A'DAN Z'YE

Ahmet Hamdi Tanpınar

EKREM IŞIN

A'DAN Z'YE AHMET HAMDİ TANPINAR

A'DAN Z'YE AHMET HAMDİ TANPINAR

Ekrem Işın

KİTAP TASARIMI
Yetkin Başarır

KİTAP-LIK DERGİSİNİN ARMAĞANIDIR
65. SAYI, EKİM 2003

© YAPI KREDİ KÜLTÜR
SANAT YAYINCILIK TİCARET VE SANAYİ A.Ş.
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
http://www.shop.superonline.com/yky
http://www.teleweb.com.tr
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr

BASKI VE CİLT
Promat

Hamdi Bey

Ortaya yakın boyu, zamanın yükü altında hafif kamburlaşmış bedeni ve dudaklarından hiç eksik etmediği o meşhur sigarasıyla aramızda bir ömür tüketti Hamdi Bey. Hastalıktan, parasızlıktan ve bir de alâkasızlıktan hep şikâyet edip durdu.

Hayatı taşrada keşfedenlerin ruh hâli, âdeta kişiliğine sinmişti. Azla yetinmenin intikamını alırcasına zincirlerini kırmış bir hayal gücüne, basit ve sıradan olanın rüyasına yedi iklim padişahı edâsıyla kuruluverme becerisine ve hüzünlü bir çocukluğun mirasını hayatı boyunca koruyabilme sağduyusuna sahipti. Ama bütün bunlar sonuçta ne ifade eder? O yine hayallerini Narmanlı Yurdu'ndaki bekâr odasında kurmaya, merakını kamçılayan uzak coğrafyalara gidebilmek için ricacı kuyruklarına girmeye mahkûmdu. Sanki hayat sofrasında iştah kabartan nimetler, onun için yasak meyvalardı.

Hamdi Bey, imkânsızlığın şirretleştirdiği çarıklı erkânıharp ahlâkını, konfeksiyon kültürünü ve iğdiş edilmiş ruhların oynadıkları insan kumarını hiç tanımadı; kaderine karşı yalnızca kendi dünyasını mırıldanmakla yetindi. Oysa çevresinde ne bu sesi duyabilecek hassas bir kulak ne de algılayabilecek bir beyin vardı.

Çevresini, hiçbir zaman var olmayan ailesi sanmıştı. Babası Yahya Kemal evi terkedip gittiğinde yetim kaldığını farketmedi bile. Sanatçı arkadaşları onu "Kırtıpil Hamdi" diye çağırdılar. Bazan "Hamdicik", bazan da "Haa şu bizim Hamdi!" oluverdi. Aralarına karıştığı entelektüel çevreyle aynı dili konuşmuyor, aynı medeniyet haritası üzerinde yolculuk etmiyordu. Tuhaf biçimde kendisini korumayı başarabilmişti belki; ama gerçekte o, hep kapının önünde bekleyen adamdı.

Ahmet Hamdi Tanpınar, bu ülke için bir vicdan azabıdır. Bu insan bu ülkenin zihniyet tarihini yazdı. Her zaman bizi düşündü. Yakalandığımız kimlik krizinin yol açtığı tahribatı gösterebilmek için ruhumuza aynayı ilk o tuttu. Sonuçta birkaç neslin üstesinden gelemeyeceği bir mucizeye imza atmayı başardı. Bütün bunların karşılığında ona yalnızlığı ve hiç arzu etmediği dar bir ideoloji adamı kimliğini uygun gördük.

Elinizdeki bu mütevazı çalışma, tarafımdan hazırlanmış daha kapsamlı bir araştırmadan seçilen bazı maddelerin kısaltılmış ya da yeniden bu kitap için yazılmış örneklerini içermektedir.

Ekrem IŞIN

AKDENİZ

Tanpınar'ın yazarlık serüveni, kendi uygarlık atlasımızı şekillendirmeye yönelik bir kültürel imge dağarcığı kurma çabasıdır. Doğu ve Batı'nın farklı zihniyet haritaları üzerinde gezinerek, ortak yaşam alanlarını, toplumsal üsluplar arasındaki kırılma noktalarını ve klasik zevki inşa eden "bütünlük" düşüncesi etrafındaki verimli havzaları, bu atlasın belirgin zirveleri olarak keşfetmek ister. Akdeniz, yazarın çocukluk ve olgunluk çağlarında kıyısında dolaştığı eski dünyaya ait üretken bir kültür havzası, tarih ve estetik anlayışını hem toplumsal hem de bireysel planda besleyebilecek kaynaklara sahip bir uygarlık zirvesi ve içinde bizim de yer aldığımız kültürel bir kimlik biçimi olarak dikkati çeker.

İlk defa 1916 sonbaharında Antalya'ya gelen Tanpınar, bu güneşli şehrin kayalıkları üzerinde Akdeniz ufkuyla karşılaşır. Hayatının son yıllarında kaleme aldığı "Antalyalı Genç Kıza Mektup"ta, çocukluk hatıralarının peşine takılıp, durgun denizin sonsuza doğru genişleyerek "elmas bir havuz"a dönüştüğünü, kovuklara dolup boşalan tuzlu suyun, henüz şekillenme aşamasındaki imge dünyasını âdeta temellerinden sarstığını belirtir. İkinci Antalya ziyareti 1921'dedir. "Güneşin sarayı" olarak tasvir ettiği Akdeniz, bu defa beraberinde "acayip bir ölüm düşüncesi"yle yazarın imge dağarcığına katılmıştır. Denizin gelgitlerle Güvercinlik Mağarası'nda oluşturduğu bu "açılıp kapanan aydınlık" imgesi, ölüm ile hayatın örtüştüğü puslu zihin algılamasını besler ve Tanpınar'ın daha sonra derinlemesine ele alacağı Paul Valéry merkezli "rüya estetiği" için bir ilk adım olur. İnsan zihninin "rüya hâline" bürünerek hayatın karanlık ve aydınlık bölgeleri arasında yaptığı yolculuğu Akdeniz metaforundan hareketle kuran yazar, şiir estetiğinin yanı sıra roman ve hikâyelerinde de sıkça başvuracağı varoluş parodisine doğru bir kapı açar.

Akdeniz, Tanpınar'ın her zaman büyük önem verdiği toplumsal aidiyet konusunda, tarihsel derinliğe sahip bir uygarlık coğrafyası kimliğini de ayrıca temsil etmektedir. 1955 yılına ait bir konuşmasında, "Biz Akdeniz insanıyız. Türk kültürü Akdenizlidir. Eski medeniyetimizin modalara mukavemeti, onlarla mücadelesi de buradan gelir" der. Bu düşünce, Türk kültürünü temellendirme nok-

tasında ortaya çıkan bir uygarlık coğrafyası arayışının geleneksel izlerini taşımaktadır. Ancak bu konuda fazla ısrarcı olmamış, dikkatini Akdeniz'den çok, Osmanlı coğrafyasının bütünü üzerinde yoğunlaştırmıştır.

"Antalyalı Genç Kıza Mektup"

1961 tarihli bu mektup, Tanpınar'ın kişisel dünyasını oluşturan kültürel katmanlar üzerinde gerçekleştirdiği arkeolojik bir kazıdır. Hayatının derinliklerine inerek kendisiyle buluşur, düşüncelerinin labirentinde dolaşır ve estetiğinin temel taşlarını günışığına çıkartır. Metin, bu özellikleri nedeniyle otobiyografik bir nitelik taşımaktadır. Antalya Lisesi'nden bir öğrencinin sorularını cevaplandırmak amacıyla kaleme aldığı bu metinde, hayatı boyunca etkilendiği kültürel ve toplumsal olguların tutarlı bir sergilemesini yapmış, beslendiği kaynakların izini sürmüştür.

Çocukluk ve ilkgençlik çağına ait izlenimleri, ailesiyle birlikte Ergani Madeni, Sinop, Siirt, Kerkük ve Antalya'ya yaptığı yolculukları kapsar. 1904-1918 dönemini kuşatan bu izlenimler, 20. yüzyıl başlarındaki Osmanlı taşrasının gündelik hayat merceğinde büyütülmüş trajik görüntüleridir. Savaş ve yoksulluk, göç ve terkedilmişlik, birbiriyle örtüşen taşra gerçekliğini derin çizgiler halinde zihnine kazımıştır. Bu gerçekliğin arka planında, Tanpınar'ın ruhunu esir alan tabiatın sonsuzluk imgeleri yer alır: Karlı dağlar, gökyüzüne dağılmış yıldızlar, güneş ışıklarıyla yıkanan çöl ve deniz.

Metin, tabiatın yazara armağan ettiği hayal kurma yeteneğini, sanatçı kişilikleriyle olgunlaştıran, imge dünyasını sistematik bilgi ve estetik tecrübeyle zenginleştiren bir dizi tarihsel figürün, hayatındaki kalıcı etkilerini vurgulayarak son bulur. Bu figürler arasında Yahya Kemal ve Ahmed Hâşim, tarihten estetiğe doğru genişleyen ilgi alanının ilk tohumlarını atmışlar; Baudelaire, Mallarmé, Valéry çizgisinde gelişen şiir anlayışı ise, onun sanatını verimli bir deltaya dönüştürmüştür. Zamanla bu deltayı besleyen Proust ve Nietzche ise, Tanpınar'ı yazım tekniği ve dünya görüşünü yönlendirmiş isimler olarak metinde yerlerini alırlar.

"Antalyalı Genç Kıza Mektup", Tanpınar'ın etkilenme kaynakları üzerine doğrudan odaklandığı, böylece kendi iç dünyasının kapılarını açabilecek gerçek anahtarları okuyucuya armağan ettiği çözümleyici bir metin niteliğini taşır.

Antikacı Dükkânı

1940'lı yıllarda Narmanlı Yurdu'nda kalan Tanpınar, boş zamanlarını burada faaliyet gösteren Antikacı Misbah'ın dükkânında geçirir. Onun kişisel sözlüğünde bu mekân, muhayyilesini canlı tutan bir medeniyet müzesidir. Etrafa dağılmış büyüklü küçüklü Çin porselenleri, Bohemya kristalleri, geçmiş zamanı sayıklayan mineli saatler, İran halıları, Bursa ipeklileri, fersudeleşmiş hilyeler, abanoz kavukluklar, İznik çinileri, XIV. Louis tarzı mobilyalar vs. hepsi birlikte, yazarın "medeniyet" kavramına yüklediği anlamı kuşatırlar.

Ona göre medeniyet, "derin mâziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanmasıdır." Tarih bu tanımı doğrularcasına insanların eşyaları, medeniyetlerin de kültürleri topladıklarına tanıklık etmiştir. İmparatorluk ölçeğinde kurgulanmış bir medeniyeti şekillendiren kültür yığılması ile insan kişiliğini inşa eden toplanmış nesneler dünyası arasındaki paralellik, bu noktada Tanpınar'ın dikkatinden kaçmaz.

Eşya (nesne), bir kültür sembolüdür ve kendine ait zamana hükmeder. Tanpınar, eşyanın bu büyülü gücüne inanmış ve onunla girdiği karmaşık ilişkiyi, zamana nüfuz edebilmenin vazgeçilmez koşulu saymıştır. Antikacı Misbah'ın dükkânında geçirdiği doyumsuz saatler, cazibesine kapıldığı nesnelerin peşine takılıp kendi iç yolculuğuna çıktığı, bir medeniyetten diğerine geçtiği, belki de aradığı huzurlu dünya zamanına nüfuz edebildiği yegâne yaşanmış anlardır. *Mahur Beste*'de, Behçet Bey'in parçalanmış kişilik portresini, ona hayattaki tek yaşama zevkini tattırabilmiş içi antika dolu mekânla birlikte çizerken, sanki biraz önce Misbah'ın dükkânından çıkmış, kurguladığı tipin bedenine girmiştir. Bu öylesine doğal bir geçiştir ki, okuyucuyu bir an tereddütte bırakmaz; çünkü Tanpınar'ın yazı labirentini her zaman, kayıp medeniyetlerin kültür nesneleri aydınlatmaktadır.

Beş Şehir

Tanpınar, medeniyet ve kültürel çatışma sorunu üzerine odaklandığı 1940'lı yılların başında, kendisini tedirgin eden bu insanî boyutlu krizin arkeolojisini yapmaya girişmiştir. Ele aldığı her tarihsel katmanda, medeniyetleri oluşturan şehir hayatının izlerini sürmekte, sanat ve toplumsal bilimlerin kesiştiği noktalarda, insan varlığının gündelik gerçekliğine eğilmektedir. 1941-1945 arasını kapsayan bu dönem, mensubu bulunduğu CHP ve Halkevleri ideolojisiyle desteklenmiş "memleket edebiyatı" ya da "yurt yazıları" bağlamında üretilen ısmarlama şehir tasvirlerinin birbiri ardınca yayımlandığı yıllardır. Anadolu şehir geleneğini turistik folklorun, modernleşmesini vali konağının temsil ettiği bu ideolojik yazı üretimi karşısında, çizgi dışı bir yol izleyerek bir zamanlar kıyısında dolaştığı Gökalpçi teoriden ayrılıp Yahya Kemal'in "medeniyet" kavramı etrafında ördüğü tarihsel perspektife geri döner. Bu yeniden buluşma, *Beş Şehir*'in toplumsal kimlik sorgulamasını merkeze alan temel eleştiri eksenini şekillendirir.

Kitabın bir taslak olarak biçimlendiği rahim, *Ülkü* mecmuasıdır. Önce "Bursa'da Zaman ve Hülyâ Saatleri"ni (1941), ardından "Ankara" (1942), "Erzurum" (1944) ve "İstanbul"u (1945) yayımlar. Şehir repertuvarının son parçası "Konya" ise, üzerinde tam anlamıyla çalışılmamış naif bir Selçuklu deseni olarak kitap baskısına alınmıştır (1946).

Beş Şehir'i meydana getiren yerleşim merkezleri, Tanpınar'ın dünyasında insan tecrübesi, tarihsel derinlik, mekân kurgusu ve zaman ritminin aynı iklimde kaynaşarak toplumsal kimliği ortaklaşa inşa ettikleri yaşam alanlarını temsil ederler. Bu Anadolu şehirleri, medeniyet kozasını ören iş ahlâkı, çarşı iktisadı, mimarî siluet ve dayanışmacı kültürün uyum içinde bütünleştikleri bir tarihsel program üzerinde çalışma imkânını da yazara verirler. Tanpınar, bu imkânı son sınırına kadar genişletir; "hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştiyak"ın peşisıra taşra sokaklarını dolaşır, imparatorluk çarşılarından geçer, mimarînin geometrisinde musikînin armonisini arar ve sonuçta bütün bu değerler sisteminin ardındaki Anadolu insanının tarihsel varlığını kuşatan yerli hayatın ruhunu keşfeder. *Beş Şehir*'in özü, kökleri yerli hayata uzanmış bir Türkiye tasarımıdır.

NÜFUS CÜZDAN ÖRNEĞİ

Soyadı	Tanpınar
Adı	Ahmet Hamdi
Babasının adı	Hüseyin
Annesinin adı	Behriye
Doğum yeri	İstanbul
Doğum tarihi	1901/1315
Dini	İslam
Medeni hali	Bekar
İli	İstanbul
İlçesi	Beyoğlu
Bucağı	Büyükdere
Mahalle veya köyü	Ishak Ağa Kasa Kaz
Sokağı	Cadde-i şerif
Dış No	26
İç No	2
Sahife No	202
Nüfusuna kayıtlı	Dayımdan Gelen Kuyu üzerine

Ahmet Hamdi

Tanpınar

Fatih

29/5/1939





Beyoğlu

Osmanlı modernleşmesi üzerine açılan her tartışmada, tarafların kılıçlarını kuşandıkları yer, Beyoğlu'dur. İstanbul'un tarihsel topografyasına aykırı bir medeniyet projesi olarak eklenen bu semt, Tanpınar'ın hayatı ve sanatı arasındaki karanlık bölgeyi ifade etmektedir. Hayatının önemli bir kısmını bu karanlığın bilinçaltında ürettiği trajediyle mücadele ederek geçirir. Narmanlı Yurdu'ndaki bekâr odası, ressam atölyeleri, Maya Sanat Galerisi ve Cumhuriyet bohemine merkez olmuş pek çok mekân, onun üzerinde gezindiği Beyoğlu haritasının belirgin odak noktalarıdır.

Beş Şehir'in 1946 tarihli ilk baskısında Beyoğlu'nun temsil ettiği kültürel yapılanmayı, çok sert biçimde eleştirmiş, "Beyoğlu küçük ve orijinalite damgası çoktan kaybolmuş, hattâ bu damgayı üstünde bir defa duymamış en ucuz cinsinden bir on dokuzuncu asır Avrupasıdır" diyerek, temel bakış açısını ortaya koymuştur. Burada, "ucuz eşya mağazalarının döşediği bir apartmanda oturulur gibi yaşanır" ve sokaklarında atılan her adım, bizi kendimizden uzaklaştırır. Beyoğlu'nu İstanbul'un tarihsel dokusuyla karşılaştırıp vardığı bu sonuç, aynı zamanda kendisinin de içinde yer aldığı, 1940'lı yıllara damgasını vurmuş entelektüel çevrenin eleştirisidir. Eserin ikinci baskısından (1960) bu bölümü çıkartarak, yalnızca semtin Osmanlı dönemindeki yabancı kimliği üzerinde dursa da, aslında onun bedeni hep Beyoğlu'nda, ruhu ise geleneksel İstanbul'da yaşamıştır. Tanpınar'ın trajedisi, kişiliğini parçalayan bu iki farklı kültür alanını ortak bir haritada birleştirebilecek imkânların yok olduğu bir dünya karşısındaki hayal kırıklığıdır.

1932

Düşünce hayatında 1932 tarihi önemli bir dönemeçtir. 1951'deki bir konuşmasında bu kırılma noktasını vurgular: "1932'ye kadar çok cezrî bir garpçı idim. Şark'ı reddediyordum. 1932'den sonra kendim için tefsir ettiğim bir Şark'ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir iklim olacağına inanıyorum."

Yarım kalmış son eseri *Yahya Kemal* (1962) biyografisinde, 1919'da tanıştığı şairin kendi düşünce hayatı üzerindeki kalıcı etkisini vurgulamasına karşın, bu sürekliliğin arka planında yer alan kırılmalar, onu farklı kültür odaklarıyla buluşturmuştur. 1927'de Ankara'ya edebiyat öğretmeni olarak atanması, onun için bir dönüm noktasıdır. Yeniden yapılandırılan bu şehrin kültür dünyasında Cumhuriyet ideallerini temsil eden kurum ve çevrelerle tanışır. 1930-1932 yılları arasında görev yaptığı Gazi Terbiye Enstitüsü, inşa edilmeye çalışılan modern kültür ve hayat tarzını üreten bir merkezdir. Burada Gökalp'in halkçı tezleriyle yoğrulmuş CHP ideolojisinin henüz şekillenme aşamasındaki kültürel programını benimser. Nurullah Ataç, Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Dursunoğlu ve Hasan-Âli Yücel'in meydana getirdiği entelektüel çevrenin klasik müzik, mitoloji, Avrupa düşüncesi ve naif köycülük anlayışıyla şekillenmiş kültür perspektifi, onu kısa sürede "cezrî garpçılık"ın temsilcilerinden birisi yapmıştır. Bu döneme ait düşüncelerini Ahmet Kutsi Tecer'in yayımladığı *Görüş* mecmuasında sergiler. Fakat onun "cezrî garpçılık" dönemini en iyi yansıtan olay, 1930'da Ankara'da toplanan "Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi"ndeki konuşmasıdır. Tanpınar, divan edebiyatının lise programından kaldırılmasını, bunun yerine Tanzimat sonrası modern edebiyatın okutulmasını teklif ederek Yahya Kemal'in mirasına âdeta sırtını dönmüştür. Bu teklif onun 1932'de kapanan "cezrî garpçılık"ının bir özeti olmakla birlikte, 1933'te Güzel Sanatlar Akademisi'ne ve 1939'da İstanbul Edebiyat Fakültesi'nde kurulan "Yeni Türk Edebiyatı" profesörlüğüne atanmasında başlıca rolü oynar.

Coğrafya

Medeniyet ve kültüre ilişkin metinlerinde sıkça kullandığı bu kelime ile "ruh iklimi" ve Yahya Kemal'den devraldığı "vatan" kavramı, ortak kökenli bir düşünce yapısının anahtarlarıdır. Tanpınar retoriğinde "ruh iklimi", sınırları tam anlamıyla belirgin olmayan, ancak duyu ve tecrübeyle algılanabilen bir medeniyet çerçevesi, "vatan" ise millî karakteri belirgin bir toplumsal yaşam alanıdır. "Coğrafya" kavramını daha çok, bir kültürün kendi içinde bütünlüğünü koruduğu topografik gerçekliğin karşılığı olarak kullanmıştır.

Bu gerçeklik aynı zamanda insan ve toplumu kuşatan bir dizi değişmez tarihsel zorunluluğu içerir: "Coğrafya bir kaderdir. Bu demektir ki bunun gereklerini kabul etmek, ona ayak uydurmak şartiyle onunla iyi kötü uzlaşılabilir. Fakat bu şartları büsbütün unutanlar için perişanlık mukadderdir." II. Dünya Savaşı'nın bitiminde dile getirdiği bu düşüncesini, daha sonra Soğuk Savaş yıllarında ortaya atılan antikite merkezli kültür tezleri karşısında ısrarla savunmuştur.

Çarşı

Tanpınar'a göre şehir hayatının, dolayısıyla medeniyetin kalbi, çarşıdır. Anadolu şehirlerini dolaştığı öğretmenlik yıllarında, taşra çarşılarının çöküşünü ve bunun sonucunda gündelik hayatı pençesine alan fakirlik olgusunu yakından gözlemlemiştir. Çöken yalnızca çarşının temsil ettiği iktisadî üretim değil, aynı zamanda bu faaliyeti besleyen bir değerler sistemi olarak toplumsal ahlâktır.

Çarşı üretiminin İstanbul hayatında klasik zevki meydana getiren mimarîyle paralel yürüdüğünü söyleyen Tanpınar, özellikle Bedesten ile Süleymaniye arasında sembolize ettiği, bir medeniyetin madde ve ruh dünyaları arasındaki dengeye dikkat çekmektedir. *Beş Şehir* ve *Huzur*'un temel tartışma odaklarından birisi de, çarşının bir üretici merkez olarak gündelik hayatımızdaki önemini kaybetmesi ve bu boşluğu ithal malların doldurduğu fetişleştirilmiş bir marka pazarının almasıdır. Çarşının güncel üretim ve pazarlama yöntemleriyle yeniden canlandırılmasını, toplumsal kimliğin uğradığı erozyona karşı bir önlem olarak önerir.

Çocukluk

Bütün orta halli Osmanlı bürokrat ailelerinin yaşadığı hayat macerası, Tanpınar'ın taşrada geçen çocukluk ve ilkgençlik yıllarına ışık tutar. 23 Haziran 1901'de İstanbul Şehzadebaşı'nda doğan Tanpınar, çoçukluk çağını babası Hüseyin Fikri Efendi'nin kadılık göreviyle dolaştığı Osmanlı taşrasında yaşamıştır. Üç yaşındayken

Ergani Madeni'ndedir. II. Meşrutiyet'in heyecanına Sinop'ta tanık olur. Ardından ailesiyle birlikte Siirt'e gelir. Burada misyonerlerin yönetimindeki Dominiken okuluna bir yıl devam ederek Fransızca öğrenir. Daha sonra 1914'te çocukluk hatıralarında önemli bir yer tutan Kerkük'e ve 1916'da ilkgençlik çağına derin izler bırakan Antalya'ya gelir.

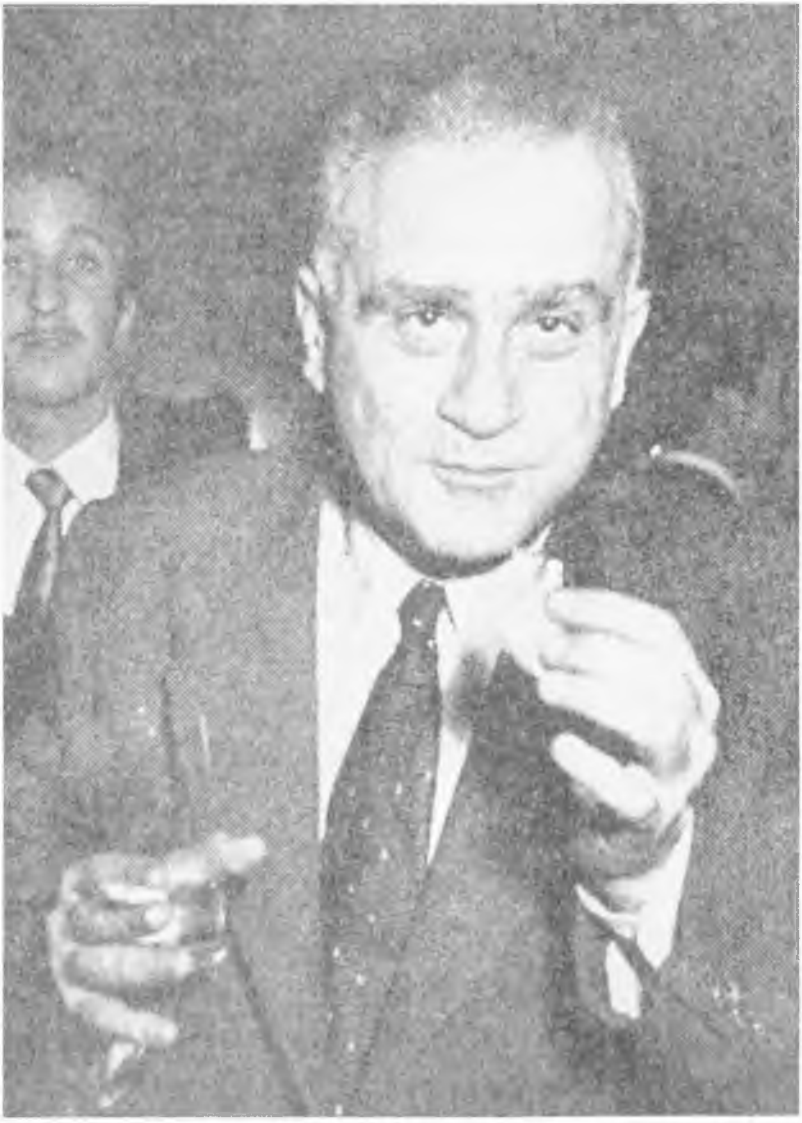
Tanpınar'ın çocukluğu, Osmanlı coğrafyası üzerinde sürekli yolculuk eden bir ailenin kaderiyle âdeta özdeşleşmiştir. Ergani Madeni'nde, henüz üç yaşındayken karlı bir gün "kendine rastlar". Sinop'ta denizi keşfetmiş, Kerkük'te çöken bir imparatorluğun etrafını saran yalnızlığı içinde, daha sonra "Evin Sahibi" hikâyesinde canlandıracağı Gülbuy Hanım'la tanışmıştır. Yahya Kemal, Ahmed Hâşim, Yakub Kadri ve Süleyman Nazif, onun bu hummalı okuma dönemindeki kahramanlarıdır. Böylece edebiyata açtığı kapıdan, 1916-1918 yılları arasında Antalya Sultanisi'nde öğrenci iken oluşturduğu imge dünyasına geçer. 1919'da ise, artık Yahya Kemal'in öğrencisi olmaya hazır bir Mütareke gencidir.

Darülfünun Edebiyat Fakültesi

1919'dan vefat ettiği 1962'ye kadar, Tanpınar'ın hayat çizgisini belirleyen devlet kurumudur. Cumhuriyet döneminde uygulanan bir dizi eğitim reformuyla Darülfünun'dan üniversiteye dönüşen bu kurum, Tanpınar'ın hem öğrenci hem de öğretici olarak içinde bulunduğu, eğitim programına gelenekçilik ile modernleşmenin birlikte damgalarını vurdukları bir kültürel çevreyi ifade eder.

1918'de Antalya'dan İstanbul'a yüksek öğrenim için gelen Tanpınar, önce bir yıl kadar Baytar Mektebi'nde okumuş, ardından 1919'da Yahya Kemal'in ders verdiği Edebiyat Fakültesi'ne kaydını yaptırmıştır. Beyazıt'taki Zeyneb Hanım Konağı'nda faaliyet gösteren okulda geçen öğrencilik yıllarını, *Yahya Kemal* kitabında etraflıca anlatır. Dönem, işgal altındaki İstanbul'da acı ve umudun birbirini izlediği karanlık yıllara tanıklık eder. Yaşadığı bu ortamı, "Yahya Kemal'in derslerini dinledikçe, içimdeki karışık dünya nizamını buldu. Yavaş yavaş hislerin dünyasından, fikirlerin dünyasına girdim" diye özetleyen Tanpınar, fakülte dışında da, İkbal Kıraathane-





si'nde Yahya Kemal'in etrafına toplanmış genç yazarlarla birlikte *Dergâh* mecmuasının yayımlanmasında görev alır. Tanpınar'ın öğrencilik hayatı, 1923'te Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şirîn* mesnevisi üzerine hazırladığı bitirme teziyle son bulur. Edebiyat Fakültesi'ne Yeni Türk Edebiyatı profesörü olarak döneceği 1939'a kadar Anadolu'nun çeşitli liselerinde öğretmenlik yapacak, Güzel Sanatlar Akademisi'nde estetik ve sanat tarihi dersleri verecektir.

14 Aralık 1939'da Maarif Vekili Hasan-Âli Yücel imzalı, "Edebiyat Fakültesinde 19uncu asır Türk Edebiyatı Tarihi derslerinin, matlup evsaf ve şartları haiz talip zuhur edinceye kadar, Güzel San'atler Akademisi Sanat tarihi Profösörü Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından idare edilmesi hakkındaki Üniversite Heyetinin teklifi uygun görülmüştür" ifadesini içeren onayıyla 15 Aralık 1939'da göreve başlar. Bu görevini 1942 ara seçimlerinde Maraş milletvekili seçilinceye kadar sürdürür. 1943-1946 yılları arasında milletvekili olarak parlamentoda bulunur. 1946-1948 döneminde Milli Eğitim Bakanlığı müfettişliği ve Güzel Sanatlar Akademisi estetik hocalığı yaptıktan sonra 1949'da bu defa vefatına kadar sürdüreceği Edebiyat Fakültesi'ndeki görevine tekrar döner.

Tanpınar'ın 1939'daki ilk ataması, Yeni Türk Edebiyatı Kürsüsü'nü kurma amacına yönelik bir projenin sonucudur. 1933 üniversite reformunda tasviye edilemeyen Fuad Köprülü ekolüne karşı bir girişim izlenimini veren bu görevlendirme, *XIXuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin (1949) yazılmasına ve Tanzimat öncesi ile sonrasını kuşatan dönemler arasında Yahya Kemal estetiğine dayalı sağlam bir köprünün kurulmasına neden olmuştur.

DEGÜSTASYON

1928'de Çiçek Pasajı'nın İstiklâl Caddesi'ne bakan girişinde faaliyete geçen bu lokanta, aralarında Tanpınar'ın da bulunduğu sanatçı çevresinin Beyoğlu'ndaki başlıca buluşma noktalarından birisidir. Osmanlının son yıllarını Beyazıt kahvelerinde geçiren edebiyatçı kuşağına, Cumhuriyet'le birlikte ev sahipliği yapan başlıca kültür merkezlerinden birisi olma özelliğini de taşır. İlk müdavimleri, Yahya Kemal

ve Ahmed Hâşim'dir. Tanpınar, 1930'ların sonuna doğru Degüstasyon'un kültürel ortamını ve entelektüel kadrosunu ana çizgileriyle vermektedir: "İkinci Harpten evvelki yıllarda Degüstasyon hemen hemen bütün edebiyatçılarımızın toplandığı bir yer olmuştu. Yahya Kemal, Profesör Münir Bey, Ağaoğlu Ahmed, Mustafa Şekip Tunç, Arif Dino, (ölüm nasıl etrafımı talan etmiş), Abidin Dino, Peyami Safa, Hilmi Ziya, Çallı, sık sık burada birleşirdik. Buraya zaman zaman Yahya Kemal'in de geldiği olurdu. Yahya Kemal, Cahit Sıtkı ve Arif Dino'nun bir masada beraber olduğumuz gecelerden birini çok iyi hatırlıyorum."

Yahya Kemal'in elçi, Tanpınar'ın da milletvekilliği nedeniyle İstanbul dışında bulunmaları, II. Dünya Savaşı sonuna kadar bu iki önemli figürün Degüstasyon sahnesinden çekilmelerine neden olur. 1950'li yıllarda durum değişmiştir. Yahya Kemal, Park Otel'e sığınır, Tanpınar ise zamanının önemli bir kısmını Maya Sanat Galerisi ile ressam atölyelerinde geçirir.

Dergâh

Yahya Kemal'in öncülüğüyle 1921-1923 yılları arasında 42 sayı çıkan bu dergi, Tanpınar'ın edebiyat dünyasına ilk adımını attığı eşiktir. Darülfünun'da Yahya Kemal'in düşünceleri etrafında şekillenen tarih, dil, estetik ve medeniyet merkezli konular, *Dergâh*'ta Ahmed Hâşim'in de katılımıyla geniş bir zemine yayılır. Tanpınar, aralarında Hasan-Âli Yücel, Mustafa Nihad Özön, Halil Vedat Fıratlı, Rıfkı Melûl Meriç, Necmeddin Halil Onan, Mükrimin Halil Yinanç, Nurullah Ataç ve Ahmet Kutsi Tecer'in de yer aldığı Millî Mücadele yanlısı genç yazarlarla Yahya Kemal figürü etrafında oluşan ve "Dergâhçılar" adıyla tanınan bu grubun üyesidir. "Musul Akşamları"ndan sonra kaleme aldığı şiirleri burada yayımlanır.

Dergâh'ta temelleri atılan "millî kültür" anlayışı, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişin âdeta kültürel zeminini hazırlamıştır. Ancak Cumhuriyetçiler, Osmanlı dünyasına fazlaca vurgu yapan bu entelektüel çevreyi benimsemezler. Zamanla gruptan Hasan-Âli Yücel, Nurullah Ataç ve Ahmet Kutsi Tecer koparak Ziya Gökalp'in çizgisinde karşılığını bulan tasviye hareketine katılırlar. Tanpınar ise, 1932'ye kadar bir arayış dönemi yaşar, bu tarihten sonra *Dergâh*

ideolojisini hareket noktası kabul ederek kendi kültür perspektifini şekillendirir.

Eski-Yeni

Türk toplumunun yaşadığı modernleşme süreci, özünde "Eski-Yeni" kavramları etrafında kümelenmiş bir dizi kültürel sembolün çatışmasıdır. Tanpınar, bu çatışmanın tam ortasında yer alarak Yahya Kemal'in sentezci düşüncesini temsil etmiştir. Cumhuriyet reformlarının hızla gerçekleştirildiği bir siyasî ortamda söz alarak gerçeğin diliyle konuşur: "Yeninin taraftarı ve mücadelecisiyiz, fakat eskiye bağlıyız. İş bu kadarla kalsa iyi. Fakat kalmıyor, daha karışıyor. Hayatımızın bazı devirlerinde yeninin adamı olarak eskinin tazyikini duyuyoruz; bazı devirlerde eskinin adamı olarak yeninin tazyiki altında yaşıyoruz. Bu kutup değiştirme bir asırdan beri hayatımıza hâkim."

Çizdiği bu tabloda modernleşmenin bütün trajik renkleri mevcuttur: Eski ya da Yeni adına savunulan değerlerin sağlam bir zemine oturmayışı, sürekli ideolojik odak değiştiren bakış açıları ve bireysel planda yaşanması kaçınılmaz etik sarsıntılar. Böyle bir ortamda Tanpınar, Eski'ye yüklenmiş olumsuz değer yargılarına karşı, kendi yörüngesinden sapmış bu geleneksel dünyanın Yeni değerler sistemi içinde yol açabileceği temel bir insanî soruna dikkati çeker: "Muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin, hemen yanıbaşımızda, bazan bir mazlum, bazan kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü saklayan bir hazine gibi durması, en ufak bir sarsıntıda serab parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendisine çağırması, bunu yapmadığı zamanlarda da, hayatımızdan bizi şüphe ettirmesidir. Tereddüt ve bir nevi vicdan azabı... (Bize akseden çehresiyle yanlış yapma korkusu)." Tanpınar, bu vicdan azabını romanlarının psikolojik dokusuna taşımış, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran, kendi paylarına düşen büyük şüphenin kişiliklerini içten içe kemirmesini yaşamışlardır.

Ferahfezâ Âyini

Hamamîzâde İsmail Dede'nin Ferahfezâ Âyini, Tanpınar'da Osmanlı estetiğinin ulaştığı en saf şekli, ruh ve maddenin birbiri içinde eriyerek inşa ettikleri klasik zevkin imge düzenini ifade eder. Düşünce hayatının ana eksenlerinden birisi, bu eserin canlandırdığı medeniyet tasarımını bir model olarak Yeni'nin karmaşık ve henüz kristalize olmamış değerleri karşısında temellendirme çabasıdır. Ruhunun algı kapılarını sonuna kadar açar ve eserin yarattığı çağrışımlardan Osmanlı medeniyetinin kozmik haritasını çıkartır: "Ferah-fezâ Âyini sade İsmail Dede'nin eserinin değil, bütün musıkîmizin bir ucu imkânsızda kıvranan yıldız topluluğudur. Ferah-fezâ, Dede'nin sanatının teknik meselelerinin olduğu kadar, iç meselelerinin de halledildiği noktadır. Gariptir ki bu noktaya varılınca Dede'nin sanatına, bahsettiğimiz ikiliğe rağmen, bir sükûnet gelir. Dede burada kâinat muammasını çözmüştür, diyeceğim. Daha Devrikebir peşrevinin ilk cümlesinden itibaren bir medeniyetin, bir zevkin bütün muhassalası ve ideası olan Ferah-fezâ bütünü karşımıza çıkar. Bu makamın bu iki eserdeki teslimleri, en şaşırtıcı yollardan kaybedilene kavuşmadır. Sanki Dede'nin sanatı bir basübadelmevt sırrının emrindedir. O kadar olduklarından ayrı bir çehre ile gelirler."

Bu oldukça kişisel ve bir o kadar kapalı ifade tarzı, Tanpınar'ın Osmanlı medeniyetini kuran zihinsel soyutlamayı kavrayabilmek için geliştirdiği retoriğin sonucudur. Musikîyi, "giydirilmiş zaman" olarak tanımlayan yazar, bu retoriğin idare ettiği çağrışımcı üslupla Ferahfezâ'nın zamanına nüfuz etmiş ve eserin mistik yapısı etrafında *Huzur*'un trajik dokusunu örmüştür. Roman kişilerinin topluca yer aldıkları tek sahnede, Neyzen Emin Dede'nin peşreviyle açılan Ferahfezâ Âyini icra edilir. Musikînin giderek genişleyen kozmik zamanı, şüphe, tereddüt ve korkunun kıskacındaki roman karakterlerinin benliklerini tutsak alır, kendi hayatları üzerinde varoluşun temel sorularına cevap aramaya zorlar. Tanpınar'ın istediği de budur.



Mehmet Kaplan ile



Soldan sağa: Tarık Temel, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nuri İyem ve İlhan Şevket Aykut



FERT-CEMİYET

Tanzimat modernleşmesi Osmanlı düzenini ayakta tutan "fert" ve "cemiyet" tabakalarını geleneksel yapı içinde ayrıştırarak, temel bir tartışma konusunu gündeme getirir: Modern hayatın dinamiği "fert" mi, yoksa "cemiyet" midir? Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte bu soru, önemini korur. Prens Sabahaddin ve çevresi hariç tutulursa bu soruya cevap oluşturacak teklifler, bütünüyle "cemiyet" olgusundan hareket ederler. Tanpınar da bu çizgidedir.

"Fert-Cemiyet" denkleminin çözümüne önce tekil durumdaki küçük değerin tanımını yaparak başlar. "Fert", tek başına bir çözümsüzlük yumağı ya da dengesini kaybetmiş bir yön arayışıdır Tanpınar'a göre. Düşüncesini bu nokta üzerinde yoğunlaştırıp, "Fert olarak alınan insan tam değildir ve herhangi bir büyüklük fikriyle beraber yürümez. İnsiyaklarımızın emrinde bulunduğumuz zaman fert oluruz. Uzvî âhengi bozulan insan fert haline girer" diyerek, bir çeşit edilgen varoluş imgesi tasarlar. Bu imge, "büyüklük" ve "devamlılık" boyutundan yoksundur. Oysa "devamlılık", Tanpınar'ın dünyasında hayatın ve yaratıcılığın vazgeçilmez önkoşuludur. Bu noktada "fert"in bir zaaflar bütünü olan dünyasından ayrılıp, onu ayakları üzerinde doğrultabilecek sağlam zemine yönelir. "Fert"e bir güvenlik dünyası sunan bu zemin, aynı zamanda "büyüklük ve devamlılık" boyutuna sahip "cemiyet"in tarihsel varlığıdır.

"Cemiyet için fertte olduğu gibi ölüm yoktur. Orada süreklilik vardır" diyen Tanpınar, "fert"i kendi içinde eriten bu toplumsal organizmaya bütün olumlu değer yargılarını yüklemiştir. "Cemiyet", tarih bilincini, tecrübeyi, kökleşme duygusunu ve aidiyet olgusunu temsil etmektedir. Bu temsil gücü sayesinde, bütün bir medeniyetin koruyucu limanı ve savunulacak tek kalesidir.

Ayrıca Tanpınar, kendi düşünce terazisinde "fert"e oranla daha ağır basan "cemiyet"i, Türk hayat tarzına dayanışmacı bir kimlik kazandıran tarihsel koşulların doğal bir ürünü olarak kabul etmektedir. "Fert-Cemiyet" denkleminin arka planındaki yönlendirici irade, ona göre tarihin kendisidir. Tarih, "cemiyet" adına konuşur ve "fert"i, bu ortak hayata davet eder. Tanpınar'ın tespiti çarpıcıdır: "Eğer ferde ait bazı tabii hakların bile peşinden koşmamışsak bu, daimî bir tehlike içinde yaşamamızdan gelir. Türk milleti, iki yüz sene muhasara edil-

miş bir kale nizamiyle yaşadı. Muhasara şiddetlendikçe fert kendisini cemiyete bağışladı." Bu düşünce aynı zamanda onun, "Fırtınaya karşı yaprak değil, kökünü toprağın derinliklerine salmış olan çınar dayanır" ifadesinin tarihsel düzlemdeki açılımıdır.

GARP-ŞARK

1953'te Paris'e ilk defa gelen Tanpınar, yakın dostu Mehmet Ali Cimcoz'un bir sohbet esnasında söylediği şu sözleri hatırlar: "Biz iki milletiz; garplı ve şarklı. Hikâye bu..." Yazarın yıllar öncesinden bilinçaltına yerleşmiş bu tespit, aslında onun bütün ömrü boyunca zihnini meşgul eden Doğu-Batı sorununun çarpıcı bir özetidir.

Türk düşünce hayatına Tanzimat'la kök salan Doğu-Batı sorunu, hem ideolojik bir çatışma alanı, hem de farklı iki medeniyet tarzını kuşatan bir bilgilenme sürecini ifade eder. Aynı zamanda bir toplumsal kimlik arayışını da içeren bu sorun, her aydın kuşağının yüzleştiği, yeniden yorumlayıp çözmeye çalıştığı, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e devredilmiş bir zihin alıştırmasıdır.

Tanpınar bu sorunu ilk defa Kerkük'te, I. Dünya Savaşı'nın iç karartıcı cephe haberleriyle kavramaya başlar. Mağlup olan "Şark"ı, içine düştüğü aczin karanlığında çırpınırken burada görür; ardından İstanbul'da Yahya Kemal'in öğrencisi iken "Garp"ı tanıma fırsatını bulur.

Doğu-Batı ikiliği, Tanpınar'ın bir yazar ve düşünce adamı olarak üzerinde yoğunlaştığı temel konudur. Romanlarının altyapısı, bu ikiliğin yol açtığı toplumsal trajediyle örülmüştür. Kahramanları, bu trajedinin kaypak zemini üzerinde ayakta durmaya çalışırlar. Bizzat yazarın kendi hayatı, bu ikiliğin girdabında yolunu bulmaya çalışan bir insanın hikâyesidir.

"Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" başlıklı denemesinde, her iki zihniyet dünyasına ait belirgin davranış kalıplarını sergileyerek Doğu-Batı ikiliğine kuşatıcı bir giriş yapar. Önce her iki kutbun "madde" karşısındaki doğal reflekslerini gözlemler ve buradan hareketle "Şark" ile "Garp"ın birbirinden farklı zihniyet tipolojilerini somutlaştırır.

Tanpınar'a göre Doğu, "maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişiklikle kabul eder. Telkin ettiği ilk hususiyetlerle yetinir. Bu ilk karşılaşmada bazı mükemmelliklere kadar varır. Hattâ erişilmez bir hal aldığı da olur. Fakat çarçabuk teessüs eden bir gelenekte bu mükemmellik durur, kalıplaşır." Aynı ölçütü bu defa Batı'nın davranış kalıbına uygular: "Garp ise onu daima elinde evirir çevirir, zihninin karşısında tutar, onda birtakım başka hususiyetler ve mükemmelleşme imkânları arar, onun hakkında en etraflı bilgiye sahip olmağa çalışır ve bu gayretler sayesinde, sonunda bu maddeyi başka bir şey denecek hâle getirir." Bu karşılaştırmadan şu sonucu çıkartır Tanpınar: "Denebilir ki, Şark eşyaya umumî şeklinde tasarruf eder. Hattâ bazen onu tabiattan sanki ödünç alır. Garp ise bünye mahiyetini anlamak ve bütün imkânlarını yoklamak suretiyle onu tam benimser."

Doğu'nun zihnî anonimleştirme eğilimi ile Batı'nın yeniden üretim anlayışı, Tanpınar'ın iki dünya arasına çektiği saydam sınırla birbirinden ayrılırlar. Aynı anda sınırın her iki tarafında birden olabilmek, yazarın en içten arzusudur. Ama bunun imkânsızlığını bilir. *Huzur*'un sonunda konuşan, sanki bu imkânsızlığa teslim olan kendisidir: "Şark'la Garp birbirinden ayrı. Biz ikisini birleştirmek istedik. Hatta bundan yeni bir fikir bulduğumuzu sandık. Halbuki tecrübe daima yapılmış, daima iki çehreli insanlar vermiştir."

Hayat

Tanpınar'ın metinlerinde insanlar ve olaylar arasındaki karmaşık ilişkiyi, bir üst irade olarak "hayat" düzenler. Bu nedenle çoğu zaman basit sözlük anlamının dışında, içeriği yazar tarafından belirlenmiş bir kavram şeklinde kullanılmıştır.

Eski ile yeni, Doğu ile Batı, gelenek ile modern, "hayat"ın kozasında biraraya gelir. Önemliyi önemsizden, canlıyı cansızdan, taklidi hakikiden ayıran "hayat"tır. O kendi hukukunu uygular, kendisi adına konuşur ve sonuçta insanın kaderi olur.

"Hayat"ın insanlar ve olaylar üzerindeki düzenleyici iradesi aynı kalmakla birlikte, içeriği değişir. Yeni hayat, kendi koşullarını

yaratır ve yeni insanlarla yürür. Bu yürüyüşe ayak uyduramayanlar için "hayat"ın anlamı, "parçalanmış zaman"dır. Çekim merkezinden yoksun, bütünlüğü ortadan kalkmış böyle bir zaman evreninde herbiri farklı yönlere savrulmuş hayat şekilleri, zihniyet kalıpları ve etik değerler çatışması, toplumsal kaosu inşa ederler. Tanpınar'a göre Türk modernleşmesi, bütünlük ve devamlılık zeminini kaybetmiş, kendi bünyesi içinde parçalanmış bir "hayat" iradesi altında yaşanan kimlik kaybı sürecidir. Önce şu tespiti yapar: "Hayatımız ikiye bölündü. Bir taraftan yeni, hayata dayanan zaruretleri karşılayan çehresiyle görünüyor, öbür taraftan bunun tam zıddı olan şey, yani yaşama kudretini kaybetmiş bir yığın artık, kendi âleminin üstünde yüzebilen birkaç dağınık unsura yapışmış duruyordu." Ardından bir "muamma"ya dönüşmüş bu "hayat" gerçekliğinin doğru kavranabildiği sürece, yeni imkânlar yaratabileceğine dikkat çeker: "Geniş hayat önümüzdeki bin başlı bir muamma gibi duruyor. Onu çözdükçe kendimizi bulacağız, hakikî şahsiyete, hür san'ata kavuşacağız." *Mahur Beste*'de İsmail Molla, *Huzur*'da İhsan, bu "hayat muamması"nı Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde çözmeye çalışan, birbirinin devamı iki roman kahramanıdır. Tanpınar, bu kahramanların bilinçaltına yerleşir ve onların ağzından konuşur.

Huzur

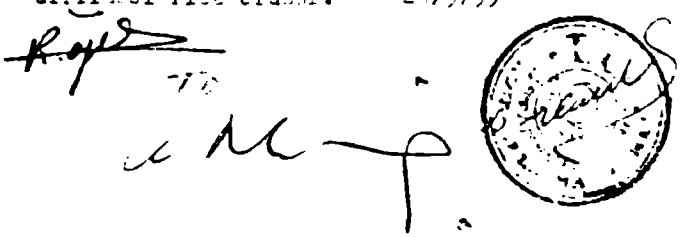
30 Ağustos 1939 akşamı bir hasta dostunu ziyarete giden Tanpınar, bütün geceyi onun başucunda geçirmiştir. Sabah radyodan Alman ordularının Polonya topraklarına girdiğini öğrenir. Bir süredir zihnini meşgul eden savaş tehlikesi, artık insanlığı pençesinde kıvrandıran bir medeniyet trajedisi olarak karşısında durmaktadır. Bu şiddetli yıkım psikolojisi, Tanpınar'ın iç dünyasında büyük bir hızla genişler ve tarihsel bir boyut kazanarak Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan kültürel kırılma fayını harekete geçirir. *Huzur*, bu güçlü sarsıntının sonucunda doğmuş ve yazar, medeniyet enkazı altındaki kimlikleri tespite çalışmıştır.

Huzur'un merkezinde yer alan insanlık trajedisine, romanın kahramanları İhsan, Nuran, Suad ve Mümtaz'ın açtıkları dört ayrı kapıdan girilir. Her kapı bir diğerinin labirentine açılmakta, her la-



İskender Fikret hakkında y

Suç cevabı olduğu iddia edile
kitabında ehliyetsiz
verilmiş olduğunu bili ki ol
lan Edebiyat Fakültesi profesörlerinden Ahmet
Hamdi Tanpınar ın tetkik gü olan 29/9/95
pazartesi saat 15 de mahkemede bulunması
kendisi tebliği sonu ün gününden evvel bil-
dirilmesi rica olunur. 24/9/95



birent kendi karmaşası içinde bir toplumsal kimlik krizi barındırmaktadır. Roman, Mümtaz ile Nuran'ın imkânsız aşkı, Suad'ın nihilizmi ve İhsan'ın medeniyet eleştirileriyle örülen doku üzerinde şekillenir. Belirgin bir olay kurgusuna sahip bulunmayan anlatı, Tanpınar'ın Mümtaz, Yahya Kemal'in de İhsan tiplemesiyle Cumhuriyet modernleşmesine açtıkları ortak bir penceredir.

İSTANBUL

24 Ocak 1950 tarihli bir konuşmasında İstanbul'u *Huzur*'un başlıca kahramanı olarak tanımlar. Şehir, tarih önünde düşünmekte ve kendi geçmişini hatırlamaktadır.

Tanpınar'ın şehirleri, toplumsal hafızayı temsil ederler. İstanbul, bu hafıza içinde en zengin kültür arşivine sahiptir. Hayatı boyunca bu arşivin içinde dolaşmış, eserlerini burada keşfettiği medeniyet tasarımıyla inşa etmiştir.

Yazarın İstanbul'la bilinçli ilişkisi, Mütareke döneminde Yahya Kemal'in öğrencisi olduğu yıllara uzanır. Dersler bir süre sonra Darülfünun'un dışında, İstanbul sokaklarında devam etmeye başlar. Birlikte bu imparatorluk şehrinin büyüsünü gezerek keşfetmeye çalışırlar. Yıkık surlar, Boğaziçi, dar sokaklar, yangın yerleri, mezarlıklar, ismi unutulmuş harap yapılar, birbiri ardınca bu iki insana kendi hayat hikâyelerini anlatırlar. Tanpınar İstanbul'u gezerek öğrenmiş, şehrin hayatına bu yolla nüfuz etmiştir. *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran'ı, gençlik yıllarının bu tecrübesine dayanarak İstanbul'da gezdirir. Kahramanları, önlerine beklenmedik anlarda çıkan hayat ve tabiat sahneleri karşısında, iç dünyalarına dalarak bu şehrin peyzajında kendilerini keşfederler.

İstanbul, Tanpınar'a göre tarihsel sürekliliğe sahip kültür bilincinin bir medeniyet çatısı altında örgütlendiği coğrafyadır. Bu coğrafyada hayatiyet kazanmış ve varlığını zenginleştirerek bir üsluba dönüşmüş her kültür ögesi, kendine özgüdür. Şehir tarih boyunca pek çok farklı kültürü bünyesine katmış, fakat sonuçta bütün aykırılıklar âdeta törpülenerek ortaya İstanbul'un damgasını taşıyan bir medeniyet çıkmıştır. Tanpınar bu medeniyetin davetine cevap verir ve bu coğrafyayı kendi dünyasını besleyen ana kaynak olarak kabul eder.

Bu şehir geleneksel hayat üslubunun kurgulandığı bir mer-

kez olduğu kadar, aynı zamanda bu üslubun dağılmaya başladığı bir tarih sahnesidir. Tanpınar, kurulma ile dağılma arasındaki yıpratıcı ilişkiyi İstanbul ölçeğinde gözlemlemiştir. Önce şehrin geleneksel kimliğini tanımlar: "Eski İstanbul bir terkipti. Bu terkip küçük büyük, manalı manasız, eski yeni, yerli yabancı, güzel çirkin - hattâ bugün için bayağı- bir yığın unsurun birbiriyle kaynaşmasından doğmuştu. Bu terkibin arkasında Müslümanlık ve imparatorluk müessesesi, bu iki mihveri de kendi zaruretlerinin çarkında döndüren bir iktisadî şartlar bütünü vardı." Ardından dağılmanın ilk işaretlerine dikkati çeker. "Bu terkip iki asırdan beri büyük manasında, hemen her sahada müstahsil olmaktan çıkmış bir içtimaî manzumenin malıydı. Bu itibarla gerçekte fakir, fakat zevkle değilse bile inanılarak yaşandığı için halis ve ayrı, büyük bir mazi mirasının son parçalarını dağıtarak geçindiği için dışarıdan gösrerişli, bütün bir görenekler zincirine dayandığı için de zengindi." Tanpınar bu tespitin peşinden İstanbul'un kimlik kaybına yol açan son tarihsel dönemeci vurgular: "Her büyük şehir nesilden nesile değişir. Fakat İstanbul başka türlü değişti. (...) 1908 ile 1923 arasındaki onbeş yılda o eski hüviyetinden tamamıyla çıktı. Meşrutiyet inkılâbı, üç büyük muharebe, birbiri üstüne bir yığın küçük, büyük yangın, malî buhranlar, imparatorluğun tasfiyesi, yüzyıldır eşiğinde başımızı kaşıyarak durduğumuz bir medeniyeti nihayet 1923'de olduğu gibi kabullenmemiz onun eski hüviyetini tamamıyla giderdi."

İstanbul, Tanpınar'ın kimlik hazinesi, kendisiyle yaptığı bir iç konuşma ve köklerini toprağına saldığı bir medeniyet coğrafyasıdır.

İSTİHSAL

İster şehir ölçeğinde, isterse düşünce alanında olsun, toplumun dayandığı temel, "istihsal"dir Tanpınar'a göre. Üretim karamına yüklediği bu geniş çaplı işlevsellik, onun aynı zamanda toplumsal değişim karşısında tutarlı bir programa sahip bulunduğunu da gösterir. Üretmeyen bir toplum kendi ölümünü hazırlar. Bu düşünceyi ısrarla vurgulamış, yeni hayat şekillerinin ancak üretim fa-

aliyetiyle inşa edilebileceğini belirtmiştir: "Bütün sıkıntılarımız, ümitsizliklerimiz istihsal azlığından meydana gelmektedir. Bu buhran maddî hayattan manevî hayata doğru dev adımlarıyla yürümektedir. Binaenaleyh tam bir iktisadî kalkınma, yani millet olarak mevcudiyetimiz, hattâ kendimiz tarafından tabiî görülmesi, ancak mevzuunu iyi kavrıyan bir bilgi ile yapılan çok geniş bir istihsal hareketi ile kabildir. Aksi takdirde şehir hayatımız, tefekkürümüz sun'î bir kabuk vaziyetinde kalır."

Klasik Osmanlı medeniyetinin arkasında Kapalıçarşı'yı görmesi anlamlıdır. Tanpınar'da "İstihsal" kavramı, maddî ve manevî üretimin birbiriyle kurduğu dengeyi ifade etmektedir. Çarşı iktisadından ithal bonmarşe düzenine geçişi, dengenin bozulduğu bir zihniyet krizi olarak değerlendirmiş, üretimin yerine tüketimi esas alan yeni hayat tarzını bir toplumsal intihar biçimi saymıştır.

Kader

Tanpınar'ın metinleri, "kader"in insan ve toplum hayatındaki farklı yansımalarıyla örülüdür. Bu kavramı genellikle İslâmî içeriğinin dışına taşıyarak kullanmıştır.

Pascal'ın insana yönelik "düşünen saz" tanımından hareketle şöyle yazar: "İnsanoğlunun, en kudretli ve gerçekten yaratıcı olduğu tarafıyla en zayıf noktasını, kader karşısındaki aczini birleştirir." Bu düşünce, *Huzur*'da Mümtaz'ın ağzından, "İnsan denen bu saz parçası..." şeklinde tekrar karşımıza çıkmaktadır.

"Kader", Tanpınar'da en geniş anlamıyla "hayat"ın kendisidir. "Fert" ve "cemiyet" bu belirleyici iradenin kanunlarına bağlıdırlar. "Fert" için bir trajedi olan "kader"in, "cemiyet" hayatındaki karşılığını daha farklı bir açıdan değerlendirmiştir: "Cemiyet fikri işe karışınca kader trajedisi azalır. Çünkü cemiyet için fertte olduğu gibi ölüm yoktur. Orada süreklilik vardır."

Tanpınar'ın romanlarında "kader", kişilerin dizginlerini elinde tutar ve yaşam alanlarının sınırlarını belirler. Bu sınırları zorlamak, "hayat"ın dışına çıkmak, başka bir deyişle ölümü seçmektir. *Huzur*'da Suad'ın intiharı buna bir örnektir. Toplumların "kader"ini ise tarih belirler.

LÂLE

Klasik Osmanlı kültürü sembollerin diliyle konuşur. Tanpınar bu kültür sembolizminden şiirinde ve romanında en geniş biçimiyle yararlanmıştır.

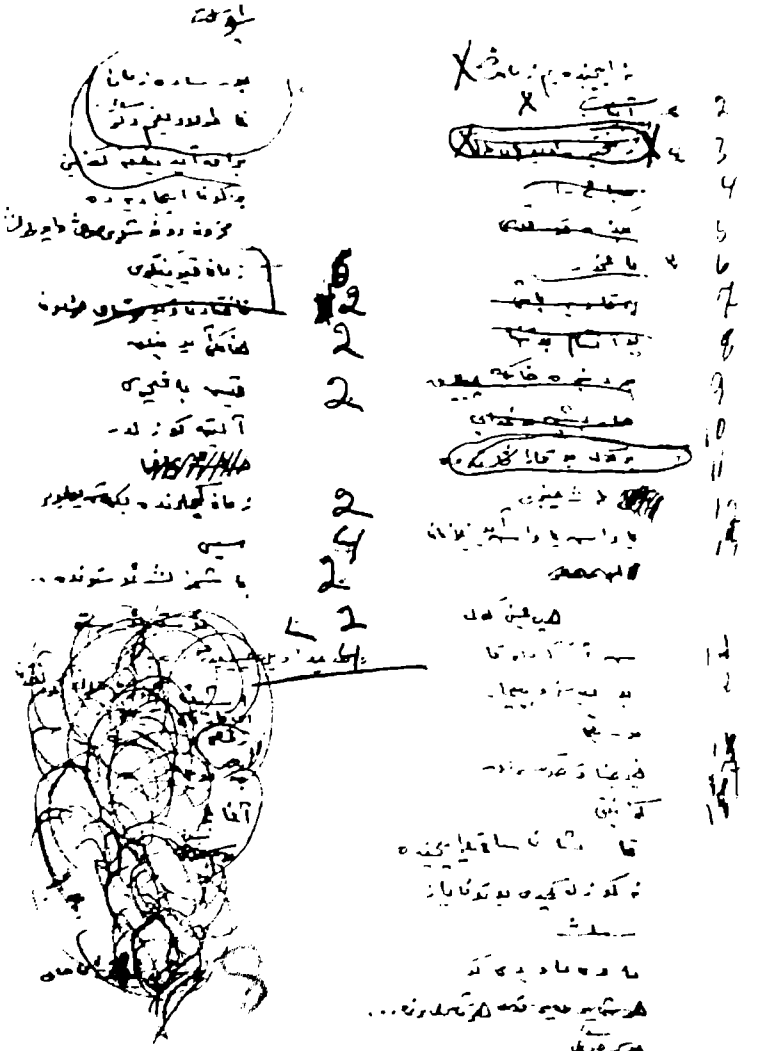
Lâle, bir estetik sembol olarak Osmanlı medeniyetinin en rafine kültür ürünlerini verdiği 18. yüzyıl hayat tarzını ve zevk anlayışını temsil eder. Bu düşünce Yahya Kemal tarafından dile getirilmiş ve onun şiirinde âdeta bir dekor olarak kullanılmıştır. Tanpınar, bu mirası devralır ve geliştirir. Mimarî, musikî ve edebiyatın 18. yüzyıldaki serüvenini yakından izleyen yazar, hacim, geometri, nağme, söz ve hat işçiliğinin zarif bir üslup yarattığını, bu üslupla paralel bir hayat tarzının önce İstanbul'da doğup kısa sürede halka halka genişleyerek taşrayı da içine aldığını belirtir. 18. yüzyıl estetizmini bir çeşit gecikmiş Osmanlı rönesansı olarak nitelendirmesi ve geçmişe ilişkin kültürel referanslarını sıklıkla bu dönemden seçmesi dikkat çekicidir.

Lâle, üzerinde Osmanlı zevkinin damgasını taşıyan estetik incelik ve hayat tarzının üsluplaşmış biçimidir Tanpınar'a göre. Bu sembolü, bir diğer sembol olan gül ile karşılaştırarak şu sonuca varır: "Lâle bir üslûb motifi idi. Dört asırlık rakibi gül ile aralarındaki fark budur. Gül motif değildir, yaşayan hayattır. Lâle zevkinde şâirlerimizle dünyayı pek az birleştirebilirim. Halbuki gülde Ronsard'dan Rilke'ye kadar bir yığın şâir Nedim'le beraber yürürler."

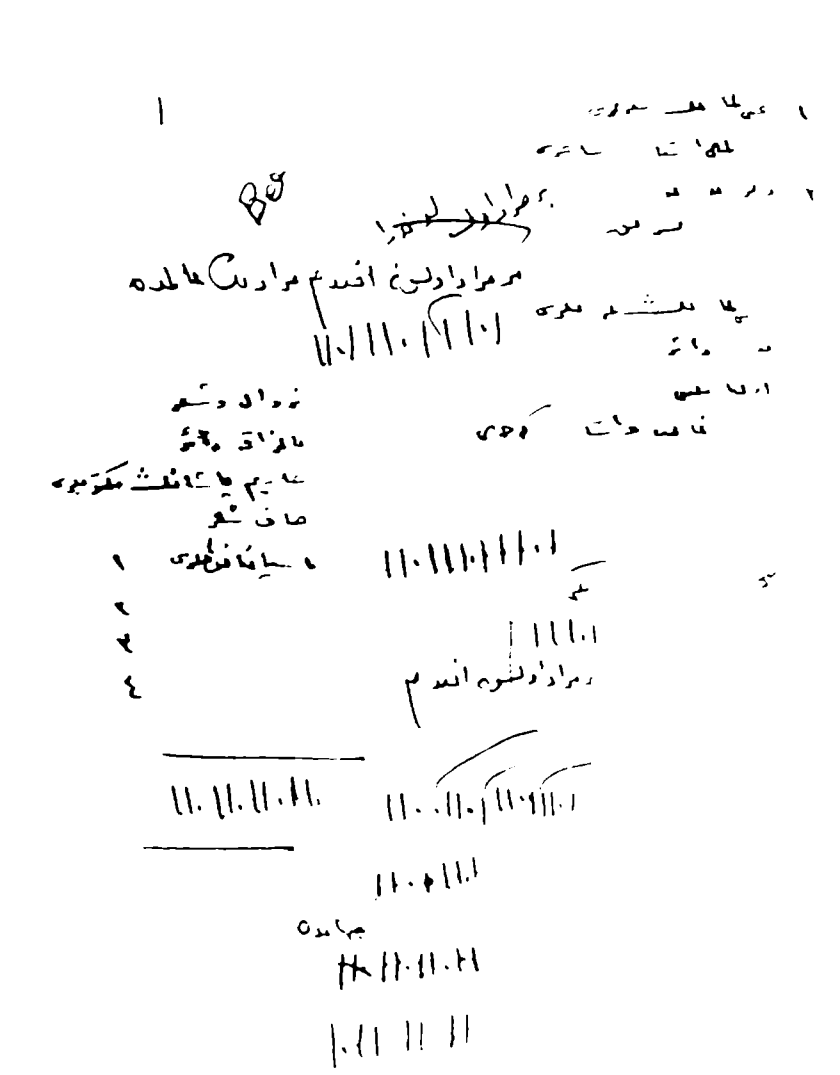
"Yaşayan hayat" olarak nitelendirdiği gül, yarattığı imgeyle zamanımıza gelebildiği halde, lâlenin böyle bir şansı olmamıştır. Çünkü lâle bir üsluptur ve bu üslubu meydana getiren toplumsal zevk anlayışı ortadan kalkınca, sembolün kendisi de tarihin derinliklerinde unutulmuştur. Tanpınar, sonuçta şu yargıya varır: "Bugün İstanbul'da belki eskisinden çok lâle yetiştiriliyor. Fakat her türlü dikkatten, şahsî çalışmadan uzak olarak. Çünkü lâlenin zevkteki yeri kayboldu. O artık hiçbir şeyin sembolü değildir."

MAHALLE

1941 yılının bir bahar günü, Kocamustafapaşa'dan surlara doğru bir geziye çıkar. Başıboş tozlu yollarda yürürken, daha önce



Tanpınar'ın defterlerinden. Şiirlerinin listesi (M. Orhan Okay arşivi)



Tanpınar'ın defterlerinden. Çeşitli yazılarının başlıkları yer alıyor
(M. Orhan Okay arşivi)

Yahya Kemal'le birlikte yaptığı bu tür gezileri hatırlar ve dikkatini o günlerden bugüne manzarası pek değişmeyen mahalleler üzerinde yoğunlaştırır. Yıllar sonra bu gezinin izlenimlerini titiz bir gözlemin merceğinde büyüterek anlatacaktır: "İstanbul'un bu izbe mahallelerinde dolaşmak kadar öğretici şey pek azdır. Çünkü bütün bakımsızlığı ve haraplığı içinde size üstüste bütün tarihi verir. Eski imparatorluk, Tanzimat, iş hayatiyle, yâni en kuvvetli tarafından bu semtlere girmiş olan son devir sarmaş dolaş, beraber yaşarlar. Taksim'de, Talimhane'de satıcı sesi bile sizin için yenidir. Buralarda ise, hakikî mânâsında yeni olan bile tam mânâsıyla yaşamış görünür."

Tanpınar, eski bir İstanbul mahallesindeki yaşanmışlık izlerini takip ederek tarihin şehir hayatındaki katmanlaşmasına dikkat çekmektedir. Ama asıl amacı, bu katmanlaşmanın mahalle ölçeğinde yarattığı hayat tarzını vurgulamaktır. *Beş Şehir*'de geleneksel hayatın temel yaşam alanı olan mahallenin ortadan kalkışını bütün çarpıcılığıyla yansıtır: "Bugün mahalle kalmadı. Yalnız şehrin şurasına burasına dağılmış eski, fakir mahalleliler var. Birbirlerinin hatırını sormak, bir kahvelerini içmek, geçmiş zamanı beraberce anmak için zaman zaman gömüldükleri köşeden çıkan, bin türlü zahmete katlanarak semt semt dolaşan ihtiyar mahalleliler... Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi her uzvu birbirine bağlı yaşayan topluluk değildir; sadece belediye teşkilâtının bir cüz'ü olarak mevcuttur. Zaten mahallenin yerini yavaş yavaş alt kattaki üsttekinden habersiz, ölümüne, dirimine kayıtsız, küçük bir Babil gibi, her penceresinden ayrı bir radyo merkezinin nağmesi taşan apartman aldı. Şehirde yeni çıkan türküleri çocukların macunculardan öğrendiği, asmalı, tozlu sokaklarında, kıymetler dünyasının her gün bir parçası kaybolan bir insanlığın tehlike sezmiş bir sürü insiyâkıyla birbirine sokulup yaşadıkları eski İstanbul mahalleleri artık sadece hâtıradır. İşin garibi, onlarla beraber toplu yaşamayı, toplu eğlenmeyi de kaybettik."

Tanpınar burada son dönem İstanbul mahallesi ile 1940'ların mahallesini çok çarpıcı biçimde karşılaştırıp, çözülen geleneksel hayat tarzını gözler önüne sermektedir. Dayanışmacı kültürden bireysel hayat anlayışına geçiş sürecinde mahalle bir yaşam alanı olmaktan çıkmakta ve böylece toplumsal yabancılaşma bir gündelik gerçek olarak insan varlığını kuşatmaktadır.

Medeniyet

"Bir medeniyet, birkaç ana fikir, birkaç değer hükmünden başka bir şey değildir" diyen Tanpınar, üzerinde en fazla durduğu bu konuyu, ana hatlarıyla tanımlamıştır. Onun medeniyet anlayışı, Ziya Gökalp'in kavramlaştırdığı teknik medeniyet anlayışından farklıdır. Medeniyetin yanlızca bir teknik organizasyon olmadığını, kültürün de bu kavram içinde yer aldığını belirtir. Böylece Gökalp'in medeniyet ile kültür arasında yaptığı ayrım, Tanpınar'da ortadan kalkmış ve kültür, medeniyetin altyapısını kuran başlıca alan haline gelmiştir.

Tanpınar'a göre medeniyet bir bütündür. Kendisini oluşturan değer yargıları ve kurumlarıyla birlikte gelişir. Gündelik hayat değiştikçe, medeniyetin temsil ettiği değer yargıları ve kurumları da değişir, ama bu değişim her zaman insanla beraber gerçekleşir. Tanzimat'la başlayan modernleşme sürecinde ise, bu tür bir medeniyet değişimi söz konusu olmamıştır. Değişim önce toplumsal hayatın dış kabuğunu çatlatmış, daha sonra merkezdeki insanın tarihsel varoluşunu tehdit eden bir yol izlemiştir. Tanpınar, bu sürecin sonunda ortaya çıkan tabloyu bütün çarpıcılığıyla gözler önüne serer: "Bir neslin halledeceği davaları nesilden nesle havale eden, en basit meseleleri bir türlü atlanamayan eşikler haline getiren, kendi hareketlerimizin neticelerini bize o kadar yabancı kılık altında gösteren, hülâsa bize öz bir hayat yerine, sırasına göre on, onbeş, yirmi yıl, bazan daha fazla süren tecrübe devreleri yaşatan hep bu medeniyet değiştirmesidir."

Musikî

Tanpınar estetiğinin başlıca kurucu öğelerinden birisi musikîdir. 1930'ların başında Gazi Terbiye Enstitüsü'nde edebiyat öğretmeni iken, zamanının büyük kısmını Batı müziği plakları dinleyerek geçirir. Bu alışkanlığını daha sonra da devam ettirir. Narmanlı Yurdu'ndaki odasında mütevazı bir plak koleksiyonu vardır.

"Musikî sanattan ziyade dine benzer" diyen Tanpınar, doğ-

rudan insan ruhunu etkileyen bu yaratıcılık alanını, Osmanlı toplumunda kültürel sürekliliği mimariyle beraber en iyi temsil eden estetik yapılanma olarak değerlendirmiştir. Bu konudaki düşüncesi çok nettir: "Hakikatte eski musıkîmiz belki bizim en öz olan sanatımızdır. Türk ruhu hiçbir sanatta bu kadar serbest surette kendi kendisi olmamış, bu kadar derin ve yüksek kemale mutlak bir hamle ile erişmemiştir." Bu estetik zevk, Tanpınar'a göre 17. yüzyıl sonlarına doğru en üst seviyesine ulaşmış ve gerçek yaratıcılık mimarîden musikîye geçmiştir. 19. yüzyıl ortalarına kadar toplumsal zevkimizi idare eden tek sanat, musîkidir. Ancak daha sonra bu sanatın yozlaşma süreci başlar: "Türk musikîsinin son zamanlardaki talii çok gariptir; bir bakıma göre, bu musikî cemiyetimiz içinde bu derecede geniş bir yayılma devrini hiç tatmamıştır. Tanzimat'a gelinceye kadar daha ziyade hususî vasıtalarda inkişafını yapan bu musikî, bilhassa Abdülaziz devrinden itibaren kahvelere girerek yayılmış, daha sonraları gramofon ve radyo vasıtasiyle halk arasında mutlak bir inkişaf yapmıştır. Bu suretle hitap ettiği zümrenin genişlemesi ile kazandığı rağbete mukabil, kendisini tutan zevk seviyesinin karışık olması ve düşüklüğü dolayısiyle mahiyetini ve asaletini gitgide kaybetmiştir."

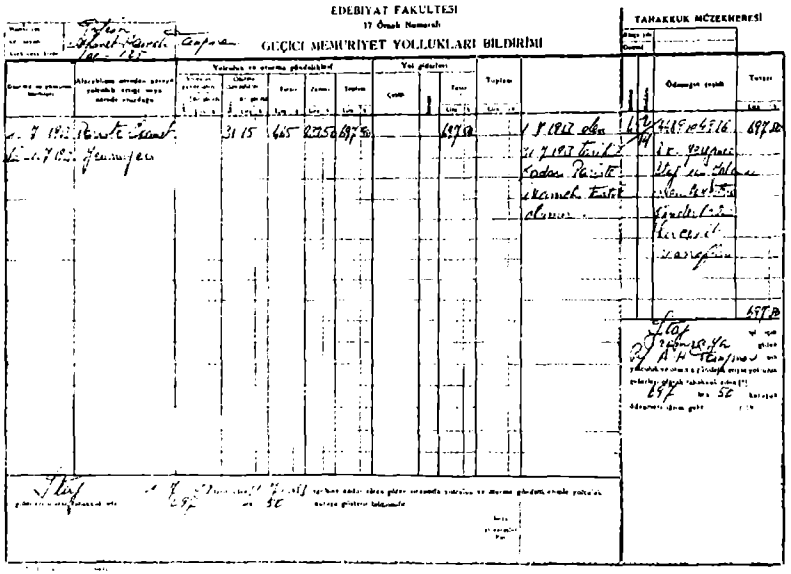
Tanpınar'ın yakın çevresinde her zaman dinlemekten büyük haz duyduğu musikî üstadları vardır. Neyzen Emin Dede ve öğrencisi ressam Halil Dikmen bu üstadlar arasındadır. Halil Dikmen'in Resim Heykel Müzesi müdürü olduğu dönemde, Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'ndeki makam odasına gitmekte ve dönemin önde gelen bu ney ustasından klâsik eserleri dinlemektedir. Dikmen'in neyi, dünle bugün arasında bir kültür köprüsüdür. Bunun farkında olan Tanpınar şu ünlü sözü söyler: "Halil sen ney üflemiyorsun, Türkiye'yi yeniden inşa ediyorsun." *Huzur*'da Ressam Cemil tipiyle Halil Dikmen'i tasvir etmiş, ayrıca Emin Dede'nin üflediği Ferahfezâ için başlı başına bir bölüm ayırmıştır.

Narmanlı Yurdu

1944-1951 yılları arasında Narmanlı Yurdu'nda yaşar. Tanpınar'ın en verimli dönemi burada geçmiştir.

Narmanlı Yurdu olarak bilinen bina, Tünel çıkışında solda, İstiklâl Caddesi üzerindedir. 19. yüzyılda Rus Elçiliği olarak inşa edilmiş, ancak elçilik bir süre sonra caddenin karşı tarafındaki yeni binasına taşınmıştır. Cumhuriyet döneminde iş yeri ve orta halli aileler için kiralık ikametgâh olarak kullanılan Narmanlı Yurdu, 1944'ten itibaren Tanpınar'ı ağırlar. Yazarın bu dönemine yakından tanıklık eden Haldun Taner, bu yılları etraflıca anlatmaktadır: "Narmanlı Yurdu'nun ilk şekli bugünkünden çok farklı idi. Beyoğlu Caddesine bakan cephesinde yine dükkânlar vardı. Ama bunlar daha çok gümüşçü, antikacı, halıcı dükkânları idi. Cümle kapısından çiçekli, bakımlı bir bahçeye girerdiniz. Şimdiki Noterlik o zaman evdi. Narmanlı Yurdundaki bahçeyi çevreleyen binalardan sağ taraf, ailelere kiraya verilmiş dairelerden oluşurdu. Öbür taraflar ve caddeye bakan odalar, bir iş hanı olmaya başlamıştı. Ahmet Hamdi'yi buraya çeken sade bir tesadüf olamaz. O eski levanten Pera'nın bu güngörmüş binasında kendine göre muhakkak bir çekicilik bulmuş olmalıdır. Uzun zaman burada bir küçük dairede oturdu. Burada en sevdiği şey ortasında çiçek tarhları bulunan ve ilkbaharda mor salkımları ile doğayı şehrin ta göbeğine getiren bahçe idi. (...) Buradaki komşuları içinde Sokolskiler, kültürleri, görgüleri, raffinement'ları ile onun kültür ve incelik düzeyine çok uyan dostlardı. O tarihte daha ne Aliye Berger, ön cepheye bakan dört odalık atölyesine yerleşmiş, ne de Bedri Rahmi daha sonra İstanbul boheminin en sıcak odaklarından birini teşkil eden lokaline geçmişti. (...) Ahmet Hamdi'nin Narmanlı Yurdu'ndaki odası, sofası, hatta mutfağı, üstüste derbederce yığılı kitaplarla dolu idi. Evin pek temiz olduğu iddia edilemezdi. Ahmet Hamdi'nin o zamanki ziyaretçileri içinde Zeki Faik İzer, Zühtü Müridoğlu ve eşi, Dr. Fikret Ürgüp ilk hatırladıklarım. Çoğu üniversiteden genç asistanlar ve öğrenciler de üstadın kültüründen sohbetinden kâm almak için bu dağınıklığın içine girmeyi göze alırlardı."

Narmanlı Yurdu, Tanpınar'ın Beyoğlu'ndaki adasıdır. Burada kendi iç dünyasına çekilir, rüya, hayal ve gündelik maddî sıkıntılar arasında mekik dokur. Daha sonra Cihangir'de Tavukuçmaz Sokağı'ndaki dairesine taşınmıştır.


EDEBİYAT FAKULTESİ

17 Örnek Numarah

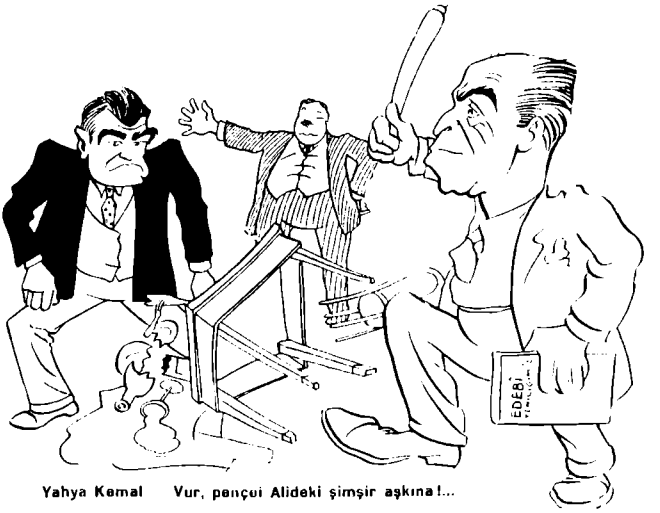
GEÇİCİ MEMURİYET YOLLUKLARI BİLDİRİMİ

TAHAKKUK MÜZEKKERESİ

A. H. TANPINAR

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE

A L'UNIVERSITÉ D'ISTANBUL



Yahya Kemal Vur, pençei Alideki şimşir aşkına!...

AKBABA, SAYI: 253, 1938

ZAHİR GÖKEMLİ



AKBABA, SAYI: 255, 1938

Osmanlı Dünyası

Yahya Kemal'in üzerinde önemle durduğu kültürde bütünlük ve devamlılık olgusu, Osmanlı dünyasının etrafında döndüğü ana eksendir. Tanpınar, bu kozmik düzeni yakından inceler. Bu düzeni idare eden mutlak otoritenin meşruiyet kaynaklarını, zamana ve değişen hayat şekillerine kendisini uydurabilen esnek bir siyasî yapıda gözlemler. Daha Kerkük yıllarında Osmanlı Vak'anüvislerini okuyan, klasik dönemi Naima'da, modernleşmenin toplum üzerindeki etkilerini Lütfî ve Ahmed Cevdet Paşa'da keşfeden Tanpınar, Osmanlı dünyasının bir medeniyet modeli olduğunu ifade eder. Bu model bir kültür değirmeni gibi çalışmakta, farklılıkları öğütüp yeniden kendisini üretmektedir.

Ölüm

Ölüm gerçeğiyle ilk defa 1915'te annesini kaybettiği Musul'da karşılaşır. Bir yıl sonra bu gerçek, Antalya'da metafizik bir ürperti olarak ruhunu esir alır. Tanpınar'da ölüm duygusu, hayatla beraber yaşamış, biri diğerinin biliçaltındaki yansıması olmuştur. Tersine kurulmuş bu denklemi çözmeye çalışır: "Ölüm her zaman için derin mânalı bir hâdisedir. Canlı varlıkların üzerine birdenbire kapandığını gördüğümüz bu siyah kapı, belki de insan düşüncesinin hakikî ufkudur. Şu yüzden ki, bütün hayretlerimiz ve korkularımız onun üstünde toplanır; bütün gayretlerimiz onu yenmeğe yönelir. Hayat mucizesinin hakikî kilidi odur. İnsanoğlu gerek ferdî hayatında, gerek topluluk halinde onu yenmeğe çalışırken hayatı fetheder. Bu siyah meleğin kolları arasından kurtulmak, zaman kanununun üstüne çıkmak isterken yaratırız. (...) Ebedî devam cemiyette vardır. Fert hayatının yerine, topluluk hayatını koyduğumuz an, ölüm bizim için hiçbir hoyrat tarafı kalmamış bir tecrübe olur."

Ölümün modernleşme çağında kazandığı içeriği, bir türlü içine sindiremez, hayatta olduğu gibi ölümde de sıradanlaşmaya karşı çıkar: "Garibdir, XIX'uncu asırda ölüm istisnaî ve ferdî kılıkla

aramızda gezinirdi. Herkes kendisine göre ölürdü ve ölümünün şekline göre kahraman olurdu. Şimdi insanlık kitle halinde ölüyor! Ölüm ona hususî bir çehre vermiyor. O asrımızın seri imalâtındandır. Milyonları giydiren büyük bir terzi gibi herkesi aynı kılığa sokuyor. Trajedinin bu kadar ucuzladığı bir zamanda san'atın ölüm fikrine kaçmasına lüzum yok."

Hayat ve ölüm, Tanpınar'da şahsiyetin iki farklı boyutudur. Aralarındaki saydam duvarı, toplumsal değer yargıları örer.

Paris

Paris, Tanpınar'ın hayatındaki başlıca saplantılardan birisidir. Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı 9 Mayıs 1936 tarihli mektupta, "İster misin ben mes'ut olayım? Beni bir sene için Avrupa'ya, maaşımla ve bir parça da, yani birkaç yüz liralık bir tedkik seyahati masrafıyla gönderin. (...) Cevad'ı kandır. Biliyorsun ki Cevad Bey [Dursunoğlu] bunu yapabilir. Bana 500 lira ile bir senelik izin verse hem gezmiş ve ne bileyim, bir şeyler öğrenmiş olurum. (...) Ne olur beni geniş insanlıkla bir temas haline getirin." diyerek bütün içtenliğiyle özlemini dile getirir. Tanpınar bu mektubu yazdığı dönemde Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat tarihi öğretmenidir. Avrupa'yı ve özellikle Paris'i, "Bir kör rüyası gibi sadece vehim halinde" tanımaktadır. Ancak bu isteği uzun süre gerçekleşmez. İlk Paris yolculuğu 1953'tedir, ardından 1955 ve 1959'da yaptığı ziyaretler gerçekleşir.

Tanpınar'ın Paris izlenimleri, İstanbul'daki dostlarına yazdığı mektuplarda ve "Paris Tesadüfleri" başlığını taşıyan dizi yazılarda yer alır.

Paris'le ilk karşılaşmasını, Adalet Cimcoz'a gönderdiği 6 Nisan 1953 tarihli mektubunda anlatmaktadır: "Pusulasız, direksiz bir gemi gibi dolaşıyorum. (...) Burası evvelâ vitrinler memleketi. (...) Vitrinler müdhiş. Hele kadın eşyası... Harikulâde. (...) Metro korkunç bir şey. Muazzam, imkânsız bir şey... Ve ne teşkilât. Metroyu kavrayan ve yolu şaşırmayan adam yarı Avrupalılaşmış demektir. Bendenize henüz nasip olmadı. (...) Kahveler ilâç gibi kokuyor ve kahve içerken kendimi hastahanedeyim sanıyorum." Ardından 9

Nisan 1953 tarihli mektup gelir: "Paris beni daha keşfetmedi, ben de pek kendisini görmüş değilim. Dışardan büyük bir kabartmayı gözlerim kapalı, ellerimle yokluyor gibiyim. (...) Yalnız bol bol resim ve ressam gördüm. Resim galiba Paris'in en satıhtaki tarafı. (...) Musée d'Art Moderne'de Chagall'ı, Vuillard'ı, Bonnard'ı dünya gözüyle gördüm. Vuillard'ı çok sevdim. Bu kadar güzel olacağını tahmin etmemiştim. (...) Beni en çok mesut eden Chagall oldu. Picasso'dan, Braque'dan bahsetmiyorum. Onlar adım başında karşınıza çıkıyor. (...) Notre-Dame'ın içi, daha doğrusu camları ve dışarıdaki heykeller hârika. Fakat mimarînin kendisi! Mimarî İstanbul'un mimarîsi. Bir bakışta kavranıyor. Sonra o genişlik, mesafe fikri, nisbet anlayışı. Burada mimarî hakikaten bir gemi. Notre-Dame büyük bir gemi. (...) Bu şehirde çalışmak, yaşamak çok güç. Bir şeye çalışmak lâzım. Fakat şehir hiçbir şeye bağlanmanıza müsaade etmiyor. Paris son derece bî-taraf. O kadar güzel çalışan bir iktisadî makine kurmuş ki, Fransız başında beklemeğe lüzum bile görmüyor. Şehri açmış, kendisini kapamış. Zaman zaman gelip hayatınıza katılıyor, yahut bir tarafına girmenize müsaade ediyor. Satıhta hep beraber yaşamamız için bir âlem kurmuş. (...) Dünyada iki hasretim vardı. Biri Paris. Biri de güzel kadın. Burada ikisini de kaybettim."

Bu ilk izlenimler Tanpınar'ın daha sonraki yolculuklarında etraflıca gözlemleyeceği Paris programı hakkındaki açık ipuçlarıdır. Programın maddeleri, neredeyse 19. yüzyıl Osmanlı aydınlarından miras kalmış bir içeriğe sahiptir. Önce şehrin insanı ezecekmiş gibi üstüne gelen maddî varlığı karşısında duyulan geçici şaşkınlık, ardından Batı medeniyetinin rasyonel hayat düzenini temsil eden metronun ve vitrinlerin keşfi.

Tanpınar'ın Paris'i, ilk izlenimlerin ardından ortaya çıkar ve kendi klişesini sunar. Müzeler, tiyatro ve sinema salonları arasında kültürel amaçlı koşuşturma, şehirde yerleşik Türk sanatçılarla görüşme trafiği ve otel odasında yalnız başına kalındığında çekilen İstanbul özlemi.

Paris, iki farklı kültür ve medeniyeti birbiriyle karşılaştırma imkânını Tanpınar'a vermiştir. Onun için bu şehir, kendi ufkunun ötesi, kendi medeniyetinin karşı kıyısıdır.

RÜYÂ

Tanpınar estetiğinin kurucu motiflerinden birisi de rüyâdır. Bu motifin kökenini ve sanatındaki yansımalarını, "Antalyalı Genç Kıza Mektup"ta ana hatlarıyla özetler: "Asıl estetiğim Valéry'yi tanıdıktan sonra teşekkül etti (1928-1930 yıllarında). Bu estetiği ve şiir anlayışını rüyâ kelimesi ve şuurlu çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musikî ve rüyâ. Valéry'nin 'Velev ki rüyâlarını yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır' cümlesini 'en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüyâ halini kurmak' şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar. (...) 'Ne içindeyim zamanın' şiirini, şiir halini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki, bir çeşit murakabe (içine dalma) ve rüyâ halidir. Görüyorsunuz ki, hakikî rüyânın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alâkası yoktur. Zaten rüyânın kendisinden ziyade, benim şiir anlayışımda, bazı rüyâlara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur."

Rüyâ bir estetik şekillendiricisi olduğu kadar, aynı zamanda zihnî bir faaliyettir Tanpınar'da. Zihin mekanizmasını harekete geçirir, bilgilenmenin kapısını aralar.

SİGARA

Fotoğraflarında dudağından düşürmediği sigarasıyla durgun ve hüzünlü görünür Tanpınar. Tam anlamıyla bir sigara tiryakisidir. Yenice içer ve Paris'te arada sırada Gauloise tüttürse de bu yerli sigaranın özlemini çeker.

Tanpınar, amfizem hastasıdır ve bunun nedeni de bir türlü bırakamadığı sigaradır. Cerrahpaşa'da tedavi görmüş, fakat hastalık sinsice ilerlemiştir. 31 Mart 1959'da Hasan-Âli Yücel'e yazdığı mektupta, sigarayla olan ilişkisini anlatır: "Âli'ciğim cigarasız yaşamak güç, Şu anda belki iki milyonuncu defadır cigarayı terk ediyorum. Vâkıâ tam yirmi üç gün oldu içmeyeli ama her dakika yeniden karar alarak. Ayrıca da hep bir perdenin çok ince, şeffaf fakat aşılması güç bir şeyin arasında yaşıyorum. Eşyayla, dostla-

rımla, kendi düşüncemle aramda bu acayip, yokluğu ile mevcut engel var. Bakalım ne kadar sabredeceğim, can korkusu meğerse neymiş! Hastanede hep karşımdaki denizi, adaları seyrederken bütün manzarayı büyük ve marifetli bir tiryakinin eseri gibi tahayyül ederdim; bulutla güneşin kendisi, mavi gökyüzü hepsi bana gümüş savatlı bir tabaka, yasemin çubuk ve tabaka tabaka dumanı yığılan bir cigara gibi gelirdi. Fakat bu kadar çok sevdiğimiz ve muhtaç olduğumuz şeyi neden bu kadar kötü kullandık. Gerçeği şu ki, son zamanlarda cigaranın zevkini alamıyordum artık. Fart-ı istimal bu mühim melekeyi bende öldürmüş, bu kapıyı bana kapatmıştı. Halbuki günde on, on iki cigara ile mesut olma imkânı vardı. Keratanın yokluğu da güzel. Âli, tadı dudaklarımı ve dilimi ısırıyor. Kokusu burnumu, yüzümü, gözlerimin içini ısırıyor. Hiçbir Hint veya Japon orospusu hatırımda bu kadar canlı yaşamaz. Hiçbir zaman ve hiçbir şeyde kendimi bu kadar dul, bu kadar eşinden ayrılmış hissetmedim. Sanki iki koşulu bir arabayı tek başına çeken bir atım. Her hareketim kendiliğinden çolpa oluyor. Ne yaparsın ki korku bu."

ŞEHİR

Tanpınar'ın metinlerinde şehir, bir medeniyet müzesi olarak yer alır. Yerleşim organizasyonu, ticarî faaliyet, mimarî yapılanma, gündelik hayatın mekân dağılımı ve bütün bunları idare eden düşünce tarzı, şehrin kurgusunu oluşturur. Tanpınar, bu kurguyu oluşturan parçaları biraraya getirerek şehrin sosyo-kültürel planını hazırlar. Bu plan!a şehri gezer. Arka sokaklarda dolaşır, meydanlara çıkar, çarşıların sesini dinler, insanlarla konuşur ve sonuçta kendisini anlatan canlı bir varlık olarak şehrin portresini çizer. Bu portrede tarih, sosyoloji, sanat ve edebiyat şehrin kimliğini yansıtmak amacıyla buluşur. Tanpınar'ın şehir metinleri, farklı gerçeklik tabakalarının birbiriyle örtüşmesinden meydana gelmiştir.



Akbaba, Sayı: 269, 1939



Akbaba, Sayı: 269, 1939

Tanzimat

Osmanlı-Türk tarihinin en önemli kırılma noktalarından birisi olan Tanzimat, Tanpınar için kültürel bütünlük ve devamlılık düşüncesinin zedelendiği bir süreci ifade eder. Bu süreç, kazançtan çok kayıp hanesi kabarık bir medeniyet bilançosudur: "Tanzimat'tan beri itiyad edindiğimiz görüş tarzı bizi kendi tarihimizden uzaklaştırmış, yahut bizi ona, hiçbir şeyi lâyıkıyle göremiyeceğimiz bir gözle bakmaya alıştırmıştı. Belki tarihi her zamandan fazla –yani hiçe nispetle biraz fazla– biliyorduk. Fakat 'historicité' denen şeyi, tarihîliği, fert için olduğu kadar millî hayat için de çok lüzumlu ve zaruri olan ve hepimizi bir ağacın kökleri gibi asırların içinden doğru besleyen düşünceyi kaybetmiştik. Zaman ve hadiselerin okyanusunda, birtakım isimlere ve müphem duygulara, müphem hatıralara tutunarak, onlarla döğüşerek yüzüyorduk. Burada, 'yüzüyorduk' kelimesini tesadüf olarak kullanmadım. Köksüz şeyler daima yüzer, daima beyhude yere bir karşı sahil arar."

Tanzimat'la yerleşen köksüzlük, birbirini izleyen kuşaklarda toplumsal kimliğin kaybıyla sonuçlanmıştır. Tanpınar şöyle yazar: "Tanzimat'tan beri yetişenlerin çoğunda hemen her hareket, gürültülü ve sessiz bir istifa, bir nevi tövbekârlık, kendi kendini inkârla sona erer. Yahut şahsiyet tam bir dargınlık içinde veya kısır bir şüphede kendisini tüketir. Fikret ve Cenab'ın âkıbetleri!" Dönemin Osmanlı aydın tabakası üzerindeki yıkıcı etkisini ön plana çıkartan Tanpınar, "Cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmiyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim" diyerek bu toplumsal sorunun yol açtığı psikolojik çöküşe gönderme yapar.

Ulema

"Eski İstanbul'da ulema sınıfı denen şeyin ne olduğunu, Fatih avlusunun yukarı tarafındaki meydan kahvesini benim gibi çocukluğunda bir Ramazan gecesi görmüş olanlar bilirler. Bütün meydan baştan aşağı sarıkla dolardı. *Lûtfî Tarihi*'nde, *Tezâkir-i Cev-*

det'te Kırım muharebesinden evvelki günlerde veya Abdülâziz'in son yıllarındaki sarıklı hareketlerini okuduğum zaman hatırıma hep o kahvenin şaşırtıcı kalabalığı gelir."

Çocukluk yıllarından kalan bu görüntüdeki kalabalık zümre, Tanpınar'ın zihnini her zaman meşgul etmiştir. Modernleşmenin ötekeki yüzünü oluşturan ulemanın kendi içindeki düşünce ayrılıklarını, kişisel çıkar çatışmalarını ve Osmanlı toplumu için önerdileri düzen anlayışını, *Mahur Beste*'de yansıtmıştır. Tanpınar'a göre Tanzimat uleması, kendi iç bütünlüğünü kaybetmiş, âdeta birbirine karşıt gruplara ayrılarak tam bir kaos ortamı yaratmıştır. Bu zümrenin içinde Ebussuud Efendi döneminin özlemini çekenler olduğu gibi, modernleşmeci kadroların yanında yer alanlar da vardır. Osmanlı zihniyet dünyasındaki parçalanma, bu zümrenin de kaderi olmuştur.

Üslûb

Tanpınar'ın üslûb tanımı kısa, ama kapsayıcıdır: "Üslûb daima kültüre ve medeniyete aittir". Bu tanım, yazarın kültür ve medeniyette aradığı bütünlük düşüncesini içerir. Birbiriyle uyumlu çalışan kültür mekanizmaları, sonuçta kendi kimliğini bulmuş üslûbu üretirler. Sanatta olduğu gibi, gündelik hayatın özünde de bu üslûb kaygısı vardır.

Yeniler Grubu

Plastik sanatlara yönelmesi, dolaylı yoldan, daha Konya'da edebiyat öğretmenliği yaptığı yıllarda Baudelaire'in etkisiyle gerçekleşir. Gazi Terbiye Enstitüsü ve Güzel Sanatlar Akademisi döneminde bu ilgi iyice yoğunlaşır ve özellikle resim sanatı, kurduğu estetiğin musikîyle birlikte ikinci önemli ayağını oluşturur.

Tanpınar, ilk sergilerini 10 Mayıs 1941'de Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü Salonu'nda açan Yeniler Grubu'nu yakından destekler. Bu grup, Nuri İyem, Avni Arbaş, Agop Arad, Turgut Atalay,

Haşmet Akal, Kemal Sönmezler, Selim Turan, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener ve sonra aralarına katılan Abidin Dino'dan oluşmaktadır. "Liman" konulu ilk sergilerinde, D Grubu'nun biçimciliğine karşı çıkarak resim sanatının toplum hayatına dönük bir estetiğin sözcülüğünü yapması gerektiğini ileri sürerler. Tanpınar, bu grubun yerli hayatı keşfettiğini gözlemler ve Nuri İyem ile Ferruh Başağa'yı destekler. Nuri İyem, yıllar sonra Yeniler Grubu'nun kuruluşunu ve Tanpınar'ın kendilerine verdiği desteği şöyle anlatır: "Yeniler grubunu kuran bizler resim sanatının toplumumuzun manevi kalkınmasında yararlı olacağına inanan kişilerdik. (...) Bizlerin Akademi'de öğrenci olduğu o yıllarda, resim sanatı Akademi'nin bahçe kapısından dışarı çıkmıyordu. (...) Oysa Akademi kendimizi içine hapsettiğimiz bir yerdi. Biz bu mahpusta ressamcılık oynuyorduk. Dışarda ise bu oyun hiç sökmüyordu. İşte, 'Yeniler' grubunun kurulmasına neden olan ortam buydu. (...) Halka açık bir tutumla İstanbul'u anlatmanın çok yerinde olacağı konusunda arkadaşlarla görüş birliğine varmıştık. İçinde yaşadığımız şehirde yaptığımız gözlemleri resimlerimizde yansıtmak istiyorduk. Dolayısıyla bir köy teması ya da içinde yaşamadığımız, gerçeklerini bilmediğimiz bir başka tema olamazdı. Çünkü hepimiz İstanbul çocuğuyduk. İstanbul'u anlatacaktık. İstanbul'un en çarpıcı özelliği, ilk akla gelen yanı liman şehri olmasıydı. (...) Böylece ilk sergimizin konusu 'Liman Şehri İstanbul' olarak belirlendi. Sergi açılış kurdelemiz Ferman Reis'in balık ağından bir parçaydı. Adımız 'Yeniler' grubu, resimlerimiz ise toplumsal gerçekçi. Bizden önceki kuşaklardan ve gruplardan ayrıldık. Onların hiçbiri resim sanatını bizler gibi halka ulaştırmayı düşünmüş bile değillerdi. (...) Bizim amacımız öncelikle resim seyircisini oluşturmaktı. 'd Grubu'na ve Burhan Toprak'a göre Yeniler hareketi çok yanlış ve hatalı idi. D Grubu ve Burhan Toprak hemen her fırsatta akıllı, uslu olmamızı, d Grubu'na katılmamızı öğütlerdi. 'Kabul etmezsek resim yapabilmek bir yana yaşayabilmeniz imkansızlaşacak' derlerdi. Bu tehditleri onlar savururken Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken, Ahmet Hamdi Tanpınar ve daha başkaları bizim toplumsal gerçekçi resim anlayışına yönelmemizi doğru bulmuş, hareketimizi savunmuşlardı."

Zeyneb Hanım Konağı

Darülfünun Edebiyat Fakültesi'nin 1909'dan itibaren faaliyet gösterdiği bina. Bugünkü İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin Beyazıt'taki binasının yerinde idi. Tanzimat sonrasının Ampir ve Neorönesans üsluptaki ilk kâgir konaklarından birisi sayılır. 1864'te Sadrazam Yusuf Kâmil Paşa'nın eşi Zeyneb Kâmil Hanım tarafından üç katlı olarak yaptırılmış, 1903-1909 arasında İstanbul'un ilk Müslüman sanat okulu olan Darü'l-Hayr-ı Âli'ye tahsis edilmiş ve ardından II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesiyle Darülfünun'a geçmiştir. 28 Şubat 1942'de çıkan bir yangın sonucu tamamen ortadan kalkmıştır.

Tanpınar, Yahya Kemal'i burada tanımıştır. İlk izlenimlerini dönemin karmaşık psikolojisi içinde yansıtır: "Yahya Kemal'in ilk dersini vereceği günü sabırsızlıkla bekliyordum. 1919 Kasım sabahında sonradan Dergâhçılar adını alan ve kırk sene evvelin genç edebiyatçı nesli olanların hepsi, eski Zeynep Hanım konağının üst katında, şimdi Türkiyat Enstitisü olan medresenin karşısında büyük sınıfta toplanmış onu bekliyorduk. (...) Mütarekenin acıklı günleriydi. Her gün yeni bir felâket, içimizdeki yaşama kuvvetini kökünden söküp koparmak ister gibi saldırıyordu. Mahkûm bir neslin çocuklarıydık. (...) Birdenbire kapı açıldı. Orta boylu, toplu, yuvarlak çehreli, güzel, derin bakışlı bir adam içeriye girdi. Herhangi bir mesleği namus ve haysiyetle kabul edecek genç bir adamdı bu. İyi ve otoriteli bir memur olabileceği gibi, sekiz asır cemaatimizin bel kemiği olan, o temiz işçi ve rahat vicdanlı zanaatkârlardan biri de olabilirdi. (...) Ders olarak itiraf etmeli ki biraz karışıktı. Yahya Kemal'in düşüncesi mekân gibi, zaman da tanımıyordu. Daima terkibin peşinde koştuğu için bütün millî tarih, insan, 'évolution'u ile beraber ordaydı. Malazgirt muharebesi İstanbul fethiyle, Millî Mücadele Fransız ihtilâliyle omuz omuzaydılar."

kitap-lık

KİTAP-LIK DERGİSİNİN ARMAĞANIDIR