil başka hiçbir kitapta üslûp tarafından bu kadar tehdit edilmemiş, bu kadar gölge-lenmemiştir. Bu kitap, önce içerdiği eşsiz bilgiler sonra da benzersiz üslûbu için birkaç kez okunmalıdır.] Tanpınar'ın dili, şiirde çok ayrı bir plâstiğe bürünür; ışıklar, renkler, biçimler, zamanlar, mekânlar ve tabiat Türkçedeki en güzel rakslarını yaparlar. Hikâyelerinde, şairle romancı arasında bir yerde duran Tanpınar, mitlerin, masalların, mistisizmin, bütün bâtınî zenginliği ve derinliğiyle, ruhî ve zihnî karmaşası ve kuşatılmazlığıyla bireyin peşine düşer böylece bu kez şiirle nesir, Türkçedeki en imkânsız izdivacını yaşar. Tanpınar'ın roman dili ise apayrı bir âlemdir. İlk olmasına rağmen yarım kalan, kompozisyon bakımından kimi sorunlar içeren fakat ne de olsa bir Tanpınar romanı olan *Mahur Beste*'den başlayarak, bütün romanları, Türkçenin ayrı ayrı zaferleridir. Bir aşk ve İstanbul romanı olan *Huzur*'da Türkçe, İstanbul'u kuşanırken, ironi-

nin, zâlim mizahın şâhikası ve Tanpınar'ın şâheseri olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*nde her yeni'nin güzel olmak zorunda olmadığını ama her güzel'de mutlaka yeni bir taraf olduğu vurgulanır. (Bu saptama da Tanpınar'ındır) *Beş Şehir!* Sözü uzatmaya gerek yoktur. Anlattığı bu beş şehir, Tanpınar'a konu olmak ve Tanpınar Türkçesiyle anlatılmakla sonsuza kadar övünseler sezadır. Makaleler, mektuplar, günlükler... Doğulu bir şair-yazarın, Batı'nın büyük şairlerini kışkandıracak dil incelikleriyle, zaferleriyle dolu, tüketil(e)mez metinleri...

Tanpınar gelmeseydi, klâsik Türk şiirinin doğasını, eski şairlerin kim oldukları ve ne dediklerini, niçin büyük ve klâsik olduklarını, bir metne hangi soruların sorulması ve bir şiirde ne aramak lâzım geldiğini, tarihle edebiyatın, bireyle toplumun edebiyatta hangi problemleri doğurduklarını, meselâ metin merkezli yaklaşımın, eserleri, yazıldıkları devirlerin değerler dünyasından soyutlamak demek olmadığını, fakat aynı zamanda edebiyat tarihçiliğinin, metni, anlama hasretmek anlamına gelmediğini kavrayamayacaktık. Şiirin çok üst bir ifade sanatı olduğunu, bizde romanın niçin olmadığını, doğunun metinlerine, yine doğulu bir his kuvveti ama batılı bir dikkatle eğilmek zorunda oluşumuzu, tarihi ve medeniyeti sevmenin sanatın yegânelik ve orijinalliğiyle çelişmek ve yarışmak anlamına gelmediğini idrak edemeyecektik. Bir şairden iyi bir eleştirmen çıkabileceğini, hatta fiktif eser kaleme alanların, diğerlerinin metinlerini - aynı zorlukları çektikleri için - çok daha iyi kavradığını görmeyecek; bir şairden edebiyat dersi almanın yani kaleyi içten ve dıştan kuşatan bir şair-akademisyenden Türk edebiyatını dinlemenin dayanılmaz hafifliğini yaşamayacak (öğrencisi olma şerefine erenler bir tarafa, yayımlanan ders notlarıyla biz dahi kendimizi az-çok Tanpınar öğrencisi sayabiliriz)²; “derbeder bir nizam” içinde ve geç de olsa çalışmanın ve aramanın getirdiği asıl başarıya şahit olmayacaktık.

² Cengizhan Yurdanur Ağabey, Tanpınar ve Tanpınar'la ilişkisi hakkında

Her ne öğrendimse medyûnum ana

Âhiretten hâce olmuştur bana

diyor.

Tanpınar gelmeseydi Yahya Kemal'e dair bildiklerimiz az, eksik ve belki de yanlış olacaktı. *"Tanpınar olmasaydı Yahya Kemal olmazdı"* demiyoruz, tam tersine *"Yahya Kemal olmasaydı Tanpınar olmazdı"* diye düşünüyoruz fakat güneş gibi, kendi aydınlığı yüzünden kendisini rahatça göremediğimiz Yahya Kemal'in fark ve idrak edemeyeceğimiz inceliklerinden bî-haber olacaktık Tanpınar'dan Yahya Kemal'i okumasaydık. Şairin devri, sonrası ve Türkçe için önemini görmeyecektik. Mütareke günlerinde Darülfünun'da ve şehrin sohbet mahfillerinde esen Yahya Kemal rüzgârının kime nasıl hayat verdiğini, bir gençliğin kaybetmek üzere olduğu kimliğini bir şairde nasıl bulduğunu, insana şahsî ve millî haysiyetini hatırlatan bir hocanın ne demek olduğunu anlamayacaktık. Zengin şiir dilinin ve imaj zenginliğinin, şiiri halktan uzaklaştırmak demek olmadığını, yine iyi şiirin sembolistlerin anladığı mânâda mutlaka kapalı ve muğlâk olması gerekmediğini, aydınlık ve berrak bir dille de mükemmel eserler verilebileceğini Yahya Kemal kanıtlamış, bunu da bize Tanpınar anlatmıştır. Yahya Kemal, Nihad Sami gibi çok sâdık ve çalışkan bir editöre sahipti, geniş bir dost halkası içinde yaşadı. Hakkında hemen her gün bir yazı çıkıyordu, (politikanın da etkisiyle bazen bu yazıların aleyhe döndüğü de oluyordu) fakat şiirlerindeki imaj zenginliğinin, dil mükemmeliyetinin, estetikten feragat etmeksizin medeniyetin şiirini yazan şairin, herkesin vâkıf olamayacağı zenginliklerini Tanpınar'ın, *Yahya Kemal* isimli eşsiz monografisiyle öğrendik. Bu arada meselâ Tanpınar olmasaydı, Yahya Kemal'in en güzel şiirlerinden birisi olan *"Yârâb ne hürriyeti ve müsâvâtı ver"* başlıklı rubaîyi belki de hiç bilmeyecektik. (İhtiyat kaydıyla söylüyoruz, bu rubaî, bugün Yahya Kemal Enstitüsü Arşivinde bulunan ve Tanpınar'a ait olan [Yahya Kemal'in şiirlerinin kaydedilmiş olduğu] bir defterde yazılıdır. Büyük bir ihtimalle bu şiir, *Rubaîler ve Hayyam Rubaîlerini Türkçe Söyleyiş* kitabından önce herhangi bir yerde neşredilmemiştir.)

"İstanbul ya hiç sevilmez, yahut çok sevilmiş bir kadın gibi sevilir; yani her hâline, her hususiyetine ayrı bir dikkatle çıldırarak" diyen Tanpınar olmasaydı, İstanbul bizim için daha az İstanbul, aşk bizim için daha az aşk olacaktı. İstanbul'da doğan ve yaşayan, başka ciddî herhangi bir yer görmeyen, dolayısıyla yapacağı kıyas da daima

şüpheli kalmaya mahkûm olan birisi değildir Tanpınar. Evet, Şeh-zadebaşı'nda doğmuştur fakat henüz "kendisine rastlamadan" şehirden ayrılmış, Doğu'nun esrarlı, masalı yani sembolleri olan bazı şehirlerini görmüş, uzun bir aradan sonra şehre dönmüştür. Birkaç kez gittiği Avrupa'da da pek çok yer gezmiş, İstanbul'a, bütün bu tecrübenin ardından hayran olmuştur. İstanbul'un tabiatla asla yarışmayan, onu geçmeye çalışmayan mimarîsinin ne demek olduğunu, kudret eliyle yapılan / yaratılan şehrin, "insan" eliyle nasıl güzelleştirildiğini, tamamlandığını, asıl mânâsını bulduğunu göstermiştir. (*Beş Şehir*'in İstanbul bahsi, *Yaşadığım Gibi*'deki makaleler ve *Huzur* biraz da bu gözle incelenmeli, irdelenmelidir) Bir şehrin, bir şaire verdiği ilham ve imkânları, edebiyatın şehrin ruhundan nasıl beslenebileceğini; İstanbul'un hangi gözlerle okunması, izlenmesi ve yaşanması gerektiğini Tanpınar'dan öğrenmiştir Türk okuyucusu. Boğaz'ın birey olarak bize neler sunduğunu, Boğaz'da, asırlar boyunca oluşan rafine ve millî zevkin ne demek olduğunu Yahya Kemal'den sonra ve Abdülhak Şinasi Hisar'la beraber Tanpınar'dan öğrendik biz.

İstanbul'da tekevvün eden mimarî ve musikiyi, daha net bir tabirle İstanbul mimarîsi ve musikisini, daha da mühimi bunlardaki zevk ve estetiği bizim için görünür kılan Tanpınar'ın dikkatlerini biraz daha açmamız gerekir.

Çok insan anlayamaz eski musikimizden

Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden

diyen şairi en iyi anlayan elbette Tanpınar'dır. Sesin ve nağmenin insanı hangi boyutlara taşıdığını, eski musikimizin, hangi ruhî, zihnî sınırları zorladığını, hangi uhrevî ufuklara açıldığını; tek tek bireyler olarak da, bir millete ve zevke mensup insanlar olarak da bugün dahi bizde hangi boşlukları doldurduğunu Tanpınar gösterdi. Yine "*Cedlerimiz inşa etmiyorlardı, ibadet ediyorlardı*" diyen bu estetik mütefekkir, taş, mermer, ahşap gibi dünyevî malzemelerin uhrevî âlemlere hangi merdivenleri kurduğunu bildirdi. Evet, Tanpınar olmasaydı, eski musiki ve mimarî asaletini ve azametini koruyacaktı fakat biz bu asalet ve azameti görmekte zorlanacaktık. Tanpı-

nar'ın, asıl eserlerini vermeye başladığı 1940'lar Türkiye'sinin bir red devri olduğunu hatırlarsak bu eski sanatların ihya ve idrakinde O'nun mesaisinin ne demek olduğunu daha iyi anlarız.

Şimdiye kadarki söylediklerimiz geleneksel musiki ve mimarînin çok ince bir hassasiyet ve damıtılmış bir zevkle keşfine odaklandı. Tanpınar'ın, bu eserlerin korunması ve saklanması hakkındaki ısrarlı yazı faaliyeti ise meselenin bir başka boyutudur. Unutmayalım ki Tanpınar, *“Gerçek yapıcılığın, mevcudu muhafaza ile başladığını öğrendiğimiz gün mesut olacağız”* diyen adamdır.

Tanpınar'ın büyük bir kuramcı, çığır açıcı ve avant-garde bir yazar ya da geliştirdiği herhangi bir teoriyle dünyaya yeni bir perspektif sunduğunu ileri sürmek safdillik olur. Fakat bu durum, O'na bir eksiklik olarak tevcih edilemez. Zira Tanpınar, sert, katı ve köşeli şekillerden, fikirlerden; tekelcilikten nefret eden, esnekliğe inanan, eklektik bir yazardır. O'nun eserlerinde insan düşüncesinin geçirdiği aşamalardan birisini veya birçoğunu beraberce görmek daima mümkündür. Bu bilgi yekûnu, ciddî okumaların sağladığı bu çok cepheli ve kucaklayışı bakış açısı, O'nu tek başına bir felsefe ya da doktrininin dışlayıcı, ötekileştirici, inhisarcı tutumundan kurtarır. Evet, Tanpınar, klâsik zevki ve estetiği seven ve benimseyen bir yazardır fakat zaman zaman sertçe eleştirse de modern sanata da inanır ve modern sanatın tekniklerine yabancı kalmaz. Fakat tüm bunlarla Tanpınar'ın, modernizmin tekdüzeliğinden, referans ve kaynak tutuculuğundan sıkılan; dünyanın, tarihin ve kültürlerin bütün tecrübelerinden serâzâtça yararlanmayı seçen; kitap eğlenceli / renkli / hareketli olsun diye önceki metinlerin ve söylemlerin hepsinden gelişigüzel bir şeyler kullanmak isteyen post-modernist duruşu sergilediğini de ileri sürmüyoruz. Tanpınar bize, millî ve yerel olmanın, dünyaya açılmaya; dünyanın, özellikle Batı dünyasının birikiminden yararlanmaya engel olmadığını, bir kültür adamının kendi kaynaklarına ve millî hafızasına dönüşünde yeri geldikçe ve gerektikçe (fakat hiçbir komplekse düşmeden ve kapılmadan) yabancı kaynakları kullanabileceğini, hatta kullanması gerektiğini öğretti. Tanpınar olmasaydı, Avrupalı bir dikkat, ciddiyet ve disiplinin Doğu metinlerine ve medeniyetine bakışta vazge-

çilmez kazanımlar olduğunu görmemiz imkânsızlaşacak ya da gecikecekti.

Tanpınar 1939 yılında yani Tanzimat'ın ilânının 100. yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü bünyesinde kurulan, Türkiye için de bir ilk olan Yeni Türk Edebiyatı kürsüsünün başına getirildi ve bu görev dolayısıyla XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'ni yazdı. Türkoloji eğitimi almış olmasına rağmen Tanpınar bir akademisyen olarak yetişmemişti, doktorası yoktu meselâ fakat üstün seziş kudretiyle "edebiyat olayı"na ve edebî metinlere çok cepheli bakışı getirdi. Bu anlamda Yeni Türk Edebiyatı'nın ilk doktoru olan ve sahasında pek çok yeniliğe imza atan Mehmet Kaplan'ın başarısında da pay sahibi oldu. Kaplan'ı destekledi ve geliştirdi. "Tanpınar olmasaydı Mehmet Kaplan da olmazdı" diyemeyiz fakat Tanpınar olmasaydı Mehmet Kaplan bazı işleri yapmakta daha geç kalabilir, daha az yazabilir, daha az ufuk açabilirdi. (Tam bu noktada, aykırı bir bakışla, "Kaplan olmasaydı?" sorusunu sorabilir ve "Tanpınar'ın keşfi gecikebilir ve anlaşılması güçleşebilirdi" cevabını verebiliriz. Çok iyi biliyoruz ki Tanpınar'ın eserlerinin külliyat hâlinde basılması, geniş kitlelere tanıtılması biraz da Mehmet Kaplan'ın ve talebelerinin gayretiyledir.) Bu paragrafı toparlayacak olursak: Tanpınar olmasaydı, Mehmet Kaplan, Ömer Faruk Akün gibi büyük Türkologlar kendi çığırılarını açmak ve kendi üslûplarını yaratmak için çok daha fazla yorulacaklardı. Bu iki büyük hocanın yetiştirdikleri ve Türkiye üniversitelerine saldıkları öğrencilerini, hatta eserleriyle nesilleri beslediklerini de hesaba alırsak "Tanpınar olmasaydı Türk Dili ve Edebiyatı bölümleri ve araştırmaları bugünkü konumunu kazanmak için çok daha fazla zamana ihtiyaç duyacaktı" demememiz için hiçbir sebep yoktur.

Seneler önce, hoş bir tesadüfle Çapa'da, sahibi olduğu sıcak kitap evinde tanıdığım bir şair (Mehmet Zeki Ekici) "Erkekleri şiir okumayan toplumların kadınları sevmeyi öğrenemezler" demişti. Tanpınar okumayan veya Tanpınar'ın sunduğu âlemlerde, iklimlerde hiç dolışmamış olanlar da az çok şairin kastettikleri gibidir. Tanpınar'ı keşfetmemiş ve zevk etmemiş birisinin Türkiye bilgisi, insan yoru-

mu ve aşk algısı ne kadar dar ve fakirdir! Tanpınar'ın kitaplarını en az bir kere okumamış birisi şüphesiz insanı ve kâinatı yarım anlar, aşkı ise ancak "zannedebilir." Evet, Tanpınar olmasaydı aşkın, dostluğun, erdemin, insan mesuliyetinin ne anlama geldiğini tam bilemeyecek, bütün zenginliği ve kabiliyetiyle Türkçenin insanî durum ve tutumları ifadedeki gücü ve kabiliyetini göremeyecektik.

Genel Bibliyografya

- Ahmet Cevdet Paşa, *Belâgat-i Osmâniyye* [Haz: Turgut Karabey - Mehmet Atalay], Akçağ Yay., Ankara 2000.
- Alptekin, Turan, *Bir Kültür Bir İnsan*, İletişim Yay., İstanbul 2001.
- Ayvazoğlu, Beşir, *Neyzen Emin Dede I*: <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-7585-34-neyzen-emin-dede-i.html>
- Ayvazoğlu, Beşir, *Neyzen Emin Dede II*: <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-7628-34-neyzen-emin-dede-ii.html>.
- Beyatlı, Yahya Kemal, *Aziz İstanbul*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2005.
- Beyatlı, Yahya Kemal, *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2004.
- Birinci, Necat, *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, Kitabevi Yay., İstanbul 2000.
- Demiralp, Oğuz, *Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2001.
- Emil, Prof. Dr. Birol, *Türk Kültür ve Edebiyatından Şahsiyetler*, Akçağ Yay., Ankara, t.y.
- Engin, Ertan, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Resim ve Mimari", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research*, Volume 2 / 8, Summer 2009, s. 162-168.
- Enginün, İnci - Kerman Zeynep, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Dergâh Yay., İstanbul 2007.
- Eronat, Canan Yücel, *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Esen, Nüket, "Huzur ve Kara Kitap'ta İstanbul'un Semtleri", *Varlık*, nr. 1087, Nisan 1998, s. 26-28.

İlhan, Attılâ *Dersaadet'te Sabah Ezanları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2003.

Kaplan, Mehmet, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yay., t.y..

Kerman, Zeynep, *Tanpınar'ın Mektupları*, Dergâh Yay., İstanbul 2001.

Köroğlu, Erol, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve İstanbul", *Varlık*, nr. 1087, s. 29-32.

Lalo, Charles, *Estetik*, (Çev: Burhan Toprak), Hece Yay., İstanbul 2004.

Meriç, Cemil, *Kırk Ambar*, İletişim Yay., İstanbul 1998.

Moran Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bakış I*, İletişim Yay., İstanbul 2000.

Naci, Fethi "Huzur", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, [Haz: Abdullah Uçman - Handan İnci], Kitabevi Yay., İstanbul 2002.

Samsakçı, Mehmet, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2005.

Saraç, M. A. Yekta, "Klasik Edebiyatımız Açısından Eski Şiirin Rûzgârıyla", *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası IV*, (Haz: Kâzım Yetiş), İstanbul Fethi Cemiyeti Yay., İstanbul 2001.

Spengler, Oswal, *Batı'nın Çöküşü*, (Çev: Giovanni Scognamillo - Nuray Sengeli), Dergâh Yay., İstanbul 1978.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (Haz: Abdullah Uçman), Yapı Kredi Yay., İstanbul 2006.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, (Haz: M. Fatih Andı), Yapı Kredi Yay., İstanbul 2002.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Bütün Öyküleri*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2004.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Dersleri*, (Haz: Abdullah Uçman), Yapı Kredi Yay., İstanbul 2003.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz: Zeynep Kerman, 6. bs. Dergâh Yay., İstanbul 2000.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Huzur*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2004.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Mahur Beste*, Dergâh Yay., İstanbul 1999.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Mücevherlerin Sırrı*, (Haz: İlyas Dirin - Turgay Anar - Şaban Özdemir), 2. bs., Yapı Kredi Yay., İstanbul 2002,

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2004.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yay., İstanbul 1999.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, Dergâh Yay., İstanbul 2001.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yaşadığım Gibi*, (Haz: Prof. Dr. Birol Emil), 2. bs., Dergâh Yay., İstanbul 1996.

Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar, (Haz: Handan İnci), Kapı Yay., İstanbul 2012.

<http://www.fransizcasozluk.gen.tr/sozluk.php?word=concre>

İndeks

335 Satır, 144

A

Abdullah Efendi'nin Rüyalari, 7, 57, 176, 177

Abdülaziz, 18, 90, 142

Abdülhamid, (II.), 18, 141

Abdülmecid, 39

Adalar, 27, 31, 34

Adivar, Halide Edip, 137, 144, 163

Ahmed Haşim, 6, 56, 57, 126, 149, 151, 176

Ahmed Midhat Efendi, 140

Ahmed Rıza Bey, 15

Akı, Niyazi, 66,

Aksaray, 89

Akün, Prof. Dr. Ömer Faruk, 4, 132, 133, 190

Ali Rıza Bey, (Ressam), 15

Ali Suavi, 139

Alptekin, Turan, 74, 75

Amsterdam, 74

Anadolu, 13, 38, 41, 111, 144, 149, 150, 152, 180

Ankara Erkek Lisesi, 6

Ankara Kız Lisesi, 6

Ankara, 145

Ankara, 6, 7, 151, 176

Antalya, 149, 175,

Antalyalı Gence Mektup, 2, 50

Araba Sevdası, 137

Arşimed, 54

Asr-ı Atika Müzesi, 6

Âşık Kerem, 148

Aşk-ı Memnu, 141

Ataç, Nurullah, 53

Ateşten Gömlek, 144

Avnî Bey, (Yenişehirli), 54

Avrupa, 8, 39, 40, 43, 67, 81, 95, 112, 139, 142, 165, 188, 189

Ayasofya, 30, 43

Aydaki Kadın, 121

Aykaç, Fazıl Ahmet, 5

Ayverdi, Sâmîha, 185

Aziz İstanbul, 43

Aziz Mahmud Hüdaf Türbesi, 45

B

- Baden-Baden, 12
 Bâkî, 16, 31, 56, 70, 183,
 Banarlı, Nihad Sami, 5, 187
 Baudelaire, Charles, 10, 127, 143
 Baytar Mektebi, 5, 175
 Bebek, 28
 Bedesten, 20, 36
 Beethoven, Ludwig, Van, 67, 69,
 180
Benerci Kendini Niçin Öldürdü, 144
 Bentler, 27
 Bergson, Henry, 52, 149
Beş Şehir, 5, 6, 8, 15, 25, 26, 30, 33, 35,
 39, 45, 47, 88, 91, 100, 108, 115,
 121, 150, 152, 155, 158, 160,
 164, 171, 186, 188
 Beşir Fuad, 140
 Beyatlı, Yahya Kemal, 5, 6, 7, 16, 25,
 27, 29, 30, 32, 34, 43, 44, 47, 52,
 54, 55, 56, 100, 102, 106, 107,
 108, 127, 134, 137, 143, 149,
 152, 154, 159, 161, 169, 175,
 178, 179, 184, 187
 Beyazıt (II., Veli), 111, 112
 Beyazıt Camii, 30
 Beyazıt, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 47,
 114
 Beykoz, 28
 Beylerbeyi, 28
 Beyoğlu, 27, 28, 29, 38, 39, 40, 41, 42,
 43, 47, 117
Bir Sürgün, 145
 Bizans, 29, 30, 32, 47
 Boğaz(içi), 13, 15, 16, 27, 28, 29, 32,
 33, 34, 35, 45, 47, 65, 114, 117,
 160, 165, 188
Boğaziçi Mehtapları, 145
Bomba, 145
 Borodine, Alexander, 69, 180

Bourget, Paul, 141

Bouvard ve Pécuchet, 116

Boyer, Charles, 84

Bozok, Hüsamettin, 177

Buhara, 111

Burchardt, 177

Bursa, 112, 160

Büyükkada, 91

C

- Cannes, 11
 Capitol, 78
Celâleddin Harzemşah, 139
 Cenab Şehabeddin, 141
 Cézair, 78
Cezmî, 139
Chamber's Encyclopedia, 132
 Chaplin, Charlie, 80
 Cimcoz, Adalet, 8, 74, 76
 Cimcoz, Mehmet Ali, 8
 Copee, Francois, 141
 Corneille, Pierre, 140
Cumhuriyet (Gazetesi), 10

Ç

- Çadırcılar, 36, 37
Çalılıkusu, 145
 Çamlıca, 91, 127
Çamlıca'daki Eniştemiz, 145
 Çapa, 190
 Çekmeceler, 27
 Çengelköy, 42

D

- Dağa Çıkan Kurt*, 144
 Darülfünun, 38, 149, 187
 Daudet, Alphonse, 141
 Davutpaşa, 127

Debussy, Claude, 16, 67, 69, 70, 71,
108, 180

Dergâh (Mecmuası), 149

Dostoyevski, 11, 74, 76, 81

Dursunoğlu, Cevat, 6, 7

E

Edebiyat Dersleri, 74

Edebiyat Fakültesi, (İ. Ü.), 74, 131,
176, 190

Edebiyat Üzerine Makaleler, 5, 53, 56,
131

Edirne, 112

Edirnekapi, 29, 114

Eggerth, Martha, 83, 84

Ekici, Mehmet Zeki, 190

Emil, Prof. Dr. Birol, 152

Emin Dede (Neyzen), 152, 162, 181

Emirgân, 151, 165

Ergani, 2, 4, 148

Ersoy, Mehmet Âkif, 5, 142

Erzurum Lisesi, 6, 150, 175

Erzurum, 6, 128

Esen, Prof. Dr. Nüket, 26

Eşber, 140

Evin Sahibi, 58

Eyüboğlu, Sabahattin, 11

Eyüp, 27, 114

F

Fahim Bey ve Biz, 145

Fatih, 29, 30, 33, 114

Fecr-i Âti, 142

Fenelon, 138

Flaubert, Gustave, 116, 179

Fransa, 138

G

Galata Mevlevîhanesi, 39

Galata, 38

Galatasaray Lisesi, 142

Gazi Terbiye Enstitüsü, 66

Gece Gelen Telgraf, 144

Gide, André, 70

Gizli Celse, (Film), 74, 82

Gizli Mabel, 145

Goethe, Johann Wolfgang von, 70

Goncourt Kardeşler, 141

Göl Saatleri, 142

Gölpınarlı, Abdülbâki, 150

Göztepe, 27

Gümüşsuyu, 34

*Günlükler (Günlüklerin Işığında Tan-
pınar'la Başbaşa)*, 2, 5, 131

Güntekin, Reşad Nuri, 145

Gürpınar, Hüseyin Rahmi, 142

Güzel Sanatlar Akademisi, 6, 151,
176

H

Hacı Arif Bey, 67

Hâfız Post, 16, 70, 108

Halazoğlu, Gözde Sağnak, 75

Haliç, 29, 38, 127

Halûk'un Defteri, 141

Hamdullah (Şeyh, Hattat), 178

Handan, 144

Hayreddin, (Mimar), 111

Hayriyye, 3

Heredia, J. Maria de, 143

Hikâyeler, 132, 152

Hisar, Abdülhâk Şinasi, 145, 188

Hollanda, 13

Honolulu, 13, 82

Horace, 140

Horhor, 89

Hornemann, 177

Hugo, Victor, 139, 140

Huzur, 5, 30, 31, 33, 35, 36, 38, 40, 45,
47, 57, 60, 61, 66, 68, 70, 83, 88,
109, 113, 114, 128, 151, 152,
159, 165, 168, 171, 179, 180,
185, 188

Hürriyet (Gazetesi), 139

Hüseyin Fikri Efendi, 148

Hüsrev ü Şîrin, 6

I-İ

İtrî, 67, 70, 178

İ. Ü. Türkiyat Enstitüsü, 2

İbrahim Paşa Sarayı, 118

İdi, 74, 81

İlk Düşen Ak, 145

İntibah, 139, 179

İskender, (Büyük), 6

İsmail Dede Efendi, (Hammâmîzâ-
de), 16, 49, 50, 67, 69, 76, 108,
166

İstanbul Üniversitesi, 171

İstanbul, 15, 16, 20, 25, 26, 28, 29, 30,
31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41,
42, 43, 44, 45, 47, 91, 96, 103,
107, 109, 110, 111, 112, 114,
116, 117, 127, 149, 151, 159,
160, 180

İstanbul'un İç Yüzü, 145

İsviçre, 13

İtalya, 13

İyem, Nuri, 12

İz, Fahir, 133

I

Jullian, Camille, 107

K

Kadıköy, 117

Kâğıthane, 91

Kahramanmaraş, 176

Kalp Ağrısı, 144

Kandilli, 15

Kanûnî Mersiyesi, 108

Kapalı Çarşı, 35, 36, 37, 38, 47

Kaplan, Prof. Dr. Mehmet, 2, 103,
131, 174, 190

Karabibik, 140

Karacaahmet, 43

Karagöz, 7

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, 137,
144, 145, 149, 185

Karay, Refik Halid, 142, 144, 145,
185

Kendi Gök Kubbemiz, 5

Kerkük Hatıraları, 1

Kerkük, 4, 148

Kırklareli, 7

Kırmızı ve Siyah, 74, 82

Kızılıcak Dalları, 145

Kiralık Konak, 94, 145

Koca Mustafa Paşa, 27, 29, 31, 114

Konya, 6, 150, 158, 176

Kundera, Milan, 174

L

La Fontaine, 139

Lalo, Charles, 124

Lamartine, 42, 139

Letâif-i Enderun, 69

Listz, Franz, 69, 180

Londra, 139

M

Macdonald, Jeanette, 84

Mahmud (II.), 39, 166

Mahur Beste (Roman), 8, 17, 18, 22,
121, 131, 177, 178, 180, 185

Mahur Beste, 160

Mai ve Siyah, 141
Makber, 140
 Mallarme, Stephane, 16, 108, 143
 Maraş, 6, 7
 Marmara, 127
 Mehmed (II., Fatih), 111, 127
 Mehmed Tahir (Bursalı), 5
 Mehmed, (IV.), 15
 Mehmet Paşa, (Sokullu), 16, 107
 Mekke, 20, 148
Memleket Hikâyetleri, 145
Memurlar, (Film), 74
 Mercan, 36
 Meriç, Rıfkı Melûl, 5
 Merkez Efendi, 156, 157
 Meşrutiyet (II.), 90, 142
Mev'ud Hüküm, 144
 Mevlânâ, 6, 150, 156
 Michelet, 107
 Mihrimah Sultan Camii, 45
Miskinler Tekkesi, 145
 Molla-yı Rum, (bkz. Mevlânâ)
 Monaco, 11
 Montparnasse, 12
 Moran, Berna, 66
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 68, 73, 83
 Muallim Naci, 137
 Musiki Muallim Mektebi, 6
 Musset, Alfred de, 139
 Mustafa Erol, (Antalyalı Genç), 2
 Musul, 4
Mücevherlerin Sırrı, 121
 Münif Paşa, 138
 Müridoğlu, Zühdü, 5, 152

N

Namık Kemal, 40, 136, 139, 140, 179, 184

Nesîmî, 54
 Neşâtî, 16, 108, 112
Nevâkâr, 160
 Nice, 13
 Nietzsche, Friedrich, 163
 Nişantaşı, 27
Nur Baba, 145, 149

O

Oistrakh, David, 68
 Okçular, 36
 Osmanlı, (Devleti), 29, 30, 37, 47
 Otağtepe, 127

Ö

Ölçü (Dergisi), 77
 Ömer Hayyam, 143
 Ömer Seyfeddin, 142, 145

P

Paris, 12, 28, 67, 139, 143
 Pera, 38
 Peşte, 83
 Picasso, Pablo, 12
Piyale, 143
 Powell, William, 84
 Proust, Marcel, 16, 108

R

Râmi, 127
 Ran, Nazım Hikmet, 143
 Rezaizade M. Ekrem, 136, 137
 Regnier, Henri de, 142
 Rousseau, Jean Jacques, 139
 Rum Mehmed Paşa Camii, 45
 Rumeli, 111, 152
 Russel, Rosalinne, 84
 Rusya, 81
Rûbâb-ı Şikeste, 141

Rûbatler ve Hayyam Rubatlerini Türkçe Söyleyiş, 187

S

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, 11, 13, 59, 83, 88, 113, 118, 168, 179, 186

Safahat, 142

Sahaflar Çarşısı, 36, 37

Sahnenin Dışındakiler, 38, 88, 95, 97, 180

Sâmpaşazade Sezaî, 140

Saraçhane, 37

Sarayburnu, 29

Sartre, Jean Paul, 82

Sedefçiler, 36

Selânik, 141

Selçuklu, 115, 150, 158

Selimiye Camii, 104

Sergüzeşt, 137, 140

Servet-i Fîlnun, 140, 141, 185

Shakespeare, William, 78

Siirt, 4, 149

Simavnalı Kadioğlu Bedreddin, 144

Sinan, (Mimar), 16, 31, 43, 112

Sinop, 4, 149

Sodom ve Gomora, 145

Son Eseri, 144

Son Meclis, 9

Soytarı ve Kızı, 144

Stendhal, 82

Suadiye, 13, 118

Sultanahmed Camii, 112

Sultanahmet, 29, 118

Sunat, Halûk, 4

Süleyman (I., Kanunî), 16, 107, 108, 112

Süleymaniye, (Camii), 16, 31, 77, 104, 107, 108

Süleymaniye, 28, 29

Sümbül Efendi, 31

Süreya, Cemal, 157

Ş

Şaman, Bedri Tahir, 5

Şehzadebaşı (Camii), 104

Şehzadebaşı, 31, 34, 89, 114, 188

Şems-i Tebrizî, 150

Şemsipaşa Camii, 45

Şeyh Galib, 153, 166

Şiir ve İnşa, 139

Şinasî, 54, 136, 138, 139

Şişli, 38, 42, 47

T

Taksim, 38, 40, 47

Talimhane, 41

Tanrınan, Saffet, 151

Tanpınar'ın Şiir Dünyası, 174

Tanzimat (Fermanı), 7, 10, 42, 138, 190

Tarabya, 28

Tarhan, Abdülhak Hâmid, 136, 139, 140

Târık, 140

Târîh-i Ebu'l-Feth, 32

Tasvîr-i Efkâr, 7, 139

Taşkent, 111

Tebriz, 111

Tecer, Ahmet Kutsi, 7, 74

Temel, Tark, 5

Tercüme-i Manzume, 138

Tevfik Fikret, 2, 141, 142, 183

Thompson, Alexandr Robert, 133

Tokat Bahçesi, 33

Tokat Kalesi, 33

Tursun Bey, 32

Tünel, 34

Türk Sazı, 142

Türkçe Şiirler, 141

Türkömer, Kemal, 67

U

Uşaklıgil, Halid Ziya, 137, 141

Ü

Üçüncü Adam, 80

Ülkü (Mecmuası), 8, 177

Üsküdar, 27, 28, 29, 42, 43, 44, 45,
45, 47, 112, 114, 161

Üsküp, 149

V

Valéry, Paul, 52, 54

Valide Camii, (Atik, Eski), 43, 44, 45

Valide Camii, (Cedid, Yeni), 112

Valide Camii, (Küçük), 45

Valide Camii, (Orta), 45

Varlık (Dergisi), 65, 77

Verlaine, Paul, 70, 143

Vivaldi, Antonio, 68, 73

Viyana, 13, 83

Voltaire, 140

W

Wagner, Richard, 69, 70, 71, 180

Walt Disney, 80

X

XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 7, 8,
53, 153, 171, 185, 190

Y

Yahya Kemal Enstitüsü, 187

Yaşadığım Gibi, 5, 32, 47, 121, 126,
131, 188

Yemen, 148

Yeni Turan, 144

Yenikapı Mevlevîhanesi, 166

Yeşil Gece, 145

Yezidin Kızı, 145

Yöntem, Ali Canib, 142

Yunus Emre, 148, 156

Yurdakul, Mehmed Emin, 141

Yusuf Kâmil Paşa, 138

Z

Zehra, 140

Zeyno'nun Oğlu, 144

Ziya Gökalp, 142

Ziya Paşa, 40, 136, 139