

## MÂZİNİN EŞİĞİNDE BİR KAYIP ESTETİĞİ

### An Aesthetic Of Loss On The Verge Of The Past

Derya GÜLLÜK<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, dgulluk@bandirma.edu.tr, Orcid: 0000-0002-3704-0984

Araştırma Makalesi/Research Article

#### Makale Bilgisi

Geliş/Received: 18.03.2022  
Kabul/Accepted: 29.10.2022

DOI:10.20322/littera.1089669

#### Anahtar Kelimeler

Ahmet Hamdi Tanpınar,  
gelenek, mazi.

#### ÖZ

Bir İmparatorluğun çöküşünün arifesinde çocukluk ve ilk gençlik yıllarını tecrübe eden Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) bu çöküşle birlikte tezahür eden; yitip gitmiş, kaybolmuş ve bir daha asla ele geçirilemeyecek olana duyulan arzuyu bir "kayıp" estetiğine dönüştürerek geçmişi, bugünde yeniden yaratma imkânı yakalamıştır. Tanpınar'ın eserlerinde geleneğin izlerini, mâziye duyulan özlemi ve "kayıp" hissini; geçmişi bugünü ve geleceği bir "süreklilik" telakkisi etrafında tahkim etmesinde ve kendi estetiğini kurarken kayıp olana verdiği kıymetle -geçmişi bugüne taşımasında- bugünü mamur kılmasında görmek kabildir. Yahudi kökenli bir Alman olan Walter Benjamin'le Tanpınar arasında benzer kaygılar, ortak izlekler daha da çarpıcı olanı "ikili" ruh yapıları dolayısıyla pek çok ortak yön, bu iki ismi bir arada ele almamıza imkân tanımaktadır. Tanpınar ve Benjamin birbirlerini bilmeseler de aynı kaynaklardan beslenmiş; her ikisi de Proust, Baudelaire, Bergson ve Freud'dan esinlenmiştir. İkisi de Dostoyevski'yi okumuş ve her iki isim için de Valery önemlidir. Benjamin'in kaybedilen ve artık geri döndürülemeyecek şey karşısında hissedilen kayıp duygusunu, Tanpınar'ın mâziye bakışında ve geçmişe duyduğu hasrette bulabiliriz. Garp'la Şark arasında bir terkip kurmaya çalışan Tanpınar'la, Yahudi mistisizmiyle tarihsel maddeciliği oluşturmaya çalışan Benjamin'in sanata bakışlarında da birbirine yaklaşan bakış açıları dikkatlerden kaçmamaktadır. Bu çalışmada, Tanpınar'ın bir "kayıp" olarak gördüğü mâziyi, kendi estetiğini kurmada ele alışı ve sanatındaki mâzi izdüşümleri irdelenerek Walter Benjamin'in "Son Bakışta Aşk" kavramıyla beraber okunmaya çalışılacaktır.

#### ABSTRACT

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), who experienced his childhood and early youth on the eve of the collapse of an empire, manifested with this collapse; has had the opportunity to recreate the past in the present by transforming the desire for the lost and never to be captured again into an aesthetics of "lost"; the past has had the opportunity to recreate it in the present. Traces of tradition, longing for the past and the feeling of "lost" in Tanpınar's works; it is possible to see the past, the present and the future around a concept of "continuity" and in making the present prosperous by the value it gives to the lost while establishing its own aesthetics -carrying the past to present- and making the present prosperous. Similar concerns, common themes and, more strikingly, many common aspects between Walter Benjamin, a German of Jewish origin, and Tanpınar, due to their "dual" mental structure, allow us to consider these two names together. The converging perspectives of Tanpınar, who tries to establish a combination between the West and the East, and Benjamin, who tries to create historical materialism with Jewish mysticism, do not escape from the attention of. In this study, Tanpınar's handling of the past, which he sees as a "lost", in establishing his own aesthetics and the projections of the past in his art will be examined and will be tried to be read together with Walter Benjamin's concept of "Love at Past Sight".

#### Keywords

Ahmet Hamdi Tanpınar,  
tradition, past.

**Atıf/Citation:** Güllük, D. (2022), "Mâzinin Eşiğinde Bir Kayıp Estetiği", *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 8/4, 925-935.

**Sorumlu yazar/Corresponding author:** Derya GÜLLÜK, [dgulluk@bandirma.edu.tr](mailto:dgulluk@bandirma.edu.tr)

## GİRİŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1962) sanatkâr kişiliği, Osmanlı ile Cumhuriyet arasında, bir medeniyetten diğerine geçerken vuku bulmuş olan bir "medeniyet krizi"nin ortasında şekillenmiştir. Bu kriz kendi deyimiyle de; "Evvelâ umûmî hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibarıyla ikiye ayırmış, nihâyet amelîyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir" (Tanpınar 2006: 77). Bu "ikilik(li)" ruh hâli Tanpınar'a da sirâyet etmiş; Doğu ile Batı, gelenek ve modernizm kavramları onu bir eşiğe doğru sürüklerken bu eşikte; bir yanı ile mâziyi keşfetmesinde, diğer bir yanıyla da yeni bir gelenek icat edercesine kendi estetiğini kurmada ona kaynaklık etmiştir. Tanpınar'ın gelenekle olan bağı ve modernist yanı -gerek düşünsel gerekse de estetik dünyası- çeşitli çalışmalarda ele alınmış ve Bergson felsefesinden mülhem olarak bir "değişim-süreklilik-vitalite" fikri çerçevesinde işlenmiştir.<sup>1</sup> Bu çalışmada, Tanpınar'ın bir "kayıp" olarak gördüğü mâziyi, kendi estetiğini kurmada ele alışı ve sanatındaki mâzi izdüşümleri irdelenerek Walter Benjamin'in "*Son Bakışta Aşk*" kavramıyla beraber okunmaya çalışılacaktır. Tanpınar'ın anlatılarındaki gücün, bu "kayıp" çok iyi anlatabilmesinden kaynaklı olduğunun altını çizen Nurdan Gürbilek'ten (2016) mülhem, diyebiliriz ki, Tanpınar'ın kaybolana duyduğu "hasret" onun metinlerini kurmasında aktif ve kurucu bir rol üstlenmiştir. Benjamin'de bir daha ele geçirilemeyecek olana karşı duyulan "dehşet" ve "aşk" ilişkisinin biz Tanpınar'daki "kayıp" ve "hasret" ilişkiselliği etrafında şekillendiğini ve bu kaybın bir kaynak mesâbesinde olduğunu idrak ederiz. Tanpınar'ın, "Hayır muhakkak ki biz bu eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken bıraktığı boşluğun kendisidir. Ortada bizi bulsun veya bulmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız tarafımızı onlarda arıyoruz" (Tanpınar 2011: 127) söylemi, bu "kayıp" arayışını tahkim eder.

Gregory Jusdanis'in dikkatleri çektiği gibi, "gecikmiş" toplumlar geleneksel ve modern yapılar arasında bir huzursuzluk nöbeti yaşarlar (1998: 14). Bu huzursuzluk nöbetinin yaşandığı bir dönemde Tanpınar, Batılı olmayan kültürlerdeki modernlik tartışmalarının ideolojik sonuçlarının farkına varmış ve kendinden öncekini -gelenegi-kendine özgü usuller ve üslûplarla yeniden işlemiştir. "Edebiyat kanonu" bir geleneğin devamında hayati öneme sahiptir ve geçmiş güzel zamanlara duyulan hasreti dillendiren kanon; toplumun kendisini, ne olduğunu, kim olduğunu, geleneğin çözüldüğü, insanları birbirine bağlayan unsurların değer yitimine uğradığı bir zamanda, yeniden toparlanabileceğini anlatır. Edebiyat kanonu, filoloji, arkeoloji ve mitoloji gibi geçmişi yeniden ele geçirmeye, umutsuz halklara yeni umutlar aşılama çabası ve geçmişle bugünü birbirine bağlayan metinlerden oluşur. Bir nevi edebiyatın tarihidir. Kanonlaşmış edebiyat ürünleri vesilesiyle idealize edilmiş bir gelenek deneyimi yaşanır. Bu eserler, artık var olmayacak bir zaman yüzünden duyulan hüznü anlatır. Tanpınar'ın da

<sup>1</sup> "Tanpınar'ın estetik, edebiyat ve düşünce evreninde Bergson felsefesinin hangi temalar dolayımında izdüşüm kazandığını" geniş bir çerçevede elen alan kapsamlı bir çalışma için bkz. Şerif Eskin (2014) *Zaman ve Hafızanı Kısıyında Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

mâziye giderken yaşadığı şey bu "hüzün"dür. Bu hüzün onu, artık kaybolan eskinin yaşama zevkini, geleneğini, yitik bir medeniyet kalıntısı olarak estetize edip devamını arzu ettiği bir gelenek düşüncesine bağlamıştır. Tam da yüzümüzü Batı'ya döndüğümüz, artık "evimizi" terk eylediğimiz bir süreçte, o bir eşikte durmuş, yüzünü Batı'ya döneceği anda adeta varaklı bir aynanın yansımasında geçmişin o ışıltılı imgesini keşfederek eve –evine- dönebilme imkânını yakalamıştır. Gürbilek'in (2016) dikkatleri çektiği iki Tanpınar vardır; biri tamlık hayaliyle maziye fazlasıyla bağlıdır, diğeri ise eski evin enkazdan öte olmadığını ve artık yeni evde kiracı olmaya mahkûm olduğumuzu söyleyen bu "ikilikli" ruhtur ve bu "huzursuz" ruh, kendi estetiğini ancak yitip giden bir "kayıp"la kurabilecektir:

Evet, bir mazi hasreti, kişinin ya da ulusun çocukluğuyla ilişkilendirilmiş bir tamlık hayali; bir eve dönme, kendine dönme ısrarı var Tanpınar'da. Ama diğer yanda 'kendi' denen yerin başından bu yana kayıpla şekillendiğini, sanatın aynasının o kadim ayna kırıldığı için onun yerine geçtiğini, bütün bu içeriklerin çoktan kaybedildikleri için yazıya dökülebildiğini söyleyen de odur. Kurmuş pınar, kayıp Şark ya da ölü anne: kaybedilen bundan böyle ancak 'hasretin kuvvetiyle', 'sözün kudretiyle', bu kez bir iç dünya olarak kurulabilecektir. Tanpınar'ı siyasi muhafazakârlıktan olduğu kadar mazinin sahiden diriltilebileceği yanılsamasından uzak tutan, edebiyatı toplumsal seferberliğin dışında özerk bir şey olarak düşünmesini sağlayan da özerk kendiliğin ancak kayıpla kazanılabileceği sezgisidir (Gürbilek 2016: 133-134).

Tanpınar, "kayıp bir şark"ın peşinde; artık yitip gitmiş, bir daha ele geçirilemeyecek olana duyduğu hasretle sözünü kudretlendirmiş, mazinin tesis ve tahkimiyle bugünü kıymetlendirmiştir. Ondaki geçmişe duyulan "hasret" estetiğini kurmada önemli bir mefhum olarak tezahür etmiştir de diyebiliriz.

### Geleneğin "İnkârı" Yeninin "İnşası" Bağlamında Bazı Temayüller

Çok katmanlı bir kavram olarak gelenek, kullanım sahası olarak da oldukça geniş bir alana dağılmıştır. Gerek bir terim gerekse de kültürel bir mesele olarak sosyoloji, felsefe, din, edebiyat, şiir gibi alanlarda ele alınmış ve tartışma konusu yapılmıştır. Bu tartışmalarda gelenek, "an'ane" kavramının karşılığı olarak ele alınmış ve çoğu kez sosyolojik bir hüviyet içinde tanımlanmıştır. Sözlük karşılığı "Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar; an'ane" (TDK) şeklinde verilen gelenek, gelmek fiilinden türetilmiş bir isimdir. Osmanlıca-Türkçe Lûgat'te ise kavramın eş anlamlısı olan an'ane'ye verilen ilk karşılık "rivâyet, gelenek" (Devellioğlu 1962: 42) şeklindedir. René Guénon "Gelenekten Ne Anlamak Gerekir?" başlıklı makalesinde, kelimenin etimolojik anlamına eğilir ve "gelenek, şu ya da bu şekilde 'intikal eden'dir" (Guénon 1997: 77) der. Guénon, gelenek ve gelenekçilik terimlerinin özünden saptırılması ve bozulması olayına değinir, yersiz kullanımların altını çizer, bunların sebeplerini gösterir. Yazara göre bazı yanlış kullanımlar iyi niyet sonucu oluşurken bazıları ise "gelenek düşmanı modern zihniyet" in telkinleri sonucu oluşmuştur. Guénon, terimin "âdet" ya da "görenek" kelimelerinin

eş anlamlısı olarak kullanılmayacağını belirtir. Bu kullanımların, geleneğin sadece insanî bir anlam kazanmasına, dolayısıyla derin ve manevî anlamlarından soyutlanmasına sebep olabileceğinin altını çizer. Oysa Guénon'a göre, ancak insanüstü bir alana ait unsurlar içerirse gerçek bir gelenek vardır (Guénon 1990: 249-250). Modern düşünceyi, “gelenek düşmanı bir düşünce”den öte görmeyen Guénon, “Geleneksel karakter, bütün Doğu Uygarlıklarının ortak noktasıdır” der ve ekler; “Kaybolmuş geleneği yeniden onarıp onu gerçekten diriltmek için yaşayan, geleneksel ruhla temas etmek gerekir” (Guénon 1986: 54). Guénon, eski toplumlarla modern toplumların sanatlarında nitelik ve nicelik farkı görür. İlkinde nitelik ikincisinde nicelik hâkimdir (Guénon 1990: 71). Bu düşüncesini, “gerçek sanatın modern sanayiden ne kadar uzak olduğu görülmektedir” sözüyle daha ileriye götürür, hatta sanatla modern toplumun birbirine zıt iki husus, sanatın da “mâziye ait bir şey” olduğunu vurgular (Guénon 1990: 76).

T. S. Eliot'a göre ise gelenek, “hemen bir önceki neslin başarılarını eleştirmeksizin körü körüne taklit etmek anlamında kullanılacaksa kesinlikle ondan kaçınılmalıdır” (1983: 21). Yenilik tekrardan daha iyidir ve gelenek bundan daha geniş bir anlama sahiptir. Geleneğe sahip olmak için önce “tarih şuuru” geliştirmeye ihtiyaç olduğunu söyleyen Eliot, tarih şuurunun, sadece “geçmişin” geçmişliğini bilmek anlamına gelmediğini, zira onun 'hâl'de de var olduğunu bilmek ve anlamının elzem olduğunu ifade eder. Tarih şuuru olan bir şair de, yalnız kendi zamanının şuurunu ifade etmekle kalmaz; onun “geçmiş”in “hâl” içinde varlığını hissetmesi kadar ebediyeti, sınırsız, sınırlı olanda, yani bugünde bulması, bu beraberliği hissedebilmesi gerekir; bir yazarı gelenekçi yapan da bu hususiyettir. Aynı zamanda bir yazarın, içinde yaşadığı zaman ve mekânın, yani çağdaşlığının keskin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey de bu yönüdür (Eliot 1983: 21). Mustafa Armağan ise geleneği bir “süreklilik” fikri içerisinde ele alır. “Gelenek içinde var olduğu sfer'i bir süreklilik zinciriyle geçmişten bugüne oradan da yarına bağlanmak ister. Geleneğin özünde bu süreklilik kavramı bir bakıma onun sebep-i vücûdudur. Sürekliliğin halkalarındaki bir kopma geleneğin otantikliğini zedeler ve zamanla yozlaşmasına, başkalaşmasına sebebiyet verir” (1992: 27) diyerek geleneğin ilk tipolojik özelliği olarak sürekliliği gördüğü gibi ikinci özelliği olarak da bu sürekliliği sağlayan seferlerin üstünlüğü (geçmişe saygı) fikrini vurgulayarak geçmişin bugünden her zaman daha saygıya değer, daha otantik ve daha saf bir dönemini teşkil ettiğine vurgu yapar (1992: 56). Eric Hobsbawn'a göre, gelenek, geçmişle yaşanan zaman arasında, kendiliğinden süregeldiği zannedilen pratikler olarak (törenselleştirilmiş, ritüalistik, sembolik...) görülür ve modernizmin ihtiyaçları açısından yeniden keşfedilirler. Gelenek kavramı, ideolojik düzeyde daha çok "değişmemek" olarak görülmek istenir ve kural, norm, sembol, ritüeller geçmişle uygun olsun diye öne sürülür. İcat edilmiş olanları dâhil olmak üzere bütün "gelenekler" in amacı ve özelliği değişmemektir (Hobsbawn 2006: 3).

Yapılan çeşitli gelenek tanımlarından, vurgunun, geçmişin bir süreklilik ve değişim bağlamında bugüne yansımaları, devam etmesi ve bir kültür olarak geçmişin rayhasını bugüne taşımak gibi işlevleri üzerine yapıldığı görülmektedir. Tanzimat'la beraber köklü bir “değişim” sürecinin içerisine giren Osmanlı Devleti, Batı ile olan zorunlu ve zorlu bir karşılaşmayla yüz yüze kalmıştır. Bu süreçte, cemiyetin maddi ve manevi değerleri ile evrensel ölçütler taşıyan bilimin verileri arasında irtibat kurulmaya çalışılmış ve bu sürecin sonunda İmparatorluğun çöküşünün travmatik etkisi ile eskiyi zorunlu unutturma stratejisi içerisine giren yeni rejim, kendinden önce

oluşmuş birikimin -geleneğin- inkârı ile yeniyi inşaaya başlamıştır. Geleneğin inkârı ile başlayan Batılı ve geleneksel yaşam tarzları arasındaki bu karşıtlık üzerine kurulan bir edebî literatür de oluşturulmuştur. Batılılaşmanın ilk isimleri olarak zikredilen Şinasi, Nâmık Kemâl ve Ziyâ Paşa gibi münevverlerimiz, yeniliğin savunuculuğunu yaparken, milletin toplumsal hafızasını oluşturan bir edebî geleneği de inkâra gitmişlerdir. Bu süreçte, ilk olarak göze çarpan isim Nâmık Kemâl'dir. *Tahrib-i Harâbât* ve *Tâkîb*'de eskiye olabildiğince hücum eden Namık Kemâl, Divan şiirinin gerçeğe, tabiata ve akla aykırı bir edebiyat olduğunu ileri sürerek eski şiire; aklın kabul edemeyeceği ve gerçekle bağdaşması imkânsız olarak gördüğü klişe mazmunlarından dolayı saldırır. Bu şiirin dayandığı imaj sisteminin tamamının gerçek dışı bir şey olduğunu her vesileyle belirten Nâmık Kemâl, bir geleneğin karşısında durarak yeninin savunuculuğunu yapmıştır (Akün 2006: 374). Bu "Batılılaşma" sürecinde edebiyata da şekil veren ideolojiler olmuş, yeni bir ulus devletin kurulma arifesinde edebiyat bir propaganda aracına dönüştürülerek; M. Emin Yurdakul, Ali Canip Yöntem, Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp gibi isimler "millî" edebiyat söylemiyle ideolojik bir edebiyat inşa etmeye çalışmışlardır. Cumhuriyet rejimi de yeni bir millet modeli yaratırken, toplumun tarihî hafızasını ve tecrübelerini -içinden çıktığı Osmanlı toplumunu olumsuzlayarak -yok sayarak- yeni bir geleneği öngörmüştür. Öngörülen bu yeni geleneğin merkezine de "eskinin inkârı"nı yerleştirmişlerdir. Mehmet Aydın'ın da belirttiği gibi, "Eskinin geleneğine karşı olduğunu söyleyen Cumhuriyet ideolojisi, İslam'ı dışlayıp meşhur tarih tezleri ile kendine Orta Asya Türk tarihine efsanevi kökler arayarak kendine göre bir "gelenek" icat etmeyi de denemiştir" (2010: 41). Bu süreçte, "Kökü mâzide olan âtiyim" diyerek "imtidat" fikri ile ön plana çıkan isim Yahya Kemâl olmuştur. "Yahya Kemâl'de öne çıkan imtidat kavramı, Ayvazoğlu'na göre onun düşüncesinin Bergsonist tarafının ipuçlarını verir niteliktedir. Şairin dağarcığında kesintisiz değişme içinde değişmeyenin devam etmesi bağlamında kullanılan imtidat ile Bergson'un "durée" fikri arasında benzerlik olduğunu vurgulayan Ayvazoğlu, Yahya Kemâl'in savunduğu imtidat fikrini de "durée"nin tabîî bir sonucu olan devamlılığı, yine Bergson'un terimleriyle konuşmak gerekirse, geleceğe doğru 'hayat hamlaları'yle uzanan 'yaratıcı tekamül'ü ifade etmektedir" (Eskin 2014: 55). Bu şekilde dile getirilen imtidat fikri, Yahya Kemâl'in öğrencisi Tanpınar'a da sirayet etmiş ve onu da etkilemiştir. Tanpınar'ın zaman telakkisini etkileyen iki figür, Yahya Kemâl ve Bergson olmuştur. Tanpınar'ın metinleri de Bergson felsefesinden <sup>2</sup> yola çıkılarak "saf süre" bağlamında okunmuş ve onun estetik dünyasının oluşmasında önemi vurgulanmıştır. Bergson'da "süre, ilerledikçe kabaran ve geleceği kemiren geçmişin devamlı akışıdır" (Bergson'dan akt. Eskin 2014: 78). Tanpınar'ın "yalnız millet ve tarih hakkındaki fikirlerimde bu büyük adamın mutlak denecek tesiri vardır" (2006: 350) diyerek zikrettiği Yahya Kemâl'in sadece

<sup>2</sup> "Bergson felsefesinin zaman ve geçmiş kavramıyla yoğun bir biçimde ilgilenmesi sayesinde, Tanzimat'tan sonra devam ve bütünlük duygusunun yitirilmesi deneyimi ifade edilir hale gelmiştir. Tanzimat'la beraber yaşanan kopma bir iç bölünmeye yol açmıştır: bir yandan Batılılaşmak zorunluluğunun, öte yandan Batı'nın yüzeysel bir ithali ve doğrudan taklidi karşısında duyulan bir iç boşluğunun ifadesi arasında önemli olan nokta, felsefenin pozitivizme indirgenemez bir içsellik olduğunun Batılı tarzda dile getirilmiş olmasıdır. Aydınlanma'dan ilham alan Türk modernleşmesinin manevi zenginliğimize karşı işlediği suç, Batılı bir biçimde dile getirilerek, Batı ile ilişkinin sancılı tarihinin yarattığı iç sarsıntıyı bir içsellik yasına dönüştürmekten başka bir şey yapamamıştır" (Direk 1998: 91-92). Zeynep Direk'in dikkatleri çektiği gibi bu Bergsonizmin izlerine, biz Tanpınar anlatılarında da sıklıkla karşılaşıyoruz. Buradaki "iç boşu" ve "sarsıntıyı" biz Tanpınar'da bir "kayıp" hissinde ve kaybolana duyulan "hasret"te bulabiliriz (Direk 1998: 91-92).



medeniyet, millet ve tarih şuurundan değil “tarihi ön plana çıkararak içinde yaşadığı zamanı aşma” düşüncesinde de Bergson’la birlikte Yahya Kemâl’in önemli bir yeri vardır (Uçman 2006: 481).

Bergson’da süre, geçmiş şimdi ve geleceği içerisinde bulunduran anlardan meydana gelen oluşumları içermektedir. Sürenin en önemli özelliği sürekliliğidir. Bergson sürekliliği, gerçek süre geçmişin şimdide sürüp gittiği ve bir akışın bölünmez sürekliliği olarak ifade eder. Zira Tanpınar da “Şiir ve sanat anlayışında Bergson’un zaman telakkisinin mühim bir yeri vardır” (Enginün ve Kerman 2013: 28) diyerek bu görüşü desteklemiştir. Eserlerinde bu telakkiyi görebilmekle beraber, devamlı kendisini geliştirme ihtiyacı duyan ve sanat anlayışına göre mükemmellik arayışı içerisinde olan Tanpınar’ın estetiğinin temelinde kaybolana duyulan hasret yatmaktadır. Tanpınar’da geçmiş, devamlılığından ziyade yokluğu ile varolmuştur ve bu anlamda ikilikli bir ruh halinin tüm huzursuzluğunu yaşayan yazar, “En iyisi, bırakalım hâtıralar içimizde konuşacakları saati kendilerinden seçsinler. Ancak bu cins uyanış anlarında geçmiş zamanın sesi bir keşif, bir ders, hûlâsa günümüze eklenen bir şey olur. Bizim yapacağımız yeni, müstahsil ve canlı bugünün rüzgârında kendimizi teslim etmektir. O bizi güzelle iyinin, şuurla hulyanın el ele vereceği çalışkan ve mesut bir dünyaya götürecektir” (Tanpınar 2011: 208) diyerek mâziye yeninin çerçevesinden bakmış bir “modernist”tir.

#### **Mâzinin Estetikleştirilmesi ve “Son Bakışta Aşk”**

*"Faust yüreğinde iki ruh taşıyabiliyorsa, neden kendisini bir dünya krizinin  
tam ortasında bir sınıftan diğerine geçerken bulan normal bir insan  
çatışan düşünsel eğilimleri içinde barındırmazın."*

(G. Lukacs)

Yeni insanın tüm huzursuzluğunu içinde yaşayan Tanpınar, süreklilik, devam ve mâzi bağlamında ele alındığında bu geleneğin neresindedir? Burada, gelenek kavramı Tanpınar okumasının kilit kavramlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Huzursuzluğun romanı *Huzur*'da, "Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak bu bizim talihimizdi" (Tanpınar 2009: 140) diyen Tanpınar'ın roman kahramanlarının olduğu gibi kendisinin de, iki âlem arasında kalmış, yeniyi seven ama eskiyi yaşayan, yani sevdiğini yaşamayan ama yaşadığını da artık sevmeyen dahası bunu talih haline getiren mutmain olmamış bir ruh çizdiğini görmekteyiz. Bu ruh, bir yanı ile yeniliğe meftun diğer bir yanı ile de mâzi hasreti içerisinde, kendi estetiğini kurma hülyalarında, yeni bir gelenek icat etmenin eşliğindedir. Ona bu eşikte, mâzi aydınlığının tüm kapılarını açan hocası Yahya Kemâl'se, diğer bir yanıyla da onu yaşadığı dünyaya çeken, Batılı bir gözle görme bilincini veren; Valery, Baudelaire, Mallarme, Goethe, Marcel Proust, Nietzsche, Bergson gibi isimlerdir. Bu da Tanpınar'a mâziyle hesaplaşırken olumsuz yaklaşmamak, yeniyi ararken kolaycı bir sentezcilikten kaçınmak, eski-yeni ilişkisini “modernite” içerisinde düşünmek gibi özellikler hasretmektedir. Gürbilek'in de belirttiği gibi, "Tanpınar'ın 'şahsî masalım'

dediği kurguyu tarihsel sahneye taşımasında, milletin ve ırkın macerasının parçası kılmasında Yahya Kemâl'in rolünün büyük olduğunu biliyoruz. Tarihsel ve millî bir benlik düşüncesini, millî terkip ve devam fikrini, kendimize mahsus yeni bir hayat şekli yaratma çabasını, nihâyet edebiyatı bir millî haysiyet davası olarak gören anlayışı Tanpınar'ın gündemine taşıyan büyük ölçüde Yahya Kemâl'dir" (2004: 121). Hocasının bu etkisiyledir ki *Beş Şehir* başlıklı denemesinde; Ankara, Erzurum, Konya ve Bursa'yı "billur bir ayna"nın ışıltısında görmüş ve mâzi "altın kakmalı, sırma işlemeli" bir geçmiş zaman güzeli olarak onda yer edinmiştir. "Cetlerimiz inşâ etmiyorlar, ibadet ediyorlar" (Tanpınar, 2011: 110) diyerek tüm maddeye bu ruhu giydirmiş ve adetâ tüm bu şehirlere hocasının açmış olduğu kapının aydınlığından bakmıştır. Fakat İstanbul'da artık bu aydınlık ışığını yavaş yavaş kaybedecek, mâzi onun için, İstanbul'un ücra, uzak ve fakir semtlerinde, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Lamartine gibi Batılı aydınların İstanbul'a bakarken yaşadıkları melankolinin bir aksülameli olarak sirayet edecektir. Hocasının açmış olduğu aydınlığın rüyasını o karanlıkta görmüştür. Bu rüyayı *Yaşadığım Gibi*'de "Aydınlığı, vuzuhu herkes gibi severim; hayatı yapan şüphesiz ki onlardır. Fakat hakiki rüyası olan her şeyde karanlığın bir hissesi vardır" (Tanpınar 2013: 158) diyerek ifade edecektir. Bu karanlıkta, yitip gitmekte olan mâziyi sanatını kurmada bir mücevher gibi işleyen Tanpınar'da, geçmişin kendisinden çok yokluğu, bıraktığı boşluk önem kazanır. Hayır der, aradığım şey ne onlar ne de zamanlarıdır. Belki de aradıklarımızı yerlerinde bulamadığımız için mâzi bizi öbürlerinden daha fazla çekiyordur;

Muhakkak ki bu eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada bizi bulsun veya bulmasın, içimizdeki didişmeden kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz. Merkez Efendi hayatta iken olsa onun bir dervişi olabilirdim. Yahut da onlardan yolum ayrılır, mücadele eder veya sadece lâkayt kalırdım. Şimdi ise onu ve emsalini başka bir gözle görüyorum. Hepsini idealin serhaddinde susmuş bu insanların hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum. İsteğime onlarla erişemeyince şiire, yazıya dönüyorum (Tanpınar 2013: 206-207).

Tanpınar'da mâzi artık kendi estetiğini kurmada ona ışık saçan bir kayıptır. Bu kayıp, "Bize kendi yüzümüzü ve talihimizi uzak ve tılsımlı bir suyun aynasında seyrettiren" (Tanpınar 2007: 30) sanatın aynasıdır. Kayıp olana bu son bakışta, hatırlamak isteyen bir modernin bakışını görmekteyiz. Bu son bakış izleğini aşağı yukarı Tanpınar'la aynı yıllarda yaşamış olan Walter Benjamin'in (1892-1940) "son bakışta aşk" kavramıyla beraber okuyabiliriz.

Yahudi kökenli bir Alman olan Benjamin'le Tanpınar arasında benzer kaygılar, ortak izlekler, daha da çarpıcı olanı "ikili" ruh yapıları dolayısıyla pek çok ortak yan buluyoruz. Tanpınar ve Benjamin birbirlerini bilmeseler de aynı kaynaklardan beslenmişlerdir. Her ikisi de Proust, Baudelaire, Bergson ve Freud'dan esinlenmiştir. İkisi de Dostoyevski'yi okumuştur ve her iki isim için de Valery önemlidir. Garp'la Şark arasında bir terkip kurmaya çalışan Tanpınar'la, Yahudi mistisizmiyle tarihsel maddeciliği oluşturmaya çalışan Benjamin'in sanata bakışlarında da birbirine yaklaşan bakış açıları dikkatten kaçmaz (Gürbilek 2016). Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine"de, "Geçmişin gerçek imgesi uçucudur. Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir" (2014: 41) diyecek ve bu Tanpınar'da bir mâzi hasretine dönüşerek, geçmiş bizim için "mâzi hatıralarının, hasretlerinin kendi ruh haletlerimize göre seçtiğimiz bu

aydınlıktan öteye geçmeyecektir" (Tanpınar 2011: 119) şeklinde bir söyleme dönüşecektir. Yitirilene dönük "son bakış" imgesi Benjamin'in (2014) "Tarih Kavramı Üzerine" isimli denemesinin IX. bölümünde de karşımıza çıkmaktadır. Klee'nin 'Angelus Novus' adlı bir tablosundan yola çıkılarak yazılmış bu bölümde, sanatkar, "bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor" gibidir ve bu meleğin gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları ise gerilmiştir. Tarih meleğinin görünüşünün de ancak böyle olabileceğini söyleyen Benjamin, "yüzü geçmişe çevrilmiş olan bu melek; bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri tek bir felaket olarak görüyordur" der, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek için; ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki bu meleğin bir daha asla kapayamaz kanatlarını. "Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır" (Benjamin 2014: 43-44). Sevilen bir nesneye "son bakış"ın her daim kaygıyla ve dehşet duygusuyla olmayabileceğini belirten Benjamin, modern çağda, anlık karşılaşmalarda, bir anlık göz göze gelişte kalabalıklar içerisinde bakanla bakılanın kaybolmasının hemen öncesinde yaşanan şokun yeni deneyimleri kurmada önemli bir yer edindiğini ifade eder. Bu deneyim, "bakılan nesnenin bakışımıza cevap vereceği beklentisini, yani aura'sını kaybetmiş bir çağın deneyimi"dir (Benjamin 2014: 44) zira modern insanı "büyüleyen aşktır" fakat "ilk bakışta değil son bakışta aşk" diyecektir Benjamin (2014: 44).

Benjamin'deki bu yüzü geçmişe dönük tarih meleği imgesinin tezâhürünü biz Tanpınar'ın kendi estetiğini anlatırken sık sık Orpheus'tan bahsedişinde buluruz. Tanpınar "Şiire Dair" yazısında, "Orphée'nin sazı gibi bütün bir geçmiş zaman zevkini ahiretin kapılarından geriye çağırma"dan (Tanpınar 2007: 26) bahseder. "Boğaziçi Mehtapları"nda, "Sanatın en karakteristik efsanesi Orphée efsanesidir. Her saz, asıl sesini geriye bir şeyler çağırıldığı, bir çehrenin veya bir anın etrafında ölüm kaderini kırdığı zamanlar bulur" (Tanpınar 2007: 429) diyerek seslenen Tanpınar, ölmüş yitmiş olan bir kayıptan bahsetmekte ve bu kayıptan estetik bir dünya kurmaktadır. "Şiir ve Rüya II" isimli yazısında ise bu defa, "Her sanat eserinin başında bir Orfeus hikâyesi vardır. Ölüm diyarından sarışın Eurydice'yi almak. Orfeus ölmüş olan karısını ahirette sazının kuvvetiyle bulur. Gerçekte saz ile Eurydice birdir. Her çehre, her hatıra ömrün her vakıası bize kendi hususî namesiyle gelir. Onu yeniden yaşamak için bu sesi bulabilmek lazımdır" (Tanpınar 2007: 37-37) söylemiyle Tanpınar, kendi hususî sesini ölmüş olan bir mâziden alır ve yeni olanı kurmak için mâzi aydınlığından faydalanır. "Eğer mâziyi çok seviyorsam; ona, o güzel, büyük, muhteşem günlere bağlı isem emin ol ki bu ölülerin de bu toprakta ve hayatımızda bir söz hakkı olduğunu düşündüğüm içindir (Tanpınar 2002: 95) düşüncesiyle Tanpınar bir ölüden, ölülerden bahsetmektedir. Hatırlanan bu ölüler, yaşanan dönemde insana yaşanmışlıkların vermiş olduğu mâzi hatıralarına duyulan hasretten öteye geçmiyordur. "Bence güzel bir hasrettir: Objesini kendisi yaratan bir hasret" (Tanpınar 2006: 308) diyen Tanpınar'da mâzi bırakmış olduğu hatıraların hasretiyle varolur, bu ise W. Benjamin'in, "Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk" (Benjamin 2014: 129) söylemiyle örtüşür. Benjamin de geriye doğru baktığımızda kaybolmak üzere olan bir şeyleri, nesli tükenmiş birilerini göreceksiniz der ve ekler "Maddî temellerini yitirmelerine rağmen -tam da bu yüzden- çevirilerine son kez ışık saçan, onun aydınlığında bütün imkânlarıyla son bir kez belirveren şeyler" (Benjamin 2014: 37) işte bunlar Benjamin'i cezbeden ışıktır. O,



miadını doldurmuş şeylerin etrafını saran halede, bu bir anlık ışımada, hakikatin de belireceğine inanır. "Hale anlamına gelen aura Benjamin'de sanat yapıtını ya da genel olarak bir nesneyi eşsiz, tekil kılan bir varoluştur. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı yazısında aura'yı benzersiz bir uzaklık olgusu olarak tanımlar. Sanat yapıtını özgün, tekil kılan, onunla kurulan ilişkinin benzersiz bir deneyim olmasını sağlayan, sanat yapıtına büyüsünü ve otoritesini veren de bu mesafe, bu uzaklıktır. Bunu mümkün kılan ise gelenektir; sanatın ritüelden kaynaklanan yönüdür. Sanat yapıtının yeniden üretimi işte bu uzaklığı, sanatın ritüele olan bağımlılığını ortadan kaldırır ona daha yakına getirir. Aura çözülmüş sanat yapıtını çevreleyen hale kaybolmuştur artı (Benjamin 2014: 146). Tanpınar bu kayıp "hale"nin peşindedir. Modernleşmeyle beraber kaybolan bu haleyî mâzide aramaya başlayan Tanpınar'da mâzi yeniden keşfedilecektir ya da yeniden icat edilecektir.

Tanpınar'ın eskiyi estetize etme arzusunu, mâzinin estetikleştirildiği Huzur'da okuyabiliriz. Tanpınar, *Huzur*'da İstanbul'a, Boğaz'a, Nuran'a bakmış ve tüm bunları mâzinin ışığında görmüştür. Romanda Mümtaz, modern bir kadın olarak duran Nuran'ı, eskinin estetik sembolleri olan Osmanlı mûsikîsinin ve Boğaz'ın egzotizmiyle idealize eder. Nuran Osmanlı kültürünün ve klasik mûsikînin içinde yetişmiştir. Dedesi Talat Bey gibi kendisi de mûsikîşinastır. "Mümtaz için kadın güzelliğinin iki büyük şartı vardı. Biri İstanbullu olmak, öbürü de Boğaz'da yetişmek. Üçüncü ve belki de en büyük şartının tıpkı tıpkısına Nuran'a benzemek. Türkçe'yi onun gibi teganni edercesine konuşmaktı" (Tanpınar 2009: 75) ve "Nuran onun elinde bütün geçmiş zamanları açan altın anahtar ve sanat ve düşünce için ilk şart gibi gördüğü şahsi masalın çekirdeği idi" (Tanpınar 2009: 178) tanımlamasıyla, Mümtaz'ın Nuran'ı adeta geçmiş zamanın aurasında izlediği görülür. Buradan mülhem Nuran adeta bir geçmiş zaman güzelidir ve mazi onda mücessem hâle gelmiştir. Tanpınar'ın mâziye gidişini yine Huzur'dan okuyabiliriz. Kendisine yedi asrın ölüleriyle yaşadığını söyleyen Nuran'a, Mümtaz'ın cevabı, "Benim kafamdaki ölülere gelince, onlar benim kadar sende de mevcut şeyler. Asıl hazini nedir bilir misin? Onların tek sahibi bizleriz. Onlara hayatımızda bir pay vermezsek tek yaşama haklarını kaybedecekler... Zavallı dedelerimiz, mûsikîşinaslarımız, şairlerimiz, adı bize kadar gelen herkes hayatımızı süslememizi o kadar iştiyakla bekliyorlar ki... en umulmadık yerde karşımıza çıkıyorlar" (Tanpınar 2009: 174) olmuştur. Burada geçmişin bir süreklilik ve devamından ziyade artık "ölü" olarak görülmesi ve hayatın ihtiyaçları çerçevesinde ele alınarak sanata dönüştürülmesi söz konusudur.

## SONUÇ

Tanpınar, yitip gitmiş, kaybolmuş ve bir daha asla ele geçirilemeyecek olana duyulan arzuyu bir “kayıp” estetiğine dönüştürerek geçmiş, bugünde yeniden yaratma imkânı yakalamıştır. Tanpınar’ın eserlerinde geleneğin izlerini, mâziye duyulan özlemi ve “kayıp” hissini; geçmiş, bugünü ve geleceği bir “süreklilik” telakkisi etrafında tahkim etmesinde ve kendi estetiğini kurarken kayıp olana verdiği kıymetle –geçmiş bugüne taşımasında- bugünü mamur kılmasında görmek kabildir. Hayatımızı süsleyen ve bir daha asla ele geçiremeyeceğimiz bu geçmiş zaman ölüleri, Tanpınar’ın estetiğinin mihenk noktasını oluşturur. Yaşadığı dönemin de yansıması olarak bir eşikte bulunan Tanpınar, ölmeden on üç gün önce yazdığı günlüğün satırlarında şöyle seslenir;

İnkılâpların taraftarıyım ve dil meselesindeki ifratlar hariç, geriye dönmek, bir adım bile istemem. Feda edemeyeceğim birtakım şeyler var: Sağlara karşı hiç olmazsa inkılâpların bugünkü statüsü. Sollara karşı Türk milletinin istiklali ve tarihî hakkı. İmkân bulsam, yaşım müsait olsa ve bir organ sahibi olsam müdafaa edeceğim tek bir fikir: Kalkınma ve plan. İnkılâpçılardan ayrılıklarım: Allah'a inanıyorum. Fakat tam Müslüman mıyım, bilmem. Fakat anamın babamın dininde ölmek isterim ve milletimin Müslüman olduğunu unutmayorum ve Müslüman kalmasını istiyorum. Garplıyım. Hristiyanlığın daha iyi, daha zengin miraslarla, daha derinden işlendiğine eminim. Burada kendimle aşikâr tezattayım (Tanpınar 2013: 323).

İkiliğin, tezatların insanı Tanpınar Garplıyım diyerek bir şark masalı yaşamak istercesine mâziyi estetikleştirmekte ve geriye dönmek istemiyorum diyerek bir devam fikrinden öte, yeninin peşinde ve onu yaşamının hülyası içerisinde olduğunu terennüm etmektedir.

Tanzimat'la başlayan geleneğin inkârı, Cumhuriyet ideolojisiyle de devam etmiş ve bu inkâr doğrultusunda ideolojik bir edebiyat oluşturulmaya çalışılmıştır. Bir medeniyet krizinin yaşandığı yüzyılda Tanpınar'ın geleneğe gitmesi, sanatını kurarken ondan beslenmiş olması, Tanpınar'ı bir gelenekçi yapmayacağı gibi, geçmişin inkârını da getirmez. Tanpınar mâzideki "aura"yı yakalamış ve bulunduğu eşikte bu haleyi geleceğe dönük kullanmayı bilmiştir. Bugünün rüzgârına kendini bırakmış olan Tanpınar'ın mâziye bakışı yitirilmiş ve bir daha asla gelmeyecek olana o "son bakış"tır ve bu bakıştaki aşk'tır.

**KAYNAKÇA**

- Akün, Ömer Faruk (2006). *Namık Kemâl*. TDV İslam Ansiklopedisi. C.:32.
- Armağan, Mustafa (1992). *Gelenek*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Aydın, Mehmet (2010). "*Kayıp Zamanın İzinde*" *Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Doğubatı Yayınları.
- Benjamin, Walter (2014). *Son Bakışta Aşk*. (Haz. Nurdan Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.
- Devellioğlu, Ferit (1962). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Doğu Matbaası.
- Direk, Zeynep (1998). "Türkiye'de Felsefenin Kuruluşu". *Defter*. 33: 85-95.
- Eliot, T.S. (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Enginün, İnci – Kerman, Zeynep (2013). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eskin, Şerif (2014). *Zaman ve Hafızanın Kıyısında Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Guénon, René (1997). *Doğu Düşüncesi*, (Çev. L. Fevzi Topaçoğlu). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Guénon, René (1986). *Modern Dünyanın Bunalımı*, (Çev. Mahmut Kınık). İstanbul: Risale Yayınları.
- Guénon, René (1990). *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri*. (Çev. Mahmut Kınık). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Gürbilek, Nurdan (2016). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2014). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hobsbawn, Eric-Ranger- Terence (2006). *Geleneğin İcadı* (Çev. Mehmet Murat Şahin). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Jusdanis, Gregory (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2009). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2002). *Mücevherlerin Sırrı*. (Haz. Koms. İlyas Dirin) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006). *Yaşadığım Gibi*. (Haz. Prof. Dr. Birol Emil). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uçman, Abdullah (2006). "Değişen Değerler Karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. 4(7): 479-509.