

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞİİR ELEŞTİRİSİNDE
AVRUPA MERKEZLİLİK

EMRAH PELVANOĞLU

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Temmuz 2006

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Emrah Pelvanoğlu

Dedem Salih Çatalbaş için;

Her şeyim olan Nilay'a...

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Doç. Dr. Nesrin Karaca
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Oktay Özel
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-62), modern Türk edebiyatı içinde özellikle romanları ve şiirleriyle özgün bir yer edinmiş, yazdığı edebiyat tarihi, makaleler ve denemeler ile Türk edebiyatı çalışmalarına önemli katkılar sağlamıştır. Tanpınar yazdığı yazılarda şiir türüne özel bir önem vermiş, Türk edebiyatının gelişimini Türk şiirini merkeze alarak değerlendirmiştir.

Bu tezde Tanpınar'ın şiir, Osmanlı şiiri ve Yahya Kemal üzerine yazdığı yazı ve yazı parçaları incelenmekte, Tanpınar'ın ürettiği şiir bilgisi, güzel sanatlar anlayışı ve Avrupa merkezci düşünce tarzı değerlendirilmektedir.

Tezin "Tanpınar'ın Şiir Eleştirisine Genel Bir Bakış" başlıklı birinci bölümünde, dört alt başlıkta yazarın "Eleştiri", "Şiir", "Osmanlı Şiiri" ve "Yahya Kemal" üzerine yazdığı bütün yazılar kronolojik bir şekilde serimlenmektedir.

"Tanpınar'ın Şiir Eleştirisinin Bileşenleri" başlıklı ikinci bölüm ise iki alt bölümden oluşmaktadır: "Güzel Sanatlara Göre 'Yorumlayan' Eleştiri" ve "Şiir Dilinde Devamı Kurmak: Seçimcilik". Birinci alt bölümde Tanpınar'ın şiiri, resim, müzik, heykel, mimari gibi güzel sanatlara ait öğelerle tanımlaması ve şiiri güzel sanatlardan biri olarak görmesi incelenmekte; ikinci alt bölümde ise Tanpınar'ın şiir dili bağlamında Yunus Emre'den Yahya Kemal'e uzanan klasik bir çizgiyi seçimci bir yaklaşımla ayrıştırarak oluşturması ve Tanpınar'ın Avrupa merkezci düşünce tarzı tartışılmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Avrupa ve özellikle Fransız edebiyatı normlarıyla ayrıştırarak oluşturduğu bu devam çizgisi, seçilen mısra, beyit ya da şiirleri Avrupa merkezli bir sanat anlayışıyla değerlendirip Avrupalılaştırırken, seçim dışı kalan Osmanlı şiir geleneğini Doğululaştırıp Yahya Kemal dışındaki modern Türk şiirini ikincilleştirmektedir.

anahtar sözcükler: şiir, güzel sanatlar, gelenek, Avrupa merkezcilik

ABSTRACT

Eurocentrism in Tanpınar’s Criticism of Poetry

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-62), who was one of the most original writers of modern Turkish literature, especially with his novels and poems, had also contributed to Turkish literary studies by various articles, essays, and his well-known history of the nineteenth-century Turkish literature. In his articles and essays, Tanpınar placed special emphasis on the genre of poetry and interpreted the development of Turkish literature by putting poetry in the center.

This thesis aims to analyze Tanpınar’s writings about poetry in general, and Ottoman poetry and Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958) in particular, and to explore his conception of fine arts and his Eurocentric approach.

In the first part, entitled “An Overview of Tanpınar’s Criticism of Poetry”, a brief chronological outline of the body of his writings about “Criticism”, “Poetry”, “Ottoman poetry”, and “Yahya Kemal” is provided.

The second part of the thesis, entitled “Elements of Tanpınar’s Criticism of Poetry”, consists of two subsections: “Critical Interpretation According to Fine Arts” and “Constructing Continuity in Poetic Language: Selectivity”. The first subsection explores Tanpınar’s understanding of poetry as a fine art and his definition of it in terms of the characteristics of the fine arts. The second subsection discusses Tanpınar’s re-construction of a “classical” tradition by an intentional selection of poets from Yunus Emre to Yahya Kemal in the context of poetic language and his Eurocentric perspective.

Tanpınar re-constructs this line of continuity by selecting verses, couplets, and poems according to European literatures, especially French literary norms, while valuing them with the conceptions of European arts, and finally making the mentioned line “Europeanized”. At the same time, he “orientalizes” the Ottoman poetic tradition and makes modern Turkish poetry subordinate to it, with the exception of Yahya Kemal.

Key Words: poetry, fine arts, tradition, Eurocentrism

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın çok öncesinden itibaren bana duyduğu güven ve yapmış olduğu büyük yardımlardan dolayı danışmanım Süha Oğuzertem'e teşekkür ederim. Bu tezin oluşumunda onun Tanpınar hakkındaki ufuk açıcı yorumlarının payı ve üzerimdeki emeği yadsınamaz. Tezimin jürisine katılarak değerli yorumlarıyla çalışmamın kıymetini arttıran Sn. Nesrin Karaca ve Sn. Oktay Özel'e ayrıca teşekkür ederim.

Bilgi ve görgü birikimime yaptıkları ve yapacakları katkılardan dolayı her zaman mutlu ve minnettar olacağım hocalarım Walter G. Andrews, Meral Asa, Aynur ve Ali Ata, Bahriye Çeri, Fatma Erkman, Süha Oğuzertem ve Hilmi Yavuz'a teşekkürden fazlasını borçluyum.

Ahmet, Alper, Barış, Cem, Çağdaş, Demet, Elif, Ersan, Hidayet, Önder Barış, Pakize, Umut, Utku ve Veysel'in dostlukları asla unutulmayacak.

Annem Sevil Pelvanoğlu, babam İbrahim Pelvanoğlu ve kardeşim Firdevs Pelvanoğlu'nun ve annem Nanüfer Özer ile babam Nurettin Özer'in haklarını ödeyemem. Bütün bir ömrümü onun hakkını ödemek ve adını yüceltmekle geçireceğim dedem Salih Çatalbaş'ın ruhu şad olsun.

Karşılaştığımız ilk andan itibaren yaptığı her hareket ile beni aşktan var eden Nilay, bu çalışmamın da en büyük destekçisi ve ilhamı olmuştur. Bundan sonra yapacağım her müspet iş gibi, bu çalışma da ona ve aşkına ithaf edilmiştir.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	v
Abstract	vi
Teşekkür	vii
İçindekiler	viii
Giriş	1
I. Tanpınar'ın Şiir Eleştirisine Genel Bir Bakış	13
A. Eleştiriye Bakış	14
B. Şiire Bakış: Kuramsal / Poetik Denemeler, Yazılar	17
C. Tarihe Bakış: Eski Şiir	28
Ç. Şaire Bakış: Yahya Kemal	47
II. Tanpınar'ın Şiir Eleştirisinin Bileşenleri	69
A. Güzel Sanatlara Göre “Yorumlayan” Eleştiri	70
1. Resim ve Plastik Sanatlar	75
2. Güzel Sanat Olarak Şiir	78
B. Şiir Dilinde Devamı Kurmak: Seçimcilik	80
1. Tanpınar'ın Şiir Eleştirisinde Doğu Bilgisi	82
2. Avrupalılaştırma	92
Sonuç	101
Seçilmiş Bibliyografya	105
Özgeçmiş	111

GİRİŞ

Modern Türk edebiyatı içinde öykü, roman ve şiirleriyle önemli bir yeri olan Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), gerek yazdığı edebiyat tarihi, gerek makaleleri ve denemeleri ile de Türk edebiyatı çalışmalarına önemli katkılarda bulunmuştur. İlk yazısı “Bugünkü Edebiyatımız Hakkında Birkaç Düşünce”, 1928 yılında *Hayat* dergisinde yayımlanan Tanpınar, otuz yılı aşkın yazı hayatı boyunca şiir türüne özel bir önem vermiş, birçok çalışmasında çeşitli şairler ve şiir türleri hakkında kapsamlı değerlendirmelerde bulunmuştur.

Bu çalışmada Tanpınar’ın şiir bağlamında yazdığı yazılar incelenerek eleştiri anlayışı değerlendirilmeye çalışılacaktır. Giriş bölümünde ilk olarak Tanpınar’ın şiir merkezli bir biyografisi, yazarın Yaşar Nabi Nayır’ın *Varlık* için hazırladığı bir ankete cevap olarak yazdığı mektup (1951) ve Ömer Faruk Akün’ün “Ahmet Hamdi Tanpınar” (1962) başlıklı biyografik yazısı temel alınarak verilecek ve onun şiir ile ilişkisini ele alan çalışmaların kısa bir değerlendirmesi yapılacaktır. Birinci bölümde, Tanpınar’ın şiir ve eleştiri bağlamında yazdığı yazılar dört alt başlık altında ele alınarak yazarın şiir eleştirisi genel olarak serimlenecektir. İkinci bölümde ise Tanpınar’ın şiir bağlamında yazdığı yazılardaki anlatım biçimi ve bu yazılarda ürettiği şiir bilgisi değerlendirilecek, Tanpınar’ın edebî kimliğinin dışında, bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmen olarak şiir anlayışının epistemolojik kaynakları incelenecektir.

1901 yılında İstanbul’da doğan Tanpınar, kadı olan babası Hüseyin Fikri Efendi’nin (öl. 1935) mesleği sebebiyle çocukluk ve ilk gençlik yıllarında Anadolu’nun çeşitli şehirlerinde yaşamıştır. Tanpınar’ın yazınsal gelişiminde önemli bir payı olan bu çocukluk dönemi, sırasıyla Ergani, Sinop, Siirt, Kerkük ve Antalya’da geçer. Kerkük’ten yaptıkları bir yolculuk sırasında annesi Nesime Bahriye Hanım tifüsten ölür (1915). Kerkük yılları Tanpınar’ın ilk ciddi okumalarını yaptığı ve *Nevâsil-i millî*’de Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Yakup Kadri’yi tanımaya başladığı yıllardır. Okuma alışkanlıkları Antalya’da daha da gelişir. *Servet-i Fünûn* yazarlarını ve pek çok tercüme romanı okur, çeşitli dergileri takip etmeye başlar. Bu dergiler arasında özellikle *Yeni Mecmua*, Ziya Gökalp’in yazıları ve Yahya Kemal’in şiirleri ile ilgisini çeker.

Lise öğrenimini Antalya’da tamamlayan Tanpınar, yüksek öğrenimi için İstanbul’a gelir. İlk olarak Baytar Mektebi’ne kaydolsa da bir yıl sonra Edebiyat Fakültesi’ne girer (1919). Önce tarih, sonra felsefe bölümüne devam etmek isterse de Yahya Kemal’in hoca olduğunu duyup edebiyat bölümünü tercih eder. Yahya Kemal’in öğrencisi olarak Tanpınar, çocukluk ve ilk gençlik yıllarına hakim olan “hisler dünyası”ndan “fikirlerin dünyası”na girmeye başlar (“Ahmet Hamdi Tanpınar” 48). Hocasıyla ilişkileri zamanla entelektüel bir dostluk hâlini alır ve fakültedeki bazı arkadaşları ile beraber Yahya Kemal etrafında sadık bir izler kitle oluştururlar. 1920 yılında, Celâl Sâhir Erozan’ın bir şiir ve hikâye toplamı şeklinde yayımladığı seriden *Altıncı Kitab*’daki “Musul Akşamları”, yayımladığı ilk şiir olur.

Yahya Kemal’in 1921 yılından itibaren çıkarmaya başladığı *Dergâh*, Tanpınar’ın Edebiyat Fakültesi’ndeyken Yahya Kemal etrafında başlayan bazı dostluklarının geliştiği ve genişlediği entelektüel bir çevreye dönüşür. Halil Vedat Fıratlı, Rıfkı Melûl

Meriç, Necmeddin Halil Onan, Mustafa Nihat Özön, Mükremin Halil Yinanç ve Hasan Âli Yücel ile fakültede başlayan arkadaşlıkları, *Dergâh*'ta Ali Mümtaz Arolat, Nurullah Ataç, Hüseyin Avni Şanda, Ahmet Kutsi Tecer ve Hasan Rasim Us ile tanışmasıyla genişler. Ahmet Haşim, Abdülhak Şinasi Hisar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi dönemin önemli yazarlarıyla da ilk kez burada tanışır. *Dergâh*'ta 1921 ile 1923 yılları arasında 11 şiir yayımlayan Tanpınar, dergiye hiç “yazı” yazmamasını Yaşar Nabi'ye yazdığı mektupta “Kendimi hazırlıksız bulur vazgeçerdim” (“Ahmet Hamdi Tanpınar” 49) sözleriyle açıklar.

Tanpınar, yayımlanmamakla birlikte ilk kapsamlı düzyazı çalışmasını, Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrin* adlı mesnevisi üzerine yazdığı lisans teziyle yaparak, 1923 yılında Edebiyat Fakültesi'nden mezun olur. Aynı yıl Erzurum Lisesi'nde edebiyat öğretmenliğine başlar. 1925 yılında Konya Lisesi'ne tayini çıkar. Konya'da, 1926 yılında Valéry'nin *Variété P* ini okuyarak, asıl estetiğini şekillendirdiğini söylediği bu önemli şairle ilk temasını sağlar. 1927 yılında Ankara Lisesi'ne (Taş Mektep) nakledilir. 1930 yılında Gazi Terbiye Enstitüsü'nde edebiyat öğretmenliğine başlar ve buradaki görevini 1932 yılına dek sürdürür. Aynı zamanda Ankara kız ve erkek liselerinde de dersler vermeye devam eder.

Bu dönem, yani 1924 ila 1932 arası, onun “çok cezrî bir garpçı” (“Ahmet Hamdi Tanpınar” 52) olarak “başkalarını keşifle meşguldüm” (50) dediği, bununla birlikte edebî ve estetik anlayışını da temellendirdiği yıllardır. Bu dönemde “Yahya Kemal'den sonra ilk büyük keşfim” (50) dediği Baudelaire'i okuyan Tanpınar, onun vasıtası ile Batı müziğine ve resmine gider. Tanpınar'ın şiir estetiğinde asıl büyük ufku Baudelaire açar (50). Baudelaire'in ardından Verlaine ve Mallarmé'yi tanıyan Tanpınar, Anatole France,

Goethe, Hoffman, Dostoyevski, Poe ve Nerval'i de okur. Valéry, Gide ve Proust en sevdiği yazarlar olurlar ("Ahmet Hamdi Tanpınar" 51). 1926 yılında *Millî Mecmua*'da yayımladığı "Ölü" şiiriyle yeniden şiir yayımlamaya başlayan yazar, 1927 ve 1928 yıllarında ("Leylâ" şiiri hariç) hepsi *Hayat* dergisinde olmak üzere toplam yedi şiir yayımlar. İlk yazısı da 20 Aralık 1928'de yine *Hayat* dergisinde çıkar. 1929 yılında biri Hofmann'dan ("Kremon Kemani"), diğeri ise Anatole France'tan ("Kaz Ayaklı Kraliçe Kebapçısı") olmak üzere iki çevirisi yine aynı dergide yayımlanır.

1930 yılında Ankara'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde, Osmanlı edebiyatının tedrisattan kaldırılması ve okullarda edebiyat tarihinin, Tanzimat'ı başlangıç kabul ederek okutulması gerektiğini söyleyen Tanpınar (Akün 8-9), kongrede önemli tartışmaların doğmasına sebep olur. Aynı yıl Ahmet Kutsi Tecer ile beraber Ankara'da çıkarmaya başladıkları *Görüş* dergisinde, "Şiir Hakkında I" ve "Şiir Hakkında II" ile "Paul Valéry" adlı yazılarını ve üç kitap tanıtım yazısı yayımlar. Bu yazılar Tanpınar'ın ilk düşünsel yazıları olarak önemlidir. Yazarın eleştiri anlayışının ilk dışavurumları bu yazılarla beraber başlar. 1932 yılında yine *Görüş* dergisinde yayımladığı iki şiir, Tanpınar'ın değişen şiir anlayışının ilk ürünleridir. Ayrıca Ahmet Kutsi Tecer, derginin ilk sayısında yayımlanan "Eski ve Yeni Edebiyat" başlıklı yazısında kongrede geçen tartışmaları önemli oranda aktarmakta ve Tanpınar'ın görüşlerini büyük oranda açıklamaktadır.

1932 yılında Kadıköy Lisesi'ne nakli ile İstanbul'a geri dönen Tanpınar, Ahmet Haşim'in ölümü üzerine 19 Ekim 1933 yılında ek görevle, 13 Şubat 1934'te de asli olarak Güzel Sanatlar Akademisi'nin (o zamanki adıyla Sanayi-i Nefise'nin) sanat tarihi hocalığına getirilir. Aynı yıl Ahmet Haşim üzerine iki yazı yayımlar (1933). 25

Şubat 1934'te akademinin estetik ve mitoloji hocalığına da getirilir. “Bir Gül Bu Karanlıklarda”, “Ne İçindeyim Zamanın” gibi önemli şiirlerinin ilk hâlleri yine 1933 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanır. Yahya Kemal'in İspanya'daki büyükelçilik görevinden döndüğü 1934 yılında Yahya Kemal üzerine iki yazı yayımlar: “Yahya Kemal'e Hürmet”, “Şiir ve Sonsuzluk”. Bu yıllardan itibaren Tanpınar'ın dikkatleri Türk edebiyatı üzerine toplanmaya başlar. Çeşitli kitap tanıtım yazılarının yanında 1936 yılında *Tan* gazetesinde “Son Yirmi Beş Senenin Mısraları” adı altında beş yazılı bir deneme serisi yayımlar. Aynı yıl ilk hikâyesi “Geçmiş Zaman Elbiseleri”ni tefrika etmeye başlar; ancak bu tefrika 1939 yılında *Oluş* dergisinde tamamlanabilir. 1935 yılında “Bahar”, *Varlık*'ta, 1936 yılında “Eşik” ve “Şiir”, *Kültür Haftası* ile *Ağaç* dergilerinde yayımlanır. Yine 1936 yılında Ali Nihat Tarlan'ın iki ciltlik çalışması *Şeyhî Divanı'nı Tetkik* hakkındaki bir tanıtım yazısı *Açıksöz* dergisinde yayımlanır. Bu yazı Tanpınar'ın modernleşme öncesi Osmanlı şiiri bağlamında yazdığı ilk yazı olarak değerlendirilebilir. 1937 yılında uzunca bir önsözle beraber yayımlanan *Tevfik Fikret* hakkındaki antolojisi Tanpınar'ın yayımlanan ilk kitabıdır. Aynı yıl Abdülhak Hamit Tarhan üzerine de bir yazısı yayımlanır.

Tanzimat'ın 100. yıldönümü dolayısıyla, eğitim bakanı Hasan Âli Yücel'in emriyle Edebiyat Fakültesi bünyesinde kurulan kürsüye, doktorası olmadığı hâlde, Yeni Türk Edebiyatı profesörü olarak atanır ve Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatının tarihini yazmakla görevlendirilir. 1937-38 yıllarında şiir yayımlamayan Tanpınar, 1939 yılı içinde *Oluş* dergisinde dört şiir yayımlar: “Şiir” (ikinci defa), “Bülbül”, “Hatırlama” ve “Defne Dalı”.

1940'lı yıllarda Tanpınar'ın yazarlık faaliyetlerinde önemli bir artış gözlemlenir. Hazırladığı edebiyat tarihinin de etkisiyle yazı faaliyetlerini yeni Türk edebiyatı etrafında şekillendirir. 1941 yılında en tanınmış şiiri olan “Bursa’da Zaman”ın ilk hâli olan “Bursa’da Hülya Saatleri” yayımlanır. Ancak Tanpınar'ın bu yıllarda şiirden çok düzyazı üzerinde durduğu ve çalışmalarının edebî ve akademik olmak üzere iki alana birden yayıldığı gözlemlenir. Bir yandan kitap tanıtım yazıları yayımlamaya devam ederken, bir yandan da *İslâm Ansiklopedisi*'ne maddeler yazar. “Eski Şairleri Okurken” ve “Aşka Dair” başlıklı denemeleri, bu dönemin ürünleridir. 1942 yılında ikinci kitabı olan *Namık Kemal Antolojisi* yine geniş bir önsözle beraber yayımlanır. Tanpınar aynı yıl yapılan ara seçimlerde Maraş milletvekili seçilir ve 1946 seçimlerine kadar milletvekilliği yapar. 1943 yılında ilk edebiyat yapıtı olan *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'nda öyküleri yayımlanır. Yine bu yıl içinde “Bursa’da Hülya Saatleri” şiiri, “Bursa’da Zaman” adıyla tekrar basılır. “Yağmur”, “Güller ve Kadehler” ve “Raks”, Tanpınar'ın aynı yıl yayımladığı diğer şiirlerdir. “Şiir ve Rüya I” (1943) ve “Şiir ve Rüya II” (1944) adlı denemeleri de bu dönem ürünleri içinde öne çıkan önemli yazılarıdır. Yazarın *Mahur Beste* adlı romanının tefrikası 1944 yılı içinde *Ülkü*'de yapılır. Yine aynı yıl biri *Ülkü*'de (“Her Şey Yerli Yerinde”), biri de *İstanbul* dergisinde (“Ey Kartal Bakışlı”) olmak üzere iki şiiri yayımlanır. 1946'da ise Tanpınar'ın önemli çalışması *Beş Şehir* kitaplaşır. Tanpınar'ın bu yıllardaki yayınlarına dair dikkat çeken önemli bir husus, yayın faaliyetlerinin *İstanbul*, *Ulus*, *Ülkü* gibi CHP çizgisindeki yayın organlarında gerçekleşmesidir.

1948 yılında yeniden akademideki estetik hocalığına dönen Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanı *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilir. Bir yıl sonra ikinci defa Edebiyat

Fakültesi'nde Yeni Türk Edebiyatı profesörlüğüne atanır. Aynı yıl *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ve *Huzur* yayımlanır. Yine 1949 yılı içinde aralarında “Eşik”in de bulunduğu dört şiiri çeşitli dergilerde basılır. Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanı 1950'de *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilir. Aynı yıl *Aile* dergisinde iki şiiri çıkar: “Zaman Kırıntıları” ve “Ömrün Sahili”. 1951-52 yıllarında ise toplam üç şiiri yayımlanır. 1953'te Edebiyat Fakültesi, Tanpınar'ı altı aylığına Avrupa'ya gönderir. 1954 yılında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrikası yapılır ve *İstanbul* dergisinde, Tanpınar'ın tasarladığı bir oyuna “prolog” olarak yazdığı “İnsanlar Arasında” şiiri, 1955 yılında ise ikinci hikâye kitabı olan *Yaz Yağmuru* yayımlanır. 1956 yılında *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin genişletilmiş ikinci basımı yapılır. Tanpınar baskıya yazdığı uzun giriş yazısında, başta “saray istiaresi” kavramı olmak üzere Osmanlı şiiri üzerine günümüzde hâlâ tartışılan önemli yorumlarda bulunur.

Tanpınar'ın 1957 ve 1958 yıllarında hemen hepsi *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan yazılarında yeniden bir artış gözlenir. 1957 yılında yayımladığı “Fûzûlî'ye Dâir I”, Fûzûlî'ye Dair II” ile “Fûzûlî ve Bâki”, Tanpınar'ın Osmanlı şiiri hakkındaki olgun görüşlerini sergileyen önemli kaynaklardır. Aynı yıl 28 Ağustos – 4 Eylül tarihleri arasında Münih'te düzenlenen “24. Oryantalistler Kongresi”nde “Essai d'interprétation des images de la vieille poésie amoureuse” (Eski Aşk Şiirindeki İmgeleri Yorumlama Üzerine) başlıklı bir bildiri sunar.

1959 yılında, edebiyat tarihinin ikinci cildi için kaynak toplamak üzere Rockefeller bursuyla bir yıllığına yeniden Avrupa'ya gider. 1960 yılındaki dönüşünün ardından önce *Beş Şehir*'in ikinci baskısı yapılır; 1961 yılında da *Şiirler* ve *Saatleri*

Ayarlama Enstitüsü kitaplaşır. Tanpınar sağlığında yayımladığı 74 şiirden 37'sini *Şiirler*'e alır. Serbest ölçüyle yazdığı şiirleri ayrı bir kitapta toplama niyetindedir, ancak buna ömrü yetmez. 24 Ocak 1962 günü geçirdiği kalp spazmı sonucu vefat eder.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sağlığında yayımlanamadığı birçok çalışması ölümünü takip eden yıllarda teker teker yayımlanır. 1962 yılında *Yahya Kemal*, 1969'da Zeynep Kerman'ın hazırladığı *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 1970'te Birol Emil'in hazırladığı *Yaşadığım Gibi*, 1973'te *Sahnenin Dışındakiler*, 1974'te yine Zeynep Kerman tarafından hazırlanan *Mektuplar*, 1975'te *Mahur Beste*, 1987'de Güler Güven tarafından hazırlanan *Aydaki Kadın* ve 1998 yılında da C. Y. Eronat tarafından hazırlanan *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* sırasıyla kitaplaşır. Bunlar dışında Tanpınar'ın derslerinde alınmış çeşitli notlar, Abdullah Uçman tarafından *Edebiyat Dersleri* adı altında 2002 yılında, Güler Güven'in ders notları ise Hayri Atış tarafından, *Tanpınar'dan Yeni Ders Notları* adı altında 2004 yılında yayımlanır. Tanpınar'ın önceki kitaplara girmemiş yazıları ve söyleşileri ise *Mücevherlerin Sırrı* adı altında toplanmıştır; İlyas Dirin, Turgay Anar ve Şaban Özdemir editörlüğünde hazırlanan bu kitabın ilk baskısı 2002 yılında, genişletilmiş üçüncü baskısı ise 2004 yılında çıkmıştır.

Son yıllarda Ahmet Hamdi Tanpınar hakkındaki çalışmaların sayısında önemli bir artış olmuş, yazarla ilgili etkinlikler düzenlenmiş, edebiyat dergileri özel sayılar hazırlamış ve yıllardır yazılan yazılarla önemli bir birikim elde edilmiştir. Bu bağlamda yapılan çalışmaların, yazarın edebî ve eleştirel çalışmalarında sıkça göze çarpan “Doğu-Batı karşıtlığı”, “estetik”, “modernlik”, “zaman” gibi konular üzerinde yoğunlaştığı gözlemlenebilir. Ancak yapılan çalışmalar ayrıntılı bir şekilde gözden geçirildiğinde,

yazarın daha çok edebî yönünün değerlendirildiği, bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmen de olan Tanpınar'ın bazı düşüncelerinin etkili olmasına karşın, akademik olarak aynı oranda çalışılmadığı fark edilecektir.

Mehmet Kaplan'ın ilk baskısı 1962 yılında yapılan *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* adlı çalışması Tanpınar'ı, *Şiirler*'inin ve estetik anlayışının üzerinde durarak çözümler. Tanpınar üzerine yapılan bu ilk kapsamlı çalışmada Kaplan, çalışmasına yazdığı önsözde de belirttiği gibi *Şiir Tahlilleri*'nde kullandığı metodun “hemen hemen aynısı[sını]” (17) uygular. Kitabın “Giriş” bölümünde Tanpınar'ın “gençlik şiirleri”ni ve “Cumhuriyetin ilk yıllarındaki şiir hareketlerini” ele alan Kaplan, Birinci bölümde Tanpınar'ın *Şiirler*'e aldığı bütün şiirleri “tem” bakımından tahlil eder. İkinci bölümde ise Tanpınar'ın şiirlerinin “resim”, “musiki” gibi bileşenleri bağlamında genel bir değerlendirmesini yapar.

Oğuz Demiralp'ın *Kutup Noktası* (1993) adlı eleştirel denemesi, Tanpınar'ın eserlerini bir bütün olarak ele almaktadır. Yazar üzerine şimdiye kadar yapılmış bu en kapsamlı çalışmada Demiralp, Tanpınar yazınındaki “ayna”, “Narkissos miti” gibi önemli bazı öğelere dikkat çeker. Demiralp, çalışmasının “Çınar” başlıklı bölümünde, yazarın birçok yönünün ele alındığını ancak eleştirmenliğinin Tanpınar'ın “incelenmemiş bir boyutu” olduğunu belirtir (59). Demiralp'e göre Tanpınar'ın “düşünce dünyasının ortadireği” olan “devam” kavramı, onun eleştirel yaklaşımlarını da belirlemiştir. Demiralp bu bağlamda Tanpınar'ın, Yahya Kemal hakkında yazdıkları üzerinde durarak onun “dil” ile olan ilişkisini de bu kavram bağlamında ele alır.

Turan Alptekin'in geliştirilmiş ilk basımı 2001 yılında yapılan ve daha çok Tanpınar'ın ders notlarından oluşan *Bir Kültür, Bir İnsan* adlı çalışması ise, Tanpınar'ı

önemli bazı biyografik özellikleri ile ele alır. Kitap, Tanpınar'ın şiir eleştirisi bağlamında önemli bazı görüşlerini de içermektedir.

Halûk Sunat, 2004 yılında çıkan kitabı *Boşluğa Açılan Kapı*'da, "Tanpınar'ın Yazınsal Yönelimleri" başlığı altında yazarın şiire ve romana dair görüşlerini toplamış ve bazı değerlendirmelerde bulunmuştur. Sunat'ın yaptığı değerlendirmelerde Tanpınar'ın "saf şiir" arayışı bir "saplantı" olarak ele alınmış ve bu bağlamda eleştirilmiştir. "Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış" altbaşlığı ile yayımlanan çalışmanın "Tanpınar'ın Şiir Dünyası" başlıklı kısmında Sunat, yazarın "Şiir Hakkında I", "Şiir Hakkında II", "Şiir ve Rüya I", "Şiir ve Rüya II" gibi yazılarını ele alıp eleştirir.

Nurdan Gürbilek'in son kitabı *Kör Ayna, Kayıp Şark*'ta (2004) yeniden düzenlenerek yayımlanan yazısı "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark; Ophelia, Su ve Rüyalar", Tanpınar'ın muhafazakârlığını tartışması açısından önemlidir. Yazarın çokça kullandığı kelimelere, Tanpınar yazınındaki mazmunlaşmaya dikkat çeken Gürbilek, yazarın eleştirel görüşlerine de etki eden estetiğe dair önemli açılımlar sunar. Ancak Tanpınar'ın şiir eleştirisi ve bu eleştirinin epistemolojik kaynakları üzerine doğrudan bir değerlendirmede bulunmaz.

Ali İhsan Kolcu'nun *Zamana Düşen Çılgılık: Tanpınar Şiirinin Epistemolojik Temelleri & Tanpınar'ın Şiir Estetiği* (2002) adlı kitabı, Tanpınar çalışmaları bağlamında ortaya konmuş bir diğer önemli yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır. Kolcu'nun önsözde de vurguladığı gibi *Zamana Düşen Çılgılık*, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirinin epistemolojik kaynaklarını araştırmayı hedeflemiştir" (7). Tanpınar şiir üzerine kaleme aldığı kimi kuramsal yazıları kendi poetikası üzerinden kurgulamış, bu bağlamda kimi metinlerinde bir çift taraflılık söz konusu olmuştur. Kolcu da,

Zamana Düşen Çılgılık'a yazdığı önsözde bu duruma dikkat çekmiş ve Tanpınar'ın “bilgi ve sezislerini yedirdiği metinleri, hem genel anlamda şiir sanatı, hem de özel anlamda kendi poetikasının temel metinleri olarak” (8) görmenin mümkün olabileceğini belirtmiştir. Çalışmamızın da konusu olan bu yazılar, Kolcu'nun yaptığı gibi Tanpınar'ın şiirlerini ve şairliğini daha iyi anlayabilmek için değil ama bir eleştirmen olarak Tanpınar'ın şiire ve dolayısıyla kendi şiirlerine de “nasıl baktığını” çözümleyebilmek için kullanılacaktır.

Bu tezde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir bağlamında yazdığı yazılar incelenerek yazarın şiir eleştirisi kapsamlı bir şekilde analiz edilecektir. Tezin bütünlüğü açısından şiirleri, romanları ve şiir eleştirisi dışında değerlendirilebilecek yazıları ele alınmamış, ancak yazarın şiir eleştirisini daha iyi analiz edebilmek için güzel sanatlar bağlamında yazdığı yazılardan bazıları tezimiz kapsamında incelenmiştir.

Tezin ilk bölümünde, Tanpınar'ın yazdığı yazılar dört alt başlık altında serimlenmiştir. Tanpınar'ın, şiir türü üzerine yazdığı poetik / kuramsal denemeler, tarihe bakışında önemli bir rolü olan Osmanlı şiirine dair yazdıkları ve üzerinde en çok yazı yazdığı Yahya Kemal hakkındaki fikirleri, onun şiir eleştirisi bağlamında inceleyeceğimiz düşüncelerini ve eleştiri anlayışını kuşatan konu başlıkları olarak öne çıkmaktadırlar. Tanpınar'ın genel olarak eleştiri üzerine yazdığı yazılar da, onun nasıl bir eleştiri istediği ve eleştiriden ne anladığı bağlamında önemli kaynaklardır. Birinci bölümde yapacağımız bu kuşatıcı serimlemenin, Tanpınar'ın şiir eleştirisi bağlamındaki eleştirel üslubunu ve düşünsel konumunu net bir şekilde ortaya koyması hedeflenmektedir.

Tezin ikinci bölümünde ise, Tanpınar'ın ele alınan yazıları iki ana başlık altında çözümlenecektir. Birinci alt bölüm olan “Güzel Sanatlara Göre ‘Yorumlayan’

Eleştiride, Tanpınar'ın öznel bir üslupla övdüğü şiirleri, resim, müzik, mimari ve heykel sanatlarına dolaylı ya da doğrudan yaptığı göndermelerle anlatmasının nedenleri üzerinde durulacak ve bu bağlamda Tanpınar'ın güzel sanatlar anlayışına bağlı olan şiir eleştirisi incelenecektir. İkinci alt bölüm olan “Şiir Dilinde Devamı Kurmak: Seçimcilik”te ise Tanpınar'ın şiir eleştirisini “ayrıştırma” edimi bağlamında inceleyeceğiz. Bu alt bölümde yazarın Fuzûlî, Bâkî, Nedim gibi şairleri Osmanlı şiirinden, Yahya Kemal'i modern Türk şiirinden ayrıştırarak oluşturduğu “devam çizgisi”, Avrupa-merkezcilik bağlamında epistemolojik olarak değerlendirilmeye çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TANPINAR'IN ŞİİR ELEŞTİRİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1928 yılında *Hayat* dergisinde yayımlanan “Bugünkü Edebiyatımız Hakkında Birkaç Düşünce” başlıklı yazısından itibaren, otuz yılı aşkın yazı hayatı boyunca şiir türüne ayrı bir önem vermiştir. *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de ve *Mücevherlerin Sırrı*'nda, yayımlanan ders notlarında, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde ve tamamlayamadığı çalışması *Yahya Kemal*'de, Tanpınar'ın bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmen olarak şiire verdiği önem açıkça gözlemlenebilir.

Bu amaçla yaptığımız çalışma sonucunda Tanpınar'ın çeşitli yazı ve kitapları içinde “şiir” bağlamında 120 yazı ve yazı parçası tespit edilmiştir. Bu 120 yazının 15 farklı konuyu ele aldığı söylenebilir: Şiire dair kuramsal / poetik denemeler, Osmanlı şiiri, halk şiiri, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Tevfik Fikret, Ziya Gökalp, Mehmet Akif Ersoy, Muallim Naci, Abdülhak Hamid Tarhan, Recâizade Mahmud Ekrem, Namık Kemal, Ziya Paşa, Avrupa şiiri ve akımlar ile yaşadığı yıllarda yazılan şiir. Bunlar arasında Tanpınar'ın şiire dair kuramsal / poetik denemeleri, Osmanlı şiiri ve Yahya Kemal'e dair yazdıkları, şiir eleştirisi bağlamında en çok üzerinde durduğu konular olarak öne çıkar. Bu konulardaki yazıları, Tanpınar'ın Türkçe “şiir dili” etrafında ürettiği “şiir bilgisi”ne dair bütünlüklü bir fikir edinmemizi sağlamaktadır.

Bu bölümde, kronolojik bir yöntemle Tanpınar'ın ürettiği şiir bilgisinin kuşatıcı bir serimlemesi yapılacaktır. Ancak bu serimlemeden önce Tanpınar'ın “eleştiri” hakkındaki düşüncelerinin yer aldığı yazıları ve ders notlarını ele almak yerinde olacaktır.

A. Eleştiriye Bakış

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ülkü* dergisinde 1941 ve 43 yıllarında “Tenkit İhtiyacı” ve “Bizde Tenkit” başlıklı iki yazı yayımlar. Güler Güven'in tuttuğu ders notları arasında da edebiyat tarihi metodolojisi ve eleştiri üzerine bölümler vardır. Yazıların Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin (1949) hazırlık döneminde yayımlanmış olduğu (1941 ve 1943), Güler Güven'in ders notlarının ise kitabın genişletilmiş ikinci baskısının yayımlandığı 1956 yılında tutulmuş olduğu gözlemlenir.

Ülkü dergisinde yayımlanan yazılardan ilkinde Tanpınar, birçok yazınsal tür gibi eleştirinin de Avrupa'dan geldiğini, ancak öteki yazınsal türlerden farklı olarak eleştirinin “eleştirmensiz” geldiğini iddia eder. Tanpınar'a göre, Nurullah Ataç da dahil olmak üzere Türk edebiyatında eleştirmen yetişmemiştir. 19. yüzyıldan beri roman, tiyatro gibi türlerde yüzlerce yapıt ortaya konmuş, şiir büyük değişim geçirmiş ve bu yapıtlar üzerine çeşitli yazılar yazılmış olmasına rağmen, Tanpınar'a göre, “bütün bunlara küllî bir bakışla bakan, hayatla, devirle tarihle, yabancı an'anelerle ve yerli görenekle onların arasında mevcut gizli ve aşıkâr münasebetleri meydana çıkaran, altlarını çizen” (74) bir çalışma yapılmamıştır. Tanpınar'a göre, yaşamın her alanında ve dolayısıyla “sanatta da ‘devam’ denen bir kudret vardır” (74); eleştirmen bu devamı sabırlı bir şekilde aramalı ve “boşlukları doldur[malıdır]” (75) .

1943 yılında yayımlanan “Bizde Tenkit” başlıklı yazısında, Osmanlı İmparatorluğu’nda eleştirinin nasıl olduğuna odaklanan Tanpınar, Tanzimat öncesi Osmanlı’da “modern tenkitte olduğu gibi” insanı merkeze alan bir eleştiri anlayışının gelişmediğini söyler. Bu tarz bir eleştiri Antik Yunan ve Roma’da vardır ve Rönesans’tan itibaren Avrupa’da sanata hakim olur. Tanpınar’a göre “tenkit fikrini ikinci, üçüncü dereceye almış olma[k]” (76), Osmanlı ve İran edebiyatlarının en büyük zaaflarıdır. Şuara tezkirelerinin, siyasi lâyhaların ve mütalaa-nâmelerin varlığına rağmen eleştiri, “an’nenin büyük kıymet hükümlerini taşıyan ve hemen her eserde tesadüf edilen fikirlerden, kısa ve kesin cümlelerden ibarettir” (75). Bugünkü anlayışa yakın ilk eleştiri örneklerinin Namık Kemal’de görüldüğünü belirten Tanpınar, onun, hayatı ve edebiyatı birbirinden ayırmamak gibi olumlu bir tavrı olduğunu belirtmekle birlikte, “her ikisini de lâyıkıyla ve yaşadığı devrin istediği gibi tanıma[dığımı]” (77) iddia eder. Namık Kemal’i “gazetenin hayata zaferi” (77) olarak tanımlayan Tanpınar, “Türk tenkidinin ikinci merhalesi” (77) dediği Beşir Fuad’ı ise bilimsel düşüncenin en hararetli taraftarı olarak öne çıkarır. Tanpınar’a göre Beşir Fuad’ın *Volter* ve *Victor Hugo* adlı kitaplarıyla yaptığının önemi, “edebiyatçılarımızın garp kültürü karşısında karışık ve tesadüfe tâbi bir mütalaadan kurtuluşlarını göstermesidir” (78).

Güler Güven’in tuttuğu ders notları arasında Tanpınar’ın edebiyat tarihi ve eleştiri bağlamında metodolojik bazı yaklaşımlara değindiği bölümler vardır. Tanpınar’a göre, “Tarih: a) filoloji b) bilmek c) vesikaları tetkik etmek d) metod’dur” (*Tanpınar’dan Yeni Ders Notları* 15). Bazı tarihçilerin “eleştiri”ye karşı olduklarını belirten Tanpınar, “tarihten kendi dilimizi isteyemeyiz, ancak akrabalık yakınlık isteyebiliriz. Tarihte gerilik fikri yoktur, kendisi olmak vardır. Bir eser karşısında

alacağımız vaziyet sübjektiftir. Fakat, kendi zevkimizde sağlam olursak objektif olmak mümkündür” (16) der ve daha sonra iki eleştiri tarzından kısaca bahseder: “Sainte-Beuve tenkidi: Beuve tenkidine insanla başlar. Eseri insanla beraber gören hatta eseri insanla beraber ortaya koyandır. Hippolyte Taine’e göre bir eser sanatkarı aşan bir şey, yani (zaman, muhit ve ırktır). İnsanı cemiyet çerçevesinin içine sokar. İnsanı ortadan kaldırmaya gider” (16).

Tanpınar, 15 Kasım 1956 tarihli derse “Tenkidin faydası; eserin insanla, cemiyetle alâkasını bulmaktır; sadece güzeli bulmak değil” (16) sözleriyle girer ve ders boyunca Vincent de Paul-Maire Ferdinand Brunetière, Gustave Lanson ve Paul Valéry’nin eleştiri görüşlerini anlatır. Tanpınar, Brunetière’in *Nevilerin Tekamülü* adlı kitabından bahseder ki bu kitabı *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nin ikinci baskısına yazdığı önsözde, çalışmasının metodolojik kaynaklarından biri olarak vermiştir. Tanpınar, Brunetière’in en çok eleştirilen düşüncesinin bu “tekâmül” fikri olduğunu belirtir:

Edebiyatta esas tekâmüldür, fakat bu tekâmül devamlı, mahdut değildir, şartlar yerine geldiği zaman bu tekâmül olur. [...] Tekâmül terakki değildir. [...] İkinci fikir olarak Brunetière tenkitte edebiyat tarihine geçer. Bir edebiyatın esas karakteri tespit edilir, sonra devirlerin taksimi yapılır, bu taksimle edebiyat tarihi başlar. Edebiyat tarihi bir milletin geçtiği yolu bütün merhaleleriyle tespit etmektir (Brunetière’e göre). (16-17)

“Devir” ve “nesil” kavramlarının dışında “insan” ve “eser”in de olduğunu belirten Tanpınar, “onlardan vazgeçemeyiz” (17) der ve Valéry’ye geçerek onun

biyografiye birincil bir önem vermediğini belirtir. Tanpınar'a göre ise "biyografi, edebiyat tarihinin değil, yüksek araştırmancının ve bilmenin malıdır" (18).

13 Aralık 1956 tarihli ders notlarında Tanpınar yine eleştiri ve inceleme üzerine çeşitli ekol örnekleri vererek tanımlamalarda bulunur. Tanpınar'a göre "a) Edebiyat tarihi, tarihtir. b) Edebiyat tetkiki, hükümdür (güzel, iyidir, tekniğe şunu getirmiştir vs...). c) Edebî tenkit muasır ilmin ve filozofinin gözü altında eserin tetkikidir" (18). Daha sonra Tanpınar "[e]debiyatta çeşitli metodlar vardır" (18) diyerek çeşitli örnekler verir. Verdiği örnekler "Psikanalitik metod", "Bachelard ekolü", "Fenomenoloji" ve "Teknik olarak tetkik"dir (18-19).

26 Aralık tarihli ders notlarında ise Tanpınar, Bachelard'ın "Ophelia (su) kompleksinden" ve "Narsis mitinden (mitoloji)" söz açar. Ophelia kompleksi için "ekseriya çocukluğunda genç ve güzel annesini kaybedenlere olur. Haşim'de çoktur" (20) diyen Tanpınar, Narkissos miti için "Su aynadır. Çok insanlar aynalarda boğulmuştur. Su akşam sabah akar, tabiatla zenginleşir: Karun kompleksi" (20) açıklamasında bulunur ve "Fuzulî'ye hangi metodu tatbik edebiliriz?" (20) diye sorar. Osmanlı şiirinin psikolojik metodların uygulanabilmesi için gerekli serbestliğe sahip olmadığını belirten Tanpınar, "Eski şiiri tetkik için içtimaî metod en iyi gibidir. Fakat o zaman insan ortada kalır" der. Bir de kelime sayma yolunun olduğunu belirten Tanpınar, "Bâkî'de su yoktur, topraktır. Nedim'de su azdır" (21) gibi örnekler verir.

B. Şiire Bakış: Kuramsal / Poetik Denemeler, Yazılar

Ahmet Hamdi Tanpınar ilk kapsamlı yazılarını şiir üzerine yazmış ("Şiir Hakkında I ve II" [1930]), doğrudan şiiri sorunsallaştırdığı yazılarının yanında İstanbul

Üniversitesi'ndeki derslerinde de, farklı bağlamlar içinde “şiiir”i tartışmıştır.

Tanpınar “Şiiir Hakkında I” ve “Şiiir Hakkında II” başlıklı bu ilk yazılarında güncel tartışmalardan yola çıkar ve “şiiirin her türlü menfaat endişesinden uzak, gayesini kendinde bulan bir mükemmeliyet” (13) olduğunu kabul ederek şiiir hakkında çeşitli tanımlamalar ve yorumlar yapar. Şiiiri “dil” bağlamında ele alan Tanpınar, ilk olarak şiiir dili ile düzyazıyı (nesir) ayırır. Düzyazının “[I]isanın tabii mantığından başka hiç bir kayıt tanımayan serbestisiyle [...] fikrin her çeşidini istiaba [kapsamaya] müsait olduğunu” (“Şiiir Hakkında I” 13) söyleyen Tanpınar’a göre şiiir, “fikir için her şeyden evvel dar bir çerçevedir”; “söze kâh yontulmuş bir mermerin düzgün salâbetini, kâh bir manzaranın renk ve gölgelerini veren ve her an tarifsiz bir musikiyi peşinden sürükleyip götüren değişiklikleri ile hiç bir davayı ispata müsait değildir” (13).

Başarılı bir sanat eserinin bütün öğeleriyle “ayrılması kabil olmayan” (14) bir bütün olduğunu düşünen Tanpınar, şiiirde biçim / içerik ayrımına karşı çıkar. Malzemesinin “dil” olması nedeniyle şiiirin güzel sanatlar içinde farklı bir durumu olduğunu söyleyen Tanpınar, “mermer, granit, çizgi, ses, bir sanat tertibine saf olarak geldikleri hâlde, bunların aksine olarak kelime, şiiire üstündeki mânayı [da] [...] beraberinde getirir” (14) der ve bu durumdan yola çıkılarak anlamın (mâna) biçimden (şekil) ayırlamayacağını iddia eder. Tanpınar’a göre “[B]ir fikrin, bir tasavvurun veya bir hayalin kendini yaratıcı melekeye arzetmesi her şeyden evvel onun bir nevi şekilleşmesi, yani kendine has bir kalıp sahibi olması demektir” (15).

Güncel bazı sanat akımlarının vezne, kafiye, muntazam şekillere karşı çıktıklarını hatırlatan Tanpınar, bu tarz akımların itirazlarını haklı bulmakla birlikte şiiirden anladığının farklı olduğunu belirtir. Tanpınar’a göre şiiir, “kelimelerin

terkibinden doğan ritm, ahenk vs. vasıtalarla alelâde lisanla ifadesi kabil olmayan derunî haletlerimizi, heyecanlarımızı [...] ifade eden ve bu suretle bizde bedîî alaka dediğimiz büyüyü tesis eden bir sanat[tır]” (16).

“Şiir Hakkında II”de de düzyazı (nesir) / şiir ayrılığına değinen Tanpınar, kelime seçiminden başlayarak şiirde düzyazıdan farklı bir “nizam”ın işlediğini, yine de “bu ayrılı[ğın] kelimelerde değil, belki ona tasarrufta” (18) başladığını belirtir. Tanpınar’a göre kelime, şiir içinde sözlük bağlamından koparak “hâlet-i ruhiyenin malzemesini kendinde bulmuş olduğu bir sanat malzemesi” (18) olur: “Ahengi, telkin kudreti, ses şekli, rengi ile o, sanatın nizamında kâh bir ham boya parçası, kâh renkli bir mozaik taşı ve kâh bir ses ve çok defa bütün bunların hepsi birden olacaktır” (18).

Tanpınar’a göre dilin “açıklık” (vuzuh) ihtiyaçlarından doğan sözdizimi (nahiv), şiirde aynı işlevselliğe sahip değildir. Şiirde “büsbütün başka bir nizamın yanyana getirdiği, gizli kıymetleri birbirini tamamlayan parçalar âlemine gireriz” (19). Şiir etkisini konuşma ya da düzyazı gibi “mâna ve vuzuh” (anlam ve açıklık) ile yapmaz. Tanpınar bu bağlamda şiirde anlamın olmadığını söyleyemeyeceğini, ancak düzyazı ve konuşmadan farklı olarak şiirde anlamın, “hissin ve hayalin bütün dağıntık unsurlarını kendi içinde bir vahdet hâlinde toplayan” (19), onun “manevî benliğini yapan havasında” (19) olduğunu iddia eder. Tanpınar’a göre, “bu havanın kelime ile, imaj ile olan münasebeti bir peyzajın veya bir odanın ışık ile olan münasebeti gibidir” (19).

1938 yılının Ocak ayında yayımladığı “Şiir Ölüyor mu?” başlıklı yazısında ise Tanpınar, 20. yüzyılın sürekli değişen tempolu hayatı karşısındaki şiirin durumunu tartışır. Şiir sanatının son ürünlerinde, zamandan geri kalmak kaygısıyla beraber bir “kendine güvenmemezlik ızdırabı” (23) taşıdığını iddia eden Tanpınar, “Bu suretle

sadece büyük mânasıyla zamana hitap etmesi lâzım gelen bir sanat, zaman zaman takvimin emrine bile giriyor” (24) der.

İngiliz romancı Charles Morgan’ın 15. yüzyıl İtalyan resmindeki kadın portreleri için “asıl hayatîyetin, ruhaniyeti vücudun çizgilerine sindiren bir nevi dinamik sükûnette olduğunu” (24) söylediğini aktaran Tanpınar, “Pek az söz bu muharririn bu dikkati kadar şiiri anlatabilir; şiir bir nevi sükûnetin çocuğudur ve ancak onu bulabildiği zaman ruhaniyetini kazanır, kendi kendisi olur” (24) der. Tanpınar, bu bağlamda çağdaşı olan şairlerin “bu sükûnetten mahrum”, modalaşmış bir sürekli değişim içinde olduklarını ve çağın teknik hayranlığından doğan “bir nevi estetizmin” (24) de buna katkı sağladığını belirtir. Bunları söylemekle 20. yüzyılın “şairsiz ve şiirsiz bir asır olduğunu” (25) iddia etmediğini belirten Tanpınar, ancak bu yüzyılda “büyük mikyasta bir şair yetişse bile zamanımızın onu derhal tanıyacağına kani değilim” (25) der.

Aynı yılın Mart ayında yayımlanan “Şiire Dair” başlıklı yazısına şu sözlerle başlar: “Bir gün Yahya Kemal’e şu gülünç suali sorduklarını işittim: ‘Ne zaman şair olduğunuza inandınız?..’ Yahya Kemal hiç tereddüt etmeden Türkçeyi hissettiğim zaman!...’ cevabını verdi” (26) . Aynı diyalogun farklı bir versiyonu ise *Yahya Kemal*’de (1962) şu şekilde yer almaktadır: “Bir gün kendisine: ‘Moréas’a ne zaman kendisini Fransız şairi hissettiğini hiç sordunuz mu?’ diye bir soru sormuştum. ‘Evet sordum’ dedi ve bana şu cevabı verdi: ‘Fransızcayı duyduğumu anladığım zaman’” (119-20). Yazısının başlarında Yahya Kemal’in şiir anlayışından ve şiir dilinde yaptığı büyük dönüşümden bahseden Tanpınar, yazısının devamında yine Yahya Kemal bağlamında “Yeni ile güzelin arasını iyice ayırmak lâzım. Her yeni behemehal güzel olmaz. Fakat her güzel olan insana yeni gibi görünür” (27) diyerek şiirde yeniliği

tartışır. Tanpınar'a göre, "Güzel bir haddir, ötesine geçilmez. Halbuki yeninin daha yenisi, daha da yenisi vardır. Çünkü yeni gündeliktir ve en sahih mânasında maziye benzer, yani daha formüle edilmeden eskiyebilir. Halbuki güzelin değişmesi için insanlığın gömlek değiştirmesi, bütün had ve kıymetlerinin alt-üst olması lâzımdır" (27). Şairliğini de göz önünde bulundurarak Tanpınar, sanatçının eser verebilmek için "kendisine bir nevi mutlak tesisine mecbur" (27) olduğunu söyler ve sürekli yeninin peşinde olan bir şairin "doğru dürüst teşekkül etmesine imkân ve zaman yoktur" (28) der. Şiirde biçimin oynadığı role inandığını belirten Tanpınar, "Sözümü başkalarının sözünden ve sükûtumu başkalarının sükûtundan ayıran odur" (28) diyerek yazısını bitirir.

Oluş dergisinde yayımlanan "Şiirin Peşinde" (1939) başlıklı yazısı da güncel bazı tartışmaları konu edinir. Tanzimat'tan itibaren sanatın ereği bağlamında çift yönlü bir tartışmanın süre geldiğini belirten Tanpınar, sanatta aslolanın güzellik mi yoksa gereklilik mi olduğu sorunsalından yola çıkarak, yazısında bu iki güncel sanat anlayışını değerlendirir. Kendisi sanatta aslolanın güzellik ve şekil mükemmelliği olduğunu iddia etmektedir; buna karşılık Namık Kemal, son devirlerinde Tevfik Fikret, Mehmet Âkif Ersoy, Mehmet Emin Yurdakul ve Nâzım Hikmet ise "[g]ünün ve hayatın emirlerini sanatın üstünde tutmak" (29) konusunda birleşmektedirler. Yazısının devamında Ahmet Kutsi Tecer'in de artık bu tarz bir şiiri savunduğunu belirten Tanpınar, şairi alaysı bir tonla eleştirir: "Budanın aydınlanma gecesini gibi bir miraç onu cemiyetimizin asırlarca ihmal edilmiş bir zümresini ve bu zümrenin toprakla, mevsimlerle olan münasebetini, hayatının manzaralarını ve mânasını gösterdi. O da hayat tecrübesinin ve cemiyet aşkının kendisine açtığı bu yeni yolda yürüyebilmek için eski sazını kırmakta tereddüt

etmedi” (30). Tecer’in, *Ülkü* ve *Oluş* dergilerinde yayımladığı iki yazısında yeni şiir anlayışının kuramsal dayanağı olarak gerçek şiirin “epik olması lâzım geldiğini ve destanînin dışında şiir olamayacağını” (30) söylediğini aktaran Tanpınar, “Bugünkü devrin destanı romandır” (30) diyerek şaire karşı çıkar. Avrupa’nın 19. yüzyılın sonunda bu gerçeği anladığından dolayı “küçük şiiri” tercih ettiğini belirten Tanpınar, “Filhakika bizde şiirin ürpermesini uyandırmayacak olduktan sonra bütün bu hacim hazırlığına, kafiye, imajların dar ve sun’i lisanına ne lüzum vardır” (30) diyerek kendi şiir anlayışını ortaya koyar.

1943 ve 1944 yıllarında *Ülkü* dergisinde yayımlanan “Şiir ve Rüya I”, “Şiir ve Rüya II” başlıklı yazılar, Tanpınar’ın şair olarak poetikasının önemli bir tarafını oluşturan “rüya” nosyonu üzerinedir ve şairin estetiğine dair ipuçları içerir. Başlıklarının “Şiir ve Rüya” olmasına rağmen yazıların içinde “şiir” kelimesi, sadece ikinci yazıda “şiirime” (38) olarak bir kere geçer. Tanpınar, “Şiir ve Rüya I” yazısında gece görülen rüyayı anlatarak başlar. Yazının sonlarına doğru ise “Bütün ‘mit’ler rüyaların çocuğudur” (34) der ve rüyanın “uykuya münhasır bir keyfiyet” olmadığını iddia ederek şiir anlayışını temellendiren “[z]ihnin imkânsız vuzuh anları” (34) dediği uyanık hâlde görülen rüyayı anlatır.

“Şiir ve Rüya II”de Tanpınar, 1930 yılında yayımladığı “Şiir Hakkında II” başlıklı yazısında bahsettiği “şiirin havası”na göndermede bulunur. “Bir sanat eserinde [...] rüyanın tesadüflerini taklit etme[nin]” (36) kolay bir nizamsızlığı doğurarak “sun’i bir acaiplikler silsilesi” (36) kuracağını belirtir. Tanpınar’a göre “rüyanın bizim için tabiat-üstü tarafını yapan [...] onları canlandıran çözülmesi güç ruh hâleti ve onun vasıtasıyla etrafımızda yarattığı havadır. [...] İster bir rüyayı anlatalım, ister realiteden

bahsedelim; sanatta asıl olan bu havayı kurabilmek[,] bu duygu kesifliği altında eşyayı görebilmektir” (36). Senem Timurođlu, “Tanpınar’ın Şahsi Miti: Rüya” başlıklı yazısında “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şiirinde çok önemli bir yeri olan bu “rüya” kavramını, Paul Valéry ve Gaston Bachelard’ın rüya kavramlarıyla karşılaştırarak” (39) ayrıntılı bir şekilde açıklar. Yazısının devamında Tanpınar, “rüya” kavramının müzik ile olan ilişkisine değinir. Dede Efendi’nin “Mahur Beste”sini ilk duyduğu zaman için “gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başına hakim olan büyük bir ağaç canlandı” (37) diyen Tanpınar, bu temas doğrudan doğruya “kendi zamanlarımdan birini canlandırabilirdi” (37) diyerek devam eder:

Nitekim Eyyübî Bekir Ağa’nın *Nühüft Beste*’sini dinlerken, topraktan ayaklarını kesmeden, meçhul ve her an beni ilgaya hazır bir haz tufanı içinde ağır bir çıkış hissini kendimde duyarım. Fakat bu kendiliğinden meydana çıkan bir şey değildir, çünkü Dante’nin *Áraf* ını *Nühüft Beste*’sinden önce tanırım. Kimbilir, belki de bazı XVinci asır ressamlarında onu bilerek veya bilmeyerek aramışımdır. Yani musikinin hamlesi altında, içten bir rüzgârla şişmiş yelken gibi, yavaş yavaş yürüyen bir yelken fikri, gene dıştan gelen bir terbiye ile, bende göze ait bir tecrübe haline gelmiştir. (37)

Bu tarz bir hayalin bilinçdışı bir şekilde kendiliğinden meydana geldiğini belirten Tanpınar, “Dinlediğimiz musikiye bildiğimiz veya yaşadığımız şeylerle isteyerek çizdiğimiz çerçevelerden bahsetmiyorum[;] herkes [...] Mozart’ı, bir Watteau veya *Fêtes Galantes* havasında tatmak çaresini bulabilir. Musikinin bu tarzda tefsiri ve görünürler dünyasına tercümesi hepimizin sık sık yaptığımız bir şeydir” (38) der.

Müzikten gelen duyuşun uyanık hâlde rüyanın tek kaynağı olmadığını belirten Tanpınar, “Musiki gibi, büyük manzaralar da uyandırdıkları sonsuzluk duygusuyla bizi ezerler” (38) diye düşünür.

“Şiir ve Dünya Ölçüsü”, 1947 yılının Aralık ayında *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanır. Yazısına “Şiirin güzel sanatlar arasında garip bir talihi vardır” diyerek başlayan Tanpınar, müzik, resim ya da mimariden ve diğer söz sanatlarından farklı olarak şiirin, “yalnız [...] yazıldığı lisanın malı” (40) olabileceğini iddia eder. Tanpınar’a göre dilin özü, kokusu, lezzeti, musiki kabiliyeti olan şiir, yazıldığı dilde okunmak şartıyla bu güzelliklere sahip olabilir. Önemli istisnalar olmakla birlikte, Tanpınar’a göre, “şairlerin kendi zamanlarında vatanlarının dışına çıkan şöhret kazanmaları [...] resim, mimarî, musiki, roman ve tiyatro gibi eser yaratanlardan güçtür” (84). Bu bağlamda “Böyle bir sanatta dünya ölçüsünü nasıl arayacağız” (84) diye soran Tanpınar, “Elbette ki kendi içimizde ve cemaatin vicdanında” (85) diyerek sorusunu cevaplandırır. Tanpınar’a göre uluslararası olsa bile “gününde teşekkül eden” (85) şöhret “çok defa yalnız bugünün şöhreti olur, yarına içi boş bir addan başka bir şey bırakmaz” (86). Bütün sanatların kendilerine has değerleri olduğunu belirten Tanpınar, “asıl dünya ölçüsünü [...] bu değerlerde aramalıdır” (86) der.

“Şiir ve Dünya Ölçüsü”nün devamı sayılabilecek olan “Bir Bakıma Tek Millî Sanat Şiirdir” başlıklı yazı 1948 yılının Ocak ayında *Yücel* dergisinde yayımlanır. “Şiirin garip talihlerinden biri de manzumenin çok defa tek başına mülâhaza edilmemesi, şiir kitabına tek bir eser gibi bakılmasıdır” (*Mücevherlerin Sırrı* 86) diyen Tanpınar, her sanat ürününün olduğu gibi, her şiirin de tek başına bir eser olduğu bilinerek davranılması gerektiğini söyler: “Evet şiir kitabı yoktur. Şiirler vardır ve

şiiirleri yazı veya matbaa kolaylığı içinde toplayan mecmua veya dergi vardır. Bu dergi bazan ayrı bir ad taşır. Hugo'da, Fikret'te, Baudelaire'de olduğu gibi. Bazan da sadece 'Şiirler' adı verilir" (87). Osmanlı kültüründe de divanların aynı yapıda olduklarını belirten Tanpınar, "eskiler, şiirde eserin tek manzume olduğunu iyi bilirlerdi. Arapların *Muallâkat*'ı tek manzume üzerinde idi. Hattâ bir tek manzumenin içinde asıl dikkat, şiirin külçelendiği yerde toplanırdı" (88) der. Öteki sanatlarla arasındaki ilişkiyi doğru kurabilmek için şiire ancak bu şekilde yaklaşılması gerektiğini belirten Tanpınar, aslında "resim, musiki, heykel, şiir hepsi birdir" der. Ona göre "Meselâ Baudelaire'in 'Nature' sonesi veya 'Balcon' şiiri, [...] Yahya Kemal'in 'Deniz Türküsü', 'Hayal Şehir' ve 'Açık Deniz'i ile *Heroica* veya Medicilerin mezarı arasındaki fark bu sanatların mahiyetleri arasındaki farktır. Cevher ise aynı cevherdir" (89).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yayımlanmış ders notları arasında "Şiire Dair", "Şiir Hakkında" gibi konu başlıkları bulunmaktadır. Düzensiz, dağınık bir ders anlatımı olan Tanpınar'ın bu tarzı ders notlarına da yansımaktadır. Şiirden hareket etmekle birlikte Tanpınar, derslerinde ani geçişlerle sık sık resim, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki farklar, Yahya Kemal ve tarih gibi değişik konulara girmektedir. Örneğin, Gözde Sağanak'ın 1953-57 yılları arasında tuttuğu ders notlarında "şiir" üzerine üç ders başlığı bulunmaktadır; ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi, Tanpınar'ın ders anlatış tarzı yüzünden bu başlıklar bir konuyu tam ve kapsamlı bir şekilde sınırlamaz.

"Şiir Hakkında" başlığını taşıyan iki dersten birincisi, "Dilde kelimeler imajlara mı tekabül ediyor yoksa evvela birer fikri var mıydı? Kulakla gözün bir teşrik-i mesaisi vardır[;] zira bir şiir okununca hemen bir manzarayı canlandırıyoruz" (50) sözleriyle başlar. Şiir hakkında çeşitli sorular soran Tanpınar, farklı cevaplar bağlamında "aklına

geleni” anlatır. “Neden şiir öğretilmez?” (50), “Bizim eski edebiyatımız hayale mi teksife mi müsait?” (52), “Eski şiirde acaba muhayyile var mı?” (53), “Eski edebiyatta tabiat neydi?” (54) gibi soruları cevaplarırken kendi kendine bir çeşit beyin fırtınası yapar. “Bir edebiyat kendi bütünlüğü ile mevcuttur” (53) diyen Tanpınar, Osmanlı şiirinin ve daha genel olarak edebiyat ve kültürünün Avrupa kültüründen farklılığına dair çeşitli sebepler ileri sürer: “Avrupa şiirinde Rönesans’tan beri elli senede bir şiir değişir. Zira filozofide, ilimde de böyledir. Voltaire ile Racine arasındaki fark, Descartes ile Pascal arasındaki farktır. [...] Yunus’tan Şeyh Galib’e kadar şairlerin bildiği yalnız devirlerinin dilidir. Tanzimat’ta ise iyi olamasa bile bir bulma vardır” (53).

Gözde Sağanak’ın kaydettiği “Şiir Hakkında” başlığını taşıyan ikinci derste ise Tanpınar, vezin meselesinden başlar, ancak “Şark ile Garp arasında ayrılık gösteren bir realite fikri var” (58) diyerek Hristiyan Avrupa ile Müslüman Şark’ın mitoloji ve tarih anlayışlarına değinir. Dil olarak Roma kültürünün biçimlendirdiği Latinceyi seçen Hristiyanlıkta tarihin masaldan ayrılıp “bir disiplin olarak devam etti[ğini]” anlatan Tanpınar, “Bizde masal ve tarih birbirine karışıyordu. Biz, masalı yaşıyorduk” (59) der. İlk olarak Hint ve Yunan mitolojilerinin var olduğunu iddia eden Tanpınar, “Yunan mitolojisi yalnız kelimelerde kalmayıp heykele ve resme geçmiştir. Lisanı da şu tecrübeleri ve hususiyetleri getirmiş: Sıfat ve zarf Yunan mitolojisinin en güzel tarafıdır; kasvetli gece vs. gibi. Biz bundan da mahrumduk” (59) diyerek Osmanlı şiirindeki işlenmemiş mitolojinin tarihle masalın karışımı olduğunu iddia eder.

“Garp ve Şark Şiiri” başlıklı derste Tanpınar, Osmanlı toplumunda meydana gelen değişmeye bağlı olarak “edebiyatın kuruluşunu” anlatarak başlar: “1850’de edebiyat değil problemleri var. Şinasi’nin gelmesiyle şekil, kafiye, bütünlük, période

bakımından edebiyat teşekkül eder. [...] Edebiyatın kuruluşu ile gazelin yerine manzume geçer” (205). Tanpınar, dersinde, Osmanlı İmparatorluğu zamanında Avrupalı gibi şiir yazamamamız konusunda üç neden olduğunu söyler: “1. Avrupa’ya intibak etmeliydik ki Avrupalı edebiyat yapalım; 2. Dilimiz tekâmül etmeliydi ki Avrupaî eser verelim” (207). Üçüncü sebep olarak “kültür meselesi”ni öne süren Tanpınar, örneğin Rusya’nın I. Petro ve Katerina zamanlarında “klasik Avrupa’yı, Voltaire, Racine gibilerini” (207) örnek aldığını, Osmanlı’nın ise Avrupa kültürünü 19. yüzyılda “hürriyet ve romantizm meseleleri” arasında örnek aldığını söyleyerek bir çeşit gecikmişliği vurgular. “Edebî mektepler”in bize dışarıdan empoze edildiğini iddia eden Tanpınar, Tevfik Fikret ve Servet-i Fünuncuların bu şekilde “mektebe doğru” gittiklerini, halbuki Yahya Kemal’in “lüzumlu olanı, mektebe bağlı kalmad[an], dilin kendisinden” (208) çıkardığını söyler.

Mehmet Çavuşoğlu’nun tuttuğu ders notları arasında da “Şiir” başlıklı (31 Mayıs 1961) bir bölüm vardır. Tanpınar bu bölümde de daha önce çeşitli şekillerde tekrarladığı fikirlerini Doğu-Batı karşıtlığı temelinde yineler.

Bu bölümde kronolojik bir yöntem izleyerek, Tanpınar’ın bir edebî tür olarak şiir hakkında ne düşündüğünü gördük. İzlediğimiz yöntem, yazarın destansı, epik şiire karşı tavrını ve düzyazı ile şiir arasında kurduğu kesin karşıtlığı daha net görmemizi sağladı. Ayrıca Tanpınar’ın şiiri, edebiyat dışı bazı değerlendirmelerle kendi rüya ve güzel sanatlar anlayışı bağlamında farklı bir şekilde ele aldığını gözlemledik. Verdiği derslerde ise şiiri, Avrupa ile Osmanlı-Türk uygarlığı arasında bir kıyaslama zemini oluşturarak tartıştığını, ders anlatırken yaptığı beyin fırtınası esnasında kesin bir Doğu-Batı ayrılığı düşüncesinden güç aldığı gördük.

C. Tarihe Bakış: Eski Şiir

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir bağlamında yazdığı yazıların önemli bir kısmı Osmanlı şiiri hakkındadır. Tanpınar yazı hayatı boyunca çoğunlukla “eski şiir” olarak nitelendirdiği Osmanlı şiiri hakkında toplam 17 yazı ve yazı parçası kaleme almış, ilk kapsamlı yazı denemesi olan yayımlanmamış lisans tezini de (“Hüsrev ü Şîrîn”) Osmanlı şiiri üzerine yazmıştır (1923).

Tanpınar'ın Osmanlı şiiri bağlamında yazdığı ilk yazı olarak okuyabileceğimiz “Şeyhî Divanını Tedkik”, Ali Nihat Tarlan'ın aynı isimli çalışmasının ikinci cildinin yayımlanması üzerine, 1936 yılında *Açıksöz* dergisinde çıkmış bir tanıtım yazısıdır. Bu bağlamda yazının genelinde Tarlan'ın çalışmasını değerlendiren ve kitabın önemine vurgu yapan Tanpınar, Şeyhî'den yola çıkarak Osmanlı şiirine dair değerlendirmelerde bulunur. Tanpınar'a göre, Osmanlı şiirinin “düşünme, duyma, anlama ve benzetme modalarının, şüphesiz gitgide mükemmelleşmek, güzelleşmek ve büyük klasik ustaların mucizelerini vermek şartıyla fakat aynı zamanda pek az değişecek surette kurulduğu devir” (140), Şeyhî'nin de divanını oluşturduğu 14. yüzyıl sonu, 15. yüzyıl başlarıdır ve “Şeyhî bir bakıma bu sistemi asıl kuran şair sayılabilir; yahut hiç olmazsa aruzla yazan ilk büyük Türk şairi olan Nesimî ile bu şerefi paylaşırlar” (140). Tanpınar'a göre Şeyhî bu sistemi kurarken “Acem şiirinden çok istifade eder, getirdiği mefhumlar hatta mazmunların çoğu İran ustalarında hemen hemen aynıyla mevcuttur. Fakat bu tarihimizin akışından gelen bir zarurettir” (141). Tanpınar bu zaruretin bir sonucu olarak “şiiirimizde ve dolayısıyla dilde yabancı hegemonyası[nın]” (141) başladığını iddia eder. Şeyhî'nin kendisinden evvel yaşamış Yunus Emre'yi örnek almayıp “dile bu suretle

tasarruf etmesini” yanlış bulsa da, 15. yüzyılın başında yaşamış bir şairin bunu bizim gibi görebilmesinin de “ayrı bir mesele” olduğunu vurgular.

1938 yılında yayımlanan “Eski Şiirimize Dair” başlıklı yazısına “Eski şiirimizi onu söyleyenlerin gözüyle görenler aramızdan gittikçe azalıyor. Buna mukabil –geniş bir ruh ve zevk değişikliği zaviyesinden– ona büsbütün başka bir gözle bakanlar ve bu suretle sevenler gittikçe artmakta” (50) diyerek başlar. Tanpınar, yazısında Osmanlı şiirinin nasıl alımlanması gerektiğine, bu şiire yöneltilen “beşerî olmamak ithamlarına” ve “eski tarzı devam ettiren” şairlere değinir. Yazar, Osmanlı şiirini sevenlerin artık bu şiirin belirli bir tarihi dönemden çok geniş anlamında bir gelenek ve zevke dayanan yönlerini sevdiklerini belirterek, sanat eserleri arasında kalıcı olanların da ancak “zevk ve kültür gibi büyük kaynaklarda birleşenler” (51) olduğunu dile getirir. Bu bağlamda Neşâtî ve Nef’î’den mısra ve beyit örnekleri vererek, bu mısraları sevdiren şeyin, “onlarda bir zevkin, âdeta sahiplerini silen ve onların geçici ferdîyeti üzerinden bize seslenen eserleri olması değil mi?” (52) diye sorar. Tanpınar, eski tarzı devam ettirmek isteyen şairlerin bu tarzda yaptıkları değişiklikleri eleştirerek, “eski şiir dilimiz bugün ölü bir dildir, ve her ölü şey gibi bir tamamıyettir” (50) der ve bu şairlerin bu ölümü kabul etmediklerini ya da anlayamadıklarını vurgular. Tanpınar’a göre bu şairlerin yaptıkları, Nef’î, Nedim ya da Şeyh Galib’in dil üzerinde yaptıklarını taklit etmek ve “imajın tarzını değiştirecekleri yerde unsurlarını değiştir[mektir]” (51).

Yazar, Osmanlı şiiri için yapılan “beşerî olmamak” suçlamalarını “Halbuki insanoğlunun elinden çıkan herşey beşerîdir” (52) diyerek cevaplandırır ve bunu şöyle gerekçelendirir: “Eski şiirimizi bugünün emrine vermek ve ondan şiir haysiyetiyle çoğu zaten tabiata yabancı olan birtakım istifadelerde bulunmak şüphesiz kâbil değildir. Fakat

bunu kabul etmekle onu insanî vasıfların dışında görmek arasında hakikaten büyük fark vardır. Her güzel şey gibi eski şiirimiz de evvelâ güzel olduğu için insanîdir” (53).

Bu yazıdan beş ay sonra Nisan 1939’da *Oluş* dergisinde yayımlanan “Eski Şiir” başlıklı yazısında Tanpınar, Osmanlı şiirinin Avrupalı anlamda beşerî olmadığını ve “[e]ski şairlerimizin birçok eserlerinin bugün beğenilmemesi[nin] bu sanat telâkkisine erişmiş olmamanın cezası” (183) olduğunu söyler. Yazar, Osmanlı şiirinin belirli bir estetiğin emrinde olan bir üslûp olduğunu belirttiikten sonra, bu üslubu yaratan düzenin, yaşam şartlarının ve zevkin artık iflâs ettiğini, ama bu iflâsın Osmanlı şiirinin aleyhinde olmadığını iddia eder:

Vakîâ mazi ile her an yapmakta olduğumuz geniş muhasebede bu şiirin de mühim bir tarafını attık; fakat elimizde zamanın çetin imtihanını vermiş birçok eser kaldı. İşte eski şiir hakkında hüküm vermek lâzım geldiği zaman asıl düşünülmesi lazım gelen attıklarımız değil, değişen bir zevk ve anlayışa, dildeki bütün tasfiye ve tekâmüle rağmen, bize hâlâ kendilerini bir mükemmeliyet örneği gibi kabul ettiren mısralar ve beyitlerdir. (183)

Osmanlı şairlerinin “en büyük meziyetlerinin şiirin dilden çıktığını [...] bilmeleri” (183) olduğunu dile getiren Tanpınar, bu bağlamda Bâkî’den, Nedim’den ve Nâilî’den mısra ve beyit örnekleri verir. Tanpınar’a göre Osmanlı şiirini suçlamak isteyenler, kelimelerin yabancılığına takılarak şiirlerdeki “sonoriteyi, [...] yay çekişini, [...] bir rakkase gibi kendi üstüne her an yeni bir ilhamla kıvrılan hareketi ve bir akşama açılan mermer kemerler gibi bütün bir üslûp arasından seyredilen peyzajı [...] hesaba katmak” (184) istememektedirler.

Tanpınar, 1941 yılında yayımlanan “Eski Şairleri Okurken” başlıklı yazısına bir dönem kendisinin de Osmanlı şiirini inkâr ettiğini, Nedim’i, Nefî’yi, Bâkî’yi, Nâîl’yi onlarda gördüğü hataları ihmal ederek ve unutmaya çalışarak sevdiğini, ancak bu hatalı tarafların artık hoşuna gittiğini söyleyerek başlar. Yine de kendisinin ve Nurullah Ataç, Sabahattin Rahmi [Eyuboğlu] gibi arkadaşlarının Osmanlı şiirine olan sevgisinin onu devam halinde kendilerinde bulup sevenlerden farklı olduğunu söyler: “Beraberce mahpus oldukları bir daire içinde onu tanıyorlar ve yalnız onu bildikleri için onu sevmeseler bile, bu sevgiye doğru bir intihabın zevk ve şuurunu koyamıyorlar” (185). Osmanlı şiirinin “umuma mahsus bir tecrübenin üzerinde dolaşan sanatlar”dan (185) biri olarak “asırlar içinde devam eden geniş bir müsabaka, yüksek bir teknik ve ifade oyunu” (185) olduğunu söyleyen Tanpınar, bu bağlamda “hiçbir söz sanatı eski şiirimiz kadar sade ve saf surette bir şekil sanatı olmamıştır” (186) der: “[İ]şte burasıdır ki, onu dünyanın en büyük sanat an’aneleriyle beraber yapar. Meselâ büyük mimarî mektepleri, Yunan ve Mısır heykeltraşlığı gibi...” (186).

Tanpınar’a göre Osmanlı şairlerinin “büyük tarafları kendilerini bilerek ya da bilmeyerek sese emanet etmeleridir; bütün o oyunlar, mazmunlar hepsi bu sesi yüklenen, taşıyan vasıtalarıdır” (186). Herhangi bir yenileşme imkânından mahrum olmakla birlikte Osmanlı şairleri “havasız” ve “dar” kâinatlarında “Türkçenin mükemmelliyet hadlerini tespit et[mişlerdir]” (186): “Çok sevdiğim bir Fransız şairinin bir mısraında söylediği gibi ‘bitmek tükenmek bilmeyen bu aşk şarkısı’ Türkçenin artık bizzat kendi dehasıdır. [...] Şu son altmış senelik edebiyatımız, bu sesin ihtişamı altında güneş çarpmış gibi ezilen yüzlerce eserle doludur” (186).

Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan “İki Sonbahar Şiiri” (1942) başlıklı yazısında Tanpınar, Yahya Kemal’in “Hazan Gazeli” ile Bâkî’nin sonbahar gazeli olarak bilinen “Nam ü nişane kalmadı fasl-ı bahardan / Düştü çemende berk-i dirahit itibardan” beyiti ile başlayan gazelini değerlendirir. Yazısına Osmanlı estetiğinde baharın önemine değinerek başlayan Tanpınar, “O daha ziyade ruhlarda, muayyen bir estetiğin icaplarına göre açılan bir bahardı. Dilleri de bizim bugün kullandığımız lirizmin mukabili olan ‘şevk’in iklimi idi” (188) der. Tanpınar’a göre Osmanlı şiiri bu tek mevsiminden “hâtırası hepimizde bir lezzet halinde yaşayan, çok güzel şeyler” (188) çıkarmıştır:

Kâh bir minyatür ustası veya kuyumcu gibi onu inceden inceye, her parçasını ayrı bir dikkatle işleyerek terennüm etti. [...] Bazen de daha geniş ufuklu mısralarda tabiatı bütün bir ruh hâleti ile birleştirerek bir Claude Monet’yi ve Renoir’ı haset ettirecek manzaralar, muhteşem yay çekişlerinde birbenbire şehrayinini kuran ses ve aydınlık dünyaları yarattılar. (188)

Tanpınar, diğer üç mevsimin bu estetiğin oluşmasında çok az payı olduğunu söyler: “[O]nların estetiği öteki mevsimleri pek az tanır ve ancak, insan kaderinin ters yüzü bahis mevzuu olunca onları paletine geçirirdi. Bâkî’nin bir istisna gibi görünen sonbahar gazeli bile (bittabi bu adı biz veriyoruz), bu mevsimden ancak talihin cilvelerinden şikâyet çeşnisine bürünerek bahseder” (188-89). Tanpınar, yazısının devamında Bâkî’nin şiirini ele alır ve ilk olarak gazeldeki mazmunları ve oyunları açıklar: “Bütün ortaçağ sanatları gibi, eski şiirimiz de eşyaya safdilce bakmağı sever ve tercih ederdi. Hattâ doğrusu istenirse, bu çok ustalıklı bilgiç safdillik, onlarca sanatın en

mühim taraflarından biriydi” (189) der ve ekler: “Bugün bizim için bu manzumenin güzelliğini, artık bu safdillik yapmıyor. Onu daha ziyade ses ve bu sesteki büyük keder için seviyoruz. [...] İçindeki hayalleri şairin kastedtiği ince mutabakatlara kadar inmeğe lüzum görmeden, sadece bizde kurduğu ruh haletine yetecek kadar takip ediyoruz” (189). Tanpınar, yazısının Bâkî ile ilgili sonraki kısmında gazelin beyitlerini kendine özgü edebî üslubuyla yorumlar ve Yahya Kemal’in “Hazan Gazeli”ni değerlendirmeye geçer.

Yazar, “Nedim’e Dair Bazı Düşünceler” (1943) adlı yazısında ise, Nedim’i diğer Osmanlı şairlerinden ayıran bazı özelliklerini ele alır. Tanpınar’a göre “humour”, “rindâne duruş”, “gündelik hayat ve mahallî renkler aşkı” gibi “sıkı tahlilin bulabileceği her şey an’anede Nedim’den önce vardır” (174). Ancak şairi “kendi içinde ele alacak olursak, onda [...] realite ile hepsinden başka ve çok daha sıcak bir şekilde kaynaşmış bir tarafın da bulunduğu” (174) görülecektir. Tanpınar’a göre Osmanlı şiirinde bir tek Nedim, “duygularının verimini” geleneğin dışına çıkararak şiirinde kullanmış ve “duyduklarını olduğu gibi vermeyi” (174) tercih etmiştir. Osmanlı yaşantısının, Osmanlı şiirine olan yansımalarının tahmin edilenden daha fazla olduğunu belirttikten sonra Tanpınar, bu yaşantıyı “Nedim’den evvelki şairlerde bazen bir minyatürde ve çok defa bir halı deseninde seyreder gibi beğeniriz” der; Nedim’de ise durum farklıdır:

[G]eniş tabiata bir pencere açılmış gibi, kısa bir an için olsa da, yer yer büyük resmin hususiliğini veren şeylere, mesafeye, genişlik hissine, üç buut vehmine çıkarız. Onun bahsettiği güzeller, bir derinliğin ortasında ve bir zemin üzerinde, güneş ışığında kımıldanırlar. Gölgenin yerini, gölgesini beraberinde taşıyan yaratık alır. O kadar ki, bazı mısra ve

beyitler, zihniyetimize resim ve heykeltraşıktaki kardeşleriyle beraber gelirler. (174)

Bu bağlamda Tanpınar, Nedim'den bazı mısra ve beyit örnekleri vererek bu mısra ve beyitlerle beraber “Watteau'nun *L'Indifférent*'nını”, Vélasques'in ‘Genç Prens’ini” düşündüğünü, “Pantéon’un frizlerindeki süvarileri” ve “Eflâton’un *Lysis*’inin baş taraflarını” (175) hatırladığını, bazı beyitlerin de “rüzgâr tanrısı Eol’ün mağaraları gibi hapsedilmiş nefeslerin sabırsız uğultusuyla dol[duğunu]” (176) ya da “Rembrandt’ın *Gece Devriyesi* gibi, bütün bir masal unsurunu bulu[ndurduğunu]” (176) belirtir.

Tanpınar’a göre kendi devrinin Türkçesini çok iyi bilen Nedim, onu varlığının bir parçası gibi kendisinde buluyor ve imkânlarını kullanıyordu. Nedim’le beraber Nef’î’nin de kafiye kullanımına hayran olduğunu belirten Tanpınar, bu iki şairin “[e]n modern teknikle işletilen bir maden ocağı gibi, belli bir ses kıymetinin etrafında lisan haznesini sonuna kadar yoklamasını bil[diklerini]” (176) söyler. Yazar, bütün bunlara rağmen Nedim’in şiirlerinde “eski”nin fazlasıyla var olduğunu da ilave eder: “[K]esin ayrılışı ancak kendisinden önce gelen bir fikir hareketi hazırlayabilirdi. Halbuki devrinde eski ideoloji, olduğu gibi kesin ve dar çerçevesiyle devam ediyordu. Dıştan gelen hiçbir örneği yoktu” (177).

Tanpınar’a göre Yahya Kemal’e kadar “Nedimâne şiir”, “uçarı çapkınlık ve mahallî zevk” olarak bilinmiş, ancak Yahya Kemal [o]nun sesini, eşya ile duyumlarının temasa geliş tarzını, mısraa verdiği bükülüşü ve mısraın hafifliğini, kısaca kemanın yayını çekiş tarzını” (178) farketmiştir.

1949 yılında yazdığı “Âvize Gibi Renk ve Işık Dolu Şiir” başlıklı yazısında Tanpınar, “On sekizinci asrın sonlarına doğru Nedim’inkinden daha az ehemmiyetli olmayan ve tesiri itibariyle bütün on dokuzuncu asır şiirlerine hâkim olan ikinci bir “boğucu çemberi yırtma, alışılmış, fakat bıkmıştan sıyrılma cehdi ile karşılaşıyoruz” (179) diyerek bu kez Şeyh Galib’i çağdaşlarından ayıran “yeni” tarafları ile ele alır. Tanpınar’a göre Şeyh Galib’in genç yaşına rağmen “Tarz-ı selefte tekaddüm ettim / Bir başka lisan tekellüm ettim” diyerek “bir dilin üzerinde ve onu değiştirmek için şuurlu bir gayret sarfetmesi” şairin en dikkat çekici özelliğidir; Şeyh Galib’in “bütün eseri bu lisan mihveri üzerinde döner” (179). Tanpınar’a göre “*Hüsn ü Aşk*’ı olduğu gibi, yani bir gençlik eseri olarak kabul etmelidir” (179). Ona göre *Hüsn ü Aşk*’a sembolist bir manzara veren ve Şeyh Galib’i yeni bir paletin sahibi yapan, mesnevi boyunca hayallerin “kapalı” olmaları ve Şeyh Galib’in eşyalar arasında bulduğu mutabakatların yeniliğidir (179-80). Şair bu şekilde gelenekteki klişeleşmiş çağrışımların çoğunu kırarak “yeni bir lügat kullanmış olduğu” (180) vehmini yaratır.

İlk baskısı 1949 yılında yapılan *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nin genişletilmiş ikinci baskısı 1956 yılında yapılır. İkinci baskıya eklenen bölümlerden biri olan “Giriş”, Tanpınar’ın Osmanlı şiiri bağlamında en çok tartışılan metinlerinden biri olagelmıştır. Tanpınar, bu bölümü neden yazdığını ikinci baskının önsözünde şu şekilde açıklar: “*19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* gibi bir geçiş ve medeniyet mücadelesi devrinin edebiyat tarihini yazarken teklifimizin dayanacağı bir zemin aramak zarureti bizi kitabımızın bu ikinci baskısına eski edebiyat hakkındaki görüşlerimizi kısaca toparlayan bir giriş ilâve etmeye götürdü” (xi).

“Giriş” bölümünün başlarında, Türklerin İslam medeniyetinin kurucu güçlerinden biri olmalarına rağmen ilk büyük eserlerini 14. yüzyıl başlarından itibaren vermeye başladığını, bu gecikmenin ve Osmanlı dönemindeki halk şiiri-saray şiiri ikileşmesinin köklerinin, Türklerin İslamlaşma tarihinde aranması gerektiğini belirten Tanpınar, “Filhakika edebiyat tarihimize dikkatli bir bakış onun daima bir dil mihverinde kaldığını görmekte gecikmez” (2) der. Tanpınar, çoğunlukla “eski şiir” dediği Osmanlı şiiri için *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde “Divan şiiri” tabirini kullanır ve kendisine göre bu şiirin “Türk dilinden çok ayrı hususiyetler taşı[masını]” (2) aruz vezninin Türkçeye hakim olmasına bağlar:

Türkçenin gramatikal ve bilhassa sentaks hususiyetlerinden istifade eden XV. asır şairlerimiz yavaş yavaş örneklerinde gördükleri bir yığın özelliği şiire getirmeğe çalışırlar. Denebilir ki aruz, İran şiirindeki ses kuvvetine erişmesi için ihtiyacı olan kelimeleri ve ahenk kombinezonlarını kendiliğinden dilimize taşır. [...] İran şiiri örneklerine bu behemehal erişme arzusunun doğurduğu oldukça keyfi lügat, Divan şiirimizin hemen hemen sonuna kadar büyük bir tarafıyla oyunda kalmasına, hiç olmazsa varlığının sıcaklığı geçmemiş bir dille konuşmasına sebep olur. (2-3)

Tanpınar’a göre “Eski şiirin asıl inkişaf devri İstanbul’da ve İstanbul lehçesi teşekkül edince başlar” (3). Türkçenin aruz vezniyle tam bir uyuşmaya varması ve aruzun ahengini hakkıyla benimsemesi ise, birçok yazısında sıkça andığı Nef’i ve Şeyhülislam Yahya gibi şairlerle gerçekleşir. Yazar bu bağlamda Nef’i’nin “Hem kadeh hem bâde hem bir şuh sâkîdir gönül” mısrasıyla Şeyhülislam Yahya’nın “Neler çeker bu

gönül söylesem şikâyet olur” mısrasını örnek verir. Ancak Tanpınar’a göre Osmanlı şairlerinin İran şiiri örneklerine bağlı “keyfi lügatten bir türlü kurtulamamaları kelime zevkinden dil zevkine çıkamamaları, bu ve buna benzer mısraların, eserlerinde daima bir istisna gibi kalmasına sebep olacaktır” (3).

Tanpınar, Osmanlı şiirinin “baştan aşağıya kelime zevkinin idare[sinde]” olmasına rağmen paradoksal bir şekilde hakiki dil zevkine bir türlü varamamasını Türkçenin kapsamlı bir sözlüğünün yapılmayışına ve çağdaş bir eleştirinin yokluğuna bağlar (3). Ona göre yüzyıllar boyunca şairlerin “tek yardımcı[sı], daima çok yakından takip ettikleri ve yabancı örneklerine rağmen daima tesiri altında kaldıkları şehirli Türkçesi olmuştur” (4). Osmanlı şiiri İran edebiyatından sadece “kelime zevkini ve hayal sistemini almaz; onun yarı tarihî ve çok İslâmlaşmış mitolojisini ve [...] coğrafyasını da alır. [Osmanlı şiiri] İstanbul ve İstanbul sayfileri dışında bize ait şeylerden adeta sakın[ır]”; “Arabistan coğrafyası [da] imparatorluğun bir parçası olmaktan ziyade kültür veya din ile ilgili olarak mevcuttur” (4-5).

Tanpınar’a göre, Osmanlı şiirinin Tanzimat’tan sonra en çok eleştirilen tarafı olan “hayal dünyası”, asırlar boyunca devam eden çok renkli bir dil yaratmış, daha da önemlisi, bu hayal dünyası, soyut bir dille somut bir güzelliğin somut bir şekilde övülmesini, hatta somut “bir aşk tarzını” (5) anlatmıştır. Tanpınar bu bağlamda “saray istiaresi” kavramını ortaya atar ve “bir Ortaçağ sanatı” olarak Osmanlı şiirinin imaj sistemini değerlendirir. Tanpınar’a göre, Tanrı’nın yeryüzündeki gölgesi, “aydınlığın ve feyzin kaynağı” (5) olan hükümdarın ve onun yaşadığı sarayın merkeze alındığı Ortaçağ ve Rönesans sanatlarında “aşk da bu cinsten bir istiare olacak, sevgili hükümdara benzeyecekti” (6). Yazar sözlerini şöyle sürdürür:

Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye ait hususiyetlerini veren güneştir. Ortaçağ hayallerinde hükümdar daima güneştir. [...] Gül, bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi parıltısıyla bir merkez, bir nevi saray yapar. Hayvanlar âleminde aslanın hükümdarlığı da yüzü güneşe benzediği içindir. Böylece hükümdara, dolayısıyla güneşe benzeyen sevgili, onun unvan ve vasıflarını, kudretlerini elbette ki taşıyacaktır. [...] Peyzajda, güneş sisteminde, kozmik hadiselerde benzerlerini gördüğümüz bu aşk istiaresi tabiatıyla duyuş ve duygulanma tarzlarını da tayin edecekti. Eski şiirimizde aşk, sosyal rejimin ferdi hayata aksi olan bir kulluktur. (6)

Tanpınar'a göre Osmanlı şiirinin imaj dünyasında ifadesini bulan "Müslüman şark sarayının büyüklük ve debdebesi hükümdarın kudreti, hülasa hükümdarlık fikrinin bazan da realiteye rağmen düşüncelere kabul ettirdiği değerler güzellik de içlerinde olmak üzere üç büyük işte toplanırdı: muharebe, av, şarap ve musiki meclisi" (7). Bunların yanında Osmanlı toplumunda "insanın iç nizamını yapan din ve bilhassa şiirde o kadar tesiri olan tasavvuf" (9) da Osmanlı şiirine kendi "sembolik lügatini ve mânâ âlemini" (9) ekleyerek imaj ve imge sistemini dönüştürmüş, "böylece sevgiliye ait çizgiler onunla hükümdar tipinin yeryüzünde sadece bir aksi olduğu Allah'a kadar" (9) çıkmış ve bir taraftan da bu sistemin devamını sağlamıştır.

Yazara göre Osmanlı şiirinde çizilen ideal sevgili portresinin cinsiyeti belli değildir. "O bize daha ziyade çok idealist üslûplardaki heykel veya resimler gibi sadece güzelliği ve kudretiyle gelir" (9-10). Osmanlı şiirinde "din, kozmik âlem, siyasî rejim, ferdi hayat bu silsileye göre derece derece birbirinin aksi" olan, "ilâhî âlemden aşağıya

doğru inen kademelerle düzenlenmiş bir mutlakin malikânesidir”; “Bu kademelerin hepsi aynı tarz istiarelerle ifâde edilir” (10).

Tanpınar’a göre mazmunun bu şekilde büyük bir yeri olması dolayısıyla “eski şiir, asırlar boyunca zevkin seçtiği nadir örnekleriyle değil, bütünüyle gz önünde tutulursa daima ‘kendinin dışında’ konuşma, hattâ kendi dışında yaşama ameliyesi gibi görünür” (12). Osmanlı şiiri kendisini bir oyun ve hüner dairesine hapseden bu mazmun sisteminden yarattığı “ses” ile kurtulur: “O çok defa mânâdan ayrı, kendi âleminde her şeydir, ve tek başına bütün ifadeyi yüklenir. Hakikaten eski şiir düştüğü yerden, yani aruzdan kalkar” (12). Bu bağlamda özellikle Bâkî’den çeşitli beyit örnekleri veren Tanpınar, şairin büyük ses kudretine rağmen “mazmun ve istiare endişesi” (13) ile şiiri oyun için harcadığını iddia eder. Tanpınar’a göre Bâkî, “sünbül” redifli kasidesindeki “Yine gömgök tere batmış çıkageldi emene / Nevbahâr erdi deyu verdi haberler sünbül” beytinin ilk mısrasında, “bir muharebe atını şüphesiz süvarisiyle beraber hatırlatan [...] destanî [bir] vizyonu” (14) verir, ancak ikinci mısradaki asıl mazmun ile beraber bu “vizyon” bir çiçeğe dönüşür:

Hakikatte bu benzetme ile elimizde kalan iek, yahut sünbül at veya insan, birinci mısram doludizgin, nefes-nefese hızından birdenbire cansız bir maddeye—Massignon’un Müslüman şark sanatları için o kadar doğru hükümleri olan konferansını burada zikredelim—bir nevi ‘halı desenine’ düşer. [...] Böylece tek bir beyitte şiirden halıcılık gibi bir zanaata kendiliğinden gitmiş oluruz. Hakikatte eski şiir çok defa zenaatte kalırdı.

(14)

Tanpınar'a göre Osmanlı şiirinin bu şekilde oyun ve hünerde kalmasının "asıl sebeplerinden biri de Araplardan gelen kaside şeklinin kendisidir" (14). Osmanlı şiirinin beyit estetiğine dayanan parçalı bir yapıya sahip olması ve Batıda olduğu gibi şiirin bir "birlik" olmaması, kasidenin yapısından gelen bir anlayıştır. Tanpınar'a göre kaside, Osmanlı şiirinin "hayata, tabiata hattâ estetik mülahazalara açılmış kapısı" (16) olmakla birlikte "tek kafiyenin etrafındaki devamlı istiare, bu istiarenin içindeki yine benzetmelerle konuşma ve bilhassa bu beyitlerin ayrı mânâ âlemleri oluşu" (16) ile kendi içinde bir dağınıklığı getiriyor ve şaire şekil dışında "yaratıcı iradesini göstereceği yer bırakmıyordu" (16). Tanpınar'a göre "Bütün bunlar eski şiiri büyük şekillerinde muayyen bir kafiyenin etrafında oyunlar dizisi yapar" (16).

Yazara göre Osmanlı şairi bütün bu oyunlarda birçok kültürel, sosyal ve sanatsal öğeyi kuyumculukta olduğu gibi "hazır bir madde" olarak kullanmaktadır. Bu hazır öğelerle "kendisini anlatmak, söylemek istediğini söylemek, ki eski şiirin belli başlı hususiyetidir, şark muhayyalesinin hem zayıf tarafını, hem de şaşırtıcı çekiciliğini verir" (18). Tanpınar'a göre Osmanlı şiirinde "asıl yeniliği temin eden [ise] şehirli dilinin değişmesidir" (19). Sarayın ve medresenin Türkçenin gelişmesinde herhangi bir rol oynamadığını iddia eden Tanpınar, Yahya Kemal'e atıfta bulunarak "Türkçe halkın ağızındaydı" (20) der ve ekler: "Büyük şairlerimizin hemen çoğu işte bu halkın ağızında değişen ve gelişen Türkçe'yi yaka[laya]bildikleri nisbette yaşayan tek değeri bulmuş oluyorlardı" (20).

Osmanlı şiirinde çok yaygın olan "nazire" yazımına da değinen Tanpınar, "nazireciliği" Osmanlı şairlerinin öteki şairlere, "dile ve geleneğin bütün üsluplarına tasarrufu[nu] temin ede[n]" (22) bir atölye çalışmasına benzetir: "İyi düşünülürse bütün

bu temrinleri garplı ressamın müze çalışmalarına benzetmek daima mümkündür. Ve neticeleri de öyle olmuştur. Eski şiirin kendisine mahsus bir ‘académique’i vardır” (22).

Kitabın “Giriş” bölümünde Osmanlı şiirinin ve daha genel olarak da İslam medeniyetinin oluşumunda önemli bulduğu öğelere değinen Tanpınar, çeşitli yorumlarda bulunur. Konumuzdan fazla sapmamak için ayrıntılandırmayacağımız bu yorumlar şu şekilde özetlenebilir: Tanpınar’a göre “tarih” görüşünden uzak ve değişime kapalı Doğu insanı, tasavvufun ve sünnî akidenin de tesiriyle fanî hayattan çok “asıl büyük kaderi” ile ilgilidir. Avrupa edebiyatlarının ve Hristiyanlığın tersine İslam edebiyatlarının Yunan sanatını örnek almaması ve buna bağlı bir “örnek yokluğu”, İslam edebiyatlarında birçok edebi türün var olmamasına sebep olmuştur. “Plastik sanatlardan ve resimden gelen terbiyeden, onların insana açtığı sarıh görüş imkânından mahrum” (33) olan Osmanlı nesri, söz sanatları ile boğulmuş, eşya ve dış dünya ile teması çok yüzeysel olmuştur.

Tanpınar, Şubat 1957’de, Fuzûlî’nin “400. ölüm yılı münasebetiyle” *Cumhuriyet* gazetesinde onbeş gün arayla şaire dair iki yazı yayımlar. “Fuzulî’ye Dair I”e şairin, Osmanlı şiirinin “sıkı nizamı ve müşterek lûgatı içinde gerçekten çığır açan” (142) Şeyhî, Necatî Bey, Bâkî, Nedim, Şeyh Galib gibi şairlerden de bir bakıma üstün olduğunu belirterek başlayan Tanpınar, buna delil olarak da Fuzûlî’nin yapıtlarının öteki şairlerden farklı bir şekilde “şahsi diyebileceğimiz bir tecrübe ile” (142) var olmasını gösterir. Fuzûlî’de bir çeşit “mazoşizm”e varan “ıztırah hazzı”nın şairin halk tarafından benimsenmesinin de başlıca sebebi olduğunu belirten Tanpınar’a göre, “Denebilir ki Fuzulî’nin şiiri, Türkçenin içinde bir eski çağ korusu gibi döğünür” (142). “Fuzulî’ye Dair I”de daha çok şairin *Leylâ ve Mecnun* adlı mesnevisi üzerinde duran Tanpınar,

“Süleyman Nazif’in bir yazısında *Leylâ ve Mecnun*’u *Romeo ile Jüilet*’e benzet[tiğini]” (143) hatırlatır ve “bu benzetişte doğru bir taraf vardır” der. Tanpınar’a göre Fuzûlî’nin *Leylâ*’sı “Ophelia gibi, Homiros’un Nausica’sı gibi [...] genç kız[dır] [ve] eserde *Mecnun*’un şaşkırtıcı macerasını yaşamasını temin etmekle kalmaz, ay ışığında kapalı bir bahçe gibi olsa da her lahzâ kendi varlığını duyurur” (143). Tanpınar’a göre, Fuzûlî’nin buluşu “genç kız” ile sınırlı kalmaz, *Leylâ ve Mecnun* her tarafından çöl sızan anlatısıyla başlangıcı olan Arap hikâyesine de yaklaşır. Tanpınar, *Leylâ ve Mecnun* bağlamında “çölün terbiyesinin bir çeşit görünüşlere mukavemetin terbiyesi” (144) olduğunu belirtir. Tanpınar’a göre Fuzûlî’nin mesnevisinin daha önemli bir özelliği olarak, hikâye boyunca “Dil iyi yoğrulmuş bir heykel veya testi çamuru gibi bütün kolaylığıyla tahkiyenin emrindedir” (145). Tanpınar, “çamur ve heykel hayalini bir üslûp oyunu olarak” (145) kullanmadığını özellikle vurgular.

“Fuzulî’ye Dair II” başlıklı yazısına Tanpınar, “aruzun Türkçeleşerek” şiir dilinin oluşması bağlamında Osmanlı şiirinin Fuzûlî’ye kadarki gelişim sürecine kısaca değinerek başlar. Ona göre “XV inci asrın ikinci yarısı ile XVI ncı asrın ilk yarısı, şiir tarihimizin en feyizli devridir” (146). Bu devirde “dil ve onunla beraber şiirin biraz [da] kendisi olan mısra (mısra kozmosun içinde insan gibidir) her on beş senede, yani her büyük şairde bir kere yeni bir merhale kayde[der]” (143). Yazar, bu bağlamda, Necati’den, Taşlıcalı Yahya’dan, Nedim’den bazı mısra ve beyit örnekleri verir ve bu şiirler “Türkçenin kendi vücut çatısı ve hareket imkânıdır” diyerek dil nosyonuna vurgu yapar:

Her şey dildedir. Dil, insan dediğimiz duygu ve düşünce kaosunun vuzuh noktasıdır. Bir onda var oluruz, onunla şekil alırız. İyi yapılmış, yani tam

şeklini bulmuş bir mısra dilin çiçeğidir. Matematikten geometriye, rakstan resim, heykel, nağme ve musikiye kadar insan zekâsının bütün mebdelerini ve zaferlerini, bütün tecrübelerimizi toplar. Şeklini bulmuş mısra dile geçişiyle kazandığı vuzuhu kaybetmeden insan uzviyetinin en canlı tarafına, bütün teessürî hayatının başlangıcı olan noktaya, sesine, nabzına iade eder. (147)

Tanpınar'a göre Fuzûlî'yi çağdaşlarından ayıran en büyük özelliği, "kendisine mahsus bir ferdî masalla geldiği için, uzak ve az çok muhtar bir eyalete" (148) benzemesidir. Yazılarında Osmanlı şiirindeki "mersiye"lere sıklıkla atıfta bulunan Tanpınar, "Fuzulî'ye Dair I"de Bâkî'nin "Kanûnî Mersiyesi"ne, "Fuzulî'ye Dair II"de de Necati Bey ve Taşlıcalı Yahya'nın mersiyelerine değindikten sonra Fuzûlî'nin "Âl-i Abâ Mersiyesi" için, bu şiirde "klasik şiirimizin en büyük vasfı olan o doğrudan doğruya konuşmaya, rahat ve geniş soluklu mısraların dünyasına gireriz" (148) der. Tanpınar'a göre "Âl-i Abâ Mersiyesi" şairin "dil kudretinin kendisini en iyi gösterdiği manzume"dir (149). Bâkî'nin "Kanunî Mersiyesi"nin Fuzûlî'nin bu mersiyesinden daha üstün olduğunu belirtir; ancak "Bununla beraber İstanbullu şairin zafer arabasının Fuzulî'nin açtığı yoldan geçtiği de inkâr edilmez" (150) der.

Aynı yılın Nisan ayında, *Cumhuriyet* gazetesinde iki şairi karşılaştıran "Fuzulî ve Bâkî" başlıklı bir yazı yayımlar. "Eninde sonunda aynı dilin, aynı medeniyetin ve aynı asrın –yirmi, yirmibeş yıllık bir farkla– iki insanı" (151) olarak tanımladığı Fuzûlî ve Bâkî'nin arasındaki farkları, "bu kadar ayırıcı bir kıyas kullanmaktan çekinmesek, bu ayrılığı bir Dionysos-Apollon karşılaşması gibi gösterirdik" (151) şeklinde değerlendirir. Tanpınar'a göre Fuzûlî, "bir çeşit şahsî masal" sahibidir ve onun

şiiirlerinde “insan kaderiyle doğrudan doğruya temas ederiz” (151). Yazarın, Osmanlı şiiirinin “lugâtını ve modalarını kendi hayatının meseleleri için benimsemiştir” (151) dediği Fuzûlî’nin, “hamam” redifli gazelinden yola çıkarak bir yönüyle de “neşeli” ve “çapkın” bir uçarıılığa sahip olduğunu söyler. Tanpınar’a göre bu şiiir “bir tarafileyla bütün sensualité olduğu gibi, saydığı teferruatla ve kurduğu hava ile de çok cazip şekilde tasvirîdir” (151-52). Ancak Tanpınar’a göre, Osmanlı şiiirinde Necâtî Bey’den beri var olan bu “ikilik”te Fuzûlî’nin “ıztıraba bakan tarafı” (152) ağır basar: “*Divan*’ında bir çeşit Laokoon gibi çığlıkla açılmış ağızını ve gerilmiş adalelerini görmemek kabil değildir” (152).

Tanpınar, “[T]am manasıyla bir ‘grand seigneur’ ya da bizdeki karşılığı ile eski Osmanlı büyüğüdür” (152) dediği Bâkî’yi ise Fuzûlî’nin “tam zıddı” bir şekilde “sâkin”, “ölçülü”, “rind”, “hazperver” olarak nitelendirir. Tanpınar’a göre Bâkî’de “İhtirasın yerine güzellik dediğimiz mucizeyi tatmaktan başka bir şey olmayan bir bağlanma, ıztırabın yerine hafif ve iyi ayarlanmış, her lâhza kendisini geçen ve hepimizi birden ifade eden bir hüçün” (152) vardır. Çok dindar ve “elleri her lâhza duada olan” (152) Fuzûlî’ye kıyasla Bâkî, “şiiirinde zannettiğimizden fazla lâiktir ve içtimaîdir” (152).

Tanpınar’a göre Fuzûlî ve Bâkî, “ölüm” karşısındaki duruşlarında iyice farklılaşırlar. Ölümlü istemeyen ve sevmeyen Fuzûlî’nin şiiirinde ölüm, “eski ölümün zaferi tabloları gibi [...] orada şairin arkasındadır” (152). Bâkî içinse ölüm, insan hafızasında yaşanacak bir sonsuzluğu temsil eder (153). Tanpınar’a göre bu iki şairin “dünyalarını yapan lûgat[leri]” (153) de ayrıdır. “[K]ıymetli madenler ve sanat eşyası ile dolu” (153) olan *Bâkî Divânı*, “hakiki bir renk ve ışık cümbüşü hatta israfıdır” (154).

[L]ûgatı fakirlik ve ıztırabın etrafında döne[n]” (154) Fuzûlî’de ise “bu cümbüş ve israfın izi” bulunmaz (154).

Ağustos 1957’de Tanpınar, “24. Oryantalistler Kongresi”ne katılmak üzere Münih’e gider ve 28 Ağustos – 4 Eylül tarihleri arasında düzenlenen kongrede “Essai d’interprétation des images de la vieille poésie amoureuse (Eski Aşk Şiirindeki İmajları Yorumlama Denemesi) başlıklı bir bildiri sunar. Bu bildiri Bahriye Çeri ve İlham Alemdar tarafından çevrilerek “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Türkçede Yayınlanmamış Bir Yazısı” başlığıyla *Dergâh*’ın Nisan 2002 sayısında yayımlanmıştır. Bu yazı, *Mücevherlerin Sırrı*’nın ikinci ve daha sonraki baskılarına “Divan Edebiyatını Yorumlama Denemesi” başlığıyla alınır.

Tanpınar bu bildirisinde genel olarak *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nin ikinci baskısına eklediği “Giriş” bölümündeki yorumlarını tekrarlar. Tanzimat Fermanı’nın ilanından sonraki süreçte Namık Kemal ve Recaizâde Mahmud Ekrem çevresinde gelişen ve “Avrupa’dan şiirde orijinal, kişisel, canlı, tek kelimeyle şairin yaratıcı gücüne hayran olmayı öğrenen eleştirel bir ekol[ün]” (260), Osmanlı şiirinin klasik imaj sistemini eleştirdiğini söyleyen Tanpınar, bu sistemi, imajların temellerinin dayandığı şölen, av ve savaş öğelerinden yola çıkarak, “Aşk deneyiminin sarayda bulunanların (courtisan) duyguları üstüne istiare yoluyla (allégoriquement) uyarlanması ve sevgilinin az çok belirgin niteliklerinin hükümdarın imajıyla özdeşleşmesi” (261) şeklinde açıklar. Tanpınar, Osmanlı toplumunda kadının rolünün çok gerilerde olduğunu hatırlatır ve bu şiirdeki aşkın “ancak iki erkek arasındaki aşkla açıklanabi[leceğini]” (261) iddia eder.

Fuzûlî’nin 400. ölüm yıldönümü dolayısıyla 1959 yılında Unesco Türkiye Millî Komisyonu tarafından yayımlanan *Fuzulî ve Leylâ ve Mecnun* adlı kitapta Tanpınar’ın

“Fuzulî’ye Dair” başlıklı yazısı da yer alır. Bu yazı “Fuzulî’ye Dair I”, “Fuzulî’ye Dair II” ve “Fuzulî ve Bâkî” başlıklı yazılarının toplamından oluşmaktadır. Tanpınar, yazının sonunda Fuzûlî’nin “psikolojik zemin”inden yola çıkarak bazı eklemeler yapar. Ona göre “bu psikolojik zemîn Fuzulî’de kendisini çok aşan bir şeyle besleniyordu. Bu tenkidin hiçbir surette vazgeçmeyeceği muhit ve her zaman için realiteler meselesidir” (164). Bu bağlamda Bâkî’nin saraya olan yakınlığına dikkat çeken Tanpınar, “İztrrap, bir sarayda gösterilmemesi gereken şeydir. Bir saray, her şeyden evvel nezaket ve merasimdir” (164) der. Fuzûlî ise saraydan uzakta, Irak’ta, “Kerbelâ şehidi Hüseyin’in hâtırası”nın (165) hüküm sürdüğü bir toprakta yaşıyordu ve Tanpınar’a göre “Fuzulî’deki iztrrap aşkının, martyre zevkinin başlangıç noktası” (164) da burasıydı.

“Yunus Emre”, Tanpınar’ın müsveddeleri arasında çıkan, bir radyo konuşmasının metnidir. Tanpınar bu metinde Yunus Emre’ye mal edilen yaklaşık iki bin şiir arasından, şairin bize “kırk, elli mısra ile [...] gelmeği tercih et[tiğini] ve bu kırk elli mısra[nın] [...] devrinin ötesinde her zaman dili ve zevkiyle ve şüphesiz her nesil ve her hayat görüşü için” (135) konuştuğunu söyleyerek şairden bazı mısra ve beyit örnekleri verir.

Tanpınar, adı Yunus Emre ile beraber anılan “Barak Baba, Tapduk Emre, Hacı Bektaş, Sarı Saltuk gibi bir yığın” (136) insanın Yunus Emre’nin şiirini açıklamak için yeterli olamayacağını, onun “daima tek başına” (136) olduğunu vurgular. Tanpınar’a göre Yunus Emre, “muhakkak bir kalabalığa katılacaksa, bu kalabalık şüphesiz kendisinden sonra gelenler, yaptığı işi devam ettirenlerdir. Bâkî’dir, Nef’i, Nedim, Fuzulî, Şeyh Galib, Haşim, Yahya Kemal’dir” (136). Tanpınar’a göre “Bu şair, insan

hayatını metafizik bir endişede hülâsa etmesini biliyor ve onun ancak içimizden yenebileceğimizi bize öğretiyordu” (137).

Tanpınar, ölümünden sonra (1962’de) yayımlanan *Yahya Kemal*’de Osmanlı şiiri hakkındaki bazı görüşlerini dile getirir. Kitabın (Mehmet Kaplan’ın bölümlendirmesiyle) “Yahya Kemal ve Eski Şiir” başlıklı son bölümünde Tanpınar, 20. yüzyıl başında Osmanlı şiirine yapılan eleştirilere değinerek, “Eski şiire yöneltilen tenkitlerin hepsi doğru idi. [...] Fakat bunların hepsi mensup olduğu medeniyetin ve kültürün zarurî neticeleriydi” (106) der. Bununla birlikte Tanpınar “umumî zevkin asıl büyük tanıdığı Fuzulî, Ruhî, Bâkî, Nailî, Neşatî, Nâbî, Nedim, Galip gibi şairler, muasırları garplı şairlerden pek az farklıydılar. Ve cemiyet hayatında onların benzeri bir rol oynuyorlardı. Halk tabakalarına muhtelif yollardan nüfuz ediyorlar ve halkın dilinden karşılıklı tesir alıyorlardı” (107) diyerek farklı bir bakış açısı geliştirir.

Yaptığımız kronolojik serimleme sonucu, Tanpınar’ın, otuz yılı aşkın yazı hayatı boyunca Osmanlı şiiri hakkındaki görüşlerinin çok fazla değişmediğini gözlemliyoruz. Yazar, Osmanlı şiirine bir bütün olarak yaklaşmaktan çok, adını andığı az sayıdaki şairden seçtiği mısra ve beyitleri Avrupa merkezli sanatlara göndermelerde bulunarak ele almakta, Osmanlı şiirinin sıkı kurallarla örülü geleneksel yapısına ise olumsuz bir söylemle yaklaşmaktadır. Bir gelenek inşası olarak değerlendirilebilecek bu seçimci yaklaşım, Tanpınar’ın tarihle kurduğu modern ilişkinin önemli bir boyutunu oluşturur.

Ç. Şaire Bakış: Yahya Kemal

1928 yılında *Hayat* dergisine yazdığı kısa değinmeyi saymazsak, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Yahya Kemal üzerine ilk yazısı 1 Ocak 1934’te *Ana Yurt* dergisinde çıkan

“Yahya Kemal’e Hürmet”tir. Tanpınar, bu tarihten vefatına kadar Yahya Kemal üzerine 15 yazı yayımlamış, şair hakkında yapılan anketlerden ikisine cevap vermiş, yayımlanmış ders notlarından öğrendiğimiz kadarıyla derslerinde de Yahya Kemal’i işlemiştir. Yazarın tamamlayamadığı kitabı *Yahya Kemal* (1962) ise, şair hakkında yapılmış en iyi çalışmalardan biri olarak önemini korumaktadır. Bütün bu yazılarda Tanpınar, şairliğinin yanında Yahya Kemal’e tarihi bir misyon yükleyerek onu bir kültür ve “teklif” adamı olarak da inceler.

“Yahya Kemal’e Hürmet” (1934), “Yahya Kemal geldi” (309) cümlesiyle başlar. Tanpınar, şairin Avrupa’dan İstanbul’a ikinci dönüşü için kaleme aldığı bu yazıda, Yahya Kemal’in 1912 yılındaki birinci dönüşünden Varşova büyükelçisi olarak atandığı 1926 yılına kadarki edebi faaliyetlerini, etrafına yaptığı tesirleri, şaire olan hayranlığını gizlemeden kaleme alır. Tanpınar’a göre Yahya Kemal, Türkçenin hakiki bir şaire muhtaç olduğu zamanda gelmiş ve “onun kelamı ile” bugünkü şiir başlamıştır; Yahya Kemal dilin mükemmeliyet imkânlarını zorlamış ve bulmuştur. “Bâkî ve Nef’î’den sonra Türkçenin hâkim şairi odur” (309). Yahya Kemal’in şiirlerindeki güzellik, “çıplak bir güzelliktir” (310) ve şair bu güzelliği, dile bir heykeltıraş ruhuyla yaklaşıp onu bir mermer kitlesi gibi yontan “geniş ve cesur hamlelerle” gerçekleştirir (310). “Gazellerinde ise büsbütün başka türlü bir sanatkâr” (310) olan Yahya Kemal, aynı titizlik ve dikkati, geçmiş zamanların zevk ve dehasını işlemek için kullanır. “Aruzun bu son şairi gazellerle muhteşem bir an’aneyi hakikaten lâıyk olduğu bir şekilde kapat[mıştır]” (310). Tanpınar’a göre “pek az şair onun kadar zamanında gelmiş ve onun kadar vazifesini tam yapmıştır” (311).

“Yahya Kemal’e Hürmet” ile aynı ay (Ocak 1934) yayımlanan “Şiir ve

Sonsuzluk” başlıklı yazısında Tanpınar, Yahya Kemal’in “Açık Deniz” ve (daha çok) “Deniz” şiirleri üzerinde durur. Tanpınar’a göre Yahya Kemal’in şiirleri, “bir gazeli bir oturuşta bitirebilmek veya bir buçuk saatte bir manzumecik çıkarabilmek davasını güdenler[in]kilerin” aksine, “hafıza[larda] serin ve loş bir mağara kaynağında kendi ebediyetinin sularıyla yıkanan mesut bir ilâhe vücudu gibi sıcak, ter ü taze gül[mektedir]” (312). Yahya Kemal, “Türk şiirine denizi getirerek” (312) sonsuzluğu ruhlarımızın aynası yapan ilk şair olmuştur. Yahya Kemal’e gelinceye kadar deniz, Türk şiiri için “Boğaz ve Kalamış kıyılarında yapılan sandal sefalarının ötesine geçmez” (312). Tanpınar’a göre Yahya Kemal’in deniz temini ele alışındaki asıl özelliği, denizin Türkçede ilk defa olarak, onun geniş mısralarında bütün sonsuzluğu ve gazabı ile, “bütün değişmeleri ve tarihleri ile beraber” (313) bulunuyor olmasıdır. Yazının devamında “Deniz” şiirini inceleyen Tanpınar, şiirdeki ses ve anlatım özelliklerine dikkat çeker. Ona göre “tiyatrodaki üç vuruşun seremoni ciddiliği” (313) ile başlayan şiir, beşinci mısradan itibaren “birdenbire genişler büyür, yüzlerce kemanın borunun iştirak ettiği muazzam bir orkestra olur ve tunçtan çatırtısı ile biraz evvelki sükûnun mimarîsini bozar” (313). Şiir ilerledikçe imajlar kulaktan göze intikal eder (314). Usta kafiye kullanımlarıyla Yahya Kemal, “düşüncenin devam imkânlarından birini kapatıp öbürünü aç[ar]” (314). Tanpınar’a göre şiirin “Durdum, dedi:” mısrası ile ikinci bölümü başlar:

[K]albi ve onun hasis endişelerini –çünkü burada kalp cılız ve hodgâm zaafpların timsalidir– tıpkı Faust’daki Homunculus’u geniş tabiattan ayıran billûr mahfaza gibi bir şey kabul ediyor ve nasıl insan, daima değişen oluşun kanunlarını öğrendikten sonra cam mahbesini

Galateé'nin sedef arabasında kırarak büyük bütüne kavuşmuşsa bizim de ferdi zaaflarımızı atarak engine açılmamızı ve ruh olmamızı istiyor.

(315)

Tanpınar'a göre bu şiir, mütareke dönemi İstanbul'u düşünülecek olunursa, Yahya Kemal'in hem mistik, hem de sosyal bir "rédemption"udur [kurtulma]. "Açık Deniz" manzumesi de 'Deniz' gibi aynı sonsuzluk endişesinin mahsulüdür". Yazısına şiirden örnek olarak "Lakoon'un muztarip gövdesi gibi kıvranan üç mısra"yı (315) alan Tanpınar, "geniş mısralarında bütün bir ebediyeti kucaklamağa çalışan" (315) Yahya Kemal'in, 19. yüzyılın herhangi bir şairiyle boy ölçüşebileceği düşüncesindedir.

1938 yılında yayımlanan "Yahya Kemal'e Dair" ise Fazıl Ahmet Aykaç'ın, Yahya Kemal hakkında yazdığı bir yazıya, Tanpınar'ın "Yahya Kemal'in sanatını böyle bir münakaşayı uzaktan seyredemeyecek kadar sevdiğim için, ben de bu hususta düşündüklerimi yazıyorum" (316) diyerek kaleme aldığı cevaptır. Yazı boyunca Tanpınar, Aykaç'ın üç iddiasına çeşitli cevaplar verir. Bunlar Yahya Kemal'in "biraz tıknefes bir ilhamının olması" (316), "onun şiirlerinde felsefi huzursuzluk bulunmaması" (317) ve "eski zevkin hayat telakkisini ve bayağı taraflarını hâlâ ihtiva etmekte olduğunu zannettiği birtakım kelimeleri (mey, muğbeçe, meyhane gibi) onun gazellerinde sık sık kullanmış olmasıdır" (318). Yazar bu iddialara sırasıyla cevap verir.

Tanpınar'a göre Yahya Kemal için söylenebilecek en haksız sözlerden biri "tıknefes" olduğudur. Çünkü onun nefesi hiçbir şiirinde kısılmamış ve "bu ses lâzım oldukça hızını arttırmış, yükselmiş, genişlemiş, büyümüş[tür]" (316). Yahya Kemal'in ilhamı pek velut bir ilham olmasa da "bu, onun için bir kusurdan ziyade, bir meziyettir.

Çünkü Yahya Kemal eserini kendisini tahdit ederek yapan şairlerimizdendir” (316). Tanpınar’a göre Yahya Kemal bütün şiirleriyle kabul edilebilecek bir şairdir ve onun her şiiri “antolojilere kabul edilecek bir kudrette[dir]” (317).

Tanpınar, Yahya Kemal’de “felsefi huzursuzluk” bulunmadığını kabul eder ve birçok büyük şairde de “metafizik endişe”nin olmadığını söyler. Ona göre Yahya Kemal, klasik bir şair olarak bir şeklin adamıdır ve daima bir olgunluğun peşinde, o olgunluğu vermeğe çalışmaktadır (317). “Böyle sanatkârlarda felsefi endişe pek görülmez, [ç]ünkü eserleri derunî mücadelelerin bittiği zaman başlar” (317).

Yahya Kemal’in mey, muğbeçe, meyhane gibi “eski zevke ait” kelimeleri kullanıyor olmasını Tanpınar, “her lisanda kelimeler olduğu gibi kalır [f]akat mâna değişir” (318) diyerek savunur. Tanpınar’a göre 16. ya da 18. yüzyılda “mey” kelimesinden anlaşılının, 20. yüzyılda yazılmış bir şiirdeki “mey” kelimesinden anlaşılın ile aynı olmasına imkân yoktur: “Hatta daha ileriye giderek bizim o asırlarda yazılmış bir şiiri okurken bu kelimelere o zamanın anladığı şekilde bir mâna vermemiz ancak bir cehtle, bir nevi intibakla, bir nevi bedîf hulûl yapmamızla o da kısmen kabildir. [...] Kaldı ki Yahya Kemal’in gazelleri tamamiyle garplı manzumelerdir” (318). Tanpınar’a göre Yahya Kemal’in “herhangi bir garplı şair gibi, bugünün bir şairi gibi şaraptan ve aşktan bahsetmesine” (318) kızan Fazıl Ahmet Aykaç, Dionysos’un, Nietzsche’den sonra herkesin bildiği üzere, sanatın var olmasında Apollon kadar etkili bir tanrı olduğunu gözden kaçırmaktadır.

CHP Konferanslar Serisi’nin bir parçası olarak 1940 yılında yayımlanan “Yahya Kemal Hakkında”, Tanpınar’ın Yahya Kemal’e dair fikirlerini özetlediği bir konuşma metnidir. Şairin 1912 yılında Paris’ten İstanbul’a ilk dönüşüyle

gerçekleştirdiği büyük dönüşümü anlatan Tanpınar, konuşmasının başında Türk şiirinin genel bir manzarasını çizer. Türkçülük akımlarının, Edebiyat-ı Cedide'nin ve bir yığın teklifin “Türk şiir[in]e hâkim olan endişeler[i], bizzat şiirin endişeleri olmaktan çık[mış]tı[r]” (320) ve Yahya Kemal'in “bu muhtelif telakkilerin hâkim olduğu bir devirde” (321) Paris'ten dönüşü, “şiirimize nizamın, unutulmuş musikin, eski şiirimizin an'anesinde daima mevcut olan cûşîş ve heyecanın, hülâsa memlekete şiirin dönüşü” (321) olmuştur.

Tanpınar'a göre Tanzimat'tan itibaren şairlerimiz Avrupa edebiyatları ile olan temaslarında “daha ziyade manzumenin üzerinde durmuşlar, onun muhtevasını beğenmişler ve örnek almışlardı[r]” (321). İlk defa Yahya Kemal “bu şiirlerin söyleniş tarzına dikkat etmiş ve meselenin filân fikri söylemekte değil, onları söylerken kullandığı lisan ve bu lisana verdiği olgunluk tarzı, kıvrılış, genişleyiş, bükülüş olduğunu görmüştü[r]” (321). Yahya Kemal bir şair için ilk yapılması gerekenin “lisanın jenisini bulmak” (322) olduğunu öğrenerek Paris'ten dönmüş ve bu doğrultuda “dilinde dehası”nı bulmak için ne Muallim Naci'nin lügatine, ne yabancı kitap sayfalarına, ne de Lehçe-i Osmanî'ye gitmiş, “bu jeni[yi] sokakta ve evde konuşulan Türkçede [...] bir itibarla da eski şairlerimizde” (322) bulmuştur.

Tanpınar inceleme kolaylığı sağlaması açısından Yahya Kemal'in şiirlerini “bügünkü lisan” ile ve “eski lisan” ile yazılanlar olarak ikiye ayırır. Yahya Kemal'in gazelleri için “pastiş” ve Nedim örneği denildiğini hatırlatan Tanpınar, “halbuki hakikatte bunlar bir pastişten ziyade, eski ağacın yeşermesi, artık memleketimizde kullanılması mutad olan frenkçe tâbiriyle söyleyelim, bir nevi Neoklâsizm tecrübesi idi” (322) der ve ekler: “Bir devri anlamak için onun zevkinden başka müracaat

edilecek çare olmadığını biliyordu. Binaenaleyh eski şiirlerimizi kendi zevki içinde Avrupalılaştırdı, diyebiliriz” (322). Bu bağlamda özellikle “Hazan” ve “Üsküdar” gazellerini öne çıkaran Tanpınar, bugünkü dille yazdığı manzumelerinde “imaj itibariyle son derece kanaatkâr olan” Yahya Kemal’in, bu gazellerde büyük bir imajcı olduğunu” (322) vurgular.

1941 yılının Ocak ayında “Yahya Kemal Hakkında Ne Diyorlar?” başlıklı ankete verdiği cevapta, şair hakkındaki düşüncelerinin kısa ama net bir özetini verir:

Yahya Kemal çok genç yaşında [...] fakat cemiyetimiz için tam zamanında bazı hakikatleri bulan bir zekâdır. [...] Türkçenin üzerinde düşünmüş ve onun plâstik taraflarını ve ahenk kıymetlerini bulmuştur. Servet-i Fünûncularla ve hattâ daha evvelki nesil ile edebiyatımıza gelen hatalı şiir telakkilerinden kurtulmuş, dile ve dilin güzelliklerine dayanan bir sanat vücuda getirmiştir. Gazellerinde mazideki şiir zevkimizi, o zaman yaşayan şairlerimizin aklından geçmeyecek kadar temiz ve yekpâre bir üslupla diriltmiştir. (190)

Aynı yılın Mart ayında yayımlanan “Deniz Türküsü ve Yahya Kemal”de ise Tanpınar, şairin “Deniz Türküsü” adlı şiirini inceler. “Türk şiirinde biricik deniz şairi” (327) olan Yahya Kemal’in “Deniz” ve “Açık Deniz”den sonra “Deniz Türküsü” ile, “Birdenbire kanatlarında tanımadığımız şafakların renk ve ziyasını taşıyan bir yığın kuş ufkumuzdan süzöldüler ve hayalimizin sularında yıkandılar” (327) diyen Tanpınar’a göre Yahya Kemal, bu şiir ile “Türkçenin pek az bilinen bir tarafını lûgatın kamusundan çıkartmış [...]; bize dilin musiki ve nüans kabiliyetleri hâlinde yeni ufuklar” (327) açmıştır. “Deniz Türküsü”nün en büyük özelliği, “bir atmosfer şiiri”

olmasıdır ve Yahya Kemal bu atmosferi “sadece lisanda mevcut musiki imkânıyla vermiştir” (328). “Deniz” şiiri için yazdığı “Şiir ve Sonsuzluk” adlı yazısında bu şiirin “Türkçenin senfonik eseri olduğunu ve Yahya Kemal’in o manzumede bir orkestra kurduğunu” (329) belirterek, “Deniz Türküsü” ile şairin daha saf bir şekilde “fakat en mütakâmil bir sazla; piyano ile inkişafını yapıyor vehmini” (329) verdiğini söyler. Tanpınar’a göre “gayri ihtiyari Debussy’yi veya César Frank’i hatırlatan bu ustalık hakikaten nadir tesadüf edilir bir şeydir ve şiirde musiki denen şey de [...] bu olsa gerektir; yani mevzuuna sadece ses telkiniyle erişmek, yahut daha iyisi seslerin telkiniyle bu mevzuun bir benzerini onun yanı başında tesis etmek” (329).

“İki Sonbahar Şiiri” (1942) adlı yazısında ise Tanpınar, Bâkî’nin “Sonbahar Gazeli” (bu ismi kendisinin verdiği belirtir) ile Yahya Kemal’in “Hazan Gazeli”ni inceler. Bâkî’nin gazelinin “eski şiirimizde hemen hemen tek başına” (190) kaldığını belirten Tanpınar’a göre bu şiirin “bir eşini –daha güzel ve derin olmak şartıyla– bulabilmek için Yahya Kemal’e kadar çıkmak lâzımdır” (190). Aradaki devirde yazılan bazı örneklerden farklı olarak Yahya Kemal, “sonbaharın iki yüzünü birden bize ver[ir]” (190). Çünkü sonbahar bir yandan “yazın ve baharın, hattâ senenin ölümü ise, diğer taraftan bolluğun ve olgunluğun mevsimidir” (190). Yazının devamında Tanpınar, “Hazan Gazeli”ni resim ve müzik öğeleriyle birlikte anlatır:

Diyonizyak bir neşe içinde başlayıp fânilik düşüncesi üzerine kapanan bu şiirin ilk beytinde çizilen tablo, hiçbir şeyi saymadan bütün mevsimi bir renk kamaşması içinde toplar; birinci mısradaki manzume oluşunu idrak edecek sesi, dekoruyla beraber verir; ondan sonra bu sesin etrafında güz teşekkül eder; koku, renk, meyve, hepsini dağıtır; çok

mesut bir buluş olan (inkırâz-ı bahâran) tabiri ile Yahya Kemal, bu bolluğun sırrını ve manzarasını mısralar arasında birdenbire infilâk ettirir. Bu cömertliğin bir sembol gibi yerini alan bağ bozumu, bazı sabah ve akşamlarda, ağır bulut tabakaları arasından yolunu arayan ve ufku bir tanrılar cenginin sahnesi hâline getiren o kan kırmızı ışıklar gibi, manzumenin içinde külçelenir. (191)

1944 yılında *Ulus* gazetesinde yayımlanan “Yahya Kemal’e Dair Notlar”da Tanpınar, Yahya Kemal’i yine “dil” ve “şiiir dili” bağlamındaki buluşlarıyla değerlendirir. Tanpınar’a göre Yahya Kemal, “On dokuzuncu asrın ortasından beri şiiirimizde –hattâ bütün zevkimizde– başlayan ‘kopuş’u, geleneğin yabancı tesirler altındaki kırılışını düzeltiyor, yani Türk şiiirinin tekâmül tarihini tabîf yoluna sokuyordu” (332). Tanpınar, bütün sanat oyunlarının yanında Osmanlı şiiirinin Bâkî, Nef’i, Nâilî, Nedim ve Şeyh Galib gibi şairlerinde “esas olanın “nağme” olduğunu belirtir ve her şiiirde olduğu gibi Türk şiiirinin de tarihinde “bu tekâmül görülür” (332) der. Yazar için “Yahya Kemal, Hâmîd’in ve Fikret’in bir türlü anlayamadıkları ‘nağme’yi Türk şiiirinde tekrar kuran adamdır” (332).

1946 yılında yayımladığı “Yahya Kemal’e Dair” başlıklı yazısında da Yahya Kemal’i “dil” ve “eski şiiir” bağlamında ele alan Tanpınar, hiçbir Osmanlı şairinin “Yahya Kemal’e kadar dilin saf ve keskin şuuruna” (335) sahip olmadığını iddia eder. Tanpınar’a göre “Eski şiiirlerde o kadar sık tesadüf edilen şevk kelimesi bu şiiirin en iyi vasfı idi [ve] [...] Yahya Kemal bu şevki Türkçeye tekrar sokabildi” (335). Tanpınar, “Hiçbirimiz Yahya Kemal kadar yeni olmadık” der ve bunun sebebi olarak onun sadece bugünü yenileştirmediğini, eski dilin de onda “garplı bir şair gibi” (336)

konuştuğunu belirtir.

1947 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan “Hayâl Şehir”, Yahya Kemal’in “Hayâl Şehir”i için yazılmış bir tür “şiiir tanıtım yazısı” olarak okunabilir. Tanpınar şiiirin tamamını yazısının başına alır, ona göre bu şiiirden sonra Üsküdar’ın ve akşam saatlerinin anlamı değışecektir: “[A]kşamın içimize yerleştiği anda [...] bir güneş dininin duasını tekrarlar gibi, ‘Hayâl Şehir’in mısralarını kendi kendimize okuyacağız” (338) diyerek şiiirdeki dört mısra üzerinde ayrıca durur:

Bu dört mısraı manzumenin senfoni bütününden böyle ayırmakla hata ettiğimi biliyorum; fakat sebebi var. Bu dört mısra bana, pirimitif heykeltraşlıkta maddenin –taş, fildişi, maden, sert tahta, hattâ mücevher– telkinini olduğu gibi kabul ederek, imkânlarını düzeltmekle elde edilen eserler cinsinden bir tesir yapıyor. Buna, her gün müşahadesi bizde tekrarlanan bir hakikatin dilde kendiliğinden şeklini bulması da diyebiliriz. (338)

Yazının devamında “Hayal Şehir”in kendisinde yaptığı etkiyi, şiiirden aldığı edebi ve estetik zevki anlatan Tanpınar, yazıdan aldığı mısra ve beyitleri edebi bir üslupla tahlil eder. Tanpınar’ın “Hayâl Şehir”de en çok sevdiği öge, şiiirin “mimarî bütünlüğü”dür (341).

“Yahya Kemal’i Uğurlarken” (1948), şairin Pakistan elçiliği için İstanbul’dan ayrılacağıın haberi üzerine yazılmış bir uğurlama yazısıdır. Tanpınar bu yazısı ile “Otuz senedir sesi milletimizin nabzı olan, bize bizi tanıtanı, ilhamında vatanımızın manevî yüzünü seyrettiğimiz adamı gönderiyoruz” (343) diyerek Yahya Kemal’i yeni görevine uğurlar.

Tanpınar, Aralık 1949’da *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan “Yahya Kemal ve Şiirimiz”de, “Deniz” şiirindeki “Garbın ucunda, son kıyıda en gürültülü / Bir med zamanı, gökyüzü kurşunla örtülü” mısralarını ele alır ve şairin “1910 senelerinde, Türkçe o kadar yanlış tecrübenin ve çıkmaz yola benzeyen anlayışların gadrine uğrarken, [...] arkasında hiçbir ders, kendini besleyecek bir dikkat olmadan” (345) nasıl bu mısraları söyleyebildiğini sorar. Tanpınar, yazının devamında daha önceki yazılarında olduğu gibi Yahya Kemal’in “dil” bağlamındaki buluşlarını anlatır ve “Evet, Yahya Kemal’in en büyük dersi budur: Şiir dildir” (348) diyerek yazısını bitirir.

1950 yılında yayımlanan “Yahya Kemal Şiirleri ve İstanbul” başlıklı yazısında yazar, İstanbul’un Yahya Kemal şiirlerindeki izini sürer. “Güneş mabedi gibi azametli ve aydınlık manzumelerinde o bize kendimizden bahsetti” (349) diyen Tanpınar, Yahya Kemal’e gelinceye kadar İstanbul’u anlatan şairlerden farklı olarak Yahya Kemal’in “İstanbul’un şairi” (351) olduğunu belirtir: “O yaşanan bir medeniyeti hazır çerçevesinden değil, bir ferdiyetin adesesinden, bir dâüssılaya benzeyen sevgiden ve bir tefekkürün arasından İstanbul’u gördü ve taganni etti” (351). Bir şehrin şiire bu şekilde etki etmesinin Baudelaire ile başladığını söyleyen Tanpınar, Baudelaire’in “zengin bir damar gibi bulduğu şehir psikozu” (351) ile şiirini kurduğunu, ancak Yahya Kemal’in İstanbul sevgisinin “estetik plandan vatanın manevî çehresine doğru” (351) genişlediğini söyler. Tanpınar’a göre “Yahya Kemal’in şiirleri içinde şiir ve güzellik nizamını verenlerin çoğu İstanbul’un etrafında döner”; “canlı güzellik ve İstanbul birbirinin aynasıdır” (351-52).

Ali F. Karamanlıoğlu’nun 1951-53 yılları arasında tuttuğu ders notlarından “Yahya Kemal veya Malzemenin Zaferi” başlıklı bölümde Tanpınar, “Yahya Kemal

tarih düşünce ve görüşünün zaferidir. Yahya Kemal'in bizi alâkadar eden tarafı Türkçe'yi tanzim ve tasfiye edişidir. Yahya Kemal diliyle kendi sanatını yaparken aynı zamanda Tanzimat'tan beri gelen dil meselesine de en esaslı cevabı vermiştir" (267) diyerek şair hakkındaki görüşlerini özetler.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Türk Sanatı*'nın 1953 yılında "Yahya Kemal'e Dair Anket"ine verdiği cevaplarda şu görüşlerini dile getirir: "Sadece bugünün şiirini yapmadı, bugünün şiirinin zevkini kendi ayarladı, yeni baştan tanzim ettiği eski dile de geçirdi. Yahya Kemal'in eski dille yazdığı şiirler için yalnız tek bir kelime söylenebilir. Divan şiirinin Avrupalılaşması" (232).

Gözde Sağanak'ın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öğrencisi olduğu 1953-57 yılları arasında tuttuğu ders notlarında ise Yahya Kemal'e ayrılmış iki bölüm vardır: "Yahya Kemal" ve "Yahya Kemal'e Devam". Bu notlarda Tanpınar'ın ders anlatışındaki dağınıklık dikkat çekicidir. Yahya Kemal'i anlatmakla beraber Tanpınar, "çağrışimli" bir şekilde Yahya Kemal bağlamında aklına o an gelen düşünceleri aktarmakta ve dersi bir çeşit "edebiyat / kültür tarihi"ne dönüştürmektedir. Abdullah Uçman'ın, *Edebiyat Dersleri*'ne yazdığı giriş yazısında da belirttiği gibi Tanpınar, "biraz da okuyucu yerine öğrenci karşısında bulunmanın verdiği rahatlık dolayısıyla" çok keskin ifadeler kullanabilmekte ve zaman zaman şair hakkında "eleştiren" yorumlarda bulunabilmektedir (8).

Bu notlarda Tanpınar, Yahya Kemal'in "Şark-Garp ikiliği"ni insanı Avrupalı yaparak bitirdiğini, böylece onda "théatral" olanın söndüğünü ve şairin "sükûnetle" kendisi olduğunu söyler (79). Ona göre Yahya Kemal, "kendine has bir görüşü maziye teşmil ed[er] [...] ancak mâzi de yaşayışla birlikte değişir; yani, tarihî çizgiyi bozmadan

mazisi de Avrupalı bir anlayıştır” (79). Yahya Kemal’de “eskinin tefsiri ve geniş bir şekilde ele alınışı var[dır]” (79).

Dersinde “Yahya Kemal herşeyden evvel dil hadisesidir” (85) diyen Tanpınar, daha önceki birçok yazısında da olduğu gibi şairin Türkçeye ve Türkçe şiir diline yaptığı katkılardan bahseder. Tanpınar, Yahya Kemal’in şiirlerindeki çeşitli izleklere de değinir. Birinci olarak “deniz temini” ele alır, ancak Yahya Kemal’den çok ona gelinceye kadar Avrupa kültür ve edebiyatlarında bu izleğin nasıl kullanıldığına değinir. Şairin “Deniz” şiiri için “Sanat tekrarı sevmez; tekrar, mûsikinin malıdır, bir dereceye kadar o da; bu şiirde mânâsız sözler var belki, ama ses esastır” (86) demekten kaçınmaz. Daha sonra “Yahya Kemal’de ikinci tem zamandır” diyen Tanpınar, şairin geçmişi ve geleceği “bir hal topluluğu içinde” gördüğünü söyler ve “Yahya Kemal’in şiiri kaybolmuş zamanın yakalanmasıdır” (87) der.

Tanpınar, Yahya Kemal’in “Eski Şiirin Rüzgârıyla”da yaptıklarında örnek olarak Verlaine ve Hereida’yı aldığını belirtir. “Şiir hem kalp işi olabilir hem de tarih temleri içine girebilir” (87) der ve “Yahya Kemal’in Lâle Devri Fêtes Galantes’ını yapmak istedi[ğini] ve birden Nedim’i buldu[ğunu]” söyler. “Bu tecrübeleri eski klasik dil ile yap[an]” Yahya Kemal için Tanpınar, [k]lasik tek şairimiz bu yeni şairdi” der (87).

Tanpınar, dersin devamında Yahya Kemal’in tasavvuf ile olan ilişkisine de değinir ve “mistik” olanın Yahya Kemal’de tarihsellik etkisiyle Avrupalı olduğu yorumunda bulunur:

Tasavvufa giden taraf Yahya Kemal’de mâzi (historique) ile gelmiştir.

Bu derinliğe mâzi ile düşüp kalkarken varmıştır. Hereida’nın şâkirdi

olmasıyla tarih “trait”lerini yakalaya yakalaya varmıştır tasavvufa.

Hugo, Lamartine gibi Yahya Kemal’in de merak sardığı şahıslar hep mistiktir. XIX. asrın bir tarafı tamamen mistiktir; bunu bulamayan derinleşemez; velev ki “antiquité”ye gitsin. (96-97)

“Yahya Kemal’e Devam” başlıklı dersinde Tanpınar, şairi daha çok şiir ve müzik bağlamında ele alır. “Yahya Kemal tasvirî şiirin değil ses şiirinin peşindedir” (102) diyen Tanpınar, Yahya Kemal estetiğinin “mûsiki”, “hayal” ve “rüya” arasında olduğunu belirtir: “Şiir zamanın, güzellik ırkın rüyasıdır. Yahya Kemal’in nazariyesinde her şey; ırk, millet ve dil tehevür halindedir. Ve istikbale ait şeyler de şüphesiz bir rüyadır. Tehevürde mûsikinin rolü vardır. Mûsiki, zaten önümüzde yapılır, bir oluş halindedir” (104).

2 Kasım 1958 günü *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan “Yahya Kemal İçin”, Tanpınar’ın şairin ölümü ardından yazdığı bir yazıdır. Yazı boyunca Yahya Kemal’i güneşe benzeten Tanpınar, “Burada güneş kelimesini bütün mânasını bilerek kullandım” (357) der: “Yahya Kemal cinsinden sanatkâr daima güneşe benzer. Güneş gibi doğar, ömrünün her merhalesinde başka başka feyizler coşturarak güneş gibi devrini yapar ve bir güneş gibi bize yokluğunun gecesini bırakarak çekilir gider” (357). Yahya Kemal’in eserlerinde yaşayacağını belirten Tanpınar, “onun eseri cinsinden bir eser, dil devam ettikçe devam eder [f]akat insan?...” (358) diyerek hocası ve dostu Yahya Kemal’e özlemini dile getirir.

Bu yazıdan beş gün sonra yine *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan “Yahya Kemal’in Ardından” başlıklı yazısında “Garp romantizminin, Parnas şairlerinin, sembolistlerin arasından bize gelen bu şair, bizim asıl klâşiğimizdir” (359) diyerek

şairin eserini yorumlar. Yahya Kemal'in Avrupalı kimliği üzerinde duran Tanpınar, "Asıl garplılığın kendisini tanımak ve bilmek olduğunu düşünüyordu. Ayrıca şiirin bir 'iç mesele' olduğuna ve her şeyden evvel dile dayandığına emindi. Yahya Kemal'in şiirinde şarkın hikmetine, lirizmine, katlanışına çok yeni şeyler gibi rastlarız. Zaten bunlar şiirin değişmez çerçeveleridir" (359-60) diyerek şairin Batılılaşmaktan ne anladığını açıklar.

1961 yılında *Varlık* dergisinde *Kendi Gök Kubbemiz*'in ilk baskısı için yazdığı tanıtım yazısı, Tanpınar'ın Yahya Kemal hakkında sağlığında yayımladığı son yazıdır. Yahya Kemal için o zamana kadar yazdığı bütün yazılara yayılan fikirlerini, "Kendi Gök Kubbemiz" başlıklı bu yazısında özetleyen Tanpınar, Yahya Kemal'in şiirlerinin tasnif edilerek ayrı ayrı kitaplar olarak yayımlanmasını istediğini, kendisinin ise "Siz bu üç kitapta aynı estetiğin, aynı sesin adamısınız" (363) diyerek ona karşı çıktığını, ancak yine de şairin isteğinin gerçekleştiğini belirtir.

Tanpınar'ın yarım kalmış incelemesi *Yahya Kemal*, ölümünün ardından Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı'nın ilk kitabı olarak yayımlanır. Kitabın ikinci baskısını hazırlayan Mehmet Kaplan, ilk baskısı yekpare bir metin olan kitabın bölümlendirmelerini yapar ve kitabın sonundaki dizinin ilk hâlini hazırlar. Kitabın "şiir eleştirisi" bağlamındaki en önemli bölümü, "Yahya Kemal ve Eski Şiir" başlığını taşıyan son bölümdür. İlk üç bölümde ("İlk Karşılaşma", "Sanat – Kültür - Milliyet", "Millî Şair") Tanpınar'ın, kitaba yazılan "Sunuş" yazısında da belirtildiği gibi, "Yahya Kemal Beyatlı'yı merkez alarak edebiyat tarihimizi anlatmakta" (7) olduğu gözlemlenebilir. Şaire yüklediği tarihi misyonu kendi hatıralarına da dayanarak, 19. ve 20. yüzyıl Osmanlı edebiyatı tarihi içinde vermeye çalışan Tanpınar, "Yahya Kemal'e

Hürmet” (1934), “Yahya Kemal Hakkında” (1940), “Yahya Kemal’e Dair” (1946), “Kendi Gök Kubbemiz” (1961) gibi yazılarında ve ders notlarında özetleyerek anlattığı tarihî şahsiyeti, daha geniş bir şekilde ve Fransız kaynaklarına da giderek “karşılaştırmalı” bir metodla değerlendirmekte ve aynı konular üzerinden tekrar tekrar geçmektedir. Kitabın devamında Yahya Kemal’in eski şiirle olan bağlarını inceleyen Tanpınar, “ses unsuru” üzerinde durur ve Osmanlı şiiri bağlamında “ses” nosyonunu öne çıkarmakta ısrarcı olmasına sebep olarak “bu sanatın asıl zaferini onunla idrak etmesi, hatta kendisini onunla tarif etmesi[ni]” gösterir (118). Tanpınar’a göre Yahya Kemal’in “büyük mazhariyeti”, (daha önceki yazılarında da belirttiği gibi) şiirlerinde “bize ait lirizmin esası olan bu sesi bulmasıdır” (118).

Tanpınar bu bağlamda Yahya Kemal’in neoklasik / klasik bir şair olduğunu söyler. İlk defa olarak “Yahya Kemal Hakkında” (1938) başlıklı yazısında Yahya Kemal için “klasik şair” diyen Tanpınar, *Yahya Kemal*’de “Klasik nedir?” (111) diye sorarak bu sorunun cevabını arar ve şair için “klasik” demesini şu şekilde gerekçelendirir:

Vezne kafiye ve şekle verdiği ehemmiyet, şiirlerinde teganniye yaklaşan ses üstünlüğü, mısra yapısı ve manzume bütünlüğünde bir yığın yenilik arasından olsa bile geleneğe bağlı kalışı, ferdîden ziyade umumîde duruşu bir tarafa bırakılsın, her şairde mevcut olan ve eseri doğrudan doğruya veya dolayısıyla idare eden şahsî masalıyla da klasiğin –bizim klasiğimizin– içindedir. (120)

“[B]u şahsî masal, dolayısıyla iç insan, ‘rind’ kelimesinin etrafında toplanır” (120) diyerek Yahya Kemal’de rindliğe, oradan da şairdeki tasavvuf etkilerine geçen

Tanpınar, şairin daha çok gazelleri üzerinde durur ve bu gazelleri iki grupta sınıflandırır. Birinci gruptakiler “eski alemler ledünni tarafıyla veren şiirler” (122) ve “şarkın asıl manevî yüzünü, özü olan tasavvuf ve panteist neşesi ve bütün coşkunuğu ile” (123) veren şiirler olarak ikiye ayrılır: “Derin Beste”, “Zevkâbâd”, “İsmail Dede’nin Kâinâtı”, “Tûr’dan Mülhem”. Tanpınar bu gruptaki “ledünnî” diyerek sınıflandırdığı gazelleri de kendi içinde ikiye ayırır: “[A]lkolün ferdî hayatın dışına taşıdığı, eski şiirin dünyasını, o kadar sıkı suretle bağlı olduğu Vahdet-i Vücut felsefesiyle beraber veren” şiirler (“Fazıl Ahmed’e Gazel”, “Tanburî Cemil’in Ruhuna Gazel”) ve Yahya Kemal’in “aynı âlemden büsbütün kopmamak, yahut ona sık sık dönmek şartıyla içkiyi bazen bir kaçış, bazen de doğrudan doğruya eskilerin (aşk-ı ilahî) temi ile dünyasının birliğini kurma vasıtası gibi aldığı” (122) şiirler. “Abdülhak Hâmid’e Gazel” ise, Tanpınar’a göre bu son iki gruptaki “ledünnî” şiirlerin başlangıcıdır. İkinci grup gazeller ise Alparslan gibi tarihî ve kültürel portrelerle, “doğrudan doğruya bu tarihin kendisinin belli başlı merhalelerini veren gazeller”dir (123).

Yahya Kemal’in kendi gazellerinden uzun zaman Batılı manasında yeni şiirler olarak bahsettiğini belirten Tanpınar, 1946 yılından sonra Nurullah Ataç’ın aynı görüşleri dile getiren bir yazısına Yahya Kemal’in itiraz edip aksini iddia ettiğini anımsatır (126). Kendisi dahil birçok insanın bunu Yahya Kemal’in Ataç’a olan kızgınlığına yordüğünü, ancak bu kitap için “gazellere tekrar döndüğü zaman [...] başlangıç devresine ait olan ‘Mâhurdan Gazel’, ‘Şerefâbâd’, ‘Bir Sâki’ gibi az çok dekoratif diyebileceğimiz eserlerden sonra ilhamının eski âleme daha fazla yaklaştığını” (126) gördüğünü söyler. Bu değişmeye iki sebep olarak şairin “sanatına

daha kuvvetle sahip olması”nı ve “işlerimizin benliğimiz üzerindeki derin ve yapıcı, yahut yıkıcı etkisini” (126) gösteren Tanpınar, ikinci sebep için şunları söyler: “[S]anat meselelerinde hiçbir zaman ihmal edilmeyecek olan hulûl ve temessül (einfühlung) nazariyesi bu noktada bizi teyit eder. Zaten bu nazariyede her iki şık birleşir” (126).

Tanpınar’ın, Yahya Kemal şiirlerindeki “rindlik”, “tasavvuf” ve şairin içkiye olan düşkünlüğü bağlamında üzerinde durduğu önemli kuramsal yaklaşım, Nietzsche’nin “Dionysos-Apollon karşıtlığı”dır. Şiirleri sık sık bu bağlamda değerlendiren Tanpınar, gazellerdeki diyonizyak neşeye de sık sık vurgu yapar. Yahya Kemal’in, “Şerefâbâd gazelinin ‘Gülerdi taht-ı zerrin üzre Cem gülşende güllerde’ mısraı dolayısıyla” (125-26) sık sık Dionysos, Cemşid aynılığından bahsettiğini söyleyen Tanpınar’a göre, “mânasına eskinin tasarrufu ne olursa olsun, Cemşid adının altında gizli olan dionizyen neşenin Yahya Kemal’in şiirinde daima mühim bir yeri görülür. Fakat Dionysos, bir sanat eserinde hiçbir zaman tek başına değildir. Yokluğu ile bile olsa yanı başında daima Apollon vardır” (128). Bu bağlamda Mustafa Şekip Tunç’un Yahya Kemal üzerine yazdığı “Güneş Şairi” başlıklı yazısını tavsiye eden Tanpınar, şair için yazdığı birçok yazıda da Yahya Kemal’i güneş imajlarıyla tasvir etmiştir.

Tanpınar, *Yahya Kemal*’in son otuz sayfalık bölümünde “Şerefâbâd”, “Hazan Gazeli”, “Göztepe Gazeli”, “Çubuklu Gazeli”, “Tanburî Cemil Bey’in Ruhuna Gazel” “Kadri’ye Gazel” gibi *Eski Şiirin Rüzgârıyla*’da bulunan şiirleri, daha çok şairin Osmanlı gazelini nasıl yenilediğini anlatmak için çeşitli şekillerde ele alır. Mesela “hiç olmazsa son beyitlerde eskilerin o kadar sevdiği dokunaklı nükteye dönmek suretiyle, [...] gelenekteki çerçevesine yaklaşır” (133) dediği gazellerden “Hazan Gazeli”nin,

ikinci beytindeki “inkırâz-ı baharan” tamlamasını şu şekilde değerlendirir:

İkinci beyitteki ‘inkırâz-ı baharan’ terkibi, ‘han-ı yağma’ gibi çok yerli bir motife rağmen manzumeyi yepyeni bir tahassüs iklimine taşır. Yukarda gördüğümüz gibi inkırâz kelimesi, “décadence”ın mukabili olarak garptan getirdiği bir kelime idi ve ilk yazılarında hüzal diye geçirdi. Yahya Kemal Verlaine’in meşhur sonesinin birinci mısramdan itibaren sembolist şiirde o kadar yer alan bu kelime ile yaptığı terkipte, mevsime empresyonist resmin bütün zaferlerini taşır gibidir. (133)

“Kadri’ye Gazeli” incelerken Yahya Kemal’in alkol ile olan ilişkisini “ölüm” düşüncesine bağlayan Tanpınar, “gazel ferdîden umumî olana yükselir ve şairin psikolojik bir ânına karşı kazandığı bir zafer olur” (144) der ve içkinin gazel boyunca geçirdiği evreleri de buna paralel olarak açıklar: “Mühim olan bir diğer nokta da, içkinin evvelâ bir bahar bahçesine, sonra da gemi hayali dolayısıyla denize değişmesi ve nihayet bu geminin Allah’a doğru açılmasıyla deniz unsurunun gökle birleşmesidir” (133-34). Gaston Bachelard’ın “maddeye bağlı muhayyile tetkiklerinin ‘hava’ kısmında su yolculuklarının uçuşla bittiğini âdetâ bir kaide gibi” (145) söylediğini hatırlatan Tanpınar, bu noktanın bizi Yahya Kemal’in hayal dünyasının “unsurlarına” götürdüğünü söyler ve ekler: “Bu unsurları, su ve deniz, hava, rüzgâr, ve ışık diye şimdiden tayin edebiliriz” (145) der.

Tanpınar kitabın sonraki sayfalarında Bachelard’ın yöntemleri bağlamında Yahya Kemal şiirindeki çeşitli imajları inceler. Şairde en çok rastlanan imajların “su”, “deniz” ve “alkol” olduğunu hatırlatan Tanpınar, özellikle “su unsurlarının bu şiirde Bachelard’ın istediği şekilde bir psikolojik ambivalence (muayyen bir vaziyette

birbirine zıt ve birbirinden ayrılması imkânsız iki teesürî hâlin beraber bulunması) doğurduğu”nu belirtir ve bu bağlamda “Deniz” şiirindeki “sevgili hayali” ve “ölüm düşüncesi”nin “tam bir ‘psikolojik ambivalence’” olduğunu iddia eder (146). “Deniz Türküsü”nde ise “kaçış fikri” ile “ölüm düşüncesi”, “deniz kelimesi etrafında bir hayal ikizliği teşkil [eder]” ve “‘Açık Deniz’de tarih ve insan kaderinin belki en yapıcı ve büyük tarafı olan sonsuzluk ve susuzluk (daüssıla) fikri birleşirler” (146). Tanpınar’a göre, Yahya Kemal şiirinde deniz “kendisi olarak, görülen bir şey gibi kalmaz. Daima şairin iç hayatıyla değişik terkipler yapar” (147). Yahya Kemal’de deniz, “etrafında kurulan hayallerle” yarattığı “ambiance” ile de önemlidir ve “evvelâ İstanbul’a ait bir unsur olarak, sonra da çok esaslı vazifeler görmek şartıyla karşımıza çıkar [ve] [b]u vazifeyi görürken de kadın ve anne hayaline daima yakındır” (148).

Tanpınar’a göre Yahya Kemal şiirlerindeki “su” imajı saklayan ve kaybetmeyendir. “Maltepe”, “Mihrâbâd”, “İtrî” gibi şiirlerinde su bu özelliğiyle öne çıkarken gazellerinde “bu saklayış fikrine daha açık şekilde sığınak ve dolayısıyla anne kucağı olarak ve aşikâr bir ölüm düşüncesi arasında” (149) rastlanır. Kitabın devamında Tanpınar, “Moda’da Mayıs”, “Sonbahar”, “Mehlika Sultan” şiirlerindeki “su” imajlarını yorumlar ve Yahya Kemal’in şairliğini “anne yokluğu” ekseninde değerlendirir: “Eserinde eski âleme, ölümün hazırladığı zeminden hareket etmiş olabileceği gibi –geriye, anneye dönüş, içkinin açıkça sığınak olması vesaire ile beraber– epik şair sıfatıyla da yine teesürî hayatındaki bu başlangıç noktasından dünyaya açılmış olması çok mümkündür” (154).

Tanpınar’a göre “bu başlangıç noktası”, Yahya Kemal’in 11 yaşında annesini kaybetmiş olmasıdır. Yazar, Yahya Kemal’in doğduğu şehir olan Üsküp için “o biraz

da ölen annesinin kendisidir” (154) der ve şairin “epik” tarafını şu şekilde açıklar: “Şüphesiz bütün bunlar bilgi ile ve bilerek yapılan şeylerdir. Fakat bu bilginin arkasında elbette ki onu aşan bir şey vardı. Bu aşan şey Üsküp’teki mezar, belki de onun, şairin muhayyilesinde, kaybedilen Rumeli ve imparatorlukta birleşen şeklidir” (158). Daha sonra tekrar Bachelard’a dönerek Yahya Kemal’i, Edgar Allan Poe ile karşılaştıran Tanpınar, şairin Poe’dan farklı olarak “bütün psikolojik arızalar[ının] kendiliğinden [...] güzele, yükseğe doğru değişme[sinin] [...] Bachelard’ın uzvî sular arasında tasnif ettiği kan motifi etrafındaki değişmeler[le]” daha iyi açıklanabileceğini söyler. Tanpınar’a göre “Yahya Kemal’in şiirlerinde kan bir an kendi realitesinde kalmaz, daima iyiye, kıymetliye doğru değişir, yakut, ateş, alev gül olur” (161).

Yahya Kemal’in sonunda şairin şekil ve vezin titizliği ile “bir kültürün dili ile konuşma keyfiyetini” hatırlatan Tanpınar, “bu eserin bu cinsten bir psikolojik tahlille, bilhassa Bachelard’ın istediği şekilde unsurlar araştırmasına tahammül edip etmeyeceği düşünülebilir” (165) demekle beraber “bu eserde ölen bir anneye ait merkezîleşmenin evvelâ kaybolan bir şehirle, sonra da bütün bir vatanla ve bir başka koldan da kaybolmuş bütün bir âlemle birleştiği aşikârdır” (165) der ve ekler: “Doğrudan doğruya komplekslere ait bu değişme çizgisinin yanı başında davranışa ait ikinci bir çizgi daha vardır ki o rindden Cemşid (Dionysos)’e, Cemşid’den eski âlemin tek varisi olmak fikrine gider” (165).

Hocası ve yakın dostu Yahya Kemal üzerine yazdıkları, Tanpınar’ın şiir eleştirisi bağlamında yazdıklarının önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Yaptığımız kronolojik serimleme sonucu yazarın, şairin Türkiye’de bulunduğu yıllarda hakkında daha çok yazı yazdığını, elçilik görevi için yurt dışına çıktığı yıllarda ise onun

hakkında yazdıklarının azaldığını gözlemledik. Yazdığı yazılarda Tanpınar, Yahya Kemal'in "tam zamanında geldiğini" sıklıkla vurgulamakta ve ona Türk edebiyatının "mesih"i olarak yaklaşmaktadır. Bu bağlamda Tanpınar, Yahya Kemal'in şiirleriyle, dile yaklaşımıyla büyük bir devrim gerçekleştirdiğini, Türkçeyi yeniden bir şiir dili haline getirdiğini belirtir ve şairi en çok bu yönleriyle değerlendirir.

İKİNCİ BÖLÜM

TANPINAR'IN ŞİİR ELEŞTİRİSİNİN BİLEŞENLERİ

Birinci bölümde Tanpınar'ın eleştiri, şiir, Osmanlı şiiri ve Yahya Kemal hakkındaki yazılarını ve ders notlarını kronolojik olarak serimlemiştik. Yaptığımız serimlemede, otuz yılı aşkın yazı hayatı boyunca Tanpınar'ın şiir anlayışında ve bu şiir anlayışını belirleyen düşünce tarzında önemli bir tutarlılık olduğunu gözlemledik. Tanpınar'ın şiir dili bağlamında “ses” ögesini ön planda tuttuğunu ve hem Yahya Kemal, hem de modernlik öncesi Osmanlı şiiri ile de daha çok bu bağlamda ilgilendiğini gördük. Tanpınar, az sayıdaki Osmanlı şairinden seçtiği mısra ve beyitleri Avrupa merkezli güzel sanatlara atıflarda bulunarak ele almakta ve Osmanlı şiirinin klasik yapısına genelde olumsuz bir söylemle yaklaşmaktadır. Bu bağlamda Tanpınar'ın şiir eleştirisinin, Doğu-Batı ayrılığında güç alan bir düşünce tarzına dayandığını, yaptığımız serimlemeler sonucu netleştirmiş olduk.

Bu bölümde ise, Tanpınar'ın şiir eleştirisinin bileşenlerinin iki başlıkta ele alınıp, çözümlenmesi hedeflenmektedir. Birinci alt bölümde Tanpınar'ın şiiri, resim, heykel, müzik, mimari gibi sanatlara göndermeler yaparak ele alması, “Güzel Sanatlara Göre ‘Yorumlayan’ Eleştiri” başlığı altında tartışılacak ve bu bağlamda yazarın şiir

eleştirisinin güzel sanatlar anlayışıyla olan ilişkisi incelenecektir. “Şiir Dilinde Devamı Kurmak: Seçimcilik” alt bölümünde ise Tanpınar’ın, Yunus Emre’den Yahya Kemal’e kadarki Türk şiiri bağlamında, aşırı bir seçimciliğe dayanan eleştiri anlayışı ele alınacaktır. Bu alt bölümde Tanpınar’ın yazılarında sıkça andığı Fuzûlî ve Nedim gibi dokuz-on şairi Osmanlı şiirinden, Yahya Kemal’i ise çağdaşı olan modern Türk şiirinden ayırıştırarak oluşturduğu “devam çizgisi”nin ve yazarın Avrupa merkezci düşünce tarzının epistemolojik olarak çözümlenmesi hedeflenmektedir.

A. Güzel Sanatlara Göre “Yorumlayan” Eleştiri

Sözlük anlamı “yorumlamak”, “anlamlandırmak” olan “tefsir” (Püsküllüoğlu 1473), özgün üslubu ile bilinen Ahmet Hamdi Tanpınar’ın kullandığı kelimeler arasındadır. 1951 yılında Yaşar Nabi Nayır’ın *Varlık* için yaptığı bir ankete cevap olarak yazdığı mektupta Tanpınar, “1932’ye kadar çok cezrî bir garpçı idim. Şark’ı tamamiyle reddediyordum. 1932’den sonra kendim için tefsir ettiğim bir Şark’ta yaşadım¹” (“Yaşar Nabi Nayır’a Mektup” 52) der. 1944 yılında *Ülkü* dergisinde yayımlanan “Şiir ve Rüya II” başlıklı denemesinin bir bölümünde, “herkes sevdiği bir keman konçertosuna kendi ömrünün bir anısını verebilir, Mozart’ı, bir Watteau veya *Fêtes Galantes* havasında tatmak çaresini bulabilir. Musikinin bu tarzda tefsiri ve görünürler dünyasına tercümesi hepimizin sık sık yaptığımız bir şeydir” (38) diyerek “tefsir”in sanat ve eleştiri anlayışındaki yerine dair ipuçları verir. Tanpınar’ın edebî ve eleştirel metinlerinde oldukça sık yaptığı bu tarz öznel yorum ve “tercüme”ler, şiir eleştirisi bağlamında incelediğimiz şiir, Osmanlı şiiri ve Yahya Kemal hakkında yazdığı yazılarının pek

¹“kendim için tefsir ettiğim” ibaresi alıntıyı yaptığımız kitapta atlanmıştır. İbareyi Ömer Faruk Akün’ün, “Ahmet Hamdi Tanpınar” (*Bir Gül Bu Karanlıklarda* 10) başlıklı yazısındaki bilgilere dayanarak ekledik.

çoğunda mevcuttur. Tanpınar bu yazılarında, incelediği şiirleri müzik, mimari, resim ya da heykel sanatına ait kelime kullanımlarıyla ve kimi zaman da doğrudan bazı sanat eserlerine göndermelerde bulunarak anlatır. Benzer bir anlatım biçimi müzik, resim ya da plastik sanatlar üzerine yazdığı yazılarda da mevcuttur.

3 Kasım 1942’de *Cumhuriyet*’te yayımlanan “İki Sonbahar Şiiri” başlıklı yazısında Tanpınar, Yahya Kemal’in “Hazan Gazeli”i ile Bâkî’nin “Sonbahar Gazeli” adını verdiği “Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahardan” mısrası ile başlayan gazelini konu alır. Yahya Kemal’in şiirinin, sonbaharın gözden kaçan güzelliklerini ve bolluğunu yansıttığını söyleyen Tanpınar, eleştirel bir yaklaşım göstermekten çok, kendi estetik beğenisi doğrultusunda “Hazan Gazeli”ni “yorumlar”:

Diyonizyak bir neşe içinde başlayıp fânilik düşüncesi üzerine kapanan bu şiirin ilk beytinde çizilen tablo, hiçbir şeyi saymadan bütün mevsimi bir renk kamaşması içinde toplar; birinci mısradaki manzume oluşunu idrak edecek sesi, dekoruyla beraber verir; ondan sonra bu sesin etrafında güz teşekkül eder; koku, renk, meyve, hepsini dağıtır; çok mesut bir buluş olan (inkırâz-ı bahâran) tabiri ile Yahya Kemal, bu bolluğun sırrını ve manzarasını mısralar arasında birdenbire infilâk ettirir. (191)

Alıntıladığımız metinde de görüldüğü gibi Tanpınar, gazeli anlatırken “çizilen tablo”, “renk kamaşması”, “ses”, “dekor” gibi kelime kullanımlarıyla hem resim, hem de müzik sanatına göndermelerde bulunur. Tanpınar’ın bu tarz kelime kullanımları bazı eleştirmenlerin de dikkatini çekmiştir. Selâhattin Hilav, “Tanpınar Üzerine Notlar” başlıklı yazısında yazarın edebî metinlerindeki kelime kullanımlarını “mazzunculuk” olarak niteler ve Tanpınar’ın bir çeşit “kaçış edebiyatı” yaptığını ileri sürer (208).

Nurdan Gürbilek ise Tanpınar'ın muhafazakârlığını tartıştığı “Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark” başlıklı yazısında, yazarın imge dağarcığının “Narkissos mitinin neredeyse bütün bileşenlerin[i]” (*Kör Ayna Kayıp Şark* 124) içerdiğine dikkat çeker ve Tanpınar'ın kelime kullanımlarını narsisizme bağlı bir “tamlık hayali” ile ilişkilendirir:

Güneş yalnız *Huzur*'da değil, denemelerinde de nedense hep Turner'ın tablolarında olduğu gibi doğar. Yahya Kemal mutlaka ya Barrés'ye ya Renan'a ya da Michelet'[y]e benzer. [...] Nesne, manzara ya da kişi kendinden başka her şey olduğu, esaslı bir kişisel deneyimin zihinsel kalıbı, bir zamanlar yaşanmış tamlığın mazmunu olduğu sürece anlamlandırılabilirdir. (126)

Hikmet Dizdaroğlu, 1962 yılında yayımlanan “Edebiyat Tarihçisi Ahmet Hamdi Tanpınar” başlıklı yazısında, Tanpınar'ın bu öznel yorumlarını onun sanatçı kişiliğine bağlar. Dizdaroğlu'na göre Tanpınar'ın “resimci”liği onun eleştirisini etkilemiştir: “Bir çağın genel tablosunu çizer, ya da bir sanatçıyı değer ölçüsüne vururken, tam bir ressam gibi davranır: Renkli ve pırıltılı bir deyiş, eleğimsağmanın yedi rengini önümüze serer. Anlarınız ki, böyle yerlerde, edebiyat tarihçisinin yerini, sanatçı Tanpınar almıştır” (132).

Aralık 1943'te *Ülkü* dergisinde yayımlanan “Nedim'e Dair Bazı Düşünceler” başlıklı yazısında Tanpınar, Nedim'in bazı mısra ve beyitleri için “zihniyetimize resim veya heykeltraşıhtaki kardeşleriyle beraber gelirler” (*EÜM* 174) diyerek “Watteau'nun *L'Indifférent*'nini”, “Vélasquez'in ‘Genç Prens’ini”, “Rembrandt'ın *Gece Devriyesi*”ni, “Pantéon'un frizlerindeki süvarileri” işaret eder. Mısra ve beyitlere dair herhangi bir açıklamada ya da eleştirel bir incelemede bulunmaz. Tanpınar'ın yazı boyunca yaptığı, Nedim'in Türkçeyi kullanımını, örnek verdiği mısra ve beyitleri resim ve heykel

sanatlarıyla yorumlayarak övmektir. Yazar, 1941 yılında *Tasvir-i Efkâr*'da yayımlanan “Deniz Türküsü ve Yahya Kemal” başlıklı yazısında ise, “Yahya Kemal ‘Deniz Türküsü’ ile Türkçenin pek az bilinen bir tarafını lûgatın kamusundan çıkartmış oldu; bize dilin musiki ve nüans kabiliyetleri hâlinde yeni ufuklar açtı” (327) diyerek şiirin müzikle olan ilişkisini anlatır. Ancak “Deniz Türküsü ve Yahya Kemal”, bir eleştiri metninden çok bir “şiir tanıtım yazısı” olarak nitelendirilebilir. Kendisine ister istemez Debussy’yi veya César Frank’ı hatırlattığını söylediği “Deniz Türküsü”nün müzikle kurduğu ilişkiyi Tanpınar, resim öğeleriyle birlikte verir:

Unutmamalıdır ki, bu mısralardaki yayılış hissini, manzumeye hakim olan ve perde perde kapanıp açılan mavilik atmosferini ve birdenbire son mısradaki ‘saltanatı’ kelimesiyle bu atmosfere galip bir nota şeklinde ilâve edilen o altın parıltısını şair, telkinlerine hiçbir renk ismi ilâve etmeden, sadece seslerin birbiriyle izdivacının mahsülü olan uzak bir tahayyül vasıtasıyla vermiştir. (328)

1947 yılında yayımlanan “Hayâl Şehir” başlıklı yazısında ise, Yahya Kemal’in şiirinde geçen “Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan” (340) dizesini şu şekilde yorumlar:

Bir tanrının eşyayı ziyaretine şahit olacağımızı haber veriyor. Sonra bütün bir musiki developmanı geliyor, başka bir mimarî motifi sayılmadan genişliğe açılmış sütun dizeleri ve kemerler kendiliğinden kuruluyor ve biz onların altından Marmara’da güneşin elde kadeh, ölümünü bekleyen bir Cemşîd gibi, kendi neş’esiyle etrafı tutuşturduğunu seyrediyoruz. (340)

Tanpınar, bu öznel yorumunu müzik, resim ve plastik sanatlar üzerine yazdığı yazılarda da kullanır. Ölümünden sonra müsveddeleri arasında bulunmuş olan “Musikîye Dair” başlıklı bir konuşma metninde Tanpınar, müziğe verdiği önemi, “çok sevdiğim resim ve o kadar muhteşem mimarî bile beni bütünüyle cahili olduğum bu sanat kadar mes’ut etmediler, diyebilirim. Bilmem şimdi, kendimin de komşu evde oturduğumu, yani şair olduğumu söylememin yeri midir?” (357) diyerek, resim, mimarî ve şiir sanatlarına göndermelerle anlatır. 1946 yılında yayımlanan “Cemal Tollu ve Resimde Yapı” başlıklı yazısında ise, Eşref Üren’in resim anlayışı için “Eşref Nedim’e benzer: Nüanslarla senfoni kurar” (396) der. 1952 yılında yayımlanan “İki Mühim Sergi” başlıklı yazısında, Ferruh Başağa için “Diyebilirim ki Ferruh musikin nizamını kabul etmiş. Hatta musikîşinas doğabilirdi de” (399) diyen Tanpınar, Nuri İyem’in resimlerini “Nuri’yi birçok bakımlardan övmek mümkündür. Fakat ben, bu son sergisinde, onu İstanbul’un son şâiri diye selâmlayacağım” (403) diyerek över.

Tanpınar’ın bu öznel yorumlarını Hasan Bülent Kahraman, “tercüme” nosyonu üzerinden değerlendirmiştir. Tanpınar’ın müziğe yaklaşımından yola çıkan Kahraman, onun müziği sözel bir düzlemde çözümlemeye çalıştığını söyleyerek, şu yorumlarda bulunur: “Kaynak metindeki gerçekliği oluşturan kurguyu çok somut olmasa da yoğun imgelerle ifade etmeye çalışmaktadır. Bu kaynak metinden farklı bir metnin doğmasına yol açsa da Tanpınar tutturduğu yolda direnerek yürür. Fakat gerçekten de ortada artık gerçeğin imgelerle tercümesinden oluşan yepyeni bir metin ve duyarlık eşiği vardır” (“Yitirilmemiş Zamanın Ardında...” 633).

Buraya kadar dikkat çektiğimiz örneklerden, Tanpınar’ın şiiri, resim, heykel, müzik ve mimarinin de dahil olduğu bir güzel sanatlar sisteminin içinde değerlendirdiği

görülmektedir. Tanpınar'ın öznel yorumlara dayanan şiir eleştirisi, bu özgün güzel sanatlar anlayışına dayanmaktadır. Yazarın resim ve plastik sanatlara olan özel ilgisi şiir eleştirisinin de önemli bir parçasını oluşturur.

1. Resim ve Plastik Sanatlar

Tanpınar, 1941 yılında Yahya Kemal için yapılan bir ankete verdiği cevapta, “Daha ilk manzumelerini yazarken Türkçe'nin üzerinde düşünmüş ve onun plâstik taraflarını ve ahenk kıymetlerini bulmuştur” (“Yahya Kemal Hakkında Ne Diyolarlar?” 190) der. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin ikinci baskısına (1956) eklediği “Giriş” bölümünde, Osmanlı İmparatorluğu zamanında modern düzyazının gelişmemesine sebep olarak, İmparatorluğun “başka dillerde plastik sanatlardan ve resimden gelen terbiyeden, onların insana açtığı sarîh görüş imkânından mahrum oluşu[nu]” (33) gösterir. *Yahya Kemal*'de (1962) ise şiir dili bağlamında “plastik yumuşaklık” (31), “plastik madde” (58), “plastik bir had” (159) gibi, plastik sanatlara atıfta bulunan kelime kullanımlarıyla karşılaşırız. Mehmet Kaplan, *Yahya Kemal* için yazdığı giriş yazısında “Güzel Sanatlar Akademisi'nde yıllarca estetik hocalığı yapan Tanpınar, mitoloji ile beraber resim, heykel, mimarî ve musiki kültürüne de sahiptir; Yahya Kemal'i anlamaya ve anlatmaya çalışırken sık sık bu sanatlara da başvurur” (14) der. Kaplan'ın (Yahya Kemal özelinde kalsa bile) yaptığı bu tespit, Tanpınar'ın şiir eleştirisi bağlamında plastik sanatlarla kurduğu ilişkiyi vurgulaması açısından önemlidir.

Tanpınar, 1951 yılında *Varlık*'ta yayımlanan mektubunda, hayatının en büyük olaylarının birbiri ardınca kendi şairlerini bulması olduğunu söyler (“Ahmet Hamdi Tanpınar” 50) ve 1923 ile 1932 yılları arasında Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde

öğretmenlik yaparken okuduğu şair ve romancılardan bahseder. “Yahya Kemal’den sonra ilk büyük keşfim” (50) dediği Baudelaire’in, kendisini “garp musikine” götürdüğünü ve “resmi onun tesiriyle tatmağa başladı[ğın]” (50) söyleyen Tanpınar, 19. yüzyıla kadar edebiyatın (Avrupa edebiyatlarını kastederek) daha çok plastik sanatlarla ilişkili olduğunu, 19. yüzyıldan sonra özellikle Baudelaire ile beraber “birdenbire musikin saltanatı”nın (51) başladığını anlatır.

Güzel Sanatlar Akademisi’nde sanat tarihi hocası olan Ahmet Haşım’ın ölümünden sonra (1933) bu göreve getirilen Tanpınar, 25 Şubat 1934’te “Akademinin estetik ve mitoloji hocalığı[na] da” (Akün, “Ahmet Hamdi Tanpınar” 6) atanır ve bu görevini 1939 yılına kadar sürdürür. Ömer Faruk Akün, akademideki hocalığının Tanpınar’a plastik sanatlarla daha yakından ilgilenme olanakları sunduğunu söyler ve Tanpınar’ın bu görevden önce de, Baudelaire ve Valéry sayesinde resme karşı ilgisiz olmadığını hatırlatır:

Onda resme karşı daha önce Baudelaire ve Valéry yolu ile uyanmış bir alâka mevcut ise de, bunu kesifleştiren ve süratle inkişaf ettiren asıl Akademi muhiti ve oradaki sanâtkarlar ile kurduğu dostluklar olmuştur. Bu suretle, resim ve diğer plastik sanatlar onun düşünce konuları içine girer, bundan sonra resim, bilhassa resim sergileri konusunda yazıları başlar. (8)

Turan Alptekin, “Tanpınar’ın Plastik Sanatlar Üzerine Yazıları” başlıklı değerlendirmesinde, Tanpınar’ın 1938’den itibaren plastik sanatlar ve resim üzerine yazdığı yazıların sayısını 15 olarak saptar (60). Ömer Faruk Akün’ün de vurguladığı gibi, Tanpınar bu yazılarında çoğu akademiden öğrencisi ve arkadaşı olan sanatçıların

sergilerini konu alır. Başta Nuri İyem olmak üzere Bedri Rahmi ve Eren Eyuboğlu, Zeki Faik İzer, Füreya Koral, Zühdi Müridoğlu, Cemal Tollu ve Eşref Üren gibi ressam ve heykeltıraşlar Tanpınar'ın dost çevresini oluşturmuşlardır.

Tanpınar, Paris'ten yazdığı mektuplarda gezdiği sergilerden, galerilerden bahsederek sık sık resim ve plastik sanatlar üzerine değerlendirmelerde bulunur. Bu mektupların önemli bir kısmının gönderildiği Adalet Cimcoz, "Ahmet Hamdi Tanpınar" başlıklı yazısında, "Şiirden anlaması doğaldı elbet ama resimden onun kadar anlayanı az gördüm" (174) diyerek Tanpınar'ın bu yönüne işaret eder ve yazarın gönderdiği bir mektuptan, onun güncel sanata dair değerlendirmelerini içeren örnekler verir. Ali İhsan Kolcu da, Tanpınar'ın şairliğinin epistemolojik temellerini incelediği çalışması *Zamana Düşen Çığlık*'ta, onun "mektup ve makalelerinde bazılarını yakından tanıma eserlerini görme fırsatı bulduğu yabancı ressamlardan sık sık bahse[ttiğini]" (241) söyler ve Tanpınar'ın yazı ve mektuplarında adı geçen Avrupalı ressamların 53 kişilik bir listesini verir (241-42). Birol Emil de, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*'nin, Tanpınar'ın vefatının ardından yayımlanan özel sayısındaki (1962) "Tanpınar'ın Eserlerinde Garblı Sanat ve Fikir Adamları" başlıklı indeks-yazısında, yazarın yapıtlarında 72 ressam ve heykeltıraşın adının geçtiğini saptar. Birol Emil bu durum hakkında şöyle bir yorumda bulunur:

Dikkate şayan olan nokta, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın üzerinde Garb'ın edebiyatçıları kadar ressam, heykeltıraş ve müzisyenlerinin de tesiri bulunmasıdır. Bazı şiir ve nesirlerindeki imajların çok defa bu sanat kollarından geldiği, bu sahalardan alınan unsurların bazan bir benzetme

vasıtası, bazan da bir hatırlatma olarak üslûb ve kompozisyonunu dokudukları bilinen bir gerçektir. (98)

Görüldüğü gibi, Ahmet Hamdi Tanpınar, yazı hayatı boyunca resim ve plastik sanatlarla ilgilenmiş ve bu ilgisi, güzel sanatlar sistemini belirleyen şiir eleştirisinin oluşmasında etkili olmuştur.

2. Güzel Sanat Olarak Şiir

Tanpınar, yayımlanan ilk kapsamlı yazısı “Şiir Hakkında I”de (1930) “Şiir, güzel sanatlar içinde maddesinin tabiatı itibariyle başlı başına bir hususiyet teşkil eder” (14) diyerek, şiiri kendine göre yorumladığı bir güzel sanatlar sistemi içinde değerlendirir. Bu yazıda ve devamı olan “Şiir Hakkında II”de Tanpınar, şiir dili ile yazı ve konuşma dilini kesin bir biçimde ayırarak, “dil”i şiir bağlamında resim, heykel, mimari ve müziğin de dahil olduğu bir güzel sanatlar düzlemine çeker. Tanpınar’a göre şiirin yapısı içinde kelime, “Ahengi, telkin kudreti, ses şekli, rengi ile [...], sanatın nizamında kâh bir ham boya parçası, kâh renkli bir mozaik taşı ve kâh bir ses ve çok defa bütün bunların hepsi birden olacaktır” (18). “Kelime”, “boya”, “taş” ve “ses” arasında kurulan bu yansıtımlı sistem, Tanpınar’ın güzel sanatlara göre “yorumlayan” şiir eleştirisinin temel ögesidir.

“Nedim’e Dair Bazı Düşünceler”de (1943) örnek verdiği mısra ve beyitler için “zihniyetimize resim veya heykeltraşlıktaki kardeşleriyle beraber gelirler” (174) diyen Tanpınar, Yaşar Nabi’ye yazdığı mektupta da 19. yüzyılda müziğin şiire olan etkisinden bahsederken, “Sade şiirde ve ondan çok ayrı bir saha olan edebiyatta değil, resim ve

heykelde dahi bu tesir vardır” (“Ahmet Hamdi Tanpınar” 51) diyerek, güzel sanatlar bağlamında geliştirdiği bu anlayışa göndermede bulunur.

Tanpınar, yayımlanmış ders notlarında bu konuya doğrudan değinir. Gözde Sağnak’ın tuttuğu notlarda “Şiir, nesirden ziyade mûsikî, resim, heykel, mimari vs. gibi sanatlara yakın olan bir edebî sanattır. Şiirle edebiyat ayrıdır” (*Edebiyat Dersleri* 89) der. Güler Güven’in 6 Kasım 1958 tarihli notlarında ise “Şiir, güzel sanatların bir parçasıdır. [...] Şiir, edebiyattan ayrıdır” (*Tanpınar’dan Yeni Ders Notları* 109) diyerek, şiir eleştirisini etkileyen güzel anlayışını net bir şekilde açıklar.

Turan Alptekin, “Tanpınar’ın Plastik Sanatlar Üzerine Yazıları” başlıklı değerlendirmesinde, Tanpınar’ın şairliğinin “doğrudan doğruya resim ekolüne” (61) bağlanamayacağını, ancak şiir anlayışının resme bakışını belirlediğini iddia eder: “Bedri Rahmi’nin eseri için ‘Tek bir motifin değişmesinden doğan bir yığın musiki cümlesi’ tanımı, ve benzerleri, bize böyle bir yaklaşımın varlığını göstermektedir” (61) diyen Alptekin, Tanpınar’ın resmi müzikle yorumlamasını şairliği üzerinden değerlendirir. Ancak yukarıda da örneklerini verdiğimiz gibi “Güzel sanatlar karşılıklı aynalar gibidir, birbirleriyle akisler yaparlar” (*Tanpınar’dan Yeni Ders Notları* 15) diyen Tanpınar’ın şiir eleştirisi, resmi müzikle ya da şiiri resimle anlatabilir.

Yansıtmalı bir sisteme dayanan bu güzel sanatlar anlayışı doğrultusunda Tanpınar’ın “Deniz Türküsü”nü piyano ile anlatması (“Deniz Türküsü ve...” 329), ya da “pitoresk çoktur” dediği Nedim’in mısralarını çok sevdiği resimlerle yorumlaması, şiir eleştirisinden bekleneni karşılamaz. Ancak şiir bağlamında yazdığı yazılara tutarlı bir şekilde yansıyan bu sistem, donuk bir kelimecilik ya da “mazmunculuk”tan öte, Avrupa merkezci bir “düşünce tarzı”ndan kaynaklanmaktadır.

B. Şiir Dilinde Devamı Kurmak: Seçimcilik

Ahmet Hamdi Tanpınar, şiir bağlamında yazdığı yazılarda, daha çok şiir dili üzerinde durmuş ve Yunus Emre'den Yahya Kemal'e uzanan bir "klasik" çizgisi oluşturarak, Türk şiirinin tarihi gelişimini değerlendirmiştir. Metni ölümünden sonra yayımlanan "Yunus Emre" başlıklı bir radyo konuşmasında, Yunus Emre'nin Barak Baba, Tapduk Emre, Hacı Bektaş gibi çağdaşlarıyla beraber anılmasından rahatsızlık duyduğunu belirten Tanpınar, Yunus Emre'nin mutlaka bir bağlam içinde değerlendirilmesi gerekiyorsa bu bağlamın, "kendisinden sonra gelenler, yaptığı işi devam ettirenler" ("Yunus Emre" 136) olması gerektiğini söyleyerek, oluşturduğu çizgiyi belirginleştirir. Ona göre Yunus Emre'nin yaptığı işi devam ettirenler "Bâkî'dir, Nef'î, Nedim, Fuzulî, Şeyh Galib, Haşim, Yahya Kemal'dir" (136). Tanpınar'ın, Ahmet Haşim'i bu çizgiye dahil etmesi dikkat çekicidir. Bu çizgide kronolojik olarak Şeyh Galib ile Yahya Kemal arasına giren tek isim, o da sadece bu yazıda olmak üzere Ahmet Haşim'dir. Metin, Tanpınar'ın ölümünden sonra müsveddeleri arasında bulunmuş olmasıyla bir geç dönem ürünü olarak nitelenebilir. Tanpınar, Ahmet Haşim üzerine yazdığı bütün yazıları 1933 yılında yayımlamış ve 1936 yılında "Son Yirmi Beş Senenin Mısraları" başlıklı altı yazılılık bir serinin sonunda, Haşim'in şairliğinden kısaca ve birazda küçümseyici bir söylemle bahsetmiştir. Tanpınar, Haşim'e (*Edebiyat Dersleri* dışında) tekrar bir başka geç dönem ürünü *Yahya Kemal*'de değinir.

Tanpınar, bu çizginin Yahya Kemal'e kadar olan kısmına dair farklı yazılarında farklı şairler sayabilir. Bunun sebebi, Tanpınar'ın şairlerden çok, mısra ve beyitleri merkeze alması ve incelediği şairlerin bilgisini de bu mısra ve beyitlerden yola çıkarak

üretmesidir. “Yunus Emre” yazısında olduğu gibi, ölümünden sonra yayımlanan *Yahya Kemal*’de (1962) de “umumî zevkin” seçtiği birkaç yüz mısranın “asıl klasiğimiz” kabul edilmesi gerektiğini söyleyen Tanpınar, “bu bir kaç yüz mısranın çoğu da bilhassa başta Fuzulî, Bâkî, Nedim, Galip, Nailî, Neşatî olmak üzere sekiz dokuz şairin eserinden gelir” (116) der.

Burada bir “ayrıştırma” ya da “seçme” durumu dikkati çekmektedir. Tanpınar, “konuşma dili”ni esas alan “umumî zevk”in seçtiği mısra ve beyitleri işaret ederek, bu şekilde “asıl klasiğimizi” klasik olandan ayrıştırır. 1941 yılında yayımlanan “Eski Şairleri Okurken” başlıklı yazısında, Osmanlı şiirinin seçerek okunmasını doğal bulan ve bir geleneğin en güzel eserlerinin onu yaratan zihniyetin dışında sevilenler olduğunu söyleyen Tanpınar (186), ayrıştırmayı “umumî zevk”e değil, bir dışarıdalığa, düşünsel bir uzaklığa atıfta bulunarak açıklar. Tanpınar’a göre bu düşünsel uzaklık Osmanlı şiirinin daha iyi anlaşılabilmesini (186), diğer bir deyişle daha sağlıklı bir bilgi üretilmesini sağlayacaktır. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nin “Giriş” (1956) bölümünde ise, 19. yüzyıla kadarki Osmanlı şiirinin tarihini uzun bir “yok”lar silsilesi şeklinde ve kesin bir “Doğu-Batı” ayrılığı içinden, Avrupa kültürlerinin tarihi gelişimini kendi tabiriyle bir “kıyas haddi” kabul ederek yazar.

Bu bölümde Tanpınar’ın şiir bağlamında yazdığı yazılarda, şiir dilinde devamı kurmak için ürettiği bilginin, “ayırmaya ve ayrıştırmaya” dayanan epistemolojisini ele alacağız. Avrupa merkezci bir düşünce tarzının ürünü olduğunu göstereceğimiz bu “şiir bilgisi”nin, oryantalizmin düşünsel bazı dinamikleriyle de örtüştüğünü ortaya koyacağız. İlk olarak Tanpınar’ın oryantalizmle örtüşen düşünce üslubunu “Şark ve Garp”, “Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar” ve “Kendimizin Peşinde: Çok

Mühim Bir Mesele” gibi yazılarını da dikkate alarak tartışacak ve *19. Asır Türk Edebiyatı*’nın “Giriş” bölümünü ve şiir bağlamında yazdığı yazılarda ürettiği şiir bilgisini bu bağlamda değerlendireceğiz. Daha sonra ise Tanpınar’ın, Yahya Kemal’i modern Türk şiirinden, “asıl klasiklerimiz” diyerek seçtiği mısra ve beyitleri Osmanlı şiirinden ayırıştırarak oluşturduğu çizgiyi, bir “Avrupalılaştırma” biçimi olarak ele alacağız.

1. Tanpınar’ın Şiir Eleştirisinde Doğu Bilgisi

Yukarıda, “Eski Şairleri Okurken” başlıklı yazısında Tanpınar’ın, Osmanlı şiirini daha sağlıklı değerlendirebilmek için düşünsel bir uzaklığın gerekli olduğuna dair düşüncelerini aktarmıştı. Bu yazısında Tanpınar, Osmanlı şiirine yaklaşımını belirli bir görüşten ayırır ve o görüşü paylaşanların Osmanlı şiirini devam halinde kendilerinde buldukları için “bu sevgiye doğru bir intihabın zevk ve şuuru koyam[adıklarının]” (185), yani düşünsel bir uzaklığı sağlayamadıkları için doğru bilgiyi üretemediklerini iddia eder. Bu yazıdan önce, 1938 yılında yayımlanan “Eski Şiirimize Dair” başlıklı yazısında da, Osmanlı şiirini onu söyleyenlerin gözüyle görenlerin azaldığına, geniş bir ruh ve zevk değişikliği sonucu onu farklı bir gözle görenlerin arttığına dikkati çeken (50) Tanpınar, Osmanlı şiiri karşısındaki durumunu eleştirel bir uzaklıkla, zihinsel bir dışarıdalıkla konular.

Süha Oğuzertem, Abdülhak Şinasi Hisar’ın yapıtlarındaki anlatım özelliklerini incelediği yazısında, Hisar’ın geçmişle olan ilişkisinin tam da Tanpınar’ın işaret ettiği geleneksel dairenin içinde değerlendirilebileceğini, Tanpınar’ın geçmişle olan ilişkisinin ise (bilinenin aksine) Hisar’dan çok farklı olduğunu ortaya koyar. Oğuzertem’e göre

Tanpınar'ın geçmişle olan ilişkisi, “bir bilgi nesnesiyle olan ilişki” (116) gibidir.

Tanpınar'ın, bir bilgi nesnesi olarak Osmanlı şiiri karşısındaki durumunu eleştirel bir uzaklık, zihinsel bir dışarıdalıkla konumladığı yer ise, Avrupa merkezci düşünce alanıdır.

“Eski Şiirimize Dair”den dokuz gün sonra yayımlanan “Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele” başlıklı yazısı bu bağlamda önemlidir. Tanpınar bu yazısında, Türk edebiyatı'nın 19. yüzyıldan bu yana göze çarpan özelliklerinden birinin, toplumsal yaşantıya hakim olan Batılılaşma hareketleriyle koşut bir şekilde, eski kültüre karşı gösterdiği kayıtsızlık olduğunu ve son zamanlarda (yani Cumhuriyetin ilk yıllarında) bu zihniyetin son şeklini alarak yarı ölü halde devam eden Doğu-Batı ikiliğini ortadan kaldırdığını söyler. Tanpınar'a göre “bu inkârın sayesinde Avrupalı giyiniş, düşünüş, muşeret tarzı[, t]eknik, Avrupalı zevk ve sanat memleketimize girdi. Edebiyatta masaldan romana, gazelden poeme, nükteli dedikodudan tenkide, şehnâme taklidi nesirden tarihe geçtik” (54).

Tanpınar'ın “geçtik” diyerek açık bir şekilde dile getirdiği düşünce alanı Avrupa'dır; “biz” ile gizlenen özne, Tanpınar'ın Avrupalı “kendi”sidir ve “geçtik” fiili ile açıkça söylemeden ima ettiği ise ilerleme edimidir. Dedikodudan eleştiriye, taklitten tarihe geçmiş, bir başka deyişle Şark'tan Garb'a ilerlemiştir. Yazısının devamında ise Tanpınar, yaşanan bu süreç sonucunda “eski” ile bütün bağlarımızı kopardığımızı, ancak böyle bir olumsuzlamaya Batılılaşmamız açısından ihtiyaç kalmadığını söyler.

Tanpınar'a göre yapılması gereken şey, bir bilgi nesnesi olarak geçmişten yararlanmak, konumlandığımız Avrupa-merkezci düşünce alanından bir “kendilik” bilgisi üretmektir.

Tanpınar bu konumu şöyle açıklar:

Büyük Garp Musikisinin yanına konabilecek yegâne büyük musiki ananesine sahip olan millet biziz. Fakat bundan haberdar değilmiş gibi gözükmekte son derece musırrız. Bir İtrî'nin, bir İsmail Dede'nin, bir Bekir Ağa'nın eserleri etrafımızda nağmenin ilâhi cezbenin, ruhtan süzölmüş saf hakikatlerin kapalı bahçeleri gibi yüzüyor. Biz bu bahçelere bir girsek, bittabiî bugünkü Avrupalı hüviyetimizle girsek. Çünkü Şarklı benlik bu eserlerden bizim bugün anlayacağımız şeyleri anlayamazdı. [...] Çünkü onlar bu eserlerin hiçbir değişiklik-siz, binaenaleyh şuursuz devamıydılar. "O mâhiler ki deryâ içredir deryâyı bilmezler". Fakat biz bugünkü zihniyetimiz ve artık Garplılaşmış anlayışımızla onlara dönersek, hattâ eserleri yapanların dahi aklından geçmeyen nice nice harikalar bulacağız. (57-58)

Yukarıda da göröldüğü gibi, Tanpınar'a göre "şarklı benlik", "kendi" bilgisini üretmez, üretmemiştir de. Bir "Şark" bilgisi üretebilmek için Avrupalı bir düşünsel konumda bulunulmalı ve Şarkın "şuursuz devam"ı olmadan onu bir bilgi nesnesi olarak değerlendirebilmelidir. Bu uzaklık sağlandıktan sonra doğru seçimler yapılabilecek, Avrupalı zevk ve normlara uygun bir Şark bilgisi, büyük geleneklerin "evrensel" düzleminde temsil edilebilecektir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir bağlamında yazdığı yazılarda ürettiği şiir bilgisi, bu düşünsel konumundan, bu Avrupa merkezci Şark bilgisinden bağımsız değildir.

Tanpınar'ın "eski", "geçmiş" ya da "Şark" karşısındaki düşünsel konumunun, kimi zaman oryantalist bir söylemde ifadesini bulduğunu söylemeliyiz. Örneğin, Şarklı benliğin kendini temsil edemeyeceğine dair düşüncesi, Edward Said'in, Karl Marx'tan

alıntılayarak *Şarkiyatçılık*'a epigraf yaptığı şu cümlesiyle de ifade edilebilirdi: “Onlar kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir” (9). Bu bağlamda oryantalizmi kısaca da olsa tanımlamamız gerekmektedir. Kendisinden önce de Batı'nın Şark anlayışlarını inceleyen çalışmalar bulunmakla birlikte, Edward Said'in 1978 tarihli kitabı *Şarkiyatçılık*, oryantalizmi kuramsal bir bütünlük içinde değerlendiren ve kendisinden sonra yapılan çalışmaları en çok etkileyen, eleştirildiği kadar da yorumlanarak geliştirilen temel bir yapıt olmuştur. Türkçede de, bu bağlamda *Şarkiyatçılık*'ı geliştiren önemli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaları yapanlar arasında bulunan Mahmut Mutman, Türkçe yazılmış ya da Türkçeye çevrilmiş üç yazısında da oryantalizmin heterojen yapısını “merkezlediğini” düşündüğü Said'in şu tanımını esas alır: “Şarkiyat, ‘Şark’ ile (çoğu zaman) ‘Garp’ arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir” (*Şarkiyatçılık* 12). Tanpınar'ın da Doğu ile Batı'nın ontolojik ve epistemolojik ayrılıklarını kanıtlamaya çalışan iki yazısı vardır: “Şark ve Garp” (1934), “Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar” (1961).

Tanpınar, “Şark ve Garp” başlıklı yazısına Doğu'yu ve Batı'yı tanımlayarak başlar. Doğu'nun ve Batı'nın kendi içlerinde homojen bir bütünlük göstermediklerini kabul eden Tanpınar, yine de bu isimlendirmede ısrar etmesine sebep olarak Doğu'yu, “Avrupa medeniyetinin belli başlı gayrısı olan bir zihniyet ve medeniyetler mecmuasının müradifi” (31), daha güncel bir kavramla “öteki”si olarak görmesini söyler. İki bölüm olarak yayımlanan bu yazının ilk bölümünde Tanpınar, “Batı medeniyeti” ile “Doğu zihniyeti” arasındaki farkı, birincisinin “ferdî saadet”i ikincil bir mesele olarak görmesi ve bu bağlamda çok çalışıp ilerlemesi, ikincisinin ise “ferdî saadeti” yaşamın amacı olarak görüp elinden geldiğince statikleşmesi olarak verir (32-

33). Garp medeniyeti insanı merkeze alıp onun her türlü gelişimine yatırım yaparken (hümanizm), “Şark insanı elinden geldiği kadar inkâra çalışır” (33). Bu bağlamda Şeyh Galib’in çok ünlü “Terci-i Bend”indeki “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen / Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen” beytini örnek gösteren Tanpınar, bu beytin tipik bir Şarklı sözü olduğunu söyler. Tanpınar, “Şark’ta bu cinsten beyitler söylemiş olan şairlerin adedi belki de binden fazladır” (33) diyerek, şiirin düşünsel ve sanatsal zenginliğini düşünsel bir klişeye indirger.

Yazının ikinci bölümüne Tanpınar, “Tanzimat’ın asıl hatası bu iki ayrı âlemi birleştirmek istemesidir” (34) diyerek başlar. Tanzimat aydını Avrupalı düşünceyi son aşamasında tanımıştır, ancak Avrupa, Fransız İhtilali’nden çok evvel de Doğu’dan ayrı bir şeydir ve onu Doğu zihniyetinden ayıran başlıca özellikler “kendisinde mevcut doğurma kabiliyeti, tabiatındaki dinamizma[dır]” (34-35). Tanpınar’a göre Şinasi ve nesli eğer bu “ikiliği” anlasalardı daha kuvvetli olacaklar ve Batı’nın alınabilir (“kabili nakil”) taraflarını temsil etmektense, “Garba iltihak edecek” (36) yani Avrupalılaşacaklardı. Tanpınar yazısının sonuna doğru bu gerekliliği anlayabilmek için “başka türlü yaratılmış, başka türlü yetişmiş ve Türk tarihinin akışını başka tepelerden, başka bir gözle süzmüş bir adam lâzımdı” (36) diyerek, Yahya Kemal’i işaret eder.

“Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar” başlıklı yazısında ise Tanpınar, Doğu ile Batı’nın “bilgi” merkezli bir karşılaştırmasını yapar:

Şark, maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişikliklerle kabul eder. Telkin ettiği ilk hususiyetlerle yetinir. [...] Garp ise onu daima elinde evirir çevirir, zihninin karşısında tutar, ondan birtakım başka hususiyetler ve mükemmelleşme imkânları arar, onun hakkında en

etraflı bilgiye sahip olmağa çalışır ve bu gayretler sayesinde sonunda bu maddeyi başka birşey denecek hâle getirir. (130)

Yazının devamında örnek olarak elmas işçiliğini veren Tanpınar, elmasın Güney Afrika madenlerinin keşfine kadar öteki değerli taşlar gibi Doğu'da bulunduğunu, ancak üstün elmas işçiliğinin Batı'nın malı olduğunu söyler. Buna delil olarak bizde iyi yontulmuş elmas ve pırlantanın isminin “Felemenk” olduğunu hatırlatır. Batı'nın spekülatif bir dikkat ile ürettiği bilgi, elmas işçiliğini Doğu'daki hâliyle bırakmamış, onu değiştirmiş, geliştirmiş ve kendisine mal ederek “kendi” normlarıyla (“Felemenk”, “façeta”) tanınmasını (evrenselleşmesini) sağlamıştır (130-31).

Mahmut Mutman, “Şarkiyatçılık / Oryantalizm” başlıklı yazısında Said'in oryantalizmin tanımını verirken kullandığı “ayrım” kelimesinin İngilizcedeki “distinction” kelimesinin karşılığı olduğuna dikkat çeker: “İngilizce'de bir statü ayrımını da ifade eden bu sözcük masum ve yansız bir coğrafi ayrım karşısında olmadığımızı gösterir” (191). Tanpınar'ın Doğu ile Batı arasında yaptığı ayrımların da bu statü ayrımından çok uzak olmadığı görülmektedir. Doğu'yu belirsiz bir ferdî saadet kavramını amaç edinip insanın gelişimine, şahsi tecrübesine sırt çeviren, bilgi üretmeyen, tenkitsiz ve tarihsiz bir tekrar olarak tanımlaması, Tanpınar'ın düşünce tarzını açıkça ortaya koyar.

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin 1956 yılındaki ikinci baskısına eklediği “Giriş” bölümünü de, Tanpınar'ın şiir bağlamında yazdığı yazılarda ürettiği şiir bilgisi ve kullandığı oryantalist kaynaklar açısından ayrıca önemlidir. Alanının bu en yetkin kaynağının aradan geçen elli yıla rağmen aşılabildiği söylenemez ve “Giriş” bölümü Osmanlı şiiri çalışmaları için önemli bir metindir. Tanpınar'ın, Osmanlı şiirinin imaj

sistemini açıklamak için kullandığı “saray istiaresi” kavramı, bu alandaki bazı çalışmalara önemli bir kuramsal açılım sağlamıştır. Tanpınar’ın bakış açısı, farklı eleştirmen ve akademisyenler tarafından bu bağlamda olumlanmıştır.

Mustafa İsen, “Divan Şiirinin Çağdaş Bir Yorumcusu Ahmet Hamdi Tanpınar” başlıklı yazısında, Tanpınar’ın çok iyi bildiği Batı kültürlerinden devşirdiği metodlarla, dikkate değer sezgi ve kanaatlerini de ekleyerek, Osmanlı edebiyatının en olumsuz görünen yönlerini çok yerinde ve isabetli yorumlarıyla gözler önüne sermeyi başardığını ve saray istiaresi kavramının 19. yüzyıldan itibaren yapılan klişeleşmiş eleştirilere en güzel cevap olduğunu söyler (346-47). Victoria Holbrook, önemli yapıtı *Aşkın Okunmaz Kıyılarında*’da Türk modernleşmesinin ve Avrupa oryantalizminin Osmanlı şiiri karşısındaki konumunu da incelemiştir. Özellikle E. J. Gibb gibi oryantalist kaynakların geçerliliğini korumasını eleştiren Holbrook, Tanpınar’ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’ne ve “Giriş” bölümüne çeşitli bağlamlarda atıflarda bulunmasına rağmen, Tanpınar’ın Osmanlı şiiri hakkındaki yargılarını ve kaynaklarını sorgulamamıştır. Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı, 2005 tarihli çalışmaları *The Age of Beloveds*’da (Mahublar Çağı) parlak ve zeki bir Türk Osmanisti (Osmanlı uzmanı) olarak niteledikleri Tanpınar’ın saray istiaresi kavramını öncü bir buluş olarak değerlendirmişlerdir (230). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ve özellikle de “Giriş” bölümü için en kapsamlı eleştiriyi ise Hilmi Ziya Ülken, “Düşünür Bir Şairin Edebiyat Tarihi” (1968) başlıklı yazısıyla yapmıştır. Ülken yazısında Tanpınar’ın çalışmasının genelinde radikal bir eleştiri havasının hakim olduğunu söyler, “Fakat eserin en dikkate değer tarafı, bence giriş kısmıdır” (177) diyerek çalışmanın bu bölümü üzerinde durur. Tanpınar’ın büyük oranda Yahya Kemal’in fikirlerinden etkilendiğini söyleyen Ülken,

Tanpınar'ın yazdıklarının kısa bir özetini verdikten sonra, onun “sezgiler ve buluşlarla dolu” çalışmasının sonuçlar üzerinde durduğunu ancak sebeplere kadar giremediğini belirtir (179). Tanpınar'ın İslamiyeti merkeze alan eleştirisinin yanlış olduğunu belirten Ülken, Hristiyan Batı'da varolan birçok şeyin Müslüman Doğu'da da var olduğunu söyler. Bu bağlamda birçok örnek veren Ülken, Doğu ile Batı'yı bu kadar kesin bir şekilde ayırması bağlamında Tanpınar'ın eserinin düşündürücü olduğunu belirtir ve “Bizde ilk defa bir edebiyat tarihi bu kadar düşündürücü olmuştur” (181) diyerek yazısını bitirir.

Tezimizin birinci bölümünde *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin “Giriş” bölümünün de geniş bir serimlemesini yapmıştık. Tanpınar bu bölümde Osmanlı şiirini ele alsada, kimi zaman Osmanlı şiirini de kapsayan daha geniş bir Doğu anlatısına kaydığı ve bu bağlamda “Müslüman Şark” isimlendirmesi altında genellemeci bilgiler verdiği gözlemlenebilir. Örneğin saray istiaresini anlatırken sıkça kullandığı “şark sarayı”, “hükümdar” gibi kavramları homojen bir Doğu bütünlüğü içinde değerlendirir. Arap ve Fars şiirleri için söylediği birçok şeyi Osmanlı şiirinden örneklerle açıklar. Müslüman Doğu ortak ve bitimsiz bir Ortaçağı yaşamaktadır. Aralarında neredeyse 300 yıllık bir zaman farkı bulunan Şeyh Galib de, Necati Bey de sanki aynı çağın sanat anlayışını paylaşırlar. Çünkü Tanpınar'a göre “XI. asırdan sonra İslâm medeniyeti ve kültürü mevcut çerçevelerin kifayetsizliğini görür, fakat örneksizlik yüzünden kendi duvarına çarparak kalır” (11). Tanpınar yazısının devamında “örneksizlik meselesi” üzerinde daha ayrıntılı durur. İslam medeniyetinin kendi mutlağı içinde kalmasına, çizilmiş hadleri durmadan zorlamasına rağmen ötesine geçememesine sebep, Hristiyanlığın antikiteyle kurduğu ilişkiyi kuramaması, kültürel gelişimini bu kanal

üzerinden devam ettirmemesidir. Arapların dillerine olan bağlılığı ve antik Yunan edebiyatının hiçbir önemli eserinin çevrilmemesi, Doğuda komedinin, dramın doğmamasına, Said'e atıfla söylersek Doğu'nun Avrupalılaşamayıp, Doğulu kalmasına sebep olmuştur.

Bu bağlamda Tanpınar'ın görüşlerine kaynaklık eden, Louis Massignon ve Gustave E. Von Grunebaum üzerinde durmak yerinde olur. Tanpınar, Osmanlı şairinin "mazmun ve istiare endişesi"ni (14) eleştirirken Bâkî'nin "sünbül" redifli kasidesinden bir beyit örneği verir ve Osmanlı şairinin bu endişe yüzünden çok defa zenaatte kaldığını iddia eder. Tanpınar iddiasını desteklemek için Louis Massignon'un "İslam Milletlerinin Sanat Yaratışlarındaki Usuller" başlıklı konferans metnine atıfta bulunarak, "Massignon'un Müslüman Şark sanatları için o kadar doğru hükümleri olan konferansını burda zikredelim" (14) der. Metnin bir başka yerinde Osmanlı şairinin beyit bütünlüğüne dayanan yapısını, "kafiye etrafında [yapılan] oyunlar dizisi" olarak niteleyen Tanpınar, bu bağlamda Massignon'un "Müslüman şarkta zaman yok, anlar vardır" demesini gayet yerinde bulur (16). Tanpınar'a göre Massignon, İslamiyette "trajedinin ve trajik hissin yokluğunu, İslâmın Allah'tan başka varlık kabul etmemesi, hayatı bir gölge oyununa indirmesiyle izah eder ki bir bakıma çok doğrudur" (24-25). Tanpınar'a göre dram, İslam ideolojisinde, Hristiyan ideolojisinde ve ibadetindeki gibi bir bağlantı noktası bulamamıştır ve bu konuda Gustave E. Von Grunebaum'un gösterdiği dikkat yerindedir (29). Görüldüğü gibi Tanpınar, Edward Said ve Brayn S. Turner gibi oryantizm eleştirmenleri tarafından, 20. yüzyılın önemli oryantistleri olarak ciddi bir şekilde eleştirilen Massignon ve Grunebaum'un görüşlerine olumlu yaklaşmış ve kendi düşüncelerini desteklemek için onların çeşitli yazılarından

aktarmalar yapmıştır. Bu bağlamda Tanpınar'ın farklı çalışmalarında da oryantalist yazar ve akademisyenleri olumladığını söylemeliyiz. Örneğin *Yahya Kemal*'de Tanpınar, Yahya Kemal'in "Koca Mustâpaşa", "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" gibi şiirlerinin İslamiyeti estetik ve biraz da sosyal tarafıyla yansıttıklarını, bunun gibi şiirlerde Yahya Kemal'den önce, Ahmet Haşım'ın "Müslüman Saati" dediği yaşam biçimini yakalamaya çalışan "Frenk" yazarlarının etkisi olduğunu söyler (49): "Yahya Kemal[,] Lamartine, Théophile Gautier, Henri de Régnier ve nihayet Pierre Loti gibi memleketimizi sevip beğenen, hayatımızın, peyzajımızın mânasını araştıran Fransızlardan daima muhabbetle ve hatta bir çeşit minnettarlıkla bahsetmiştir" (49). Tanpınar da, Yahya Kemal'den çok farklı düşünmemektedir. Metnin devamında Loti'nin, Régnier'nin, "ön planda olmamak şartıyla" Barrés'in bize ait bir edebiyatın kapılarını açtıklarını iddia eder (50). "Şark ve Garp" başlıklı yazısında "Gobineau bilmem nerede ve belki bir mektubunda, Şark'ı bazı hakikatlere vaktinden evvel erdiği için zihnî muvazenesi bozulmuş bir insana benzetiyor. Bulduğu hakikat nedir? Burasını bilemeyiz, bu kadar katî ve korkunç netice ancak bir imkânsızlığın eşiğinde doğabilir" (*Mücevherlerin Sırrı* 33) diyerek, Said'in "Şarkiyatçılığın resmi soykütüğünü" oluşturan 19. yüzyıl oryantalistleri arasında saydığı Kont Gobineau'nun söylemini hiç tartışmadan benimser (*Şarkiyatçılık* 109). Burada dikkati çeken bir başka husus da, Michael Dennis Biddiss'in, *Father of Racist Ideoloji: The Social and Political Thought of Count Gobineau* (İrkçi İdeolojinin Babası: Kont Gobineau'nun Sosyal ve Politik Düşünceleri) başlıklı kitabından da öğrendiğimiz üzere Kont Gobineau'nun, ortaya attığı ırkların üstünlüğü düşüncesiyle ırkçılığın önemli fikir babalarından biri olarak kabul ediliyor olmasıdır.

“Şark ve Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar” başlıklı yazısında da André Malraux’nun resimden bahsederken söylediği “Şarkta tablo vardır, fakat meclis tiyatrodaki mânası ile yoktur” (131) iddiasından yola çıkarak bu sözün Doğu resim sanatının olduğu kadar, Doğu hikâyeciliğinin de sırrını çözdüğünü söyler (131).

Örnekler çoğaltılabilir. Tanpınar’ın yazılarında ve kitaplarında çoğunlukla kaynakça bulunmaması, çalışmalarının kaynakları hakkında yapılacak incelemeleri zorlaştırmaktadır; ancak yukarıda da göstermeye çalıştığım üzere, Tanpınar’ın otuz yılı aşkın yazı hayatına yayılan farklı metinlerinde görebileceğimiz bu tip alıntılar ve göndermeler, onun 19 ve 20. yüzyıl oryantalizminden yararlandığını, bu metinlerde üretilen Doğu bilgisini doğru bilgi olarak kullandığını göstermektedir.

2. Avrupalılaştırma

Tanpınar’ın şiir dilinde devamı kurmak için oluşturduğu “klasik” çizgiden bahsetmiş ve bu çizginin bir “seçme” ve “ayrıştırma” edimi ile kurulduğunu söylemiştik. Tanpınar, *Yahya Kemal*’de “büyük çizgi” olarak tanımladığı bu devamı, “kaynaklar meselesi” bağlamında ele alır. 19. yüzyıldan itibaren Türk edebiyatının yenileşme bağlamında önemli adımlar attığını, özellikle düzyazının ve eleştirinin geliştiğini belirten Tanpınar, 1912 ile 1920 yılları arasındaki edebiyat ortamını ise “nazariyelerin birbiriyle çarpıştığı, iyi niyetlerin birbirinin hamlesini sıfıra indirdiği mücerret bir zaman iklimi” (105) olarak tanımlar. Tanpınar’a göre Yahya Kemal, bu fikirler karmaşasında “beyhude seraplara kendini kaptırmamış” (106), bütün bu çabalamaları esas büyük çizgiye getirmeyi başarmıştır. Tanpınar, kitabında Yahya Kemal’den farklı olan şiir anlayışlarını ana caddeden sapan yollar olarak niteler:

Filhakika Ziya Beyin hece vezni ve destan tarzına yeni fikirlerle ve anbaımanlı mısra ile devam eden âşık tarzı, gerek Rıza Tevfik'in yarısı impresionist ilham, yarısı Bektaşî şakası nefes, divan ve koşmaları, Mehmet Emin Beyin onun yanı başında giriştiğı ritimsiz hece denemeleri ve nihayet Âkif'in, Fikret'in daha sade devamından başka bir şey olmayan aruzla rahatça konuşma iddiası, hepsi ana caddenin yanında sapan yollardan başka bir şey değildir. (106)

Tanpınar'a göre bu "ana caddenin" ya da "büyük çizginin" kendi çağdaşları arasında yürüyen tek yolcusu Yahya Kemal'dir. Bu iddiasını Yahya Kemal üzerine yazdığı hemen her yazıda tekrarlar. Örneğın Yahya Kemal hakkında yazdığı ilk kapsamlı yazı olan "Yahya Kemal'e Hürmet"te (1934) "Şiirimize eski asaletini iade eden o olduğı gibi, hecenin zaferini temin eden de o olmuştur" (309) diyen Tanpınar, 1946 yılında yayımlanan "Yahya Kemal'e Dair" başlıklı yazısında "Hiçbir eski şairimiz —Fuzulî, Bâkî, Nef'î gibiler müstesna, hattâ onlar dahi— Yahya Kemal'e kadar dilin saf ve keskin şuuruna sahip değildirler. [...] Yahya Kemal oku mahrekine iade etmiştir" (335) der. Tanpınar, Yahya Kemal'in *Eski Şiirin Rüzgârıyla*'deki şiirleri içinse "bir tek kelime söylenebilir. Divan Şiirinin Avrupalılaşması" (*Mücevherlerin Sırrı* 232) tanımında bulunur. Tanpınar'a göre Yahya Kemal bu çizgiyi Avrupalı düşünsel konumuyla sağlamış, Osmanlı tarihini Avrupalı bir anlayışla değerlendirmiş ve bu bağlamda Doğı ve Batı ikiliğini sona erdirmiştir: "Yahya Kemal'de insan Avrupalı olmuştur" (*Edebiyat Dersleri* 79). Gözde Sağanak'ın tuttuğı bu ders notlarının devamında Tanpınar, Yahya Kemal tarihi "en iyi kaynak olan Hammer'den öğrenmiştir" (79-80) der. Bu bağlamda Walter G. Andrews'un Hammer'in (E. J. Gibb ve Fuad

Köprülü ile birlikte) Osmanlı edebiyatı tarihi çalışmalarına olan olumsuz etkilerine dair yorumlarına değinmek yerinde olacaktır. Andrews'a göre "alanın bu büyük devlerinin oluşturdukları kuramsal çerçeve, Osmanlı çalışmalarının gidişatını gelecek nesiller açısından verimsiz, faydasız ve sonuçta tahripkâr bir yöne sevk etmiştir" ("Osmanlı Edebiyatı Tarihi Üzerine..." 47). Çünkü bu kuramsal çerçevenin özünde "birbirleriyle ilişkili kültürel fenomenleri biyolojik bir model üzerinde doğan, büyüyen ve ölen medeniyetler şeklinde gruplayan bir tarih görüşüyle birleşmiş, ırksal ve millî bir karaktere dayanan 19. yüzyıl bilimsel nosyonu bulunmaktadır" ve bu nosyona göre Osmanlı kültürü ölmüş, ilerleyen büyük tarih çizgisinin gerilerinde kalmıştır (48-49).

Yahya Kemal'den Yunus Emre'ye doğru giden bu büyük çizginin, Tanpınar tarafından "asıl klasikler" olarak belirlendiğini ve bu belirlenimin Osmanlı şiirinin geleneksel yapısından ayrıştırılan mısra ve beyitlerle sağlandığını yukarıda söylemiştik. Aynı şekilde Tanpınar'ın, Osmanlı şiirinin geleneksel yapısı karşısındaki düşünsel konumunu da değerlendirmiş ve bu düşünsel konumun kimi zaman oryantalist söyleme eklemlenen bir Doğu bilgisi ürettiğini ve Tanpınar'ın Osmanlı şiirini bu Doğu bilgisinden bağımsız değerlendirmedeğini ortaya koymuştuk. Tanpınar, Yahya Kemal'den Yunus Emre'ye giden bu çizgideki şairleri (daha çok mısra ve beyitleri), Avrupalı normlarla değerlendirip, Avrupalı şairlerle denkliklerini vurgulayıp Avrupalılaştırmış; Osmanlı şiirinin geleneksel yapısı içinde üretilen şiirleri ise Doğu sanatları bağlamında homojenleştirip, Said'in kavramlaştırmasıyla söylesek "Doğululaştırmıştır". Örneğin *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin "Giriş" (1956) bölümünde Tanpınar, Bâkî'nin "sünbül" redifli kasidesinden aldığı "Yine gömgök tere batmış çıkageldi çemene / Nevbahâr erdi deyu verdi haberler sünbül" beytini bu tarz bir

ayrıştırma ile değerlendirir. Tanpınar’a göre birinci mısra “bir muharebe atını, şüphesiz süvarisiyle bereber hatırlatan” bir “destanî vizyon” vardır. Ancak ikinci mısra ile tamamlanan mazmun bu muharebe atını anında bir çiçeğe çevirir. Tanpınar’ın değerlendirmeleri daha açıklayıcı olacaktır:

Hakikatte bu benzetme ile elimizde kalan çiçek yahut sünbül at veya insan, birinci mısraın doludizgin, nefes-nefese hızından birdenbire cansız bir maddeye —Massignon’un Müslüman Şark sanatları için o kadar doğru hükümleri olan konferansını burda zikredelim— bir nevi ‘halı desenine’ düşer. Bununla beraber bu birinci mısra mevcuttur. Ve daha sonra düşünülmüş, yani haber kafiyesinin telkiniyle çalışma esnasında bulunmuş olsa bile —ve şüphesiz Necati divanının tesiri de işin içine girer— bütün hareketiyle ve güzelliğiyle mevcuttur ve asıl muhayyilenin malı odur. Böylece tek bir beyitte şiirden halıcılık gibi bir zanaata kendiliğinden gitmiş oluruz. Hakikatte eski şiir çok defa zenaatte kalırdı.

(14)

Yukarıda da görüldüğü gibi Tanpınar, “asıl muhayyilenin malı odur” diyerek birinci mısrayı beytin bütünlüğünden ayrıştırır, ikinci mısra ile tamamlanan mazmunu (“düşer” fiili ile) şiir değil, “halı deseni” olarak değerlendirir. Bu yaklaşıma Tanpınar’ın aynı yazının devamında, Osmanlı şiirinin geleneksel yapısından örnekler vererek Müslüman Şark’ta “garpteki mânâsıyla” ya da “hakiki mânâsında muhayyile yoktur” (18) dediğini hatırlayalım. Tanpınar, birinci mısrayı “şiir” olarak değerlendirip, Avrupalılaştırmakta, ikinci mısra ile tamamlanan mazmunu “halıcılık”a benzetip Doğululaştırmaktadır. Tanpınar’a göre birinci mısra, Yahya Kemal’den Yunus Emre’ye

giden çizgide, Türk şiirinin asıl klasiklerinden biridir. Sanat düzleminde yapılan bir statü ayrımı ile geleneksel Doğu sanatları da (tam da Andrews'un işaret ettiği 19. yüzyıl bilimsel nosyonuna uygun olarak), ikincil ya da daha ilkel bir konuma düşürülmektedir. Bu duruma bir başka örnek olarak, Tanpınar'ın 1943 yılında yayımlanan "Nedim'e Dair Bazı Düşünceler" başlıklı yazısını gösterebiliriz. Tanpınar bu yazısında Osmanlı şiirinde gündelik yaşamın yansımalarını, Nedim'den önceki şairlerde "bazen bir minyatürde ve çok defa bir halı deseninde seyrederek gibi beğeniriz. Nedim'de ise geniş tabiata bir pencere açılmış gibi, kısa bir an için olsa da yer yer büyük resmin hususiliğini veren şeylere, mesafeye, genişlik hissine, üç buut vehmine çıkarız" (174) diyerek, benzer bir Avrupalılaştırma ediminde bulunur. Minyatür, halıcılık gibi geleneksel sanatlarla Avrupalı resim anlayışını "çıkarmak" fiili ile ilişkilendiren Tanpınar, açık bir "statü" ayrımı yapmaktadır. Yazısının devamında da Nedim'den seçtiği mısra ve beyit örneklerini Avrupalı ressamlardan seçtiği tablolarla "yorumlar". Bu bağlamda Tanpınar'ın güzel sanatlara göre "yorumlayan" eleştirisinin, Avrupalılaştırma edimiyle koşut olduğunu söyleyebiliriz.

Tanpınar'ın Yahya Kemal'den Yunus Emre'ye giderek oluşturduğu bu çizgideki şair, mısra ve beyitleri özellikle iki açıdan Avrupalılaştırır: klasikleştirme ve özneleştirme.

Yahya Kemal'de "Klasik nedir?" (111) diye soran Tanpınar, Fransız edebiyatı bağlamında birkaç tanım verir. Kelimenin Latince "classicus"tan geldiğini ve ilk olarak "seçme" anlamında kullanıldığını, sonraları ise Latince ve Yunancanın iyi öğretilmesi için okutulan örnek yapıtlara bu adın verilmeye başlandığını belirten Tanpınar, "klasik" kelimesinin çağdaş kullanımının her iki anlamı da muhafaza ettiğini söyler (112). Paul

Valéry'nin "Edebiyat" başlıklı yazısından bu bağlamda çeşitli alıntılar yapan Tanpınar, daha çok Fransız edebiyatının Yunan ve Latin edebiyatlarıyla kurduğu ilişki üzerinde durur. Müslüman edebiyatlarının da kendi içlerinde klasikleri olabileceğini belirten Tanpınar, Osmanlı şiirinin özellikle Tanzimat sonrası dönem göz önünde bulundurulursa, bir Doğu klasiği olarak değerlendirilebileceğini söyler. Tanpınar'a göre Yahya Kemal'e kadar, Osmanlı klasik şiiri "karşısında Tanzimat'tan sonraki edebiyatımız birbiri peşinden gelen bir yığın tekliften ileriye gitmez" (115). Ancak Tanpınar için daha önce de belirttiğimiz gibi "asıl klasiğimiz" kabul edilmesi gereken şairler ya da yapıtlar değil, bazı mısra ve beyitler Fuzulî, Bâkî, Nedim, Şeyh Galib gibi "sekiz dokuz şairin" yapıtlarında bulunmaktadır. Nedim'in "Mest kendi güler altındaki rahş oynardı" mısrasını örnek gösteren Tanpınar, bu tip mısraların "tıpkı Baudelaire'in istediği gibi ufkî ve şakulî hareketleriyle, velveleli cümbüşleri, sakın kederleriyle [...] dilimizin varabileceği en yüksek güzellik hadlerini kendiliklerinden kurmuş bulun[duklarını]" (116) söyler.

1938 yılında yayımlanan "Şiire Dair" başlıklı yazısında Tanpınar, "Yahya Kemal eski şiirimizin hakiki mucizesidir" (26) der. Osmanlı şiirinin devamı olarak yaşayanların Yahya Kemal'in gazellerini anlayamadıklarını, ancak Nef'i veya Na'îlî-i Kadîm'in bu gazelleri dinleme şansları olsaydı, onların birbirlerini anlayabileceklerini iddia eder. "İki Sonbahar Şiiri" başlıklı yazısında ise, Bâkî'nin "Her yaneden ayağına altun akup gelür" mısrasını Mallarmé'nin görmüş olmasını çok isterdim" diyen Tanpınar'a göre, bu mısradaki ancak Mallarmé ve onun Valéry gibi öğrencilerinin tadabileceği bir zenginlik ve güzellik vardır (190).

Tanpınar, Yahya Kemal'den Yunus Emre'ye giden bu klasik çizgiyi oluştururken, özellikle Fransız şiirini ölçüt almakta ve bu klasik çizgi ile Fransız şiiri arasında bir denklik kurmaktadır. Yukarıda da gösterdiğimiz gibi Tanpınar'a göre "asıl klasiğimiz" olarak kabul etmemiz gereken bu mısra ve beyitler, Baudelaire'in istediği ölçütlere uymalı, Fransızcanın en güzel mısralarına benzemelidir. Türk şiirinde bu bağlamda oluşturulacak bir klasik çizgi, Avrupalılaşacak ve Avrupa ile statüsel bir denklige ulaşacaktır.

Tanpınar, "Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" (1961) başlıklı yazısında, Batı medeniyetini Müslüman medeniyetinden ayıran farkın "dikkat, onun mahsulü olan şahsî tecrübe ve bu tecrübelerin birbirine eklenmesinden doğan bilgi" (132) olduğunu iddia eder. Doğu ile Batı arasındaki bu fark, "yaptığı işi şahsen yapmak, onun vasıtasıyla realitenin içine iyiden iyiye yerleşmek keyfiyeti[nde]" (132) kendini gösterir. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin "Giriş" bölümünde, modernlik öncesi Osmanlı toplumunun ("eskilerin") insanı "tebcil" ettiklerini, yücelttiklerini belirten Tanpınar, ancak bu yüceltmenin insanı kendi talihinin dışına, bir başka deyişle kendi tecrübe alanının dışına çıkararak yapıldığını söyler. Osmanlı şairi de, Tanpınar'ın birçok farklı yazısında belirttiği gibi "öznesiz" mutlak bir cemaat söyleminin içinde, şahsî tecrübeden uzak, mazmun ve istiare endişesi ile çoğu zaman zanaatte kalan bir şiir yazmaktadır. Ancak Tanpınar, oluşturduğu klasik çizgi bağlamında ele aldığı şairleri—başta Yahya Kemal olmak üzere—onlara belirgin bir "öznellik" atfederek değerlendirir. Örneğin "Fuzulî'ye Dair I"de (1957) Osmanlı şiirinin sıkı sistemine rağmen çığır açabildiklerini söylediği şairleri değerlendirirken, Tanpınar bu tarz bir edimde bulunur:

Fuzulî şüphesiz en büyük şairlerimizden biridir. Yunus’u istisna edersek böyle bir ayırma lâzımdır. Çünkü Yunus, 600 yıl evvelinden bugüne açılan kapıdır. Onunla ancak, Şeyhî, Necatî Bey, Bâkî, Nedim, Şeyh Galib gibi eski şiirin sıkı nizamı ve müşterek lûgatı içinde çığır açabilen şairler boy ölçüşebilirler. Fakat Fuzulî bir bakıma bu şairlere de üstündür. Çünkü eseri bize onlardan çok ayrılan, tamamıyla şahsî diyebileceğimiz bir tecrübe ile gelir. (142)

Görüldüğü gibi Tanpınar, isimlerini saydığı şairleri, Osmanlı şiirinin geleneksel yapısı içinde “çığır açabilen” özneler olarak değerlendirmekte ve onları bu şekilde ayıştırmaktadır. Tanpınar’a göre Fuzulî’yi bu şairlerden de üstün kılan “şahsî tecrübe”, daha önce de söylediğimiz gibi Batı medeniyeti ile Doğu medeniyeti arasında—hatta Batı medeniyetini üstün kılan—en önemli farktır. “Yunus Emre” başlıklı yazısında da Tanpınar, Yunus Emre’yi çağdaşı bildiği Mevlânâ’dan ayırırken şöyle bir açıklamada bulunur: “Mevlâna şüphesiz bütün bir saltanattır. Fakat arkasında son dalı olduğu bütün bir hanedan şeceresi vardır. [...] Yunus’un hanedanı kendisi ile başlar. Yunus yaptığı bilen ve bunu bildiği, böyle istediği için yapan şairdir. Tek kelimeyle şairdir” (136). Yunus Emre’nin başlattığı hanedan, Tanpınar’ın aynı yazıda belirttiği gibi onun “yaptığı işi devam ettirenler” olmalıdır. Tanpınar bu şairlerin sonuncusu olarak Yahya Kemal’i sayar. 1934 yılında yazdığı “Yahya Kemal’e Hürmet”te “Ve hakikaten bugünkü şiirimiz onun kelâmı ile başlar. Yahya Kemal’den evvel Türk şiirinin ne hâlde olduğunu hatırlamağa lüzum var mı?” (309) diyerek modern Türk şiirinin gelişimini Yahya Kemal’den önce ve sonra olarak ikiye ayırır. Tanpınar’a göre Yahya Kemal, Paris’te bulunduğu yıllar boyunca Türkçenin şiir dili olarak imkânlarını düşünmüş ve “her şairin

kendisine mahsus bir dil yapmağa mecbur olduğunu kabul etmişti” (321). Yahya Kemal’i çağdaşlarından ayıran bu dil ve şiir anlayışı, ona Türk şiirini dönüştürme ve Avrupalılaştan büyük çizgisine taşıma kudreti vermiştir.

SONUÇ

Modern Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, yaşadığı yıllarda da iyi bir şair ve romancı olarak tanınmış, otuz yılı aşkın yazı hayatı boyunca gerek edebî, gerekse de eleştirel ve tarihsel anlamda birçok yapıt ortaya koymuştur. Başta *Yahya Kemal* (1962) olmak üzere, ölümünden sonra derlenip yayımlanan çeşitli kitap, deneme ve ders notları, Türk edebiyatı çalışmalarında temel kaynaklar olarak değerlendirilip kullanılmıştır. Yazı hayatı boyunca şiir türüne özel bir önem veren Tanpınar'ın şiir bağlamında yazdıkları, bütün yazıları içinde önemli bir yer tutmaktadır.

Tezimizde Tanpınar'ın şiir bağlamında yazdığı yazılar arasında önemli bir yer tutan ve Tanpınar'ın şiir eleştirisini bütünlüklü bir şekilde ele almamızı sağlayan poetik / kuramsal denemelerini, Osmanlı şiiri ve Yahya Kemal üzerine yazdıklarını ve öğrencilerinin bu konularda tuttuğu ders notlarını inceledik. “Tanpınar’ın Şiir Eleştirisine Genel Bir Bakış” başlıklı birinci bölümde, bu yazılarla birlikte Tanpınar’ın eleştiri hakkındaki yazı ve ders notlarını da ele alıp, kronolojik bir yöntem gözeterek dört başlıkta serimledik: “Eleştiriye Bakış”, “Şiire Bakış: Kuramsal / Poetik Denemeler, Yazılar”, “Tarihe Bakış: Eski Şiir”, “Şaire Bakış: Yahya Kemal”. Yaptığımız serimleme sonucunda, Tanpınar’ın otuz yılı aşkın yazı hayatı boyunca, şiir eleştirisi bağlamında düşünsel bir tutarlılık gösterdiğini gözlemledik. Tanpınar yazılarında ele aldığı şiirleri,

özellikle “dil” bağlamında değerlendirmiş ve övdüğü şiirlerin birçoğunun “ses” ve “yapı” özelliklerini, Avrupa-merkezli sanatlarla yorumlamıştır. Tanpınar incelediğimiz yazı ve ders notlarında düşüncelerini kesin bir Doğu-Batı ayrılığına dayanarak ifade etmiş, övdüğü Doğulu yapıtları da Avrupalı sanat eserleriyle aynı düzlemde değerlendirmiştir. Bu bağlamda Yahya Kemal’i, Osmanlı şiirini ve düşünce tarzını kendi şiir ve düşünce tarzında Avrupalılaştırmış yegâne şair olarak ön planda tutan Tanpınar, modern Türk şiirinin tarihini de onu merkeze alarak yazmıştır.

“Tanpınar’ın Şiir Eleştirisinin Bileşenleri” başlıklı ikinci bölümde ise, birinci bölümde yaptığımız kronolojik serimlemeyle elde ettiğimiz verileri iki alt bölümde inceledik: “Güzel Sanatlara Göre ‘Yorumlayan’ Eleştiri” ve “Şiir Dilinde Devamı Kurmak: Seçimcilik”. Birinci alt bölümde Tanpınar’ın öznel yorumlarından yola çıkarak, yazarın övdüğü mısra, beyit ve şiirleri resim, heykel, müzik ya da mimari sanatlarına ait öğelerle değerlendirmesinin nedenleri üzerinde durduk. Yazarın plastik sanatlara olan yakın ilgisini de göz önünde bulundurarak, şiiri, kendine özgü bir güzel sanatlar anlayışı içinde ele aldığını gözlemledik. İkinci alt bölümde ise Tanpınar’ın şiir dilinde devamı kurmak için, Yahya Kemal’den Yunus Emre’ye uzanan bir “klasik” çizgiyi nasıl oluşturduğunu inceledik. Birinci bölümde yaptığımız serimleme sonucunda yazarın düşünce tarzının kesin bir Doğu-Batı ayrılığına dayandığını gözlemlemiştik. Elde ettiğimiz veriler ışığında, Tanpınar’ın düşünce tarzının oryantalist bir söylemle de örtüşen Avrupa-merkezciliğini analiz etmeye çalıştık. Şunu da eklemeliyiz ki, bu verilerin Tanpınar’la aynı dönemde yaşamış Nurullah Ataç, Sabahattin Eyuboğlu, Peyami Safa gibi Cumhuriyet tarihinin önemli yazarlarının yapıtlarında da sıkça tartışıldığı görülebilir. Ancak çalışmamızın bütünlüğünü korumak ve Tanpınar’ın şiir

eleştirisine daha iyi odaklanabilmek için, yazarın ürün verdiği yıllardaki entelektüel tartışmaları tezimizde değerlendirmedik. Bu bağlamda vardığımız sonuçları şu şekilde özetleyebiliriz:

Tanpınar, şiiri sadece edebiyat sınırları içinde tartışmamış, bu türü müzik, resim, plastik sanatlar ve mimarinin de içinde bulunduğu daha geniş bir güzel sanatlar anlayışı bağlamında değerlendirmiştir. Hemen her dönemden Türk şiiri örneklerini tartışırken Avrupa toplumlarının sanat ve edebiyat geleneklerine göndermelerde bulunması, onun bu güzel sanatlar anlayışına bağlı olduğu kadar, Avrupa-merkezci düşünce tarzının da sonucudur. Tanpınar, Türk şiirinde Yahya Kemal'den Yunus Emre'ye oluşturulacak bir çizginin, “asıl klasiklerimiz” olarak Avrupa'nın özellikle de Fransa'nın şiir geleneğiyle aynı düzlemde değerlendirilebileceğini düşünmektedir. Tanpınar bu bağlamda seçtiği şairlerin mısra ve beyitlerini, Avrupa'nın öz varlığına ait olduğunu düşündüğü şiir ve edebiyat normlarıyla değerlendirip övmüş ve Avrupa sanat geleneğinden seçtiği resim, heykel ya da müzik örnekleriyle “yorumlamış”, tezimizde de savunduğumuz gibi Avrupalılaştırmıştır. *Yahya Kemal*'de “sekiz dokuz şairin eserinden gelir” (116) diyerek işaret ettiği bu “birkaç yüz mısra”nın dışında kalan Osmanlı klasik şiirinin geleneksel yapısını ve kronolojik olarak Şeyh Galib ile Yahya Kemal arasındaki 19-20. yüzyıl Türk şiirini aynı Avrupalı normlardan yola çıkarak eleştirmiştir.

Tanpınar'ın özellikle Osmanlı şiirinin geleneksel yapısını eleştirirken, daha geniş bir “Doğu anlatısı” içinde hareket ettiği ve Osmanlı şiirini bir “Şark sanatı” olarak değerlendirdiği gözlemlenir. Avrupalılaştırdığı mısra ve beyitleri, Avrupalı bir güzel sanatlar anlayışı bağlamında Ingres, Watteau, Rodin gibi sanatçıların yapıtlarıyla

“yorumlayan” Tanpınar’ın, Osmanlı şiirinin geleneksel yapısı içinde değerlendiren çoğu zaman eleştirdiği mısra ve beyitleri ise halıcılık, kuyumculuk gibi zanaatlara ya da minyatür, çini gibi sanatlara “düşmek”, “inmek” gibi fiil kullanımları ile “indirgeyerek” anlatmıştır. Edward Said’e atıfla “Doğululaştırma” olarak belirlediğimiz bu eleştirel yaklaşımın, kimi zaman oryantalist bir söylemde ifadesini bulan statüsel bir ayrıma dayandığı açıktır. Bu bağlamda Tanpınar’ın kullandığı Avrupalı kaynaklar da tartışmalıdır. Tanpınar’ın farklı yazılarında olumlu ifadelerle kullandığı bu kaynakların, 19. ve 20. yüzyılın önemli oryantalistlerince yazılmış olması ve Tanpınar’ın bu kaynaklarda üretilen “doğu bilgisi”ni hiç tartışmadan “doğru bilgi” olarak kabul etmesi, Tanpınar’a atfedilen “muhafazakâr gelenekçilik” ve “devam” nosyonu ile de ters düşmektedir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Akün, Ömer Faruk. “Ahmet Hamdi Tanpınar”. *Bir Gül Bu Karanlıklarda*.
Haz. Abdullah Uçman ve Handan İnci. İstanbul: Kitabevi, 2002. 1-28.
- Alptekin, Turan. “Tanpınar’ın Plastik Sanatlar Üzerine Yazıları”. *Hürriyet Gösteri*
135 (Şubat 1992): 60-62.
- Andrews, Walter G. “Osmanlı Edebiyatı Tarihi Üzerine...” Söyleşiyi yapan: Emrah
Pelvanoğlu. *yasakmeyve* 11 (Kasım-Aralık 2004): 46-52.
- Andrews, Walter G. ve Mehmet Kalpaklı. *The Ages Of Beloveds*. Durham ve Londra:
Duke University Press, 2005.
- Biddiss, Michael Denis. *Father of Racist Ideology: The Social and Political Thought*
of Count Gobineau. Londra: Weidenfeld & Nicolson, 1970.
- Cimcoz, Adalet. “Ahmet Hamdi Tanpınar”. *Bir Gül Bu Karanlıklarda*. Haz. Abdullah
Uçman ve Handan İnci. İstanbul: Kitabevi, 2002, 173-75.
- Demiralp, Oğuz. *Kutup Noktası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Dizdaroğlu, Hikmet. “Edebiyat Tarihçisi Ahmet Hamdi Tanpınar”. *Bir Gül Bu*
Karanlıklarda. Haz. Abdullah Uçman ve Handan İnci. İstanbul: Kitabevi, 2002.
128-32.
- Emil, Birol. “Tanpınar’ın Eserlerinde Adları Geçen Garblı Sanat ve Fikir Adamları”.
Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi XII (1962): 97-120.

- Gürbilek, Nurdan. “Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark”. *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 97-138.
- Hilav, Selâhattin. “Tanpınar Üzerine Notlar”. *Bir Gül Bu Karanlıklarda*. Haz. Abdullah Uçman ve Handan İnci. İstanbul: Kitabevi, 2002. 199-212.
- Holbrook, Victoria R. *Aşkın Okunmaz Kıyılarında*. Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- İsen, Mustafa. “Dîvân Şiirinin Çağdaş Bir Yorumcusu: Ahmet Hamdi Tanpınar”. *Ötelerden Bir Ses*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997. 345-62.
- Kahraman, Hasan Bülent. “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi”. *Bir Gül Bu Karanlıklarda*. Haz. Abdullah Uçman ve Handan İnci. İstanbul: Kitabevi, 2002. 612-45.
- Kaplan, Mehmet. “Kitap Hakkında Birkaç Söz”. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001. 11-15.
- . “Birinci Baskıya Önsöz”. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983. 17.
- Kolcu, Ali İhsan. *Zamana Düşen Çiğlik*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Mutman, Mahmut. “Şarkiyatçılık / Oryantalizm”. *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce, Cilt Üç, Modernleşme ve Batıcılık*. Cilt Ed. Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 189-211.
- Oğuzertem, Süha. “Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar’ın Sözlü Yazı Serüveni”. *Defter 18* (Ocak-Haziran 1992): 114-27.
- Püsküllüoğlu, Ali. *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 1999.
- Said, Edward. W. *Şarkiyatçılık*. Çev. Berna Ülner. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

- Sunat, Halûk. *Boşluğa Açılan Kapı*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Âvize Gibi Renk ve Işık Dolu Şiir”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 179-80.
- . “Ahmet Hamdi Tanpınar”. *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*. Haz. Yaşar Nabi Nayır. İstanbul: Varlık Yayınları, 1976. 43-55.
- . “Bir Bakıma Tek Milli Sanat Şiirdir”. *Mücevherlerin Sırrı* 81-90.
- . “Bizde Tenkit”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 76-78.
- . “Bugünkü Edebiyatımız Hakkında Birkaç Düşünce”. *Mücevherlerin Sırrı* 23-24.
- . “Bugünün Şiiri Üstüne”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 21-22.
- . “Cemal Tollu ve Resimde Yapı”. *Yaşadığım Gibi* 390-96.
- . “Deniz Türküsü ve Yahya Kemal”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 327-30.
- . “Divan Edebiyatını Yorumlama Denemesi”. Çev. İlhan Alemdar ve Bahriye Çeri. *Mücevherlerin Sırrı* 259-62.
- . *Edebiyat Dersleri*. (Gözde Sağanak, Ali F. Karamanlıoğlu ve Mehmed Çavuşoğlu’nun Ders Notları). Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- . *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- . “Eski Şairleri Okurken”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 185-87.
- . “Eski Şiir”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 183-84.
- . “Eski Şiirimize Dair”. *Mücevherlerin Sırrı* 50-53.
- . “Fuzulî ve Bâkî”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 151-54.

- . “Fuzulî’ye Dair”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 155-65.
- . “Fuzulî’ye Dair I”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 142-45.
- . “Fuzulî’ye Dair II”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 146-50.
- . “Gençlerin Sergisi ve Sanat Meselelerimiz”. *Yaşadığım Gibi* 378-89.
- . “Hayal Şehir”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 337-41.
- . “İki Mühim Sergi”. *Yaşadığım Gibi* 397-403.
- . “İki Sonbahar Şiiri”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 188-91.
- . “Kendi Gök Kubbemiz”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 363-68.
- . “Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele”. *Mücevherlerin Sırrı* 54-59.
- . “Musikîye Dair”. *Yaşadığım Gibi* 356-57.
- . *Mücevherlerin Sırrı*. Haz. İlyas Dirin ve diğer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- . “Nedim’e Dair Bazı Düşünceler”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 174-78.
- . *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 1956 (1949). 8. baskı. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.
- . “Şark İle Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 130-32.
- . “Şark ve Garp”. *Mücevherlerin Sırrı* 31-37.
- . “Şeyhî Divanını Tetkik”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 130-41.
- . “Şiir Hakkında I”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 13-17.
- . “Şiir Hakkında II”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 18-20.
- . “Şiir Ölüyor mu?” *Edebiyat Üzerine Makaleler* 23-25.

- . “Şiir ve Dünya Ölçüsü”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 40-43.
- . “Şiir ve Rüya I”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 32-35.
- . “Şiir ve Rüya II”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 36-39.
- . “Şiir ve Sonsuzluk”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 312-15.
- . “Şiire Dair”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 26-28.
- . “Şiirin Peşinde”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 29-31.
- . *Tanpınar’dan Yeni Ders Notları*. (Güler Güven’in Ders Notları.) Haz. Hayri Ataş. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2004.
- . “Tenkit İhtiyacı”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 73-75.
- . “Üçüncü Sömeſtr Notları”. *Tanpınar’dan Yeni Ders Notları* 15-16.
- . *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- . “Yahya Kemal Hakkında”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 319-26.
- . “Yahya Kemal Hakkında Ne Diyorlar?”. *Mücevherlerin Sırrı* 190-91.
- . “Yahya Kemal İçin”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 356-58.
- . “Yahya Kemal, Şiirleri ve İstanbul”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 349-55.
- . “Yahya Kemal’e Dair”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 316-18.
- . “Yahya Kemal’e Dair”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 334-36.
- . “Yahya Kemal’e Dair Anket”. *Mücevherlerin Sırrı* 231-32.
- . “Yahya Kemal’e Dair Notlar”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 331-33.
- . “Yahya Kemal’e Hürmet”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 309-11.
- . “Yahya Kemal’i Uğurlarken”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 342-44.
- . “Yahya Kemal ve Şiirimiz”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 345-48.

- . “Yahya Kemal’in Ardından”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 359-62.
- . “Yahya Kemal veya Malzemenin Zaferi”. *Edebiyat Dersleri* 267-68.
- . *Yaşadığım Gibi*. Haz. Birol Emil. İstanbul: Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, 1970.
- . “Yedinci SömeŒtr Notları”. *Tanpınar’dan Yeni Ders Notları* 109-11.
- . “Yunus Emre”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 135-38.
- Tecer, Ahmet Kutsi. “Eski ve Yeni Edebiyat”. *Görüş* 1 (Temmuz 1930): 96-107.
- Timuroğlu, Senem. “Tanpınar’ın Œahsi Miti: Rüya”. *Varlık* 1149 (Haziran 2003): 39-41.
- Turner, Brayn S. *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm*. Çev. İbrahim Kapaklıkaya. İstanbul: Anka Yayınları, 2002.
- Uçman, Abdullah. “Kitap Üzerine Birkaç Söz”. *Edebiyat Dersleri*. (Gözde Sağanak, Ali F. Karamanlıoğlu ve Mehmed Çavuşoğlu’nun Ders Notları.) Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004. 7-11.
- Ülken, Hilmi Ziya. “Düşünür Bir Œairin Edebiyat Tarihi”. *Bir Gül Bu Karanlıklarda*. Haz. Abdullah Uçman ve Handan İnci. İstanbul: Kitabevi, 2002. 176-81.

ÖZGEÇMİŞ

Emrah Pelvanoğlu 1981 yılında Bandırma'da doğdu. Bandırma Anadolu Lisesi'ni ve Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. 2003 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde başladığı yüksek lisans çalışmalarına devam etmektedir.

Emrah Pelvanoğlu, 2003 yılından bu yana *Dergâh*, *Kül*, *Millî Folklor*, *Varlık*, *yasakmeyve*, *Yom Sanat* gibi dergilerde tanıtım ve inceleme yazıları ile söyleşi ve çeviriler yayımlamaktadır.