

T.C.

Marmara Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı

Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bilim Dalı

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN MEKTUP, MAKALE VE DERS
NOTLARINDA ESTETİK EĞİTİMİNİN İNCELENMESİ**

**ANALYSIS OF AESTHETICS EDUCATION IN AHMET HAMDİ
TANPINAR'S LETTERS, ARTICLES AND LECTURE NOTES**

Naile DİREK
(Yüksek Lisans Tezi)

Danışman
Prof. Dr. Bâki Asiltürk

İstanbul, 2021

T.C.

Marmara Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı

Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bilim Dalı

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN MEKTUP, MAKALE VE DERS
NOTLARINDA ESTETİK EĞİTİMİNİN İNCELENMESİ**

**ANALYSIS OF AESTHETICS EDUCATION IN AHMET HAMDİ
TANPINAR'S LETTERS, ARTICLES AND LECTURE NOTES**

Naile DİREK
(Yüksek Lisans Tezi)

Danışman
Prof. Dr. Bâki Asiltürk

İstanbul, 2021

Tüm kullanım hakları

M.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsüne aittir. © 2021



ONAY

Naile Direk tarafından hazırlanan “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektup, Makale ve Ders Notlarında Estetik Eğitiminin İncelenmesi” konulu bu çalışma, tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jüri tarafından başarılı bulunmuş ve yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Baki Asiltürk

JÜRİ ÜYESİ

Prof. Dr. Mesut Şen

JÜRİ ÜYESİ

Dr. Öğr. Üyesi Alphan
Yusuf Akgül

ETİK BEYANI

Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım çalışmamda;

- Sunduğum bilgileri, dokümanları ve verileri akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Çalışmamda yararlandığım eserlerin tamamına atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Elde ettiğim verilerde ve sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı bildirir, aksi bir durumda aleyhimde doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

19.02.2021

Naile DİREK

ÖN SÖZ

Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bir şahsiyet edebiyat dünyamızda her zaman önemli ve büyük bir yer kaplamıştır. Onun eserleri birçok çalışmaya kapı aralayacak derinlikte olduğu için, eserleri hakkında birçok tez, sayısız makale ve yazı kaleme alınmıştır. Böylece bu önemli isim; edebiyat tarihçisi, şair, yazar ve öğretmen kimliği ile edebiyat dünyamızı zenginleştirmiştir ve hâlâ daha onun sayesinde edebiyat dünyamız zenginleşmeye devam ediyor.

Bir yüksek lisans tezinin sınırlarını aşmadan yazmaya uğraştığımız bu çalışma, en temelde Tanpınar'ın güzel sanat dalları hakkında belirttiği kişisel görüşlerden yola çıkarak onun estetiğini ortaya sermek ve bu yolla onun çalışmalarının estetik eğitime katkısını araştırmak üzerine kuruludur. Aynı zamanda Tanpınar'ın uzun bir süre ders verdiğini ve bu yolla kendi estetik algısını öğrencilerine aktardığını biliyoruz. Onun en çok üzerinde durduğu sanat dallarını belirlediğimizde karşımıza en başta müzik sanatı olmak üzere, edebiyat sanatı, mimari, heykel, resim sanatı, tiyatro ve sinema sanatı (dramatik sanatlar) karşımıza çıkmaktadır. Bunların dışında kalan güzel sanat dalları konumuzun dışında bırakmamızın sebebi, Tanpınar'ın dışarıda bıraktığımız diğer sanat dalları üzerine çok fazla fikir beyan etmeyişidir. Buna göre, biz de Canan Yücel Eronat'ın yayıma hazırladığı Tanpınar'ın Hasan Âli Yücel'e yazdığı mektupları içeren *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* isimli kitabı, Zeynep Kerman'ın yayıma hazırladığı ve büyük bir titizlikle derlediği *Tanpınar'dan Mektuplar* isimli kitabı, yine yayına Zeynep Kerman'ın hazırladığı *Edebiyat Üzerine Makaleler* isimli kitabı, Güler Güven'in derlediği *Tanpınar'dan Ders Notları* kitabını ana kitaplarımız olarak derinlemesine inceleyerek Tanpınar'ın güzel sanatlara dair düşüncelerini saptadık. Tezimizin mihenk noktasını oluşturan bu kitapların yanısıra *Mücevherlerin Sırrı*, *Yaşadığım Gibi* isimli kitaplar da yardımcı kaynaklarımız olmuştur. Bu kitaplar dışında da çeşitli tez, makale ve yazılar taranarak konumuzla ilgili olanlar saptanmıştır.

Tanpınar'a dair birçok çalışma yapıldığı muhakkak fakat estetik eğitime dair Türkiye'de yapılan araştırmalar oldukça kısıtlıdır. Bu anlamda bu tezin estetik eğitime, sanat eğitimlerine, güzel sanatlar eğitimlerine ışık tutması dileğimizdir. Estetik eğitime dair çalışmaların kısıtlı olması, elbette kaynak konusunda da birtakım zorlukları beraberinde

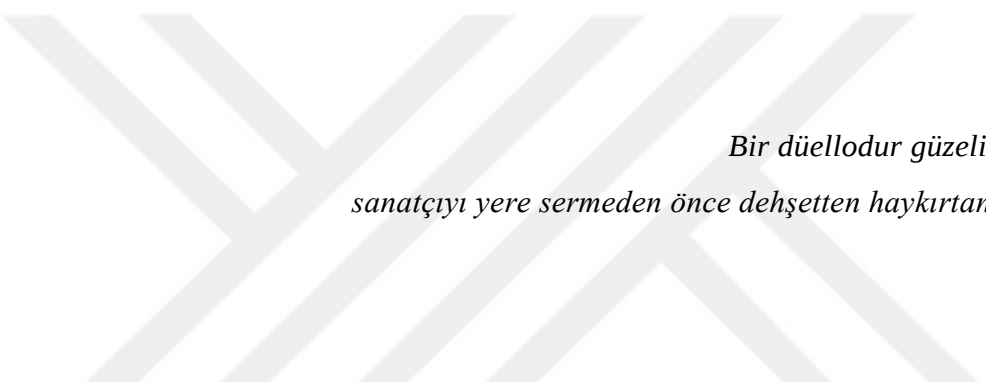
getirmiştir. Neticede Tanpınar'ın sanatlara dair her görüşünü biz bu teze alamadık. Yalnızca estetik eğitimi ile ilişkilendirebileceğimiz fikirleri buraya aldık ve elimizden geldiğince bağlamımızdan kopmadan estetik eğitimi ile Tanpınar'ın görüşlerini birleştirerek hem felsefi bir temeli olan hem de eğitimsel işlevi olan bir tez hazırlamaya gayret ettik.

Üniversite hayatımdan bu yana dokuz yıldır öğretmenim olan, hem şair kimliği ile hem de akademisyen kimliği ile idolüm olan, üzerimde büyük emeği olan değerli Hocam Prof. Dr. Bâki Asiltürk'e; bana çalışmamda yeni ufuklar açan, maddi ve manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili dostum Âdem Bekir Erdoğan'a; uzakta da olsa her zaman elini omzumda hissettiğim canım babam Resul Direk'e içten teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

Naile Direk



Canım Babam'a



*Bir düellodur güzeli incelemek,
sanatçıyı yere sermeden önce dehşetten haykırtan bir düello.*

Baudelaire

ÖZET

Bu tezde estetik eğitimi konusu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mektup, makale ve ders notları örnek alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Estet bir şahsiyet olan Tanpınar'ın söz konusu eserlerinde güzel sanat dallarına dair belirttiği görüşleri belirlenmiş ve bu görüşlerinden yola çıkılarak estetik eğitimi, Tanpınar örneği ile araştırılmaya çalışılmıştır. İlk olarak sanat, yüce ve güzel, estetik, estetik eğitimi gibi konular üzerinde durularak kuramsal çerçeve sunulmuş ve tezin felsefi altyapısı çizilmeye çalışılmıştır. Daha sonra Tanpınar'ın güzel sanat dallarına dair görüşlerinden yola çıkılarak onun estetik algısı ve beğenisi ortaya konulmuştur. Bu yapılırken bağlamdan kopmamak adına yalnızca estetik eğitimi ile ilişkilendirilebilecek olanları seçilmiştir. Sırasıyla edebiyat sanatı; plastik sanatlardan resim, heykel ve mimari; müzik, tiyatro ve sinema sanatları ele alınarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: estetik, sanat, güzel sanatlar, estetik eğitimi

ABSTRACT

In this thesis, the subject of aesthetic education has been tried to be analyzed by taking the letters, articles and lecture notes of Ahmet Hamdi Tanpınar. The views of Tanpınar, who is an aesthetic personality on the branches of fine art in his works were determined and based on these views, aesthetic education was tried to be investigated with the example of Tanpınar. First, the theoretical framework was presented by focusing on subjects such as art, sublime and beauty, aesthetics, and aesthetic education, and the philosophical background of the thesis was tried to be drawn. Then, based on Tanpınar's views on fine arts, his aesthetic perception and taste were revealed. While doing this, only the ones that can be associated with aesthetic education were chosen in order not to break from the context. Respectively literary art; pictorial art, sculpture art, architectural art from plastic arts; music, theatre and cinema arts have been studied.

Keywords: aesthetic, art, fine arts, aesthetic education

İÇİNDEKİLER

ONAY	i
ETİK BEYANI.....	ii
ÖN SÖZ.....	iii
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xii
BÖLÜM I: GİRİŞ BÖLÜMÜ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Amaç / Hipotez.....	1
1.3. Araştırmanın Önemi	2
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	2
1.5. Araştırmanın Varsayımları.....	3
1.6. Araştırmanın Tanımları	3
BÖLÜM II: KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	8
2.1. Kuramsal Çerçeve	8
BÖLÜM III: YÖNTEM	9
3.1. Araştırmanın Modeli	9
3.2. Evren ve Örneklem.....	9
3.3. Veri Toplama Araçları	9
3.4. Verilerin Toplanması.....	9
3.5. Verilerin Çözümlemesi / Analizi	10
BÖLÜM IV: BULGULAR	11
4.1. Sanat	11

4.1.1. Sanat Algısı ve Sanatsal Düşünme Becerisi	16
4.1.2 Yüce ve Güzel Arasındaki Gordion Düğümü: Sanat ve Estetik İlişkisi	17
4.1.3. Estetiğin Poetikası: Bir Duyuş Olarak Estetik Algı ve Estetik Yaşantı.....	20
4.1.4. Bir Estet Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar	22
4.2. Estetik Eğitimi	25
4.2.1. Edebiyat Estetiği.....	28
4.2.1.1. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektuplarında Makalelerinde ve Ders Notlarında Edebiyat Estetiği	31
4.2.2. Plastik Sanatlar	56
4.2.2.1. Resim ve Edebiyat İlişkisi	56
4.2.2.2. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Resim Estetiği	57
4.2.2.3. Heykel ve Edebiyat İlişkisi.....	74
4.2.2.4. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Heykel Estetiği	76
4.2.2.5. Mimarinin ve Edebiyata Etkisi	84
4.2.2.6. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Mimari	87
4.2.3. Müzik Sanatı – Müzik ve Edebiyat İlişkisi	102
4.2.3.1. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Müzik Estetiği	105
4.2.4. Dramatik Sanatlar	118
4.2.4.1. Tiyatro ve Edebiyat İlişkisi	118
4.2.4.2. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Tiyatro Estetiği.....	120
4.2.4.3. Sinema ve Edebiyat İlişkisi	127
4.2.4.4. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Sinema Estetiği.....	129

BÖLÜM V: SONUÇ.....	135
KAYNAKÇA.....	137
ÖZ GEÇMİŞ	153



KISALTMALAR

A.e: Aynı Eser

A.g.e.: Adı geçen eser

Bkz: Bakınız

ev: Çevirmen

s.:Sayfa/sayfalar



BÖLÜM I: GİRİŞ BÖLÜMÜ

1.1. Problem Durumu

Estetik kazanım, edebiyat eğitiminin getirilerinden biri olup, edebiyat ile estetiğin yakın ilişkisi açısından önem oluşturmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mektup, makale ve ders notlarının neden ve ne şekilde estetik eğitime etkisi vardır? Sorusundan hareket edilerek problem cümlesi oluşturulmuştur. Araştırmada, söz konusu eserlerdeki estetik kavramının nasıl oluşturulduğu ve estetiğin eğitime nasıl yansıdığı sorusuna cevap aranacaktır. Edebiyatın kazanımlarından biri olan güzellik duygusu bağlamında estetik, edebiyat eğitiminin bir parçasıdır. Bununla ilintili olarak bu eserlerde estetiğin eğitim tabanlı araştırılması bir gerekliliktir. Aynı zamanda, Tanpınar'ın eserlerinde sinema, resim, edebiyat yoluyla çözümlenen estetik algının, estetik eğitiminde üstlendiği roller saptanacaktır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mektup ve makalelerindeki; düşünce, algı, teşhis, ifade biçimi, imgelem durumlarının estetik eğitimi açısından sorgulanması problem durumunu teşkil etmektedir.

1.2. Amaç / Hipotez

Bu araştırmada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mektup ve makalelerinde estetik eğitiminin araştırılması çerçevesinde aşağıdaki sorulara cevap aranmaya çalışılacaktır:

- Edebiyat eğitiminin bir kazanımı olarak estetik bilinç geliştirme, ne şekillerde gerçekleşmektedir?
- Edebiyat eğitimi, estetik eğitiminde nasıl bir rol üstlenmektedir?
- Estetik eğitiminin edebiyat eğitime katkıları nelerdir?
- Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çalışmalarındaki estetik algı, bireylerdeki estetik bilinci oluşturmaya nasıl etki etmektedir?

- Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çalışmalarındaki estetik algının sanatsal düşünme becerisi üzerindeki etkileri nedir?

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın söz konusu eserlerinin incelenmesi, estetik eğitime katkı sunacağı düşünülmektedir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma;

- Bireye estetik bilincin kazandırılması ile edebiyat eğitiminin ne kadar ilişkili olduğunun anlaşılmasını sağlayacaktır.
- Estetik, eğitim bağlamında incelenerek, henüz çok az çalışma yapılmış estetik eğitimi alanına katkı sunacaktır.
- Türkiye'deki estetik eğitimi konulu akademik çalışmalara katkıda bulunacaktır.
- Edebiyatın kazanımlarından olan sanatsal düşünme, sanatsal ürün oluşturabilme, estetik algı becerilerinin ne şekilde edinildiği araştırılarak güzel sanatlar eğitimi ve estetik eğitimi alanına katkı sunacaktır.
- Çeşitli sanat dallarının estetik eğitimi alanındaki çalışmalarına Ahmet Hamdi Tanpınar örneği ile yol gösterici olacaktır.
- Öğretmenlerin, araştırmacıların ve sanatçıların yeni çalışmalarına ışık tutacaktır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışmanın sınırlılıkları şunlardır;

- Araştırma yapılırken, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yalnızca mektupları, makaleleri, ders notları ve bu eserlerdeki sanat fikirleri esas alınacaktır.
- Çalışmada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde söz ettiği sanat dalları kapsamında yalnızca edebiyat, resim, heykel, mimari, tiyatro, sinema ve müzik sanatları dikkate alınmıştır.
- Çalışma, estetik ve sanat disiplinine yalnızca eğitimsel işleviyle odaklanacaktır.

1.5. Araştırmanın Varsayımları

Bu araştırmada;

İncelenen eserler doğrultusunda, bireyin estetik bilinç kazanması, bireye estetik bilinç kazandırılması ve bunların hangi yollarla olduğu örnekleminin, evreni temsil ettiği varsayılmaktadır.

1.6. Araştırmanın Tanımları

Algı: (*perception*) Bkz. estetik algı.

Beğeni: (*le goût*) Gerçeklikteki olayları ve sanat yapıtlarını her şeyden önce güzel ve çirkin açısından estetik bir yolla değerlendirme yetisi. Estetik, beğenin oluşumunu, somut toplumsal ve tarihsel koşullara bağladığından, tanımında her türlü düzgüsel (normatif) soyut yaklaşımı reddeder. (Ziss, 2016, s.173)

Belagat: *a. Ar. (-.) esk.* 1. İyi konuşma, sözle inandırma yeteneği. 2. Söz sanatlarını inceleyen bilgi dalı, sözbilim, retorik. 3. *yaz.* Konuyu bütün yönleriyle kavrayarak, hiçbir yanlık ve eksik anlayışa yer bırakmayan, yorum gerektirmeyen, yapmacıktan uzak, düzgün anlatma sanatı. 4. *mec.* Bir şeyde gizli olan derin anlam: *Sükûnun belagati*. (Dil Derneği, 1998, s.152)

Eğitim: 1.*isim* Çocukların ve gençlerin toplum yaşayışında yerlerini almaları için gerekli bilgi, beceri ve anlayışları elde etmelerine, kişiliklerini geliştirmelerine okul içinde veya dışında, doğrudan veya dolaylı yardım etme, terbiye. 2.*eğitim bilimi* Eğitim bilimi. (TDK)

Estetik: İnsan tarafından gerçeğin estetik özümsemesinin temel ilkelerini ve yasalarını inceleyen felsefi bir bilim. Estetğin konusunun en başta gelen içeriği, türlü dışavuruşlarıyla ve biçimleriyle estetik olaydır; estetik, toplumsal bilincin ve etkinliğin özgül biçimi olarak sanatın genel yasalarını ve sanatsal yaratının özyapısını da inceler. Bu bilimin temel sorunu, sanatın özü ve gerçeklik ile bağlılığıdır. Eskiden estetik pratik olarak sanat sorunlarıyla sınırlanıyordu, bugün konusunu genişletti, dizayn kuramı ve pratiği gibi, yeni yeni alanlara el attı. Tarihsel ve diyalektik maddecilik, estetiğin yöntembilimsel temelidir. (Ziss, 2016, s.176)

Estetik Algı: (*perception- esthetique*) Gerçeklikteki ve sanattaki estetik olayları algılama gücü; beğenin gelişimiyle bağımlıdır. Bir anda estetik coşkuları ve hazları uyandırır. Estetik

algıların bütünlüğü, estetik değerlendirmenin (yargının) doğup oluşmasında temeldir. (Ziss, 2016, s.176)

Estetik Değerlendirme (yargı) (*jugement esthetique*): Estetik idealden yola çıkılarak gerçeklikteki ve sanattaki estetik olayın değerlendirilmesi. Bu değerlendirmeye insan güzelin ölçüsünü, olayın sanatsal yetkinlik düzeyini, anlatım gücünün etkisini, toplumsal kapsamını ve benzerini belirler. Estetik algıların bütünlüğünden temellenir ve eğer bilimsel bir yolla kanıtlanmış olursa, belli bir estetik anlayışının temel ilkelerine dayanır daima. (Ziss, 2016, s.177)

Estetik Duygu (*sentiment/esthetique*): Sanatın ve gerçekliğin ortaya çıkardığı estetik olayların kavranması sırasında insanın özgül coşkuları duyma yetisi. Bir yandan beğenin gelişimine bir yandan da insanın bütün tinsel kültürüne, dünya görüşüne, ideolojik, siyasal ve moral inançlarına iç eğilimlerine, duygusal yakınlıklarına ve soğukluklarına ve benzerine bağlıdır. (Ziss, 2016, s.177)

Estetik Eğitim: Özü ve amacı, uyumlu bir şekilde gelişmiş, gerçekliğin dönüştürülmesine, estetik idealin gerekleriyle uygunluk içinde yeniden örgenleşmesine etkin bir payla katılmaya can atan bir kişilik yetiştirmektir. Bu yoldaki başarılar yol açan araçlar, sanatsal eğitim araçlarıdır, yani değişik toplumsal grupların (yaşa ve mesleğe göre) ve bütünüyle toplumun, insanlığın kültürel ve sanatsal kazanımlarının elden geldiğince yetkin bir biçimde özümsemelerini hedef alan önlemlerin oluşturduğu, büyük ve dallı budaklı bir dizgedir. Estetik eğitim, beğeniyi ve estetik algı yetisini geliştirmekten başka, dolaylı bir yolla yüksek moral niyetlikler oluşturmak, imgelemen ve yaratıcı düşüncenin serpilip gelişmesini sağlamak zorundadır. (Ziss, 2016, s.177)

Estetik Yaşantı: Estetik tutumun dikkati en çok çeken tarafı ‘çıkar gözetmemelik’ yani faydacı bir tutumdan tamamen uzak kalması özelliği olmuştur. Bir sanat eserini sırf ondan aldığımız tad için okumuyorsak, işe başka hesaplar karışıyorsa tutumumuz estetik değildir. Bir şiirin toplum üzerinde ne gibi etkiler yapacağını düşünen bir sansür üyesinin veya bir romanın yapacağı satışı düşünerek okuyan bir yayımcının bu eserler karşısındaki tutumları pratik amaçlara yöneltmiş tutumlardır. Edebiyat eserlerini bilgi edinmek için okumak da estetik tutumla bağdaşmaz. Olayları Afrika’da geçen bir romanı, oradaki yerlilerin örfleri, âdetleri, gelenekleri hakkında bilgi edinmek amacıyla okuyan insanın tutumu bilgiseldir, estetik sayılmaz. Bazı kimselerse okuduklarıyla kendi kişisel hayatları arasında bağlantılar kurarlar. Kendilerini ve sevgililerini romandakilere benzetir ve bu özdeşleştirmeden, estetik olmayan başka zevkler alırlar. Kısacası, bir eseri, ondan şu ya da bu şekilde yararlanmak, onu

kullanmak amacıyla okumak estetik tutumla çatışan şeylerdir. Estetik tutumda dikkatimiz sadece eserin kendisine dönüktür ve eseri keyif için okuruz. Anlattığımız estetik tutumla okunan bir eserin iyi bir eserse, bizde uyandıracığı yaşantıya estetik yaşantı diyoruz. Kesin olan bir şey varsa, sanat eserleri karşısında estetik adı verilen bir çeşit yaşantının meydana geldiğine çoğu estetikçilerin inandığıdır. (Moran, 2012, s. 232-233)

Figüratif: Figürlerin, objelerin ve benzerinin natüralist veya gerçekçi bir biçimde temsil edilmesini anlatır. Genellikle soyutun zıttı olarak kullanılır. (Whitham ve Pooke, 2018, s.190)

Güzel: (*beau*) Temelli estetik kategori. İnsana haz verici bir özelliği olan ve estetik ideali somutlaştıran gerçek olayları ortaya çıkarır ve değerlendirir. Sanatta güzel iki yönden kendini gösterir: birinci olarak gerçekliktki güzelin yaratısal yansıması biçiminde; ikinci olarak da, bir sanat yapıtının, yapıtta yansımış olan gerçek olaylardan bağımsız olarak, estetik değerin anlatımı biçiminde (Ziss, 2016, s.179)

Güzel Sanatlar: Esasen estetik olan ve zekâyla bağlantılı olduğu düşünülen sanatlardır. Güzel sanatlar resimi, heykel, çizim ve çeşitli baskı resim türlerini, bakılması ve takdir edilmesi amaçlanan formları kapsar. Bu, dekoratif ve/veya işlevsel olan sanatların tersidir. Güzel sanatlar, estetik ve beğeni hakkında fikirlere hitap ettiği için uygulamalı sanatlardan “daha yüksek” kabul edilir; bu akademiler tarafından desteklenen ve korunan bir kavrayıştır. (Whitham, Pooke, 2018, s.190)

Klasik: Genellikle büyük harf “K” ile yazılan Klasik, antik Yunan ve Roma uygarlıklarına işaret eder. Dolayısıyla, Klasik heykel, milattan önce 6. yüzyıl ile milattan sonra 4. yüzyıl arasında yapılmış Yunan veya Roma heykelidir. Klasik terimi yerine bazen Antik terimi de kullanılır. Klasik sanat, daha sonraki batı sanatının üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Örneğin, on sekizinci yüzyıl ortalarında İtalya’da arkeolojik kazılar gerçekleştirilirken Klasik’e duyulan sanatsal ilgi tekrar canlanmış ve Neoklasizm (yani Yeni Klasizm) akımı ortaya çıkmıştır. Küçük harf “k” ile yazılan klasik sözcüğü ise genel olarak antik Yunan ve Roma sanatıyla ilişkili karakteristikler –örneğin ölçülü formlar ve parçaların uyumlu orantıları- sergileyen sanatı anlatan bir sıfat olarak kullanılır. (Whitham, Pooke, 2018, s.193)

Kompozisyon: Bir sanat eserindeki çizgiler, renkler, şekiller ve formların genel düzenlemesidir. Bu öğelerin uygun bir biçimde düzenlenmesi ve kombine edilmesi, akademiler tarafından ilgi duyulan ve üzerine eğitim verilen konulardan biridir. (Whitham, Pooke, 2018, s.193)

Mimarlık (*architecture*): İnsanların içinde oturup etkinlik gösterdikleri, güzellik yasalarına göre büyük binalar ve yapılar kurma sanatı. Tıpkı dizayn gibi, işlevsel ve kılışsal özelliklerin estetik niteliklerle birleşmesiyle belli olur. (Ziss, 2016, s.182)

Mimesis: (*mimetik*) Sanat tarihinde, temsili ve bazen fotoğrafik stil kullanılarak gerçekliği bire bir taklit eden yaklaşımı anlatmak için kullanılır. Bu terim, sanatın gerçekliği taklit etmesi gerektiğini savunan Yunan filozof Platon tarafından kullanılmıştır. (Whitham, Pooke, 2018, s.194)

Müzik (*musique*): Dokusu, imge dizgesi, değişik edadaki (tonalite) seslerin özgöl ardışıklığıyla oluşan sanat. Salt anlatımsal araçları kullandığı için, insan duyguları üzerinde yoğun ve doğrudan bir etki yapma gücünü taşır. (Ziss, 2016, s.182)

Sanat: Toplumsal bilincin ve pratiğin bir biçimi. Temel içeriği, gerçekliğin yansıısı ve dönüşümüdür; kendine özgöl özellikleri de vardır; toplumsal bilincin bütün öteki biçimlerinden bunlarla ayrılır. Bu biçimler arasında yalnız sanat, kavramlar ve yargılar aracılığıyla değil de, sanatsal imgelerle gerçeği yansıtır. Gerçekliğin sanatsal bilgisi ve güzellik yasalarına göre yapılan yaratıcı etkinlik, sanatı gerçek dünyanın estetik özümşenmesinin en yetkin kipi yapar; bu da sanat yapıtlarının üretilmesiyle dile gelir, “Sanat” terimi, çeşitli sanatların bütününü, ayrıca bilginin ve eylemin sanatsal ve imgeli biçiminin özgöl çizgilerinin tümünü gösterir. Tipik ile bireyselin, öznel ile nesnelin, anlatım ile tasarımın biçim ile içeriğin ve benzerinin birliği gibi. Sanatın içeriği ve işlevleri, toplumsal bilincin öteki biçimleriyle olan ilişkilerde ortaya çıkar: Bilim, felsefe, siyaset, ahlak ve benzeri. (Ziss, 2016, s. 183)

Seramik: Organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemler ile şekil verildikten sonra sertleşip sağlamlık kazanıncaya teknolojisidir. (Arcasoy, 1980, s.1)

Soyut: Soyut resim, figüratif değildir; yani doğaya ve görünür dünyadaki objelere açık bir biçimde karşılık gelmez ve dolayısıyla süjeleri resmetmez. Ancak soyut resmin, hiçbir şeyi temsil etmediğini söylemek yanıltıcı olacaaktır; sonuçta bütün resimler bir şeyleri temsil eder, ancak soyut resim doğayı ve objelerin görünen dünyasını taklit etmek yerine, fikirleri, inançları, düşünceleri, görüşleri vs. temsil eder. Bu nedenle soyut resmin en katı tanımıyla benzerlik göstermez. Daha esnek bir tanımda ise soyut resmin belirli formları belirli düzeyde benzerlik taşıyabilir. Doğa ve objeler “soyutlanabilir” ve figüratif bir biçimde resmetme kurallarına uygun olmayan bir biçimde temsil edilebilir. Bu tür “yorumlar” soyut olarak kabul

edilebilir, ama daha net bir biçimde “soyutlama” olarak nitelendirilebilirler. (Whitham, Pooke, 2018, s.199)

Yüce: (*sublime*) İnsansal idealin eşsiz bir güçle dile geldiğini, bu gücün gerçeklikteki her günkü dışa vuruşlarını çok aştığı nesneleri ve olayları belirleme olanağı veren estetik kategori. Güzel kategorisiyle bağlantılı durumdadır ve kaba (ya da bayağı) kategorisinin tam zıddıdır. (Ziss, 2016, s.189)



BÖLÜM II: KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Kuramsal Çerçeve

Geniş kapsamda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mektup, makale ve ders notlarındaki estetik algının incelenmesini amaçlayan bu çalışmada, çeşitli estetik kuramlarına yer verilse de büyük ölçüde Cemil Sena ve Mehmet H. Doğan'ın estetik üzerine fikirlerinden referans alınmıştır. Çalışmamızda estetik kuramının yalnızca eğitsel yanı ele alınarak bireye ve topluma estetik bilincin aşılmasında edebiyatın, plastik sanatların, müziğin ve dramatik sanatların rolü sorgulanmıştır. Sanatın bilgisel değerinin yanı sıra, uzun yıllar boyunca yalnızca duyguların bilimi olarak adlandırılan estetiğin, bilinç düzleminde nasıl oluştuğu da çalışmamızın önemli konularından biridir. Estetik kazanımının ve estetik zevk ediniminin, farklı sanat dallarıyla nasıl aktarıldığı da incelememizin temel çıkış noktası olmuştur. Bu çıkış noktasıyla, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mektupları ve makaleleri incelenerek, büyük ölçüde edebiyatın kazanımlarından olan estetik görüşü, bunun yanında da belirttiğimiz diğer sanat dallarının kazanımı olan estetik görüşü incelenmiştir. Böylece, bilinçli bir estetik eğitim süreci olmaksızın, sanatlar aracılığı ile gelişen estetik eğitimi açığa çıkartılmaya çalışılmıştır. Çalışmamız, monografik bir çalışma olup hem tarihsel hem kuramsal içerikli ve estetik-felsefi karakterli bir çalışmadır.

BÖLÜM III: YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın metodu, literatür taraması şeklinde olup Ahmet Hamdi Tanpınar'ın makaleleri, mektupları ve ders notları taranıp, estetik eğitimi ve estetik ile ilgili kısımlar tespit edilmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmada örneklem olarak *Tanpınar'ın Mektupları*, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, *Tanpınar'dan Ders Notları*, *Yaşadığım Gibi*, *Mücevherlerin Sırrı* isimli eserler ele alınmıştır. Araştırmanın evrenini ise, estetik eğitimi oluşturmaktadır.

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada yazılı kaynaklardan yararlanılarak doküman incelemesi, veri toplama yöntemleri, literatür taraması yoluyla pek çok kaynak kitaplar, makaleler, dergiler, derlemeler taranmıştır.

3.4. Verilerin Toplanması

Çalışmamızda veriler, yazılı kaynaklardan toplanmıştır. Öncelikle Tanpınar'ın araştırmamızın odağı olan eserleri okunup incelenmiş ve estetiğin alanına giren bölümler fişlenmiştir. Daha sonra estetik kuramı etrafıca araştırılıp, ilgili kaynaklara ulaşılmıştır. Bu kaynaklara kütüphanelerden ve diğer matbu kaynaklardan ulaşılmıştır.

3.5. Verilerin Çözümlemesi / Analizi

Veriler içerik analiz tekniği ile değerlendirilip yorumlama yöntemiyle değerlendirilmiştir. Araştırma öncesi taranan kaynaklardan akademik referans alınıp elde edilen bulgular sentezlenerek değerlendirilmeye tabi tutulmuştur.



BÖLÜM IV: BULGULAR

4.1. Sanat

Evet, nedir sanat? “Ne demek, nedir sanat? Sanat: Mimarlıktır, yontudur, müziktir, bütün türleriyle şiirdir,” olur yanıtı ortalama insanın, sanatseverin, hatta sanatçının, bunun son derece açık ve herkes tarafından aynı biçimde anlaşılan bir konu olduğunu varsayarak. Siz de sorarsınız: “Mimarlığı alalım; hiç de sanat yapıtı sayılamayacak sıradan, basit yapılar var; dahası, sanat yapıtı olma savı taşımasına karşın, başarısız, çirkin, dolayısıyla da sanat yapıtı sayılamayacak yapılar var; öyleyse bir şeyi sanat yapıtı yapan nedir, bir belirtisi mi vardır sanat yapıtının?” (Tolstoy, 2016, s.12)

Yüzyıllardır süregelen ve içeriğinde binlerce kültürü, dili, düşünüşü, kuramı ve daha birçok disiplini barındıran bu olguyu, “sanat işte şudur” diye açıklamak olanaksızdır. Bu yüzden sanatın daha çok işleviyle, nesne ile insan arasındaki ilişkiyle açıklanıp yorumlandığını görürüz. Sanat ne şekilde açıklanırsa açıklansın, bünyesinde barındırdığı geniş bilgi, birikim ve emeği kapsayacağı da düşünülemez, bu durum da, onun akademik olarak açıklanmasındaki zorluğu ortaya koyar. Bu zorluğu ise en iyi, bütüncül bir yaklaşımla ele aldığımızda çözüme kavuşturabiliriz. Ernst Gombrich, *“Aslında Sanat diye bir şey yoktur, sadece sanatçılar vardır. Sanat farklı zamanlarda ve yerlerde farklı şeyler anlamına gelebilir.”* (Whitham ve Pooke, 2018, s.13) der ve gerçekten de haklıdır. Farklı yüzyıllarda doğan sanat anlayışlarına baktığımızda aynılık görebilmemiz söz konusu değildir. Farklı kültürlerin de sanata bakış açıları birbirine benzemeyebilir. Sanat, oluştuğu toplumun yansımasını içerir, toplumların kültürüne göre de tanımı değişiklik gösterir.

Bu çalışmamızda, sanat disiplinini bütünüyle değil, eğitim işlevi ile ele alacağımızdan, sanatın hem bilgisel işlevine, hem de birey ile ilişkisine odaklanacağız. Yanlış anlaşılmaya mahâl vermemesi açısından, salt bir öğretim biçimi olarak sanat eğitime değil, sanatın bireylerce algılanması, deneyimlerle ve kültürlenme ile sanatın insan bilincine yansıması ve özelde de estetik bilgi üzerinden sanat algısı açıklanmaya çalışılacaktır.

Sanatın çeşitli toplumların kültürleriyle değişiklik gösterebileceği konusu, onun tanımlanması için sorun teşkil ederken, aynı zamanda sanat, bireylerde de farklı şekillerde algılanabilir. Bunun sebebi, farklı eğitimlerden geçilmiş olması, farklı kültür düzeyleri, okunan kitaplar, izlenen film yahut tiyatroların bireye kişisel bir görüş kazandırması ve aslında zamanla kazandığı bu görüş ile sanata bakmasıdır: *“Sanat eserinin kökeni, doğrudan doğruya bireyin bilincindedir; bununla birlikte, bütüncül değerini ancak bir toplumun ya da dönemin genel kültürüyle bütünleştiği ölçüde elde eder.”* (Read, 2018, s.112) Herbert Read’den yaptığımız bu alıntıyı, aynı zamanda yansıtma kuramı üzerinden de okuyabiliriz. Berna Moran, *“Sanat ve eserlerinde gördüğümüz, doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserinde bize bunları yansıtır; bir ayna tutar dünyaya sanki.”* (Moran, 2012, s.67) diyerek, yansıtma kuramını anlatır. Böylelikle, bireyin ya da bütünüyle toplumun içinde bulunduğu hayat ve en genel anlamıyla doğa sanat eserine yansıtıldığında, bunun karşılığı da bireylerin bilincinde algıları ölçüsünde yer bulacaktır. Bizim çabamız, bu algının nasıl oluştuğuyla ve nasıl oluşabilirliğiyle ilgilidir. Yansıtma kuramını Aristotelesçi gelenek ile bir okuduğumuzda ise, *“Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır.”* (Aristoteles, 1987, s.30) önermesi ile karşılaşırız. Aristoteles’in bu noktada görüşleri bizim için büyük önem arz etmektedir. Aristoteles’in altını çizdiği yer, sanat eserinde yansıtılan doğanın, tüm çıplaklığı ile bir resimde ya da şiirde yer bulmasıyla değil, o gerçekliğin çarpıtılmış hâliyle var olmasıdır. Böylece, sanatın ortaya çıkışındaki ruh zedelenmeyerek, bireyin bilincindeki gerçeklik, “olanaklı” bir şekilde yansıtılacaktır. Mesele de, böyle bir sanatı, toplumun nasıl, ne şekilde, hangi süreçlerden geçerek algılayabilir hâle geleceğidir.

“Biz sanat eserlerine ilahi diye büyük saygı göstermenin ötesine geçmiş durumdayız. Onların yarattıkları izlenim daha düşüncü (reflektierend / reflective) bir türdendir ve bizde uyandırdıkları şey daha yüksek bir denektaş ve farklı bir kıstas gerektirir. Düşünce ve düşünüm, sanatın üzerinde kanatlarını açarlar.”(Hegel, 2019, s.8) Hegel’in sözünü ettiği sanat anlayışı, bir yönden düşünme şeklini ve gücünü de sanatla ilişkilendirirken, bir yönden de sanatın karşısında onu izleyen düşünceyle karşılaştırılmasıyla ortaya çıkar. Bir sanat eserinin ilahi olması ya da yüce diye adlandırdığımız bir kavramla tanımlanmasının, o sanat eserini anlamlandırmaya yetmeyeceğini söyleyer. Burada da düşünme biçimleri bir köşesinden sanatın konusu hâline gelir. Çünkü düşünme şekli, sanat eserini hangi mihenk taşlarıyla tarttığımızın da bir göstergesidir ve Hegel’e göre bu tarz bir düşünüş ile sanat

birlikte değerlendirilmelidir. Görüldüğü üzere bir sanat eserini yalnızca onun bir sanat olduğu ile ve dokunulmaz bir konumda tutmayla değil, bireylerin düşünceleriyle birlikte değerlendirilmesi gerektiği ile ilgilenen felsefeciler de vardır. Biz tavrımızı bu tarz felsefecilerden yana alarak çalışmamızı açacağız. Yine Hegel'in düşüncelerinden devam edecek olursak, sanatla ilgili üç önermede bulunarak sanatın içeriğini ve oluş şeklini açıklamaya çalışmıştır. Bunlardan ilki, sanatın insan tarafından meydana getirilmesi ile ilgilidir. Bununla bağlantılı olarak ikinci görüşü de, sanatın insanın kavrayışı için yapıldığı yönündedir ki bu kavrayış elbette duyular yoluyla olacağından, malzemesi de duyusal alanda olacaktır. (Hegel, 2019, s.12) Böylece Hegel, sanatın kavranamaz, karmaşa yüklü ve açıklanmaya cüret edilemez görüşlerini bir kenara itip onu basitleştirmeden insan algısına hitap eden bir konuma koyuyor. Burada altını çizdiğimiz nokta ise sanatın insan kavrayışı için yapıldığı düşüncesidir. Çalışmamızın temel amacı bu kavrayışın nasıl olduğu ile ilgili olacağından, Hegel'in değindiği “duyular” kısmı da bizim için önemlidir. Ona göre sanat eseri malzemesini duyular dünyasından alır ve aktarış biçimi de yine duyulara hitap eder. Böylece algılanışı da duyular yoluyla olacaktır. Burada duyuların ve düşüncenin birleşmesiyle oluşan bir sanat kavrayışından söz etmemiz pekâlâ mümkündür. Böylece yalnızca gelişmiş bir bilgi ya da düşünce şekli değil, kuvvetli bir duyusal algı da sanatın kavranmasında rol oynar.

Hegel'in düşünce üzerine görüşleri ile paralel sayabileceğimiz Mehmet H. Doğan, *Estetik* isimli kitabında, “*Estetik, dönüşlü (Reflexive) düşüncenin bir biçimidir. Başka bir deyişle, insan aklının, kendisine bütün tapınakları, katedralleri, sarayları, heykelleri, resimleri, ezgileri, senfonileri ve bütün şiirleri yaratma olanağı veren kendi eylemi üzerinde durup düşünmesidir.*” (Doğan, 2001, s.17) Aslen bu düşünceler Etienne Souriau isimli filozofa aittir ve Doğan da bu düşüncelere katılarak ortak bir çıkarım yapar. Bu çıkarım da, estetiği tanımlamaktan ziyade geçici olarak bir düşünce şeklinin sanatı oluşturması ile ilgilidir. Buradaki düşünce şeklinden kasıt, gayet öznel ve özgün düşüncedir. Bu öznel şekliyle var olan bir sanattan bahsedilir. Böylece biz de, sanatın bu öznel düşüncelerin bir yansıması olduğu çıkarımıyla bir başka çıkarımda bulunursak, çoğunlukla öznel bir ifade olan sanatın, algılanış biçiminin de o öznel benzemeyeceğinden ötürü kendi öznelini oluşturacağıdır. Şunu demek istiyoruz, algı kişiseldir, kişisel olduğu ölçüde öznel bir biçimde ulaşılmak istenen yargıyı içerir. Sanatçı kendi düşünme biçimiyle eserini bir amaç üzerine kurar. Bu amacı diğer bireyler de kişisel düşünme becerileriyle algılar. En nihayetinde de amaç aynı kalacaktır fakat bu amaca ulaşma biçimi herkesin kendine has düşünme

biçimleriyle olacaktır. Doğan'ın sanatın ne olduğu ile ilgili görüşlerinde, *“Yeni toplumsal koşulların yaratacağı yeni insanın sanatı, eskisine dayalı, ondan hız alır olacaktır, ama ondan başka da olacaktır. Sanatı anlayış biçimi de öyle tabii.”* (Doğan, 2001, s.147) diyerek, bir bakıma sanatın hâlihazırda bir tanıma sahip olmadığını vurgusunu da yapıyor. Yeni süreçlere giren toplumların yeni sanatları olabileceğini unutmadan, sanatı eski bilgilerle açıklamanın doğru olmayacağı bir gerçektir. Burada değişen sadece sanat ya da onun varoluş şekli değil, aynı zamanda onu anlama şeklinin bile farklılaşabileceği vurgusu da önemlidir. Zira kesin bir tanım bekleyenler için bunun mümkün olamayacağı açık tır. Tüm bunlarla birlikte bulanık ve karanlık da diyebileceğimiz bir yerde duran sanatı açıklamak da zaten boşuna olacaktır.

“Bilim, nesneler arasındaki bağıntıları inceler, oysa sanat bunları insanlarla ilişkileri içinde ele alır; onun gerçekten istediği tek bir şey vardır: İnsanın kalbinden ve gözlerinin prizmasından geçerek yansımış olan her nesnenin neyi canlandırdığını (representer) ve bundan doğan sonucu bilmek.” (Ziss, 2016, s.24) Avner Ziss'in *Estetik* isimli kitabında aktardığı bu cümleler, John Ruskin isimli sanat eleştirmenine aittir. Ruskin, burada sanata antropolojik bir yaklaşımla yaklaşırken, sanata insani bir değer getirir. Bizim asıl ilgilendiğimiz sonuç kısmı değil, sanatın insanların gözlerinden geçişinin nasıl bir deneyimle olduğudur. Bu hususta da sanata yaklaşımımız antropolojik olacaktır. Bununla birlikte Avner Ziss, sanatın konusunun insan olduğu ile ilgili görüşlere katılmakla birlikte, bu durumun sanatçının elini kolunu bağlamaması gerektiğini söyler. (Ziss, 2016, s. 37) Burada söz konusu olan bir sınırlama değildir. Sanatın konusu insana dair, insanla ilgili olan her şeydir. En başında sanat bir insanın yarattığı olduğu için bu sav doğru kabul edilir. Fakat bu sav bir sınırlama amacı gütmemekle birlikte sanatçıya özgür bir alan da sunmaktadır. Keskin sınırların çizilemediği ve net tanımların yapılamadığı bir alanda sanatçı, yaratılarında hiçbir düşünceye pekâlâ bağlı kalmayabilir. Bu yüzden, insanla sanatı ilişkilendiren sosyolojik yaklaşım, sanata bir sınırlılık getirmez. Avner Ziss'in bir diğer görüşü de, sanat eserinin oluşumu sırasındaki malzeme ve bunu bireylerle bağlantısı üzerinedir:

Eğer sanatçı, gerçek olguları yaşamda ortaya çıktıkları gibi tuvaline aktarmakla, bu yaşamı yaratıcı bir yolla yansıtmaksızın bunların düpedüz bir kopyasını vermekle yetinirse; okura, seyirciye ya da dinleyiciye yeni bir şey sunamaz; böyle bir durumda insanlar sanata ilgi duyacak yerde, yaşamın kendisine başvururlar. (Ziss, 2016, s.67)

Burada Ziss'in değindiği nokta, diğer bahsettiğimiz sanat eleştirmenleri ile paralel olarak sanatçının özgünlüğü üzerinedir. Bu özgün oluş ile onu okuyan-dinleyen arasında sıkı bir bağ da vardır. Bunu sadece doğa yansıması üzerinden götürmezsek, herhangi bir olguyu olduğu gibi aktarmak veya hiçbir özne duruş sergilemeden bir “yaratı” ortaya koymak, sanatın içinde yer almaz. Böylece sanatın hem özne düşünce ile hem de bireysel algılar ile sıkı bir bağı olduğu aşikârdır. Ki bahis konusu olan bu eserin de sanata katkısı olmayacaktır.

Cemil Sena, sanatın birçok yöntemle başka başka düşüncelerle açıklanabileceğini vurgulayarak genel bir tanım yapar: “*Sanat, dinleyen ve görende estetik bir zevk ve heyecan yaratan gerçekliği sembolik, uyulaşımlı ve karşılıksız bir şekilde taklit ve ifade eden eser ve hareketlerdir.*” (Sena, 1993, s.73) Bu tanım da esasen bize kesin sınırlar çizmeden yapılan ve çok genel kalan bir tanımdır. Bir sanatsal yaratının karşısında, onu görende bir coşku uyandıran her şeyi sanatın içine alan bu tanım, nereden bakarsak bakalım yanlış olmaz. Yine Cemil Sena'nın aktarımıyla Kant'ın özne bakışa dayanarak yaptığı tanım da bizim için değerlidir. Kant, insan algısının iki ayrı odağı olduğunu söyleyerek birinin duyarlık, ötekinin ruhsal bir algı olduğunu söyler. Bunları birleştiren şeyin de hayal gücü olduğunu anlatır. Böylece sanat eserini bireyin ürünü olarak kabul ederken sanatçıyı da kendini ifade eden bir konumda tutar. (Sena, 1993, s.74) Burada kast edilen, bireyci bir yaklaşımla sanatın özünün bireyde olduğu yönündedir. Duyarlık ve ruhsal algı konusu ise hakikaten bizim için kapalı bir alanda kalıyor. En azından hayal gücünün ya da duyarlılığın gelişimi üzerinden yola çıkarak sanat görüşü üzerine çıkarımlarda bulunabilmemiz mümkün. Ruhsal algıyı şekillendiren odaklar da zaten bunlar olacaktır.

Konumuzun direkt olarak birey olması da bizi bazı açıklanamayan alanlara sokacağından, çeşitli sanat eleştirmenlerinin ve estetikçilerin görüşlerinden referans alarak bireylerin sanat görüşüne ve estetik duygulanımlarına dair çıkarımlarda bulunacağız. Burada ilk olarak sanat ve sanatın önce toplum sonra bireyle ilişkisini incelemeye çalıştık. Amacımız sanatın bireyle olan ilişkisini ortaya koyabilmektir. Tüm bu aktardığımız düşünceler ışığında sanatın büyük ölçüde duyular yoluyla aktarılabildiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte insanın içinde olduğu ya da hiç ulaşamayıp hayal ettiği her şey sanatın konusu olabilir. Sanat duygusaldır. Ve tanımını yapmakta güçlük çekilmesinin nedeni, onun hem toplumlarca farklı

açıklanışı hem de yeni dönemlerle birlikte sürekli değişmesidir. Bu bakımlardan da sanat hareketlidir, dinamiktir ve canlıdır. Her toplumun sanatı anlayış biçimi farklı olmasına karşın sanatın özü tüm dünyaca aynı şekliyle bilinir. Bu öz, ilerleyen safhalarda bahsedeceğimiz estetik duygu ile açıklanır. Yine toplumlardan bireye eğilecek olursak, sanat eserini açıklayış biçimimizin farklılığı, bizim sanat dürtülerimizi nasıl şekillendirdiğimizle ilgilidir. Bu dürtüler de çoğunlukla kişiseldir. Varılan amaç aynı olmasına karşın, herkesin estetik dürtüleri farklı olacağından, sanatsal coşkuyu hissediş biçimi de farklı olacaktır. Bu coşkunun bireylerde ortaya çıkış biçimi de bizi yakından ilgilendirmektedir. Böylelikle sanatsal coşkunun hissedilmesi, her bireyde farklı boyutlarda olması, ne zaman ve hangi süreçlerden geçildiğinde sanatsal coşkuya varılabileceği ya da bu coşkunun zaten insani içgüdülerimizde var olup olmadığı tezimizin önemli konuları arasındadır.

4.1.1. Sanat Algısı ve Sanatsal Düşünme Becerisi

Sivri bir sopa ile bir ırmakta balık yakalamaya çalışan ancak her defasında başarısız olan açlık mücadelesi içindeki bir mağara adamı hayal edin. Irmak balık kaynıyor ancak mağara adamı aile bireylerini doyuracak balık yakalayamıyor. Mağaraya geri dönen adam mağara içindeki bir örümcek ağına takılıp kalmış sineklere gözü ilişir ve “Aha!” diye bağırır. Adam düşünmeye başlar: “Örümcekler, ağlar ve avlar! Ne akıllıca! Balıklar, ağlar ve avlar!” Bu, muhteşem bir analogik düşünme örneğidir. Mağara adamı, aile bireylerini de yardımıyla ağaç dallarından bir ağ yapar ve o akşam mağarasına düzinelerce balık ile döner. Ailenin en temel ihtiyacı karşılanmıştır. O, büyük bir adamdır artık!” (Sak, 2014, s.1)

Prof. Dr. Uğur Sak’tan yaptığımız bu alıntı, sanatsal ya da bir diğer deyişle yaratıcı düşünebilmenin sürecini de anlatır niteliktedir. Düşüncenin oluşabilmesi için zihnin belirli bilişsel süreçlerden geçmesi lazım gelir. Bununla birlikte yaratıcı düşünce sadece yetenek ile ilintili değildir. Yeteneğin yanında, tüm ortamın da sizi yaratacağınız fikre hazırlaması gereklidir. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi, örümcek ağlarını gören adamın balıklar için ağ yapma fikrine ulaşabilmesi, yeteneğin yanında ciddi bir düşünme becerisini de gerektirir. Ortamın bireyi hazırlaması, ortamdan çok bireyle ilintili bir durumdur. Çünkü bireyin mekândaki işaretlerden yararlanabilme yeteneği, bu işaretleri doğru bir şekilde yönlendirebilme yeteneği ve en sonunda kendi işine yarayacak bir yoruma ulaşabilmesi tamamen bireyin kişisel zihinsel süreçleriyle alakadardır. Yaptığımız alıntıda bir gereksinime

ve bunun için etrafındaki izleri doğru yorumlayarak, onlardan yola çıkan birinin yaratısına şahit oluyoruz. Bu örnekte birey gereksinim duyduğu andan itibaren zihin o gereksinimi çözebilmek için çabalamaya başlıyor. Yetenek de büyük ölçüde etraftaki işaretleri doğru yorumlayıp onlardan yararlanabilen bir zihinden sonra ortaya çıkıyor fakat burada şunu demek zorundayız ki, mekânın verdiklerini, imkânları ve şartları had safhada değerlendirebilmek de yeteneğin bir parçasıdır. Burada hem bilişsel süreç hem de yaratıcılık kapsamında yetenek de ayrı ayrı önem arz ediyor.

Sadece duygu olarak görülen bir sanattan çok, bunun yanında özgün fikirlerin üretimi aşamasındaki zihinsel süreçler de bir o kadar önemli oluyor. Biz burada, sanatsal düşünme becerisinin elbette yetenek kısmıyla değil, zihinsel süreç kısmıyla ilgileneceğiz. Sanatsal düşünceden kastımız da, doğuştan gelen ilgilerin ve yeteneklerin kullanılabilme becerisi ile başlayan ve kişinin yaratıcı olduğu kadar sanat eserlerine karşı iç gözü kazanarak yorumlayabilme kapasitesidir. Bunun da gizil olmadan sanat eğitimi ile ama sanat malzemelerinin gizil öğretimi bakımından estetik eğitimi ile olabileceği kanısındayız.

4.1.2 Yüce ve Güzel Arasındaki Gordion Düğümü: Sanat ve Estetik İlişkisi

“Sokrat, güzeli, amaca uyan veya amaç yerini tutan, ya da sevilen şey diye tanımlamıştır. Eflatun, faydalı anlamında kabul etmiş olduğu bu tanımla beğenmiş ve son olarak güzeli, oranlarda, seslerde ve renklerde aramıştır.” (Sena, 1993, s.187) Birçok sanat felsefecisi, güzelin tanımını çeşitli şekillerde yapmıştır. Kimileri güzeli bir amaca bağlarken kimileri yalnızca ruha coşkunluk veren her şeyi güzel olarak saymışlardır. Bu konudaki literatür taramamızda karşılaştığımız şey ise genel olarak güzel tanımının onu güzel kılan başka kriterlerle birlikte değerlendirildiğini görürüz. Yukarıda yaptığımız alıntıda Sokrat için güzelin tanımı, bir sanat eserini güzel yapan şeyin o eserin bir fayda sağlamasıyla bağlantılı olduğunu anlarız. Yine bu görüşe paralel olarak da Eflatun, güzelde hem faydacılık hem de estetik değerlerin birleşimini aramıştır. Sokrat’ın ya da Eflatun’un bu konudaki görüşleri, estetik heyecanın oluşabilmesindeki o duygusal coşkuyu göz ardı etse de, sanat eğitimi açısından bizce anlamlıdır. Bir eserin sadece görünüş (duyuluş) itibarıyla güzel sayılamayacağını söyleyen Cemil Sena, bir eserin bize fısıldadığı duygulanım ve düşüncelerle

güzel sayılabileceği iddiasında bulunmuştur. Duygularımıza ya da belleğimize hiçbir şey söylemeyen bir sanat eserini de estetik değerlerden yoksun olarak güzel kavramının dışında tutmuştur. (Sena, 1993, s.199) Başından beri buraya aktardığımız sanat üzerine görüşleri, yine odak noktamız olarak eğitimden sapmadan değerlendirecek olursak sanatın bir şeyler söyleyen kısmı bizim için önemlidir. Sadece ruhsal heyecanlardan yola çıkılan bir sanat epeyce kişisel kalacak ve bu bakımdan ne sanatın ne güzelin tanımı tam olarak yapılamayacaktır. Bu açılardan kişisel zevk dediğimiz yargılar bile belirli görüşlere ve ortak düşüncelere bağlıdır. Aktardığımız felsefecilerin güzeli, bireye illa ki bir şeyler fısıldayan bir eser olarak nitelendirmesi de bundandır. Bir şeyler fısıldamasından kastımız, onun herkese aynı şeyi fısıldaması ya da herkese görüldüğü andan itibaren aynı fikirleri söylemesi değildir. İşte kişisellik ayrımı burada başlar ve sanat güzelliği burada kişisellik olarak yoluna devam eder. Ama kişisellik yoluna girene dek de bahsettiğimiz amaç-fayda-fikir-duygu yoğunluğu gibi aşamalarla ilerler. Demek istediğimiz, bana göre ya da sana göre güzel ya da çirkin gibi rastgele ifadeler bir eseri yargılamada yetersiz ve değersizdir. Kişisel yargılardan önce sanat eserinin rastgele düzenlenmemiş ve oranlarla, amaçlarıyla, sağlamak istedikleriyle ve uyandırabildiği ruhsal coşkularıyla değerlendirilmesi gereklidir.

Güzelin karşısında çirkin vardır. Çirkin de bireye yaşattığı güçlü tikslenme duygularıyla bir bakıma estetik sayılabilir. Duyguların uyanması ya da bir fikir fısıldar derken biz, yalnızca hoş duygulardan bahsetmiyoruz. Klasik anlamda estetikçiler çirkinin bu konunun bir parçası olarak görmemişlerdir. Fakat biz burada insan belleğine ve duygusuna her türlü orantılı ve tertipli baskının estetik değerini tartışabiliriz. Buna çirkin ve iğrendirici eserler de dâhil.

Başarılı bir sanat eserinde en çirkin konular bile bize estetik bir haz verebilir; mesela savaş, ıstırap, ölüm, fuhuş ve zulüm... gibi her türlü trajik konuları işleyen sanat eserleri, bizi daha üstün bir hayatın zaferlerine ulaştırır ve en yeğin estetik zevkleri almamıza da hizmet edebilirler. (Sena, 1993, s.200)

Burada aklımıza natüralistlerin sanat eserlerinde yapmaya çalıştığı hem gerçekçi hem korku uyandıran tasvirleri gelebilir. Güzel yargısına geniş bir perspektif alırsak, insan zihnini korkutabilen ve bu korkunun yanında ona belki eski bir anı veya yabancı gelen, hiç görmediği bir şeyin belleğine düşündürdükleri, bireyde artistik bir coşkuya sebep oluyorsa, o en korkunç tasvirleri olan eserler de bir yandan güzeldirler.

Güzel ile yücenin ayrımı da uzun yıllar hem tartışmalara neden olmuş hem de farklı açıklamalarla ayrımına varılmaya çalışılmıştır. Cemil Sena, güzel ile yüce olanın ayrımını yaparken, yücenin ezici gücünden bahseder. Güzelin oranına, düzenine, ritmine karşın yücede büyük bir orantısızlık vardır. Bu yüzden yüce karşısında ezilmiş ve suskun hissederiz. Güzeli ahenkle değerlendirirken, yüceyi uçsuz bucaksızlık ve sınırsızlıkla değerlendiririz. (Sena, 1993, s.218) Buradaki yüce ve güzel ayrımı gerçekten yerinde bir ayrımdır. Güzelin uyandırdığı coşkuya karşın yücenin uyandırdığı şaşkınlık ve tutulma hâli birbirinden farklıdır. Güzel ve yüce tamamen birbirinden ayrı olarak değerlendirilemez. Yüce, güzelin bir üst basamağı olmakla beraber birbirlerine sıkıca bağlıdırlar. *“Fırtınalarla coşmuş olan bir denizin, yüksek dağ tepelerinden görülen geniş ufukların, fışkırmakta olan bir yanardağın manzaraları yücedir. Süleymaniye camii, Sokrat’ın ölümü, bazı trajedilerdeki kahramanlar hep yücedirler.”* (Sena, 1993, s.218) Burada betimlenmek istenen yücelikte, aşırılığın baskın olduğunu görürüz. Orantısız güç gibi, insanın hem zihnine hem duygularına baskın gelen ve hiç kimsenin göz ardı edemeyeceği bir kavramdır yüce. Onda bir aşırılık vardır çünkü içinde hem dinamizmi hem de coşkunun en üst safhasını barındırabilme gücüne sahiptir. Yücenin, güzel olarak adlandırdığımız kavramdan daha üstte olarak konumlandığımız gibi aralarında mutlaka bir ilişki olduğundan bahsetmiştik. Bu ilişki içinde her güzelin yüce olamayacağını fakat her yücenin güzel olduğu fikri bizi destekliyor. (Sena, 1993, s.218) Yücenin karakterindeki sonsuzluk, onu aynı zamanda güzel de yapar. Yücede bireyin kendi küçüklüğünün, sığlığının, basitliğinin farkına varma vardır. Yücenin uyandırdığı hisler de bu türden hislerdir. “Güzel ne kadar sempatik ise, yüce de o kadar düşündürücü, hatta korkutucu ve küçültücü bir büyüklüktür; baş döndürücü bir derinliktir,” (Sena, 1993, s.219) diyen Eduard Lalo, güzelden daha üstün olarak yüceyi değil, fakat güzelden daha derinlikli, daha sonsuz ve daha karmaşık olarak yüceyi tanımlıyor.

Estetik terimi, Yunanca *aesthetikos*’tan gelir. Bu da duyarlılığı, yani duyularla algılama yetisini gösterir. Özgül bir bilimin adı olarak bu sözcük, ilk kez *Aesthetica* adlı yapıtın yazarı ve Wolff’un çömezi, Alman asıllı filozof Alexander Baumgarten tarafından kullanılmıştır. Yapıtın birinci bölümü 1750’de yayımlanmıştır. O zamandan bu yana bu terim, bilginin belli bir dalını göstermek için kullanılır; bu da gösteriyor ki, bilim olarak estetiği kuran Baumgarten değildir. Estetiğin kökeni antikçağın derinliklerinde yatar. (Ziss, 2016, s.9)

Estetik kelimesinin nereden geldiğini anlatmak için gerekli gördüğümüz bu alıntı, estetik duygunun hâlihazırda var olduğunu fakat bunun kelime olarak ilk kez kullanılmasını, Alman filozof Baumgarten'in yaptığını açıklar. Estetik ve sanatı birbirinden ayrı değerlendirmek olanaksızdır. Onları ayrı ayrı değerlendiren filozofların görüşlerini buraya aktarmayacağız. Estetiği güzelin bilimi olarak tanımlayan birçok görüşle birlikte biz de güzellik, estetik ve sanat kavramlarını birbiriyle bağlantılı şekilde ele alacağız.

Estetiğin her şeyden önce sanatın özünü ve genel yasalarını, sanatsal yaratıyı inceleyen bir bilim dalı (Ziss, 2016, s.10) olarak gören Avner Ziss, estetik ile sanatı birbirinden ayırmamıştır. Buna karşın aslında sanatı estetiğin bir konusu olarak görerek estetiği daha geniş bir alana yaymış, sanatı da bu kavramın bir konusu olarak nitelendirerek onu bir alt kategoriye koymuştur. (Ziss, 2016, s.10) Sanatın tanımını yapmaktaki güçlük gibi, estetiğin tanımını yapmak da aynı güçlükleri getirir. Zira estetik de sanat gibi yargı yönünden, konu yönünden, dinamizmi ve akışkan doğası yönünden tek bir kalıba sığdırılıp açıklanacak bir kavram değildir. Konusu her zaman değişebilir. Kriterleri günün sonunda başkalaşabilir. Bu değişimi toplumla olan sıkı bağıntısından ele alıyoruz. Topluluklar değiştikçe zevk yargıları da değişecektir. Bu bakımlardan öyle ya da böyle estetiğin net bir tanımını yapmak bir hayli zordur. Avner Ziss'in Moris Weitz'den aktardığına göre, *“Estetik (sanat kuramı olarak anlaşıldığında), tanım gereği gerçekleşemez bir şeydir. Çünkü konusunun yeterli ve zorunlu koordinatlardan oluşan bir sistemi yoktur ve olamaz da.”* (Ziss, 2016, s.13) Bu da demek değildir ki, estetiğin bir disiplin olarak hiçbir kuralı yoktur. Elbette estetiğin de, o zamanın yargılarına göre kendine has yöntemleri vardır. Bu yöntemler de sanatla birlikte ilerler ve sanata göre şekil alır. Sanatın getirdikleriyle kendi değerlerini belirler ya da değiştirir. Yani sanat ve estetik, karşılıklı belirleyicilik kanununa göre şekillenirler, güçlerini birbirlerinden alırlar ve değerlerini de birbirlerinden süzerek oluştururlar. Bu açılarından da her zaman etkileşim hâlinde dirler.

4.1.3. Estetiğin Poetikası: Bir Duyuş Olarak Estetik Algı ve Estetik Yaşantı

Estetik duygu hakkında iki zıt eğilimden söz edecek olursak, bunlardan ilki bu duygunun bireylerde doğuştan olduğudur. Diğer eğilim ise estetik duygunun tarihsel zaman içinde ve kültürel aktarımla oluşabilirliğidir. Sözgelimi Immanuel Kant, estetik duyguyu

insana başlangıçtan beri önsel olarak verilmiş bir güç olarak tanımlar. (Doğan, 2001, s.40) Bu görüşe tutunmak kişilerin estetik eğilimlerindeki farklılığı düşündüğümüzde imkânsız olacaktır. Sanat eserleri ve buna bağlı olarak güzellik algısı, zevk yargıları, bir eserin değerli ve yüce oluşundaki estetik kriterler insanî bir tavırla ortaya çıkar. İnsan eliyle ve zaman içinde değişen beğenilerle yoluna devam eden estetik duygu da doğuştan değil, kültürle ortaya çıkan bir duygudur. Bu bakımdan, biz bu tezimizde estetik duygunun doğuştan var olduğu görüşüyle değil, etkileşimler sonucu, süreyle oluşan bir duygu olarak ele alacağız.

Güzellik duygumuzu toplumsal çalışmaya borçluyuzdur. İnsan, varlığının maddi koşullarını yaratırken, doğayı insanileştirerek değiştirirken, toplumsal yaşamın biçimlerini değiştirirken, her gün biraz daha kendisi olmaktadır. Başka bir deyişle, insanın kendi cinsiyle ve maddi duysal şeylerin sonsuz çeşitliliğiyle çağlar boyu ilişkisi, onun beş fizyolojik duyusunu ve düşünce kalıplarını keskinleştirmiş ve geliştirmiştir; estetik duygusunu geliştirmesi de ancak bu yolla olmuştur.” (Doğan, 2001, s.57)

Victor Romanenko’nun bu görüşleri, estetik duygunun oluşumu açısından önemli bir ipucu taşımaktadır. Tavrımızı bu oluşumun tarihsel süreyle oluştuğundan yana alırken, tam olarak bahsetmek istediğimiz, hem bireyin toplum içinde ve toplumla birlikte hareketlerinden hem de bireyin kişisel hareketlerinden etkilenen ve böyle gelişen bir estetik duygusudur. İnsan topluma ya da doğaya büyük ya da küçük her müdahalesinin sonucunda yeni bir durumla karşılaşmakta ve bu durum ister iyi bir sonuca isterse kötü bir sonuca götürsün, ona yeni bir deneyim katmaktadır. Romanenko’nun da bahsetmeye çalıştığı deneyimlerin sonucunda oluşan bir estetik duygudur. Toplumun değişmesi bireyin de o topluma, kültüre ayak uydurmasını doğuracağından bireyi de değiştirecektir. Ve bu değişim de bireysel olarak tüm duygulanımları ve algıları da farklı bir boyuta zaman içinde taşıyacaktır. Bütün deneyimlerimiz, bizim duyularımıza hitap eden tüm baskı, değişiklik ve müdahaleler, artık değerlerimizi ve yaklaşım biçimlerimizi de şekillendirmeye başlayacaktır. İşte estetik algının ve estetik duygunun oluşum süreci bu şekilde başlar. Gereksinimlerden doğan sanat hakkında daha önceleri bahsetmiştik. Bireyin gereksinimleri karşılandıkça ve yeni gereksinimlere ortaya çıktıkça, bu gereksinimler bir şekilde karşılanmaya başlanır. Sanatsal deneyim de sanatsal algı ile birlikte gereksinimlerin karşılanması ile oluşur.

Tiyatromuz anlama heyecanını kıskırtmalı, gerçekleri değiştirmenin kıvancını duyurmalıdır insanlara. Seyircilerimiz yalnızca Prometheus’un nasıl kurtarıldığını duymakla kalmamalı, aynı zamanda onu

kurtarmanın sevincine katılacak yolda eğitilmeli. Tiyatromuzda arayıcıların, bulucuların bütün duydukları sevinç ve mutluluğu, kurtarıcıların duyduğu yüce başarıyı duymaları öğretilmeli insanlara. (Doğan, 2001, s.185)

Hem şair hem de tiyatro yazarı olan Bertolt Brecht'e ait bu sözler, sanatın yalnızca ilkel yararlılıktan ileri gelmememesi gerektiğini de bize öğütlüyor. İlkel düşünce olarak gereksinimlerle başlayan sanatın daha sonraları eğlence aracına dönüşmesi, elbette bu düşüncelere de sebep olmuştur. Brecht için bir tiyatroyu anlamamanın yetmeyeceği, bu anlamın yanında aynı duygu ve coşku ile belki de özdeşim kurma yolu ile onu izleyen kişide heyecan uyandırabilmesi, mutluluğa ortak edilebilmesi gerektiği de çok önemlidir. Böylece estetik duyuş da gelişim gösterecektir ve bu durum biraz da sanat eserinin geçireceği coşkunlukla da ilintilidir. Eserle onu izleyen, dinleyen, okuyan birey arasında sıkı bir ilişki bu yüzden vardır. Bireyin belleğine hitap eden bir sanatın yanında bireyin tüm artistik heyecanını da harekete geçirebilecek bir eser, aynı zamanda öğretilen bir estetik duygudur ve estetik algıyı da doğrudan etkiler.

Zamanla estetik yaşantı içinde olan birey, deneyimleriyle estetik algısını da şekillendirir. Estetik yaşantının içinde olmak da bireyin kendi çabası sonucu olan bir durumdur. Güzel sanatlar fakülteleri, konservatuarlar söz konusu olduğunda birey elbette gelişmiş bir estetik yaşantı içine girebilir fakat bunun dışında kalan bireyler için de bir estetik yaşantı gerekliliktir. Lise düzeyinden itibaren verilmeye başlanan edebiyat dersleri de bazı yönlerden kişinin estetik yaşantı içinde olmasında mühim bir yer kaplar vaziyettedir. Çünkü o zamana gelene kadar okutulan dersler içinde en kapsamlı ve uzun süreli estetik yaşantı sağlayabilecek olan ders edebiyattır. Bu açıdan edebiyat derslerinin bireyin algısının şekillenmesinde ve estet düşünce geliştirmesinde büyük bir yeri vardır. Bu yaşantı elbette yalnızca edebiyat dersleriyle başlamaz veya olmaz. Yine de bireylerin uzun süre muhatap olacağı bir ders olması bakımından önemsenecek bir paya da sahiptir.

4.1.4. Bir Estet Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar

“Estetik nedir?” sorusunun cevaplandırılması ve tanımlanmasının pedagojik açıdan önemli olduğu kabul edilmektedir. Estetiğin tanımı, gerçekliğin ele alınıp irdelenerek,

estetiksel olarak özümleğini öngörmektedir. Estetiğin tanımına ve kapladığı alana geçmeden önce Estetik sözcüğünün kaynağı üzerinde durmak gerekir. Bu konuda Mehmet H. Doğan şunları söylemektedir: “*Estetik sözcüğü, Yunanca Aisthanesthai (duymak, algılamak), “aisthesis” (duygu, duyum) sözcüklerinden gelmektedir*” (Doğan, 2001, s.25) Yetişken ise, “*Estetik kavramını ilk kez kullanan ve estetiği bağımsız bir disiplin olarak kuran filozof A. G. Baumgarten’dir. Ona göre estetik, güzel üzerine düşünme bilimidir.*” (Yetişken, 1991, s.39) der.

Estetik; sanatın sorgulanması, ne olduğu, sanat eserinin ne olduğu ve neye dendiği, doğa ile sanat arasındaki ilişki ve ayrılığın ne olduğu, güzel ve güzelliğin ne olduğu, estetik kuramların neler olduğu ve son olarak da sanat dünyasının ne olduğu gibi sorulara cevap arayan bir alt disiplin olarak kabul edilmektedir. Sanatçının, eserini oluştururken, düşüncelerini, imgelerini, duygularını anlatmak için bir bütünlük yaratırken kaygısının güzellik olduğu söylenebilir. Salt sanatçılar değil aynı zamanda izleyiciler ve estetikçiler de bir eserde güzeli ararlar denilebilir. (Karabulut, Bilirdönmez ve Ayduşlu, s.110, 2010)

Bilindiği üzere 1933 senesinde Ahmet Haşim’den sonra Güzel Sanatlar Akademisi’nde estetik dersleri veren Tanpınar’a “estet” dememizin sebebi, onun sadece hakiki anlamda sanatların hemen hemen hepsiyle yakından ilgilenmesi ve kişisel estetiğini şekillendirmesi ile ilgili değildir. Aynı zamanda estetik algı dünyasını eserlerinde ve bizzat öğrencilerine de aktarabildiği için de biz ona estet diyebiliriz. İlk yayımlanan şiiri *Musul Akşamları* ile adını duyurmaya başlayan Tanpınar, estetiğinin temelini, ilerleyen sayfalarda daha derin anlatacağımız “zaman”, “rüya”, “mazi” kavramları üzerine kurmuştur.

Tanpınar’ın edebî kişiliğini ve eserlerinde yer alan her alandaki estetik anlayışını tahlil noktasında kendisinden sonrakilerin çokça faydalandığı ve Tanpınar’ın, kendi poetikası hakkında en önemli bilgileri verdiği *Antalyalı Genç Kıza Mektup* isimli yazıda estetik anlayışı adına çok önemli bilgiler ve ipuçları da verir. Tabiata ve insana bir güzellik duygusuyla yaklaşan Tanpınar, çok küçük yaşlarında kazandığı bu tavrı ömrünün sonuna kadar muhafaza etmiştir. Yazarımızı güzelliğe ve güzel sanatlara iten sebeplerin en önemlileri, onun hayatı, yaşadığı şehirler, bulunduğu muhitler ve aldığı görevlerdir. (Samsakçı, 2005, s.11)

Antalyalı Genç Kıza Mektup’ta yazar şunları söyler:

Ergani Madeni'nde üç yaşında iken bir gün kendime rastladım. Çok karlı bir gündü. Ben sıcak ve buğulu bir camdan karla örtülü bayıra bakıyordum. Sonra birdenbire kar tekrar yağmaya başladı. Bir çeşit çok lezzetli bir hayranlık içinde kalmıştım. Bu ânı her karlı günde hatırlar ve yağmasını beklerim. (Kerman, 2007, s.270-271)

Yazarımızın estetik bakışının gelişmesinde gördüğü ve yaşadığı mekânların, bu mekânların tabîî özelliklerinin, mesela Ergani, Sinop ve daha sonra yerleştikleri Antalya'nın da etkisi vardır. Aynı mektubunda yazar, çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği yerler ve buraların kendi dünyasına etkileri için şunları söyler:

Ergani'den sonra Sinop'a gittik (1908-1910). Orada denizle dost oldum. Çocukluğumun en büyük zevki bir berzahta kurulu şehrin iki yanındaki deniz kıyısında oynamaktı. ... Hiçbirisi kumluk sahilde dalgaların birbiri ardınca çığlar hâlinde gelişi kadar güzel olamaz. Siirt'te uzakdağlara akşam saatlerinde çöken yalnızlığı ve yıldızlı geceleri tanıdım. Yazları çok sıcak olan bu memlekette damlarda yatardık. Yıldızlı gece beni büyüledi sanki. Sonsuzluk dalga dalga vücudumu ve ruhumu doldururdu. Bir Sümer rahibi gibi muhayyilem hep yıldızlarla meşguldü. Sırrın içinde yüzerdim. Buna akşam saatlerinde uzak dağların aldığı o korkunç yalnızlığı, o ezici morluğu ilâve edin. Kerkük'te yine damlarda yatardık (1913-1914). Yine gece ve yıldızlar. Şimdi kaybettiğimiz bu şehre on üç yaşında gelmiştik. ...Antalya'ya 1916 sonbaharında geldik. Epeyce büyümüşüm. Tek başıma, geceleri deniz kıyısında veya kayalıklarda, Hastahanebaşı'nda gezmek hakkım vardı. Karanlık epeyce inip de kayaların gölgesi beni korkutana kadar orada kalırdım. Denizin iki manzarası beni çıldırtırdı. Biri bu kayaların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışığıyla dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzara, biri de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi. Bunlar benim muhayyilem için büyük mânâları olan şeylerdi. Bu mânâlar sade güzel değildiler, bana bir türlü çözemediğim bir hakikati veya sırrı anlatıyorlardı. (Kerman, 2007, s.270-271)

Sinop'ta denizle dostluğun, Siirt'te yalnızlık ve yıldızlı gecelerin, Kerkük'ün, Antalya'daki deniz manzarasının çıldırtıcılığının onun genç denebilecek yaşlarına rastlıyor olması da bu estetik bakışın ve etkilenmenin ne kadar erken başladığını bizlere göstermektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın estetik donanımının ve estetik bakışının gelişmesinde şüphesiz okuduğu yazar ve şairlerin de etkileri söz konusudur. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'ta Batı edebiyatını ve bu edebiyatın sanatkârlarından Stephane Mallarmé, Paul Valéry, Gerard de Nerval, Edgar Allan Poe ve Goethe'yi sevdiğini

söylemektedir. Fakat tüm bu sanatçıların dışında en fazla etkilendiği ve sanatının şekillenmesinde pay sahibi olan kişi şüphesiz Yahya Kemal Beyatlı'dır. “Hiç kimsenin, Yahya Kemal hariç, tesiri altında kalmadım.” (Kerman, 2007, s.271) diyerek de bu tesiri açıkça ifade etmektedir. Aynı zamanda Tanpınar, *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'da, “Şiir ve sanat anlayışında Bergson'un zaman telâkkisinin mühim bir yeri vardır. Pek az okumakla beraber o da borçlu olduğum insanlardandır. Fakat 1932 yıllarında Schopenhauer ve Nietzsche'yi çok okuduğumu da hatırlatayım. Rüya meseleleri beni Freud ve psikanalistlere götürdü.” (Kerman, 2007, s.276-277) şeklindeki cümleleri onun felsefe ve dolayısıyla güzellikle ilgisinin bu filozoflar çerçevesinde geliştiğini göstermektedir.

Tanpınar için, *Tanpınar, sanatını hayatı, hayatını sanatı yapmaya gayret eden; karışıklık barındırmayan bir dualitenin karşılıklı geriliminin şahsiyetidir*, diyen Emir İlhan, Tanpınar'ın estetik evrende odak noktasına aldığı sanatın şiir olduğunu söyler. (İlhan, s.185, 2017) Gerçekten de Tanpınar, tüm sanat dallarıyla şiir arasında ilişki kurmaya çalışmış, hatta bazen heykel sanatı ve şiiri birbirine yaklaştırmıştır. Tüm sanatlarda bir şiir ve her şiirde diğer sanatların izlerini aramıştır.

4.2. Estetik Eğitimi

Estetik eğitimi, bugünkü güzel sanatlar liseleri ve fakülteleri dışında da, edebiyat yoluyla da gizil öğrenmelerle verilebilen bir eğitimidir. Biz burada, edebiyat yoluyla estetik eğitiminin mümkün olup olmadığını tartışacağız. Edebiyat yoluyla estetik ya da estetik yoluyla edebiyat hakkında düşüncelerimizle hareket edeceğiz. Bunu yaparken estetiğin insan yaşamındaki yerinden ve insanın ihtiyaçlarından referans alıp konuyu genişleterek edebiyatın estetik eğitimindeki rolü üzerinde beyin fırtınası yapacağız. Lisedeki edebiyat derslerinin estetik düşünme becerilerine katkısını da bu tezimizde sorgulayarak, Ahmet Hamdi Tanpınar örneği ile bunu pekiştirmeye çalışacağız.

Estetik eğitiminin neden gerekli olduğu konusunda Prof. Dr. İnci San'ın, *Sanatlar, Eğitim ve Kültür* isimli kitabında savunduğu, gerek topluma insancıl bireyler kazandırmada gerek çocuk ve ergende insancıl davranışlar kazandırılmasında sanat eğitiminin gerekliliğini

vurguladığını görürüz. (San, 2010, s.18) Bu görüşü daha da genişletecek olursak, çocuk ve ergenin yalnızca fizyolojik ihtiyaçlarına odaklanmak insani ihtiyaçları karşılamada yetersiz kalabilir. Amerikalı psikolog Abraham Maslow tarafından ortaya atılan ve bugün de hâlâ eğitim ve psikoloji alalarında geçerliliğini koruyan ihtiyaçlar hiyerarşisindeki en üst nokta, kendini gerçekleştirme ihtiyacıdır. Yenilenen bu ihtiyaçlar hiyerarşisinde ise estetik, kendini gerçekleştirmenin hemen altındaki basamakta yerini almaktadır. (Kula ve Çakar, 2015, s.194) Eğitimde çokça kullanılan bu piramitten referans alarak estetik ihtiyacını ve edebiyat eğitiminin bu ihtiyaçtaki rolü hakkında yazmaya çalışacağız. Edebiyat eğitiminin; estetik ihtiyacı, duygulanımları beslediği ve yetenekleri ortaya çıkarmada yardımcı olduğu yadsınamaz bir gerçektir. İnci San'ın topluma insancıl bireyler kazandırma savından yola çıkarak özel anlamda hem kendi ihtiyaçlarını estetik düzlemde doyurabilen bireyler ve böylece Maslow'un piramidine göre kendini gerçekleştirmiş bireyler hem de bununla birlikte topluma insancıl bireylerin kazandırılması için estetik eğitimi bir zarurettir. Edebiyat eğitimi elbette bireyleri yazar, şair yapmayacaktır fakat edebiyat yolu ile bireyde estetik dürtüler oluşacak ve bu dürtülerin eğitilmesi açısından edebiyat önemli bir görev üstlenecektir. Yine edebiyat eğitiminin vereceği estetik görüş ve tetikleyici yaratıcı düşünme becerileri de estetik eğitimi kapsamına girmektedir.

Bireyde saf bir biçimde varolan içgüdüler, edebiyat eğitimi ile teşvik edilebilir, içgüdülerin vasıtasıyla özgün düşünceler ortaya çıkabilir ve estetik deneyimler bireyin yaşamında yer bulmaya başlayabilir. Bu açıdan da edebiyat eğitiminin sadece bir dersten ibaret olmasındansa aynı zamanda bireyi çok yönlü geliştirme meziyetine sahip bir alan olduğu açıktır. İnci San'ın sanat tarihi derslerinin sanat eğitimi açısından nasıl olması gerektiği ile ilgili bir savını, biz de edebiyat dersi için uyarlayabiliriz. Edebiyat derslerinin bahsettiğimiz bu çok yönlü perspektifini ortaya çıkarabilmesi adına dersleri dinamik hâle getirebiliriz. Yaparak yaşayarak öğrenme metodunu kullanıp edebiyat eserlerini tartışarak, irdeleyerek öğretebiliriz. Böylece sözcğelim bir şiir hakkında birçok kişinin fikirlerini almakla kalmayıp, kişinin bu fikri ortaya koyabilme aşamasında estetik düşünmeye yeltenmesini de göz ardı edemeyiz. Öğrencilerin kendi edebiyatlarını öğrenmesi ve bunları hiyerarşik olarak tanıyabilmesi de estetik eğitime katkı sağlayacaktır. Çünkü edebî akımları bilen, içerikleri bilen bir öğrencinin bu akımlar vasıtasıyla kendi özgün düşünceler yaratması kaçınılmaz hâle gelecektir. (San, 2010, s.29)

Estetik hakkında yekpare bir tanımın olmaması elbette estetik eğitimini de güçleştiren bir diğer meseledir. Bizim tezimiz, estetik eğitiminin çoğunlukla gizil öğrenme yoluyla olduğudur. Bunun bir sebebi liselerde açıktan verilen bir estetik dersi olmayışıdır. Bir diğer sebebi de estetiğin çoğunlukla içsel ve zihinsel bir süreç olması bakımından onu öğrenmenin de gizil bir yolla olacağı kanısındayız. Gizil öğrenme, bir diğer deyişle örtük öğrenmeden kastımız, bireyin farkına varmadan öğrenebilme kapasitesidir. Bu yol da, estetik gibi tek bir tanıma sahip olamayan ve anlatıldığı zaman bireylere net bir görüş kazandırmayan bir alan için en uygun yoldur. Bireylere estetiğin ne olduğunu anlatmaktansa estetiği içinde barındıran eserleri bizzat göstermek, okutmak; yani onlara birinci elden deneyim kazandırmak estetik eğitimi açısından gizil öğrenme vasıtasıyla en etkili yol olacaktır. Çünkü bugün bile birçok sanat eleştirmeni sanatın ve estetiğin sınırlarını çizmekten kaçınıp tam bir tanım yapmamaktadırlar. Edebiyat öğretimi, estetik yoluyla kazandırılan bir disiplin olması bakımından İnci San'ın "sanat yoluyla eğitim ve sanat için eğitim" önermelerinden biz sanat yoluyla eğitim kısmıyla ilgileneceğiz. (San, 2010, s.39) İnci San'ın "*Böylece, insanın duyu, duyum, duygu ve düşlem gücünü eğitme kaygıları içindeki bir sanat eğitimi anlayışı yerine, öğretilebilirliği ile çocuk ve gencin yalnız duyarak değil, düşünerek, tartıp biçerek / eleştirerek yetişmesini isteyen bir sanat eğitimi anlayışı egemen olmaktadır.*" (San, 2010, s. 41) fikrini ele alacak olursak, güzel sanatlar fakültelerinin dışında, liselerdeki edebiyat öğretiminin de eserleri bizatihi değerlendirme yoluyla bir estetik biliş ve duyuş kazandırmak önemlidir. Böylelikle hem algılar eğitilmiş olacak hem de bu algıları şekillendiren eserler üzerinde bireyin kendi fikirleri şekillenmiş olacaktır. Bu durum da estetik duyarlığı sağlam bir zemine oturtur. Eğer estetik eğitiminin kazandırılması sadece duygular yoluyla olursa, bu durum elbetteki sağlam bir zeminde yürümeyi imkânsız kılacaktır.

Bir nesneye baktığımızda onu görürüz, görme duyusu işlevini yerine getirmiş, retinada beliren görüntünün duyum olarak beyin tarafından algılanması süreci bitmiştir. Ama biz o nesneyi görme duyumuzla görmekten öte, tanıma, bilme, değişikliklerin farkına varma, önceki durumla karşılaştırma, gelecekteki durum hakkında sezgi, öngörü geliştirme ve dolayısıyla öğrenme gibi zihinsel işlemlerle algılama sürecini sürdürüp geliştirebiliriz. Hele bu nesne bir saat nesnesi olarak seçilecek bir nesne ise yaa da bitmiş bir sanat ürünü ise, kısaca estetik algılama dediğimiz tadına varma, eleştirel yaklaşma, yargılama, karar verme vb. gibi pek çok zihinsel ya da beyinsel işlem sürecektir. Estetik algı da demek ki usdışı (irrational) değildir. Kendi tarzında ussaldır, kendi üslubuyla ölçüt geliştiricidir, Koch'un dediği gibi estetiğin ussal eylemleri vardır ve özgül bir dili vardır, yani görüsel simgeler kurma becerisi söz konusudur. (San, 2010, 118-119)

Bu alıntıyı estetik algı süreçlerinin nasıl oluştuğu ile ilgili olması bakımından önemli buluyoruz. Estetik düşünebilmede algının önemli olması, bu algının nasıl olduğu neyle ilgili olduğu sorularını doğuruyor. Çoğunlukla bilişsel alanla ilgili olan algı süreci, en az duyuşsal alan kadar önemli bir konuma geliyor. Bireyin ilk önce algılaması ve daha sonra algılarının sonucunda vardığı estetik yargıyla hazza ulaşabilmesi, hem bilincin hem de duyguların ortak bir çalışması olarak karşımıza çıkıyor.

Eğitim alanında da genellikle rağbet gören IQ kadar duygusal zekânın da önemini vurgulamadan geçmememiz gerekir. Duygusal zekâ edebiyat öğretiminde de estetiğin algılanmasında da büyük öneme sahiptir ve bireylerin bu zekâ alanlarına göre değerlendirilmeleri de aynı zamanda eğitim anlamında bir gerekliliktir. Estetik eğitiminin ölçümleri IQ ile yapılamayacak kadar kişisel olabilir. Bu anlamda müfredatta kullanılan ölçüt ve ölçeklerin de konumuz olan estetik eğitime katkısı yok denecek kadar azdır. İnsanın doğasını duyguların gücünden soyutlayarak anlamanın kısır bir anlayış olduğunu vurgulayan Daniel Goleman, kararlarımızı verdiğimizde dahi hislerimizin baskın çıktığından bahsetmiştir. (Goleman, 2003, s.18)

Toparlayacak olursak estetik eğitiminin tanımını yaptığımız ve yöntemlerini çizdiğimiz bu kısımda, gizil öğrenmeyi, Maslow'un ihtiyaçlar piramidindeki estetik ihtiyacını, yaparak yaşayarak öğrenme metodunu ve duygusal zekâ alanını ortaya çıkararak estetik eğitimindeki temel pratikleri sunduk.

4.2.1. Edebiyat Estetiği

Edebiyatı, sanatın bir parçası olarak değerlendirirken onu insanın içinde yer etmiş duygu ve düşünceler yoğunluğunu dile getirme aracı olarak görürüz. Güzellik arayışının görsel değil zihinsel ve duygusal anlamda sürdüğü bir alan olan edebiyat, tıpkı sanat gibi belli bir estetik anlayış içinde biçimlenir. Sanatın toplumu dönüştürme özelliğinin edebiyatta da mümkün olduğunu insanı ve içinde tüm olup bitenleri belli bir gerçekliğe yahut kurguya dayandırarak yansıtırken kalıcı izler bırakmasından anlarız. Bilgi ve tecrübeler yoluyla bir

aktarım aracına dönüşmesi insanın en gizli yahut en yüzeydeki duygu ve düşüncelerini de açık ederek onu dünyanın, içinde yaşadığı toplumun birer sözcüsü hâline getirir. Bu sözcü olma durumu, her edebiyatçının farklı etkenlere maruz kalması, kendilerini bu etkenin bir parçası hâline dönüştürmesiyle toplumsal bir sese dönüşür. Estetiğin sanata ve sanatın duyularımız üzerindeki etkisine nasıl cevap verdiğimiz ve genel olarak sanatın kültürel değerleriyle ilişkilendirilen güzellik ve beğeni hakkındaki fikirlerle ilgili olduğunu söylenirken, (Whitham ve Pooke, 2018, s.109) edebiyatın da sanat içindeki konumunu kültürel değerler çerçevesine yerleştirdiğimizde karşımıza çıkan tablo bize, toplumun sürdürdüğü edebiyat anlayışlarının o toplumun estetiğini de etkilediği yönünde olduğunu söyleyecektir.

Bir kısmı biçimsel olarak şekil bulurken, bir kısmı evrensel olarak, bir kısmı ise kavrayış derinliği ve benzeri öğelerle tamamlanan bir estetik anlayış, toplumsal kaygı sonucunda kendini açığa vurur. Nasıl sanat her dönemde yeniden yorumlanıyorsa saanın bir şekli olan edebiyat da her dönemde yeniden yorumlanabilir. Böylelikle edebiyat yoluyla sağlanan aktarımlar hem toplumu hem de bireyi şekillendirmede süregelen bir akış hâlinde insanın çeşitli değişim ve dönüşümlerine de tanıklık eder, tüm bunların bir belgesi haline gelir. Tarihsel süreç boyunca ahlaki bir tanık olmasının yanı sıra ahlak dışı tanıklıklar da yapar; çünkü iyinin ve güzelin estetiği, kötü ve çirkinin estetiğiyle aynı birikim içinde aktarılır. Farklı türleriyle, insan yaşamının ve toplum yapısının her ânından bir parça taşıyarak iç ya da dış mekândaki kötü ve çirkinin estetiğini de göz ardı etmeden günümüze ve geleceğe aktarımını sürdürür. Her edebî tür, kendi içinde açtığı yollarda ilerlerken diğer türlere de yeni yeni kapılar açar.

Sanatın ve edebiyatın dönüştürücülüğü kendi içlerindeki dönüşümlerle mümkün olur. Dönüşemeyen bir öykü, bir şiir, bir roman, bir masal dönüştürme etkisini de zamanla yitirecektir. Her ne kadar tüm edebi türler kendi içerisinde belli bir düzene sahip olsa da bu düzen içerisinde düzen dışı öğeler barındırarak türü içinde farklı konumu, ifadeleri aktarış biçimi, sözcük seçimi, yaratıcılığı, buluşları, insanlığın süreçteki çeşitli algılarına tanıklığı ile edebî akımların kendini belirgin kıldığı dönemler bu dönüşümün en önemli etkenidir. Dönüşümden kasıt elbette geçmişte kalmamak, geçmiş de referans alarak kendini yenilemektir. İnsan hayatının değişimdeki aktarım aracı olarak edebiyat, insanın canlı dinamiği ve varoluşu kadar önemli bir yer tutar. Çağına tanıklık ederek gerçekçi yönüyle toplumsal bir aktarım sağladığı gibi şairin, yazarın zihnindeki estetik anlayışla gerçeği

dönüştürerek ilerler. Bu, aynı zamanda gerçekliğin dönüşmesi anlamına geldiği gibi zaten dönüşmüş bir gerçekliğin tekrardan dönüşmesi anlamına da gelir. Böylece şair ve yazarın kendi gerçekliğini öne süren yaratıcı zihin, edebiyat aracılığıyla aktaracağı herhangi bir konuyu tekdüzelikten, basmakalıp söylemden kurtarabilir.

Gördüğümüz üzere edebiyat, edebiyattaki dönüşümler yalnızca çağına tanıklık etmez, tanıklık etme biçimlerini de çeşitler. İyi, güzeli arayışında ve doğruyu yanlıştan ayırt etmede ne denli etkin bir yeri olduğunu dünya tarihinde savaş sonrası ortaya çıkan edebî akımlara bakarak anlayabiliriz. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da doğan çeşitli akımlar kötü ve çirkinin estetik bir biçimde dönüştürülmesinin belgesidir. Savaş ortamında tanık olunan yıkıcılık çeşitli yazarlar tarafından yakından gözlemlerle birçok edebî türde açığa vurulur. Dada, Sürrealizm, Yıkım Edebiyatı, Fütürizm, Deneysel Şiir gibi akımlar savaş sonrası dönemde büyük önem kazanır.

İnsan yaşamının hayli etkilendiği savaş döneminde yaşananları konu edinen tiyatro oyunları, romanlar, öyküler, şiirler savaştan çok sonra bile etkisini gösterir. Genç yaşta ölen Wolfgang Borchert’in¹ savaş ortamını anlatan bir tiyatro oyunu yıllar sonra bir radyo programından işitildiğinde o dönemde yaşadığı zorlukları tekrar anımsayarak kedere boğulan birçok insan radyoya ulaşarak yayını durdurmasını ister. Yine aynı yazarın yazdığı *Hayır De* adlı şiiri ise birçok insanın savaş karşıtı söylemi olma görevini üstlenir.

Bir yıkımın, kötü ve çirkinin, ahlak dışı öğelerin edebiyat aracılığıyla estetik dönüşümü, yaşanan tanıklıkların bireysel yahut bir akım dâhilinde aktarımıyla yine iyiye, doğru olana bir yönlendirme olarak edebiyat ve estetik ilişkisinde yerini alır. Tüm bu süreçte dil de bir dönüşüm yaşar. Savaş sonrası edebiyatın çeşitli türlerinde kendini deneysel veya biçimci bir yapıyla açığa vuran şairler arayışlarına ve tanıklıklarına dili de dâhil ederek onun dönüşümünü de sağlar. Bomba, makineli tüfek seslerini taklit ederek yazılan şiirler, savaş döneminden kalan belgeler, gazeteler, telgraflar, raporlar, reçeteler, mektuplar, sinema biletleri... Üzerine yazılan yazılar, bir kenarda bırakılmış notlar birleştirilerek doğrudan, yani

¹ Alman şair, oyun ve öykü yazarı.

somut olarak veya bozularak, yani deneysel biçimde kurulmuş şiirler dili ve kullanılış şeklini dönüştürerek estetik arayış ve anlayışların çeşitlenmesini sağlar.

Anlamanın sonsuz bir süreç olduğunu, sanat eserlerinin hiçbir zaman tam olarak idrak edilemeyeceğini düşünen anlayış, bizi herkesçe eşit olarak bilinen bir estetik yargıya ve estetik beğeniye götürmez. Bunun için, edebiyatın fertlere yansıtacağı estetik bilinç, her fert için aynı olmayacaktır. Bunun bilincinde olarak, her edebî eserden yansıyan estetik algının ve edebiyat öğretiminin getirisi olarak öğrencilerin kazandığı estetik bilinç, bireylerde farklı farklı olabilecektir. Burada önemli olan, edebiyat sanatının estetik düşünme becerisi yolunda geliştiriciliği ve ilhamı olacaktır.

4.2.1.1. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektuplarında Makalelerinde ve Ders Notlarında Edebiyat Estetiği

Edebiyat sanatı için estetik algı, çağdan çağa, dönemden döneme değişmiş ve o zamanın beğenisine göre şekillenmiştir. Mehmet H. Doğan, *“Estetik, güzelliklerin bilimidir, sanatların felsefesidir önerisi, hangi çağda, hangi toplumsal- ekonomik ilişkiler içinde hangi güzelliklerin ve sanatın bilimidir?”* (Doğan, 2001, s.19) sorusuyla estetiğin tarihsel sürecine kapı aralarken, bizi de Türk Edebiyatı içinde gelişen tarihsel sürece bakmaya yönlendiriyor. Sözelimi Divan Edebiyatı estetiği ile Tanzimat Edebiyatı arasındaki estetik algının birbirinden farklı oluşu, bize dinamik, devingen ve durmaksızın değişmekte olan bir süreçten haber veriyor. Bu denli hareketli bir olguya zaman açısından yaklaşmamız da işte tam da bu yüzden.

Şiir, hikâye, roman, deneme ve fikrî yazılar yazan, edebî tenkit ve edebiyat tarihi alanında eserler kaleme alan ve eserleriyle Türk edebiyat ve kültür tarihinde kendine müstesna bir mevki edinen Tanpınar'ın eserlerinde tarih, edebiyat, musiki, estetik, mimari, felsefe, psikoloji ve plastik sanatlara ait bilgi ve yorumların inanılmaz bir bileşim halinde oldukça zengin bir görünüm arz ettiği kolayca fark edilebilir. Tanpınar'ın bu çok yönlü kişiliğinin arkasında elbette doymak bilmeyen bir tecessüs ve öğrenme merakı ile şairane duyarlık ve dikkat, muazzam bir hâfıza gücü ve büyük bir kültür birikimi ile zengin bir hayat tecrübesinin varlığı inkâr edilmez bir gerçektir. (Uçman, 2012, s.22)

Abdullah Uçman'dan yaptığımız bu alıntı, Tanpınar'ın estetik duyarlılığını anlatmaya başlayacağımız bu tez için iyi bir referanstır. Gerçekten de Tanpınar'ın ilgi duyduğu tek şey edebiyat olmamış, bütün sanat dallarıyla alakadar olan bir hayat sürmüştür. Bu estetik birikim onun kalemine de yansımış ve romanlarından günlüklerine, makalelerinden mektuplarına kadar yazdığı metinlerin hemen hemen hepsinde bu birikimi yansıtmıştır.

Batı musikisi ve Batı resmi, heykeli onun sanat ve estetik ufkunu çok genişletmiş olmalıdır. Gerek plastik ve fonetik sanatlarda, gerekse edebiyatta olsun estetik prensiplerinin, kurallarının birbirinden fazla farklı olmadıklarına inanırım. Bu yüzden güzel sanatlara ilgi duyan edebiyatçıların edebî eser tahlil ve tenkitlerinde, yorumlarında diğer sanat alanlarındaki bilgilerini kullanabileceğine kaniim. Tanpınar bu konuda başarılı bir örnektir. Ne var ki Akademi'deki hocalığı hakkında fazla bir bilgi sahibi değiliz. Sadece birkaç hatıra kırıntısı. (Kahraman, 2012, s.165)

Orhan Okay ile yapılan bir söyleşide bu sözleri sarf eden Okay, Tanpınar'ın güzel sanatlara ilgisinin öğretici niteliği olduğunu belirtir ve bir bakıma sanat dallarına ilgi duyanlar için Tanpınar'ın fikirlerinin biçilmez bir kaftan olacağını söyler. Bu durum elbette muazzam bir kültür birikimiyle zaman içinde ortaya çıkmıştır. Tanpınar mektuplarında âdeta zamanı durdurup edebiyattan, resimden, sinemadan, müzikten haber verirken, biz de kendi zamanımızın estetik algısıyla Tanpınar'ın estetik algısını karşılaştırmalı okumaya çalışacağız. Tezimizin bu kısmı, Tanpınarın bütün edebî fikirlerini kapsamayacak, yalnızca estetik eğitimi yönüyle gerekli gördüğümüz yerleri alacak ve yorumlayacağız. Bunun sebebi, tezimizin bağlamından kopmamak içindir.

Tanpınar, Hasan Âli Yücel'e yazdığı 1959 tarihli bir mektubunda hastabakıcı bir kadından söz ederken şöyle diyor:

Ne yapalım böyle olduk. Dilimizi değiştirdikten sonra başımıza gelmeyen kalmadı. Eskiden bir temyiz ve tefrik vardı. Bunu evvelâ ayırt etmek yaptık, sonra ayırtlamak hâline getirdik –tıpkı yudumlamak gibi- hülâsa aradan kaybolup gitti. Şimdi basit bir hastalık haberi bile yazamıyor. Samimilik devrik cümle, ilerilik... (Eronat, 1997, s.24)

Tanpınar burada bir bakıma öz Türkçeye itirazını dile getirir. Edebiyat estetiği üzerine çalışırken ilk olarak bu karşı çıkıştan, dil alanındaki düşüncelerinden yola çıkıp bunları

içerikle ilitilendirmekle işe başlamak istedik. Tanpınar, toplumun alışmış olduğu bir yerden yakalıyor dili. Herkesin kullanmakta zorlanmadığı, o dönemin ifadesi hâline gelmiş olan sözcüklerin bir bir değiştiğinden ve yeni oluşan sözcüklere ayak uydurulamadığından söz açıyor. Ona göre dilin bu değişimi, bireyleri menfi yönde etkilerken bu etkilenişin estetik çerçevede de menfi yönde olacağı çıkarımını yaparsak sanırım aşırıya kaçmış olmayız. Burada Nurullah Ataç'ı da anmamız gerekir. Emir Özdemir, *Türk Dili* dergisinde Ataç hakkında yazdığı bir yazıda şöyle söyler:

Ataç için öz Türkçeci olma, eski sözcüklerin yerine yenilerini, öz Türkçelerini geçirme değildir yalnızca. Önemli olan düşüncenin biçimlendirilişinde, anlatımın örgütlenirilişinde de kalıplaşmadan sıyrılmadır. Tümceyi her türlü ayrıntıdan soymadır. Düşüncenin soluğunu sözcük boğuntusuyla kısmamadır. Anlatıyı 'kitabî dili'nin asık suratlılığından kurtarma, konuşma dilinin kıvraklığına yaslandırmadır. (Özdemir, 1977, s.412)

Tanpınar ise mektubundaki ifadeden hareketle bu dil hareketinin, kendi düşüncemizi yazarken dahi insanı zora soktuğunu ve doğal olarak da bir edebiyat dili olmaktan çok uzak olacağını düşünüyor. Tanpınar'ın edebiyat ve dil ile kurduğu sıkı bağlantıyı düşündüğümüzde haksız olmadığını görebiliriz. Edebiyatın asıl malzemesinin dil olduğunu düşünen ve bu dilin de en nihayetinde hâlihazırda konuşulan dil olması gerektiğini düşünen biri, bu zoraki değişime edebiyat dili bağlamında karşı çıkıyor. Hasan Ali Yücel hakkında yazdığı bir yazıda, Babanzade Ahmet Naim Bey'in *İlmü'n Nefs* adlı tercüme kitabından söz ederken her terimin kendi manasını şu veya bu şekilde beraberinde getireceğini söyler. (Eronat, 1997, s.48) Sözü geçen kitabı üç yıl elinde gezdirip otuz sayfadan ileri gidemeyen Tanpınar, buradaki Arapçadan kuru kuruya yapılan bir felsefe kitabının ne kadar işe yarayabileceğinden yakınlıkla Ziya Gökalp'in felsefe dilinin, din kitabı dilinden ileri gelmesi gerektiği düşüncesini de eleştirir. Bu çevirinin, o devrin karışık Türkçesinden bile daha karışık olduğunu söylerken "*Saatlerce, bir elde Şemseddin Sâmî Bey'in lûgati tek sahife üzerinde iğne ile kuyu kazar gibi çalışan bu gençler ana kitapların dilde yokluğunun bütün acısını çekiyordu*" diyerek çevirilerin yetersiz oluşunu da dile getirir. Böylesine imkânsızlıkların olduğu bir edebiyat ortamında da dilin kararsızlığı, bir karaya oturamayışı, dönemin şair ve yazarlarını da etkileyecektir. Bundan elbette estetik de etkilenecektir. Yine de Tanpınar sözcüklerinden ve ifade biçiminden vazgeçmeyerek, eserlerini dil açısından bize göre geleneksel bir tavırla vermiştir. Geleneksel tavır derken elbette yeni olmayan demek

istemiyoruz. Bu geleneksellik, Tanpınar'ın kendi inandığı düşüncelerine sıkı sıkıya bağlı kalışıdır ve bu bağlı kalışın dışına çıkmadan kendi kaideleriyle estetik disiplininde ısrarcı olmuştur. Dil ile ilgili bu meseleyi estetik okumalarımız üzerinden devam ettirecek olursak, ilkin Aristoteles'in *Poetika* isimli kitabına bakmamız gerekecektir:

Dil kullanımında erdem, açık olmak ve yavanlığa düşmemektir. En açık dil, yaygın sözcüklerden oluşur ama o zaman da yavan olur. Beylik laflardan uzak ve ağırbaşlı bir dil, bir yabancılık taşıyan sözcüklerin kullanılmasıyla olur; yabancılık taşıyan sözcükler derken, yerel sözcüğü, metaforu, uzatmayı ve yaygın kalıpların dışına çıkan her şeyi kastediyorum. Ama birisi tüm sözcükleri böyle yaparsa, ortaya ya bir bilmece ya da bir garabet çıkacaktır; metaforlardan bilmece çıkar, yerel sözcüklerden ise garabet. (Aristoteles, 2018, s.65)

Aristoteles'in yabancı ve yerel sözcüklerin kullanımıyla ilgili kişisel fikirlerinden yola çıkarak Tanpınar'ın edebiyat dili ile ilgili fikirleriyle örtüştüğünü görürüz. Herkesin anlayacağı bir dil kullanmanın, yerel söyleyişlerin oluşturacağı kuru ifadeden ziyade daha oturaklı bir dilin ölçülü kullanılması şartıyla yabancılık taşıyan sözcüklerle oluşacağı fikri, Tanpınar'da da vardır, nitekim bu üslûbunu eserlerinde de görürüz ve bu açıdan Tanpınar'ın fikirlerini Aristotelesçi gelenekle ilişkilendirebiliriz. Dil estetiğine eklemede bulunacak olursak, Tanpınar, Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektubunda aynen şu cümleleri kullanır: “*Biz hep dilde kaldık. Dilde oynadık. Bütün dikkatimizi dile verdik. Beğenmedik, süsledik, attık, değiştirdik ve şimdi arzumuz yerine geldi. Dilsiz kaldık. Mektepte öğretilen bir dille yani...*” (Kerman, 2007, s.180) Tanpınar'ın bu içten sitemi, yukarıdaki çıkarımlarımızı da doğrular niteliktedir. Ona göre dilde sadeleşme çalışmaları, öz Türkçe girişimleri, edebî dili tahrip ederken aynı zamanda sözcük dağarcığının sadece okullarda öğrenilen ve herkesçe bilinen kelimelerle sınırlı kalmasına da neden olmuştur. Burada Tanpınar'ın yeniye şiddetle karşı çıktığı anlaşılmasın. Tanpınar her zaman modern bir edebiyatçıydı fakat dil ile özensizce oynanması da söz varlığına çoktan yerleşmiş birçok kelimenin yitmesine neden oldu. Sözlerinden anlaşılacağı üzere Tanpınar'ın da asıl karşı çıktığı şey işte bu özensizlikti. Sabahattin Eyüboğlu'nun Tanpınar'daki dil hassasiyetini, onun zaman telakkisiyle bileştiren yorumuna da yer vermeden geçmeyelim:

Tanpınar'ın yeni kelimeleri, deyimleri yadırgaması Osmanlı efendiliğinden değil, Zaman ozanlığından geliyordu. Yeni kelimeler onun gözünce zaman dışı, dolayısıyla şiir dışı gerçekler, yontulmamış taşlar,

büyüsüz gereçlerdi. Bu kelimeleri yeni bir insan sıcaklığıyla doldurmak isteyen yeni ozanların çabasına katılmıyor, katılamıyordu. Hiç gerici olmadığı halde dil konusunda devrimcilerden ayrılmak zorunda kalıyordu. (Eyuboğlu, 1963, s.1-5)

Tanpınar'ın alkışlanmaya değer inadını ve Türkçe için kesin tavrını anlayabilmek için, onun herhangi bir metnini okumak yeterlidir. Dil ile ilgili meseleler üzerine konuşmuştur ama aynı zamanda hayatı boyunca bu tavrını kaleme aldığı tüm metinlerinde hakkıyla sergileyebilmiştir.

Türkçeyi, hece veznini, Türk duyusunun biraz daha, olduğundan, bugünkünden daha çok ilerisine götürmekten henüz ümidimi kesmiş değilim. Daha yapacağım iş var. Buna eminim. Varsın sussunlar, varsın beğenmesinler, hayatlarına getirdiğim şeyin farkında olmadan, sathından beni tanısinlar, Bursa şiirimle iktifa etsinler, gazeteler bana boykot yapsın! Ben yine işime devam edeceğim. Kendime göre bir Türkçe yapacağım. Muayyen bir edebiyatın örneğini vereceğim. (Enginün, 1995, s.9)

Zeynep Kerman'ın yayıma hazırladığı *Tanpınar'ın Mektupları* isimli kitapta Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı bir mektubunda bir manzume yazdığından bahseder ve bu manzume ile ilgili şu sözleri söyler: “*Manzumeye (birdenbire) kelimesinin yırtılışındaki çabuklukla büyülenerek başladım. Bir iki gün ağzımda (birdenbire) gezdi, sonra bu nâgehâni teprenmeyi hafızaya, tesadüfün oyunlarına bağlamak istedim.*” (Kerman, 2017, s.43) Buradaki ifadelerden açıkça görüldüğü üzere Tanpınar, kelimeye bir sıfat addediyor ve onu yırtıcı olarak nitelendiriyor. Bu da onun kelimeye yüklediği anlamdan ziyade kelimenin çağrıştırdığı ve soluttuğu havayı önemsediğini gösteriyor. Neticede bir kelimenin yırtıcı olmasını nereden bakarsak bakalım bir ölçüte dayandıramayız. Ancak Tanpınar kelimeye kendi duyusundan yola çıkarak bir hava üflüyor ve artık o kelimenin havası yırtıcı bir hava hâline geliyor. Böylece Tanpınar'ın kelimelerde anlam kadar ses özelliklerini de önemsediği yargısına varıyoruz. “Birdenbire” kelimesindeki çabukluk anlamı, ona aynı zamanda yırtıcı bir atmosfer katıyor, anlam ve sesle birlikte kelime de kimliğini kazanıyor.

Tanpınar'ın kelimelere ve bunların estetiğine dair verebileceğimiz birçok örnek olsa da burada anlatmak istediğimiz asıl şey dil ve bununla beraber gelen kelimelerdeki duyusu, hissedilen duygu ve bunun Tanpınar üzerinde yarattığı estetik deneyimdir. *Şiir kaynaklarını dilin gizil ezgisinden, olanaklarının sonsuzluğundan, düzenlenişinin yeniliğinden devşirerek,*

dili kuvveden fiile çıkarır. (Badiou, 2013, s.37) diyen Alain Badiou, burada anlatmak istediğimiz şeyi âdeta somut hâle getirerek aktarır. Tanpınar, kelimelere dahi hassas bir duyuşla yaklaşırken onların bütün bir şiire kattığı estetik etkiyi düşünecek kadar da özveriliydi. Bu açılardan bizce dilin ve kelimelerin estetiği, aslında edebiyat estetiğinin de temel taşı konumundadır ve edebiyat estetiğine giriş yaparken Tanpınar'ın bunlara yaklaşım şeklini kısaca vermek istedik.

Mektuplarından devam edecek olursak, Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektupta kendi edebiyat estetiği hakkında kayda değer bilgiler veren Tanpınar şöyle der: *“Teo'nun kitabı için ayrıca yazmayacağım. Kırlangıç manzumesi pek hoşuma gitti. O kadar istediğim hâlde ben bir türlü bu cins kapalı şiir yazmadım. Ah, biraz imaja ve musikiye de tenezzül etseydi!”* (Tanpınar, 2017, s.174-175) Tanpınar için şiirde müzik ve imgeler önemli bir yer tutar. Lirizmi ve ritmi ön planda tutan, Saf Şiir anlayışını 1940'lı yıllarda sürdüren (Necatigil, 1995, s.326) Sabahattin Tahsin Teoman² için söylediği bu sözlerle anlıyoruz ki, onun şiir zevki için tamamen açık ve anlaşılır bir dilden uzak olarak anlamı muğlak tutmak önem kazanıyor. Estetik yargıya varmanın anlamla bir ilgisi olmadığından yola çıkarsak, yüzeysel bir anlamın vereceği bilgi de estetik bağlamda bir işimize yaramayacaktır. Çünkü estetik, bizim kast ettiğimiz anlamın daha ötesinde bir bilinçtir. *“Sanat ve sanat tarihine dair bigi ve anlayış kazanmak; kültür, anlam ve toplum gibi daha geniş konular üzerine eğilmeyi gerektirir.”* (Whitham ve Pooke, 2018, s.37) cümlesi ile de biz bu algının yalnızca anlam düzleminde olmadığını anlarız. O hâlde anlam tek başına estetik bilgiye ulaşmamız için yeterli olmayacaktır. *Modern şiirin biraz da okuyucu tarafından doldurulması gerekli boşluklar taşıdığını, böyle bir şiir tecrübesinden geçmemiş kimselere bunların biraz katı ve kapalı geleceğini kabul ediyorum. Ama şiirin ilk bakışta çapraşık ve bilmeceli görünmesi onun çözülemeyeceği anlamına da gelmez.* (Necatigil, 1979, s.105). Bu cümleleriyle Behçet Necatigil de Tanpınar'ın dilde kapalılık fikriyle birleşirken aynı zamanda estetik hazzın keşfedilmeye muhtaç yanını da ortaya sermiş oluyor. Çünkü zor da olsa günün sonunda çözülebilen bir şiirin verdiği haz ile anlamı apaçık olanın verdiği haz aynı olmayacaktır. Anlamın yaratıda gizlenmesi, onu gizleyen sanatçı, Tanpınar'a göre estetik güzellik olgusuna

² Büyük Doğu, Doğuş, Hep Bu Topraktan, İstanbul, Ülkü, Yaratış, Yücel, Şadırvan (1943 - 49) ve Varlık (1941 - 72) dergilerindeki yazı ve şiirleriyle tanınan Teoman, son yıllarda daha çok denemeler yayımlıyor. Eserleri: Rıhtım Sisleri (1953), Beşinci Mevsim (1945). (Kurdakul, 1978, s.378)

daha yakındır. Bunun yanında müzik ve imgeyi ekleyerek şiir düzleminde kendi estetik yargılarını oluşturur. Aynı mektubun devamında da, *“hayatın güzelleşmesi ve mânalanması için edebiyata geçmesi lâzım,”* diyerek yaşamla edebiyatı içiçe tutan bir yaklaşımla edebî estetiğini kurmuş olur. Hayatın edebiyata geçmesi, edebiyatın da bir anlamda hayata geçmesi demek olacağından, edebiyat ve hayat ile bağ kuran Tanpınar, gerçek hayattan uzak olan bir edebiyat anlayışını da kabul etmez. *“Sanat, ekmek ve su gibi bir zorunluluk olarak görülmelidir; tıpkı ekmek ve su gibi, genel akışın bir parçası olarak kabul edilmelidir; gündelik yaşamımızın ayrılmaz bir parçası olmalı ve gürültü koparmamalıdır. Bir misafir gibi değil, aileden biri gibi ele alınmalıdır.”* (Read, 2018, s.146) İngiliz sanat eleştirmeni Sir Herbert Read’e ait bu düşünceler, Tanpınar’ın edebiyat ve hayat ile kurduğu yakın bağı destekler niteliktedir. Hayat gerçekten edebiyata sirayet ettiği müddetçe canlı kalacaktır ve edebiyat da canlı kalabilmek için yaşanan hayatı konu almalıdır.

Tanpınar, Adalet Cimcoz’a yazdığı bir diğer mektubunda şiir yazarken bunun sadece çalışmakla olmayacağını, yazılan şiirle ilintili ruh hâlinin de devam ettirmek gerektiği üzerinde durarak kızıışmanın, muhafaza etmenin ve inanmanın da bir şiiri yazıp tamamlamada büyük etkisi olduğunu altını çiziyor. (Kerman, 2017, s.179) Böylece onun için şiir yazmaktaki tek disiplinin çalışmak olmadığını söyleyebiliriz. Tanpınar ruhun geçirdiği süreçle, içinde bulunduğu psikolojik durumla birlikte bu hâldeyken şiir fikrinin iyice olgunlaşıp dökülmesine inanıyor. Şiirde istediği tek şeyin müzik olmadığını, müziğin sadece şiirdeki derinliği mükemmelleştirmek, ona şekil vermek için lazım olduğunu söylerken bir bakıma şiirden ne istediğini çok iyi bilen bir imaj da sergiliyor. Ardından gelen cümlesinde ise *“Şiirin ne olduğunu biliyorum ve yapamadım”* diyerek öz eleştirisini yapmaktan çekinmiyor. (a.g.e., s.180) Kendine acımasızca davranır görünen *Tanpınar’ın Şiiri bir yaşam biçimi olarak seçen ve öncelikle şair olarak anılmak (Lekesiz, 2006, s.69)* istediğini de belirtmeden geçmeyelim. Bunların yanında Tanpınar, halk şiirini de paylamadan geçmiyor ve bu şiiri satıhtan toplanmış ve herkesin malı olmuş şeyler olarak nitelendiriyor. Tanpınar daha çok özgün ve sanatçının kendine ait bir tarzı olması gerektiğine inandığı bu düşüncelerinde sanatın ve sanatın ifade edilişinin de şahsi olduğunu vurgulamaya çalışıyor. Tam da bu yüzden herkesin diline düşen bir halk ifadesinin sanat dilinde yer bulmaması gerektiğini belirtiyor. *“Sanat ayrı bir şey. Hele şiir büsbütün ayrı. Şiir, dili, piano filan gibi şahsî bir âlet hâline getirmek sanattır.”* (Kerman, 2017, s.180) Bu cümlesiyle de onun şiiri çok ayrı bir yerde tuttuğunu anlarız ve Tanpınar şiiri sanatlar içinde onun hem şekil hem içerik

bakımından kendine has olması gerektiğini anlatır. Şiiri ayrı bir yerde tutması, bu türü yücelttiği için değildir. Yalnızca şiir, diğer edebiyat türlerinden, örneğin romandan farklı olarak dili kullanım biçimiyle ayrılacaktır. Romanda, hikâyede dilin kullanış biçimleri anlatıma dayalı olarak şiirden büsbütün farklıdır. Şiirdeki dilin kullanımı ise onun özel olarak sanatçının yeteneği ölçüsünde kişisel bir müzik aleti gibi icra edilmesi ile ortaya çıkacaktır. Piyano burada sadece bir metafordur. Sanatçı, dildeki özgünlüğü ile başka hiçbir türde kurulmayan bir dili kurarak bu dili piyano gibi bir alete çevirebilir.

Hakikat şu ki, ben kafiyeyle bağlıyım. Yani bir ses müşabebetini mısraın sonunda lüzumlu görüyorum. Ayrıca kafiye'nin ve şekl-i kafiye'nin şiirde yeri olduğuna inanırım. Tedaiyi açar. Fakat çok defa bir aksan müşabebetini, kafiye benzerini tercih ederim. Benim şekil dediğim şey, ne vezinden ne kafiye'den gelir. O cümle'nin, hayal ve tasavvurun, hülâsa kendisini tamamlamış yahut tamamlamamış idée poétique'in kendisidir. (a.g.e., s.224)

Tanpınar bu cümleleri, kendi şiiri olan *Raks* mazumesine yaptığı tenkitten dolayı Orhon Seyfi Orhon için söyler. *Idée poétique*'den kasıt burada en genel hâliyle “şiirsel fikir”dir. Onun için şiirin şekli, bir bütün olarak şiirin özü yani hem vezin ve kafiye hem de şiirdeki fikrin, bunları kullanarak nasıl anlatıldığıdır. Şekli salt kafiye'ye indirgemek Tanpınar'ın estetiğine uymadığı için, şiiri bir bütün olarak değerlendirerek şekli açıklar. Tüm bunların yanında kafiye'ye duyduğu inanç bize ahengi de işaret edecektir. *Şiirin düşünceden öte bir duyuş olması ve sözden ziyade musikiye yaklaşması tarzıyla Ahmet Haşim'den etkilenmiş; ayrıca Dede Efendi, Mozart, Beethoven, Bach gibi yerli ve yabancı müzisyenler onda Doğuyu ve Batıyı birleştiren bir musiki zevkinin oluşmasını sağlamışlardır. (Özer, 2006, s.9)* Kafiye sayesinde şiirin ritmi tutulduğu gibi bu ritim ve müzik olgusunu da tezimizin müzik ile ilgili olan bölümünde ayrıca inceleyeceğiz.

Tanpınar'ın şiirdeki müziğine verdiği önemden yukarıdaki alıntılarımızda bahsetmiştik. Bir şiirden yalnızca müzik istemiyorum dediğinde de işte buradaki idée poétique fikrinden bahsediyor. Bir şiirin her yönüyle; müzik, kafiye, anlatılan düşünce ile topyekûn var olması gerektiğini savunuyor. Yahya Kemal'in öğrencisi olduğu ve onun dersleriyle derinleştirdiği poetikası düşünüldüğünde kafiye'ye olan bağlılığına şaşırmamak gerekir. Bununla ilintili olarak meşhur *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'ta, “Yahya Kemal'in üzerimdeki asıl tesiri şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ile dil güzelliğidir. Dilin kapısını bize o

açtı. Bazıları bu tesiri başka türlü görüyorlar. Hakikatte estetiğimiz ayırdır,” (a.g.e., s. 318) der. Tanpınarın bu mektubu, onun edebiyat estetiği ile ilgili önemli ipuçları veriyor. Evvela Yahya Kemal’in üslûp mükemmeliyetini ve dili kullanma biçimini örnek aldığını belirtirken estetiklerinin ise ayrı olduğunu söylüyor. Hocası olarak Yahya Kemal elbette Tanpınar’ın üzerinde bir etki yaratacaktı fakat Tanpınar bu tesirle kalmayarak kendi estetik algısını şark ve garbın verimleriyle tayin edebilmiştir. Aynı mektubunda Baudelaire, Mallarmé ve Valéry’den etkilendiğini dile getirerek sadece bunlardan değil, daha birçok yazar, şair, ressam ve musikişinastan beslenerek kendi estetiğine vardığını belirtmiştir.

Asıl estetiğim Valéry’yi tanıdıktan sonra, (1928-1930) yıllarında teşekkül etti. Bu estetiği veya şiir anlayışını rüya kelimesi ile şuurlu çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musiki ve rüya. Valéry’nin ‘velev ki, rüyalarını yazmak isteyen adam bile azamî şekilde uyanık olmalıdır’ cümlesini ‘en uyanık gayret ve çalışma ile dilde bir rüya hâlini kurma’ şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar.” (a.g.e., s.319)

Tanpınar’ın asıl yapmak istediği dilde rüya hâlini yakalamaktı ve şiirlerinde de bu hâli neredeyse yakaladığını görebiliriz. *Ne İçindeyim Zamanın* isimli şiiri de bu rüya hâline en çok yaklaştığı şiirlerinden biridir. (a.g.e, s.321) *Her Şey Yerli Yerinde* isimli bir başka şiirinden örnek vererek bu rüya hâlini destekleyelim: *Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan* (Tanpınar, 2009, s.40) dizesiyle Tanpınar, birazdan daha detaylı anlatacağımız o rüya hâlini kullandığı dile yaymaya çalışır fakat bu teknik bir tercihten ziyade daha çok his dünyasına uzanan “tılsımlı” bir etki bırakan bir hâldir.

Rüya hâli, uyku ile uyanıklık arasındaki o evre; dildeki belirsizliğe, anlaşılır olmakla olmamak arasındaki çizgiye ve akıcılığa denk düşüyor. İşte Tanpınar’ın da sanatı kavrayışı tam da bu şekildeydi. Estetik algısının temel yapı taşı olan rüyadan bahsederken şu ifadeleri kullanır:

“Zaten rüyanın kendisinden ziyade, -benim şiir anlayışında- bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur. Musiki burada işe girer. Çünkü bu duygu musikişinas olmamak şartıyla musiki sevenlerde bu sanatın uyandırdığı hisse benzer. Bunu yaşadığımızdan başka zamana geçmek diye de tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman.” (a.g.e., s.321)

Bu ifadeler temelde “*Ne İçindeyim Zamanın*” şiiri ile ilgilidir fakat bütünüyle Tanpınar’ın estetiğini ortaya serer. Tanpınar bu şiir için *Kozmozla insanın birleşmesini nakleder ki, bir çeşir rüya hâlidir. Görüyorsunuz ki hakikî rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alâkası yoktur*, (Kaplan, 2013, s.179) diyerek aslında kastedilenin birincil anlamda bir rüya olmadığını anlatmaya çalışır. Rüyanın maddesel ya da görsel boyutundan ziyade orada hissettiği duygularla yeni bir şiir evreni yaratmaya çalışır. Bu evren onun şiir evreni olacaktır ve insanı saran duygulanımların rüya dilinde önemli bir yeri vardır. Bu duygu salınımıyla müziği birleştirerek bize ilginç bir şey söyler: Bir bestekâr olmayan ama müziği çok sevenlerin duyduğu his. Burada durup düşündüğümüzde Tanpınar’ın kendine ait olmayan, oraya ait olmadığı bir evreni dışardan izliyor ve kimi zaman da dilde rüya hâlini yaratarak o evrene geçiyor kanısına varabiliriz. Nitekim Tanpınar da hem belirsiz bir şekilde hissedilen duygunun hem de bu duyguyla aslında içinde yaşamadığımız başka bir boyuta geçişin dili olarak rüyalı dilini kurmaya çalışır. Bu boyut ânda yaşanan boyuttan farklı olarak başka bir ahengi –belki de daha yavaş akan bir zamanın ahengini- ve eşya ile birleşen bir boyut olarak şiir düzlemini tarif etmeye çalışır. “*Şiir ve sanat anlayışında Bergson’un zaman telakkisinin mühim bir yeri vardır.*” (a.g.e., s. 321) derken de hem rüyayı hem zamanı kişisel estetiğinin temeline yerleştirir.

Rüya şairi olan Tanpınar, rüyanın ikinci bir hayat olduğunu düşünür. Ona göre sanat eseri, sanatkâr benliğinin bir köşesinde bilinmeyen bir dip tabakada gizlidir. (...) Onun şiiri rüya halinin en kuvvetli sesidir. Ona göre rüya sadece uykuya münhasır bir hal değildir. Mükemmel bir manzara karşısında da rüya hali yaşanabilir. (...) Tanpınar’ın rüya dediği, her geçen gün içtimai hayatımızdan izleri silinen mazidir. (...) Ekleme gerekir ki, Tanpınar’da mazi bir hayat tarzı değil, estetik bir unsurdur. O, bilinçsizce ithal edilmiş bir medeniyetin oluşturduğu melez bir kimlik istemez. Kırkyama bohçalara dönmüş cemiyet hayatımızdan uygun olmayan renkleri çıkarmak ister; fakat bir türlü dolduramadığı bu boşlukların ruhunda yarattığı derin ıstıraptan, rüyalarındaki mazi tılsımına sığınır. Rüya onda bir uyku hali değil, aksine kökensel bir bilme şeklidir. (Deli, 2018, s.189)

Rüya hâlini irdeledikten sonra Tanpınar’ın sanatında bir diğer önemli unsur da, kökünü Henri Bergson’dan alan süre kavramıdır. Zaman kavramının da Tanpınar’da estetik bir unsur hâline geldiği rahatlıkla söylenebilir. Tanpınar ve Berson’un zamanı, parçalanamaz ve saatlere, dakikalara bölünemez bir zaman anlayışıdır. Saate bakarak ölçülemeyen, ancak

kişilerin zihinleriyle kavrayabileceği bir zamandan söz ederler. Öncelikle Berson'un zaman fikrine odanlanalım:

Bergson açısından zaman demek, “süre” (durée) demektir. Süre, onun bazen matematiksel, bazen de çizgisel olarak adlandırdığı dünyevî zamanı da yutan, ardışık olmayan ve parçalanamayan “içsel bir zamanı” temsil eder. İçsel olmayan zaman aklın eseridir ve esas itibarıyla insanın madde üzerinde tasarrufta bulunabilmesi amacıyla “zamanın mekânsallaştırılmasıdır”. Süre (durée) ise, zamanın özü ve her türlü yaratıcı tekâmülün mayası olarak, insanın iç dünyasında saltanatını kurmuştur. O, bize tabi olmamakla birlikte biz ona tabiyizdir ve insan bu gerçeğe sezgi yoluyla, şuurun doğrudan verilerini deneyimlemek suretiyle ulaşır. (Demir, 2019, s.3)

Görüldüğü gibi ölçülmeye müsait olmayan sürenin algılanışı Bergson'da kişiden kişiye değişebilen bir şeydir. İçsel zaman bize bunu işaret eder. Tanpınar'ın zaman kavramı da Bergson'da olduğu gibi süre kavramıyla, içsel bir zamanla örtüşmektedir. Bu zaman şu an yaşanılanla, ‘şimdi’ ile, ‘an’ ile alakadardır. Tanpınar'ın zamanı, şahsi bir zamandır ve tıpkı Bergson'un ki gibi kişinin kendi algısıyla oluşur. Bu zamansal anlayış, Tanpınar'ın estetiğinde mekânlarla ve dilin rüya biçimiyle birleşecektir:

Bu zaman, an'ın ve hareketin mucizesinin biçimlendirdiği ve öznenin yok oluş korkusuyla yaşamadığı, geçmiş ve şimdinin içinde dörüldüğü büyük andır. Böylece özne, yok oluş çemberinin dışına çıkacak ve bu sayede ebedi var oluşu yakalayacaktır. Dünyaya ait hiçbir zaman diliminde öznenin böyle bir şansı yakalaması söz konusu olamaz. Geçmişin ilineği ve geleceğin başlangıcı olan şimdiki zaman veya an'ın özneye böyle bir imkanı tanınması mümkün değildir. O halde Tanpınar'ın temennisi ne olabilir ? Konuyu şu şekilde izah edebiliriz. Tanpınar, ansal oluş ufkuyla sadece zamanın mevcut durumunu izah etmektedir. Daha doğrusu, zamanı bu noktada kavramaktadır. Tanpınar'ın amacı; sadece insani bir durumu anlatmaktan ibaret olamaz. Çünkü öznenin sonsuza dek yaşama dileği için bu türlü bir zaman anlayışı çözüm üretmez. (Özcan, 2012, s.80)

Dergâh yayınlarından çıkan *Edebiyat Üzerine Makaleler* isimli eserinde Tanpınar, edebiyat estetiğinden uzun uzun bahsetmiştir. Kitabın ilk makalesi olan *Şiir Hakkında*'da, “Bu yüzdendir ki, sadece muzdarip ve huzursuz ruhun saf bir lisanı olması lazım gelen şiiri çok defa irşadın kürsüsünde vaaz eder gördük. Hakikatte bütün bunları ifade için başka bir dil, yevmî hayatımızın aynası olan nesir vardı,” (Tanpınar, 2016, s.13) diyerek şiir ile nesiri karşılaştıran bir makale yazar. Şiiri doğası gereği nesirden ayrı bir yerde tutarak onun mantık

ve akıl dâhilindeki fikirler için kısıtlı bir alan teşkil ettiğini söyler. Şiirin mantığa hiçbir borcu olmadığını destekleyen fikirlerini, şiirin “*hiçbir davayı ispata müsait değildir.*” sözünden anlarız. Fakat nesir için bu mümkündür.

Aynı makalenin devam eden cümlelerinde ise hem şiir estetiğini hem de bütün bir estetiği yakından ilgilendiren bir önerme ile karşımıza çıkar. Bu önermeye göre, bir şiiri beğendiğimiz zaman aslında bu beğenin sanat kaygısı dışındaki başka ilgilerden ileri geldiğini söyler ve şu sözleri kullanır:

Hâlbuki hakiki şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinden başlar, kendisinde biter. Bütün asaleti de buradan gelir. Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bedîî alaka dediğimiz ve hayatımızın maddi taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan saf bir alaka uyandırmasıdır. (a.g.e., s.14)

Böylece Tanpınar, şiir beğenisinde hangi etmenlerin rol aldığını belirtirken hangisinin gerçek beğeni olduğunu da anlatır. Bu cümlelere göre kişisel ilgilerimizden ya da hayat tecrübelerimizle ilişkili olduğu için bir sanat eserini beğenmemiz ile o sanat eserini sadece yaratı olarak görüp ruhumuzun o yaratıyla herhangi bir nedene bağlanmaksızın sadece bir yaratı olduğu için tatmin olması bambaşka şeylerdir. Elbette ikincisi Tanpınar’ın estetiği için geçerlidir ve buradan da yaratıyı sadece yaratı olduğu için ve muhtemelen ruhu yüceltmeye, duyguları harekete geçirmeye tek başına yettiği için bu türden bir beğeniye beğeni olarak kabul eder. Burada sanatın algılanışının farklı şekillerde olması da beğeni kavramını karmaşık bir hâle getirir.

Aslına bakılırsa anlama sonsuz bir süreçtir; bir sanat eserini hiçbir zaman bütünüyle anlayamayız, çünkü her zaman keşfedilecek, kavranacak bir şeyler olur. Beğenimiz de sabit kalmaz. Sanatla uğraşmak kümülatif bir karşılaşmadır; bir tabloya her bakışımızda farklı bir şekilde bakarız, çünkü hem biz hem de baktığımız koşullar değişir. (Whitham ve Pooke, 2018, s.95)

Graham Whitham ve Grant Pooke’un ortak yazdığı *Sanatı Anlamak* isimli kitaptan alınan bu bölüm, yaratıya bakışın da çeşitli koşullarda değişebileceği üzerinde durur. Bir yaratıyı beğenme sebebimiz, başka bir gün başka bir sebepten dolayı beğenimizi yine başka

bir yönden etkileyebilir. Bu durum sanatın yüceliği ve karmaşık yapısıyla ilintilidir. Bir sanat eserini “işte bu yüzden sevdim” diye somut bir sebebe bağlamak, onu kendi yaşantımıza indirgemekle eş değerdir. Fakat kendimizin bile anlamadığı bir haz alma duygusu, Tanpınar’ın da savunduğu gibi gerçek hazdır. Bir yaratıyı beğenme durumu da tam da bu yüzden değişkendir. Çünkü o mantıkla ve somut nedenlerle açıklanamayan bir olgudur.

Tanpınar, şiir ve nesir üzerine konuşmaya devam ederken, anlam düzleminden de şiir ve nesiri birbirinden ayırır. Şiirdeki anlam ile konuşma üslûbundaki anlam ve yazı dilindeki anlam, ona göre birbirinden ayrıdır. Tanpınar’a göre şiirin anlamı, birbirinden bağımsız olan imaj ve fikirleri; dağınık bir hâlde duran hisleri ve imgeleri bir bütün hâline getirmeyeyle ortaya çıkar ve şiirin asıl büyüğü de işte buradan gelir. Tanpınar bu tarife “şiirin musikisi” der. (Tanpınar, 2016, s.19). Burada, Shelley’in “*Şiir aklın etkin gücüne bağlı olmayan bir şeydir.*” (Doğan, 2001, s.305) cümlesi aklımıza gelir ki, o da anlam üzerinden şiirin dinamiğini açıklamaya çalışır.

Belirgin bir anlamı olmak zorunda olmayan şiir, zihnimize karmaşık ve ifşa edilmemiş hâlde duran her duyguyu ve düşüncüyü bir kompozisyonda sunarken, anlamı da bir aklın bize söylediklerinden ziyade kendi yönlendirmelerimizle oluşan bir içerik olarak ortaya koyar. Bu duruma şiirin müziği diyen Tanpınar’ın demek istediği de, bir bütün hâline gelen tüm imaj ve fikirlerin kendi akışı içinde şiirde yer bulması ve okuyanın bu akışın ahenginden zevk almasına işaret eder. Zira Tanpınar’ın işaret ettiği bütüncül yaklaşım, şiire kendiliğinden bir ahenk katacaktır. Bu ahenk de okuyanda, okuyana özgü bir ritimle açığa çıkacaktır. Estetik beğenin herkeşe göre değişmesi de biraz da bu yüzdendir.

Tanpınar’ın estetiğinde, şiirin yazıldığı dile ait olduğu görüşü de vardır. Başka bir dile çevrilmeyi geçin, kendi dilinde bile bir farklı şekilde okunduğunda dahi şiirin kendi olmaktan çıktığını savunur. (Tanpınar, 2016, s.40) Şiiri böylesine hassas bir terazide ölçen Tanpınar, mısranın ve anlamın yazıldıkları dillerde gizlendiği yerden açığa çıkabileceği görüşüyle şiirin şeklinin de kendi kültürü dışında başka kültürlerce tam olarak algılanamayacağını savunarak çeviri şiire sıcak bakmaz. Şiiri de bir bakıma ulusal bir sanat olarak kabul ederek onu millîleştirir. (a.g.e., s.42) Şiiri millî bir sanat olarak addetme fikri ilk başta insana oldukça dar bir yaklaşım olarak gelse de, Tanpınar bu çıkarımı şiir türünün çevrilemeyeceğine olan

görüşünden ötürü yapıyor. Mehmet H. Doğan da *Estetik* isimli kitabında çeviri konusuna değinerek şiirdeki heyecanlı hâlin başka bir dile akarılmasında başarısız olunacağından yola çıkarak duygunun bile aynen çevrilebileceği lakin şiirin verdiği o coşkunun asla nakledilemeyeceği görüşünü savunur. (Doğan, 2001, s.304) Bütün bu düşüncelere baktığımızda şiirin diğer edebiyat türlerinden ayrı olarak kendine ait bir dilinin olduğu çıkarımına ulaşabiliriz. Bu dil, sadece kelimelerle oluşan bir değil, aynı zamanda kelimenin içinde barınır biçimde duran ruhun yücelmesini sağlayan harekete geçirici unsurla oluşan bir dildir. Bu türden bir dil elbette çeviriyi imkânsız kılacaktır.

Tanpınar, roman türüyle ilgili pek çok görüşünün yanında, Türk romanındaki konuşmanın ihmal edildiğini öne sürer. Konuşmanın roman örgüsündeki olayları destekleyen ve hikâyenin yükünü sırtlayan bir yanı olduğu görüşündedir ve ilk romancılarımızda bunun ihmal edildiğini söyler. (Tanpınar, 2016, s.68-69) Bu durum roman estetiğinde gerilimi de azaltacak ve karakterin de tahlilini yapmamıza imkân vermeyecektir. Karakterin hissiyatına girmek ve onun dilinden konuşabilmek roman estetiği içinde önemli bir yer kaplar. Konuşma olmazsa karakterle özdeşleşme durumu olmaz, bu da okuyanda tekdüzelik algısı yaratabilir ve gerçeklikten uzaklaşan bir hikâye oluşmasına sebep olabilir. Çünkü romanda konuşma, bir düşüncenin karakter ağzından dile getirilmesinden ziyade karaktere göre bir düşüncenin nasıl şekillendiğiyle ilintilidir. Bu da romanı hakiki düzleme çeker ki böyle bir roman okurla da konuşan bir romandır.

Tanpınar, Ziya Gökalp'ten bahsettiği bir makalesinde, "Cemiyet Mistiği" adını verdiği bir olgudan bahseder. (a.g.e., s.110) Bu olguyu da Gökalp'e mâl eder. Cemiyet mistiğinden kasıt; sosyal, kültürel ve toplumsal öğelerin Gökalp'te yer bulmasıyla oluşan estetik bir yapılanmadır. Bu yapılanmanın adına cemiyet mistiği adını verir ve Gökalp'in şiirlerinde bile bunun izlerini araştırır. Temelde tezimiz yalnızca Tanpınar'ın estetik görüşlerinden yola çıkılarak yazılacaktır fakat buradaki cemiyet mistiği ifadesi de estetik anlamda terimsel bir ifade olarak ilgimizi çektiği için buraya aldık. Bu ifade ile kast edilmek istenen, toplumun bütününün bir olarak görülmesiyle başlayan estetik bir süreçtir ve Gökalp'in milliyetçiliği ile de ilişkilendirilebilir. Böylece biz, toplumsal ya da siyasal ideolojilerin de doğurabileceği bir estetik algıya da parmak basmış oluruz ki, aslında Tanpınar da bunu kast etmektedir.

Ahmed Cemil ile Mülakat isimli makalesinde sözde Ahmed Cemil ile karşılaşan Tanpınar onunla konuşurken bize de estetik görüşlerini yansıtır. Bilindiği gibi Ahmed Cemil, Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* isimli romanındaki başkarakterdir. Ahmed Cemil, Tanpınar'a Yahya Kemal'i sorduğu vakit, Tanpınar onun büyük bir şair olduğunu söyler. Bunun Üzerine Cemil, ne Yahya Kemal'den ne de Ahmet Hâşim'den bir şey anlamadığını söyler ve ikisinde de santimentalitenin eksik olduğunu vurgular. Daha sonra da kendisini ve Servet-i Fünun devrindeki şairleri de kast ederek, “*biz elde bir mendil yaptık, çünkü samimi idik.*” der. (a.g.e., s.282-283) Hayalî bir konuşma olan bu mülakat, Tanpınar'ın Servet-i Fünun devrine bir eleştirisi olarak da okunabilir, “samimiydik” ifadesinden de bu yazıyı Servet-i Fünun'a bir övgü olarak okumak da mümkün olabilir. Fakat burada bir eleştiri olduğunu söylemek, Tanpınar'daki estetiği düşündüğümüzde bizi yanılgıya uğratacaktır. Bu mülakatta bir özlem vardır. Ahmed Cemil'in ruhsal kırılganlıklarıyla ince hayal dünyası üzerinden edebiyatta santimentalizme özlem duyan Tanpınar, yazının da yazıldığı tarihe bakarsak (1933) edebiyatta gelişen dil ve içerik değişikliğinden dolayı bu özlemi dile getirme gereği hissetmiştir. Onun estetiğinde duygunun ve dilin bu duyguyu yakalayışının önemli bir yeri vardır. O, bir slogan gibi atılarak okunan şiirden ziyade şarkı gibi mırıldanan bir şiire inanmıştır.

Şiir sanatının sonsuzlukla bağına da değinen Tanpınar, asıl sanatın şiirdeki sonsuzluk olduğundan ve okuru bu sonsuzlukla göz göze getirebilme maharetinden bahis açar. (a.g.e., s.313) Sonsuzluğu deniz imgesiyle birleştirerek zihnimizde biraz olsun bu fikri somutlaştırır. Bu fikri somutlaştırırken elbette hocası Yahya Kemal Beyatlı'nın *Deniz* ve *Açık Deniz* manzumelerini örnek gösterir. Dil, sözcük gibi maddesel olgular ile sonsuzluk gibi soyut ve zihinde bile tam olarak betimlenemeyen bir olguyu birleştirip onu okuyucunun gözüne, kulağına, hislerine hitap eder bir biçimde terkip etmek ozanın ustalığı ile ilgilidir diyerek Beyatlı'yı örnek gösterir. Beyatlı örneği ile bizimle şiir sanatı hakkında estetik mertebeden konuşurken de sanatta öğretici olmanın zarurî gülünçlüğüne rağmen makalesinde şiirlerinden örnek vererek ilerler. (a.g.e., s.313)

Burada durup sanatta öğretici olmanın komikliği ama yine de mecburi oluşu hakkındaki fikri üzerinde kısaca durmak gerekir. Tanpınar evvela bir hocaydı ve edebiyat, sanat üzerine fikirlerini açıklarken de bir hoca edasıyla bunları dökerdi. Bir yandan sanatın öğretilabilir yönünü yadsımazken bir yandan da bunun komik oluşunu da söylemeden

geçemez. Yine de bu durumu gülünç bulması, sanatın örneklerle öğretilmeyeceğini düşündüğünden değil; geniş açıdan sanat gibi uçsuz bucaksız bir konunun indirgenemez olmasıyla ilgilidir. Bir yere kadar indirgenebilir, belki mısra mısra açıklanabilir, estetiğin genel geçer öğretilerine işaret edilebilir ama geniş sekansta sanatı anlamada bunların yetmeyeceğini de bilir. Bunun için sanat hakkında, zamanla oluşan bir iç görü geliştirmek, hissiyat ve hassasiyet kazanmak gerekebilir. Yanı sıra estetik sezi en başta kültürle kazanılan bir yetenektir ve bu yetenek de elbette mısra mısra dikte edilerek kazandırılan bir yetenek değildir. Kültürden kastımız da aslında zamanla gelişen kültürel birikimlerdir, Orhan Okay'ın Tanpınar'ın romanlarını değerlendirirken şu sözleri sarfeder:

Tanpınar'ın romanlarına bir başka açıdan bir kültür romanı diye bakılabilir. Hemen hepsinde çok defa yazar veya sanatkâr olarak entelektüel kahramanların, bazan da ikinci derecedeki şahsiyetlerin diyaloglarında, iç konuşmalarında yakın devir tarihinden mimari, resim, hat ve mûsikiye, felsefî ve tasavvufî meselelere kadar zengin bir kültür birikimi sergilenir. Bu sebeple onun romanları bu meselelere yabancı olmayan entelektüel okuyucular tarafından daha çok ilgi görmüştür. (Okay, M. O., 2012, s.14)

Konumuzun dışına çıkmadan Okay'ın bahsettiği bu kültürel birikime yakından bakmakta fayda var. Tanpınar'ın fikir yazılarında ve güzel sanat dallarıyla ilgili çoğu yazısında bahsettiği kültürel birikimin gerekliliği, roman türünde verdiği eserlere de karakter olarak yansımaktadır. Huzur romanında Mümtaz'ın ağzından adeta Tanpınar konuşuyor gibidir:

Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi, Wagner olmadığı için, Yunus'u, Verlaine, Baki'yi, Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çıırplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey bizden bir yeni terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamağa çalışıyoruz. (Tanpınar, 2000, s.251)

Bizim bu tezde asıl vermek istediğimiz, Tanpınar'ın kişisel estetik görüşleridir. Yahya Kemal Beyatlı ve daha birçok şairin şiir anlayışları hakkındaki yorumlarından süzerek kendi fikirlerine odaklanmaya çalışacağız. Bu yüzden konumuzdan sapmamak adına diğer şairlerin

şiiir anlayışlarına ve Tanpınar'ın da onların şiirlerine bakışlarını uzunca anlattığı fikirlerine değil, bu fikirler arasında kendi estetik planına göre sözü aldığı yerlere odaklanacağız. Buna ilişkin de Tanpınar'ın estetik güzellik üzerine şu önemli sözlerini aynen aktarıyoruz:

Güzellik mazeret kabul etmez; bir eserin uzunluğu, kısalığı, şairin onu yazarken gençliği veya ihtiyarlığı bizim için bir mazeret olamaz. Her sanat eseri kendi olgunluğu ile ölçülür. Sanatta güzellik esastır. Muayyen ebat değil. Bir sanatkârın kendi ses kudretini bilmesi ve eserini ona göre hesap etmesi lazımdır. Sanat iradî bir iştir. Ve her şeyden evvel bir ölçü meselesidir. Bazen ölçüyü kıranlar vardır. Fakat bu istisnalarda insanlık için mutlaka yepyeni bir şey getirirlerse beğenilir, yoksa unutulur, giderler. (a.g.e., s.317)

Sanatta güzellik olgusunun herhangi bir nedene bağlanılamadığı gibi herhangi bir nedenden ötürü çizilemeyeceğini vurgulayan Tanpınar, bir yaratının kendi içinde ve kendine göre değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Kendi olgunluğundan kasıt budur. Asıl olanın uzunluk, kısalık gibi belirli ebatlar değil, güzellik olduğunu vurgular. Yaratıyı da sanatçı ile birbirine öylesine geçirir ki, biz burada âdeta onların birbirlerine karşı sorumlu olduklarının çıkarımını yaparız. Ona göre sanatçı, kendi yeteneğinin farkında olarak ve bu yeteneğinin potansiyelini bir güç olarak sayıp eserini bu güçle birlikte yaratmalıdır. Sanatın irade ile ilgili oluşu da bundandır. Tanpınar tamamen ruhun derinliklerinden ve doğal yoldan gelişen bir sanat anlayışından ziyade sanatçının bizzat istençli kararları neticesinde ortaya konmuş bir yaratıyı anlatır bize. Sanatçının kararı, ölçüyü de belirleyecektir. Ancak elbette bu ölçü de kendi kararıyla hem sanatçının hem de yaratının olgunluğuna göre şekillenecektir. Ölçüyü kırma meselesine gelince, bunun istisna olduğunu ve hakikaten sanatta devrim niteliğindeki değişimler için söylediği çok açık. Zira eğer estetik görünün dışına çıkılacaksa bu çıkış herkese daha önce hiç aralanmadık bir kapı ve hiç görülmedik bir diyarın yolunu çizen türden bir çıkış olmalıdır ki, o zaman ölçüyü değiştirmeye değer olsun.

Estetik ölçü dediğimizde de aklımıza ilkin Aristoteles'ten başkası gelemmez kuşkusuz. Daha önce de Tanpınar'ın estetiğini Aristotelesçi gelenekle ölçtüğümüz durumlar olmuştur. Burada yine Aristoteles'in ölçü ile ilgili düşüncelerini aktarmakta fayda var:

Ayrıca bir nesnenin –ister canlı, isterse de parçalardan oluşan başka bir şey olsun- güzel olması için düzenlenmiş olması yetmez, rastgele olmayan bir uzunluğa da sahip olmalıdır. Çünkü güzellik

uzunlukta ve düzende yatar, bu yüzden çok küçük bir canlı da güzel olmaz (ne de olsa bakış neredeyse algılanamayacak kadar kısa zamanda gerçekleştiği için bulanır), çok büyük bir canlı da güzel olmaz (çünkü bu sefer de bakış bir çırpıda gerçekleşmez, birlik ve bütünlük bakanların gözünden kaçar), örneğin yüzlerce metre boyunda bir canlı. Canlı varlıkların ve cisimlerin de nasıl bütünlüklü bir şekilde görülebilecek büyüklükte olması gerekiyorsa, öyküler de öyle bütünlüklü bir şekilde hatırlanabilecek uzunlukta olmalıdır.” (Aristoteles, 2018, s.19-20)

Aristoteles’in tanımladığı ölçü, belki de hakikaten estetikte ölçünün en güzel tanımı olabilir. Estetik ölçüyü, yine estetik bir biçimde açıklarken, bize keskin sınırlarla çizilen bir ebattan bahsetmez. Gözün, belki de kulağın bir ânlık yakalayabileceği bir ölçü, estetik ölçüdür. Bunun dışına çıkıldığında okur ya da onu seyredenler algının uzun süre çalışacağı bir sürece gireceklerinden estetiğin de dışına çıkmış olurlar. Bu ise bir estetik deneyim kazandırmaktan çok, yorucu bir eyleme dönüşecektir. Önce güzellik ve bu güzellikle birlikte muayyen olunan ölçü, sanatçının bilinçli bir biçimde kurması gereken çatıdır. Aristoteles ve Tanpınar buradaki görüşleriyle fikir birliği içindedirler.

“Asıl lazım olan sayfada veya hâfızada bir kalıp gibi duranı, canlı bir hâle sokmaktır,” (Tanpınar, 2016, s.331) diyen Tanpınar, bu fikrini Yahya Kemal’in şiiri üzerine konuşurken beyan etse de, bu estetik prensibini edebiyatın tüm türlerine yayarak konuşmamız mümkün. Kalıp gibi duran şey elbette sanatçının ne yapmak istediği, fikirleri, kabaca taslak hâline getirdiği malzemesidir. Mesele, bu malzemeyi sanat hâline dönüştürürken ona kıvrak ve hareketli bir biçim verebilmektir. Buna da, “*Şiir dilin malıdır.*” (a.g.e., s.331) düşüncesinden hareketle önce dil ile ulaşılabilir. Zira sadece şiir değil, topyekûn edebiyat da dilin malıdır, en başta dil ile yakından alakadardır. Burada Abdullah Uçman’ın Tanpınar’ın şiir dilinden kastının ne olduğunu açıkladığı alıntıyı yapmakta fayda var:

Tanpınar’ın, özellikle şiirde, tıpkı üstadı Yahya Kemal gibi, asla ödün vermediği iki husus vardır; bunların biri mükemmeliyet, diğeri dil güzelliği. Tanpınar da Yahya Kemal gibi, şiirin, ancak işlene işlene mükemmel hâle gelmiş bir dille yazılması gerektiği kanaatindedir. Bunun için, mükemmel bir sanat eseri, bir ananın çocuğunu doğururken çektiği ıstırap gibi bir acı çekmeden, kolay kolay ortaya konulamaz. Dil güzelliği, şiirde mükemmeliyet kaygısının bir parçasını oluşturur. Burada söz konusu olan, günlük dilde kullanılan kelimelerin şairin elinde bir ‘şiir dili’ hâline dönüşmesi keyfiyetidir. Nitekim Tanpınar “Şiir Hakkında” adlı makalesinde, ‘Şiir, her türlü menfaat endişesinden uzak, gayesi yalnızca kendinde bulunan bir mükemmeliyettir.’ der. (Uçman, 2006, s.491.)

Sanat eserindeki tazeliği ve dinamizmi korumak için de ilkin dildeki malzemenin kullanımı önemlidir. Tanpınar'ın canlılıktan kastı eylemsel figürler değildir. Şiirin canlı oluşu ona sürekli hâreket hâlinde tutacak fiillerden ileri gelmez. Bir imgenin, bir düşüncenin olabilecek en diri ve güzel şekilde aktarılmasıdır canlı hâle gelmesi. Bu da Türkçe'nin iyi bilinmesi ve bilmekle birlikte kullanırken de dilin nimetlerinden en had safhada yararlanılabilmesiyle olur. Yine de bu dili herkesin anlamasına karşın, bu dil ile oluşturulmuş bir sanat eserinin herkes tarafından tadına varılamayacağını bize söyleyen Tanpınar (a.g.e., s.332), yine estetik hazza kimler tarafından ulaşılabileceği hususunda küçük bir ışıık yakar. Yalnızca *“Muayyen bir seviyedekiler”*in tadabileceğini söyleyip geçse de biz bu küçük cümleyi biraz daha açarak estetiğin kimleri doyuma ulaştıracağını anlamaya çalışacağız. Bu muayyen seviyedekileri Türkçeyi bilenlerden ayıran nokta da zaten estetik görünün gelişmesidir.

Estetik bir hazza ulaşmak yalnızca o eserin dilini bilmek ve anlamaktan ileri gelmez. *“Sanatın hemen her çeşidinde izlenmiş olan amaçları ve ruhu kavrayarak bir estetik haz alabilmek için yalnız bir estetik eğitim değil, aynı zamanda felsefeye kadar uzanan, türlü bilimlerin kültürüyle bezenmiş bir beyne ihtiyaç vardır.”*(Sena, 1993, s.48) Gustav Theodor Fechner'e ait bu cümle, tam olarak niçin sadece bir eserin dilini bilmenin estetik doyuma ulaşmaya yetmeyeceğini bize özetler niteliktedir. Estetik üzerine teorilerine “eudemonisme” (mutçuluk) (a.g.e. s.47) adını veren Fechner, aslına bize hiç de yabancı olmayan bir teoriyle bu estetik doyumunu anlatır. Yabancı olmadığımız kısım, temelde bir insanın katışıksız hâinden ziyade zaman içinde edindiği her türlü bilginin, deneyimin, sanat üzerine bile olmasa herhangi bir tecrübenin estetik yargıya olan yansımasıdır. Yani, insanın duygularının doğuştan geldiğini kabul edersek bile, bu duygular herhangi bir karşı duygu ile etkileşime geçmediği takdirde güçlenemeyeceği ve çeşitlenemeyeceği gibi, estetik bir iç görü ile doğsak bile bu iç görü de kendi türünden, kendinin açığa çıkmasına yardımcı bir güzellik ile karşılaşmadığında gelişme vuku bulmayacaktır. Anlaşıyor ki, Tanpınar'ın muayyen seviyedekiler tanımı ile Fechner'in bezenmiş beyni, tam olarak estetik iç görüşüne karşılık bulabilen ve bu görüşü defalarca kez ortaya çıkarma imkânı bulmuş ve böylece artık bir yaratıya bakışında saf zihniyle değil, birçok deneyimleriyle birlikte bakış atabilen bir beyindir. Estetik hazza böyle bir beyin ulaşabilecektir. Dilin bilinmesinin de yetmeyeceği durum tam olarak budur.

“Onlara göre Türkçe güzel şiir, sokakta konuşulan Türkçe ile yapılan değil, sokakta konuşulduğu gibi Türkçe ile ve halkın klişe ifadesiyle yazılmış şiirdir. Bunun kadar yanlış bir şey olamaz. Şiir bir bekâret dünyasıdır. Orada her şey yeni olmak zarurettir. Halktan gelecek şey lûgatın kendisidir. Yoksa ifade şekli değildir.” (Tanpınar, 2016, s.333)

Tanpınar, bu ifadelerinden sonra roman ile şiiri karşılaştırarak bir çıkarıma varır. Romanın yaşanılan hayatla birlikte aktığını belirterek bu türün anahtarının sokakta olduğunu söyler fakat şiiri bundan ayırarak onun yalıtılmış bir yerde tutar. Sözlerinden varacağımız nokta ise halkın konuştuğu dili kullanarak halkın ifade ettiği şekliyle bir eserden ziyade halkın konuştuğu dili kullanıp ifade şeklini halktan ayrı olarak sanatçının kendi ifade şeklinin olması gerektiğidir. Mutlaka yaratıyı ayıran bir nokta olmalıdır ki o da ifade ediliş tarzındaki özgünlüktür. Tanpınar’ın bu eleştirisinde hedefi elbette Garip akımıdır. Garip’teki ifade tarzının halkın ifade tarzıyla aynı olmasına karşı çıkar. Buna mukabil şiirde muvaffak olmanın şartını şahsî bir dil sahibi olmaya bağlayan Tanpınar, (a.g.e., s.346) yukarıda söylediklerimizi destekler nitelikte bir önerme daha eklemiş bulunuyor. Dil anlaşılan, canlı, bugünün dili olmakla birlikte onu ifade etmek de sanatçının yeteneği ile kişisel bir üslûba sahip olabilmesidir. Şiirde başarılı olmak, özgün bir tarzın olması ile ilgili olacaktır.

Tanpınar’ın yazılarında estetiğe dair bazı olguları kendi tarzıyla ifade ettiğini görürüz. Bunlardan biri “anlam”ın “*tehlikeli cazibe*” (a.g.e., s.346) olarak karşımıza çıkmasıdır. Anlam, edebiyatımızda önceden beri tartışılmalı ve hâlâ daha ara sıra tartışılan konulardan biridir. Biz konumuzdan sapmamak adına bu tartışmaları tek tek incelemeyeceğiz. Tanpınar’ın anlama bakışı niçin tehlikeli bir cazibeydi? Bunu açıklamakla başlayabiliriz. Evet, anlam tam olarak bir cazibedir çünkü bir eseri tüm açıklığıyla idrak edebilmek bize mutluluk verir. Anladığımızı düşünerek belki de estetik bir doyuma ulaşabiliriz. Fakat anlamı keşfetmek, estetiği çözümlemek değildir. Estetik, beğeni yargılarımız ve güzellik algımız ile yakından ilişkilidir ve evet, her ne kadar anlamak bir cazibeyse aynı zamanda tehlikelidir. Zira yüzeysel olarak anladığımızı bildiğimiz bir eser için derin bir düşünme çalışması yapmayız. Bu da onun üzerinde durmamamız anlamına gelir. Anlam kimi zaman yüzeydeyse, bilinç bunu alıp derinleştirmeye ihtiyaç duymaz. İşte anlam bu yüzden de tehlikeli olacaktır. İnsan zihni, tüm deneyimleriyle bu anlamı alenen gördüğünde geçici bir cazibeye kapılsa da bu cazibe üzerinde düşünülmediği için de tehlike arz eder. Bu anlamda Tanpınar için sanat

eserinde anlamın net olmaması gerektiği çıkarımını da onu tehlikeli bir cazibe saymasından yapabiliriz.

“Mensur şiir, manzum şiirden elbette ki, güçtür. Nazımda kafiyelerin hâricî ahenginden istifade eden sanatkâr, mensur şiirde bir nevi bâtinî ritm yaratmağa mecburdur.” (a.g.e., s.388) Tanpınar’ın mazum ve mensur şiir karşılaştırması yaparak sarf ettiği bu sözler, düzyazı şiirdeki ahengin kafiyeden farklı olarak gizil bir biçimde kurulması gerektiğini anlatmaya çalışır. Bâtını ritimden kastın tam olarak ne olduğu ile ilgili açıklama yapmayan Tanpınar, esasen burada bize elbette manzum şiirdeki ahenk öğelerinin kullanılarak bir ritme varılmasından daha zor ve başka dinamiklerin gerektiği konusunu anlatmaya çalışıyor. Bunları söylerken de mensur şiirin daha meşakkatli ve şairler tarafından yazılmaya pek cesaret edilmediğini de eklemeyi unutmuyor.

Doğrusunu istersek, şiir hüzünden ziyade ruhun kanatlandığı anları benimser. Güzel şiirler, hislerimizin bizi yendiği veyahut yener gibi göründükleri anların değil, bizim onları yenerek efendisi olduğumuz zamanlarıdır. (a.g.e., s.398)

Bu satırların devamında şiirdeki asıl duygunun geçici olan (hüzün, acı, keder) duygular değil; neşe, mutluluk gibi şevkli duyguların insan coşkusu harekete geçiren ve şiiri “güzellik” olgusuna yaklaştıran duygular olduğunu belirtir. Burada Tanpınar’ın vurgulamak istediği mesele, aslen insanı büsbütün esir eden kötücül ve menfi duyguların şiirde hâkim olmasında hiçbir coşkunun bulunmadığıdır. Bu duyguların insanı ekarte eden duygular olduğunu ve sanattaki asıl güzelliğin bunları anlatmak değil, bilakis bu duyguların ekarte edildiği anlar olduğu görüşündedir. Yaratı böylece belki daha güçlü, daha coşkun olacak ve böylece “güzel”in tanımına Tanpınar’dan bir ölçüt daha eklenecektir. Burada coşkudan kasıt, estetik bir coşkudur. Sanat karşısında istemsizce duyulan coşkudur ve çoğunlukla kendinden geçmeyle, cezbe haliyle ilgilidir. Bu türden bir coşku da ancak bizzat sanatçının duyguya hâkimiyetiyle ölçülü bir biçimde yansıttığında duyumsanabilir.

Hikâye türü üzerine fikirlerini de belirten Tanpınar, hikâyedeki zamanın kısa ve ölçülü bir biçimde gelişmesi gerektiğini söyler. Ona göre zaman algısı öznel olmalıdır ve hatta olayın ve cümlelerin bile bir süreye, zamana dönüşmesi gereklidir. Hikâyedeki ritmi, zamanın

kısa, anlık ve gayet öznel olması ile açıklar. (a.g.e., s.450) Burada asıl söylenmek istenen, olay örgüsündeki zaman tasarrufudur. Bu tasarruffu sağlarken olaylar, kahramanlar ve anlatıcı işbirliği içindedir. Ve böylece hikâyenin öz ritmi ortaya çıkar. Bu öz ritim de, kurgunun baştan sona bütüncül ve düzenini belirler. İşte hikâyenin şartlarından biri de Tanpınar’a göre budur.

Muhakkak ki edebiyat nesirdir. Çünkü şiir heyecanlarımızı istismara bile yaramaz. Sözün, mânâlı ve belîğ sözün bir işaret veya uzviyetin derinliklerinden gelmiş bir çığlık - nasıl söyleyeyim - bir oyun haline gelmiş şeklidir. Hiçbir şey için değildir. Hiçbir şeyin peşinde değildir. Hâlbuki edebiyat iddia ve ispat eder. Nevileri vardır. Her nevi, bir gayeye bağlıdır. Evet, şiir edebiyattan ayrılıyor ve istiklâlê doğru gidiyor. Zaten daha XIX. asırdan itibaren şiir edebiyattan ayrı bir şeydir. (Tanpınar, 1939, s.169)

Diğer alıntılarımızda da belirttiğimiz üzere burada da şiir türünü edebiyat türleri içinde farklı konumlandıran Tanpınar’a göre, edebiyatın aslında nesir olduğunu vurgulamıştır. Çünkü şiir, içinde barındırdığı hiçbir kelimeyi, cümleyi ispata gerek duymazken edebiyat bundan farklı olarak bir amaca, sebep ve sonuçlara bağlı olduğunu söylüyor.

Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı* isimli kitabında tenkit türü ile ilgili düşüncelerini söylerken bu türün bizde hakkıyla olmadığını söyler. Türk edebiyatındaki yazarların, bu milletin edebiyatına ait sorunlardan bahsetmediğini anlatırken bunun sebebi olarak da yabancı dili bilenlerin daha çok yabancı eserlerle ve onların edebiyatıyla ilgilenmesini gösterir. Yabancı dil bilerek yetişen bu insanlar, büyük bir yanılgıya kapılarak kendi eserlerimizi yabancı eserlerin kopyası olduğunu düşünerek, kendi eserlerimizi bile okumadıklarını da ekler. (a.g.e., s.192-193) Böylece o dönemimizin edebiyatında bir diğer sorunun da tenkit sorunu olduğunu söyleyebiliriz. Buradan şu çıkarımı yapabiliriz, Tanpınar’a göre tenkit türünün gelişimi için yabancı eserleri de gayet iyi bilerek ve karşılaştırma da yaparak kendi eserlerimizi dikkatle okumalı ve edebiyatımıza ait sorunlardan mutlaka dile getirmeliyiz.

Türk şiirinin, Türk edebiyatının belli başlı meselesi dil meselesidir. Gençler yeni bir kelime fetişizmine düştüler ve yeniliği kayıtsız şartsız kabul etmeyi ihtiyaçlamamanın tek çaresi gibi gören yaşlılar da bundan pek hoşlanıyorlar. Bu yüzden hiçbir milletin tarihinde görülmemiş bir anarşinin içindeyiz. Bittabi burada dilin yenileşmesi aleyhinde bulunmuyorum. Fakat halk kaynağından uzaklaştığımızı

hattâ bu kaynağı yanlış tefsir ettiğimizi, yeni zümre dili kurduğumuzu ve hayatın kendisi olan dilin karşısında çok dimağî kaldığımız söylemek istiyorum. (a.g.e., s.237-238)

Tanpınar'ın, *Mücevherlerin Sırrı* isimli kitaptan aldığımız bu sözleri, yine bir dil meselesi üzerine düşüncelerine dayanıyor. Edebiyat sanatının asıl meselesinin dile dayandığını belirtirken aslında dilin değişim ve dönüşümündeki yanlış yöntemleri de eleştirmekten kaçınmıyor. Daha önce değindiğimiz bu dil konusu hakkında yeni sözcüklerin dolaşıma sokulmasını âdetâ bir fetişizm olarak karşılayan Tanpınar aslında dilin yenileşmesine karşı değildir. Yalnızca yerel değerlerden uzaklaşılmasının ve çoktan bireylerin ağzına yerleşmiş olan ifadelerden uzaklaşılmasının edebiyatımız açısından tehlike arz edeceğini anlatmaya çalışıyor.

Bence şiir, bir form meselesidir. Bu form Yahya Kemal'de, Valéry'de, daha evvel Racine'de, Bâki Efendi'de olduğu gibi kaidelerle; veya Cahit Sıtkı'da, Orhan Veli'de olduğu gibi tamamiyle şahsî kaidelerle elde edilebilir. Ben hissî mizaçta yaratılmış adamım. Yani oyunun bütün kaidelerine riayet hoşuma gider. Bu, öbüründen zevk almamı, hayran olmamı menetmez. Belki sadece ölçülerimizi biraz daha fazla sübjektif yapar, herkesin malı olan kıstasların dışında birtakım ferdî kıstasları hâkim kılar. (Tanpınar, 2019, s.324-325)

Tanpınar'ın burada dikkat çekmek istediği nokta şiirin kişisel deneyimler sonucunda girdiği formun önemli oluşudur. Her şair kendine ait dünyasından seslenirken, başka bir şairin de kendi kişisel değerlerinden süzdüğü estetiğini beğenmeyeceği anlamına gelmez. Bu da demek oluyor ki Tanpınar'a göre sanatsal algı ne kadar kişisel olursa olsun ve her ne kadar bireylerin kendilerine ait estetik yargıları olursa olsun, başka bir estetik deneyim ve beğeni ile yaratılmış herhangi bir eser de beğenilebilir, değerli bulunabilir ve güzel olarak nitelendirilebilir.

“Cemiyette şiirin yerini ancak güzellik vahasını insanlara temin etmekte buluyorum. Hattâ daha ileri gider, derim ki, şiir ve umumiyetle sanat güzeli vermek haysiyeti ve kudretiyle beşerîdir, yahut öyle olması lâzım gelir,” (a.g.e., s.324) diyen Tanpınar; toplumun, toplumdaki fertlerin şiirden alacağı estetik kazanıma ve şiirin de bu ölçüde beşerî bir tarafı olduğuna dikkat çeker.

Bugünkü şiirimizin bence en büyük meselesi, gençlerin vezni bûsbütün bırakmış görünmeleridir. Şiir bir milletin öz malıdır, hangi şekilde olursa olsun dilin çiçeğidir ve herkesin malı olan bir ölçü ister. Fransız ve İngiliz şiiri çok yenileşti, çok değişti. Fakat vezni ve klâsik mısra'ı bûsbütün bırakmadı. Biz evvelâ aruzu bıraktık, sonra heceye sırt çevirdik, vezinsiz mi kalacağız? Bu otuz sene sonra da sorulacak bir sualdir. Acaba asıl büyük yeniliği klâsik şeklin içinde aramak günü gelmeyecek mi? Bana öyle geliyor ki gençlerimizin vezinsiz ve kafiyesiz şiire gitmeleri çok defa yenilik ihtiyacından değil, kolaylık ihtiyacından geliyor. Biraz oyunun şartlarını kabul ederek de insan yeni olabilir. (a.g.e, s.354)

Tanpınar'ın karşı çıktığı nokta yenilik değil, bu yeniliğin yanlış şekilde, bozarak, yıkarak oluşması ve böylece milli değerlerin siliniyor oluşudur. Onun için asıl yenilik, gelenekselin içinde aranmalıdır. Burada demek istediği de şüphesiz geleneğin dönüşümüdür. Bu dönüşüm bize yeniyi getirecektir. Bugünkü gençlerin vezinleri terk edişi de ona göre yenilik arzusundan değil, kolayca kaçmak için yapılan bir şeydir.

Son olarak Tanpınar'ın eleştirmen kimliğinden ve yazın hayatı boyunca edebiyat eleştirisi alanına yaptığı muazzam katkılardan bahsetmek gerekir. Buraya tek tek yaptığı eleştiri metinlerden örnek vermeyeceğiz. Anlatmak istediğimiz şey, eleştiri metinlerinin de içinde de bir öğreti yattığıdır ve belki de bunun en iyi örneklerini Tanpınar'ın bu alanda yazdığı metinlerden okuyabiliriz. Çünkü o eleştiriler yapmakla kalmamış, en geniş anlamda sanatların da eleştirisini yapabilmiştir. Bunun en büyük kanıtı ise zaten edebiyat bölümlerinde ders kitabı olarak okutulmaya devam eden *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* isimli eseridir. *Aramızda münekkit diyeceğimiz muharrir henüz yetişmedi. Ve bence bugünkü edebiyatımızın en büyük zaaflarından biri de budur* (Tanpınar, 2016, s.73) diyen Tanpınar, bu sözleriyle edebiyatımızın gelişmesindeki en büyük eksikliği eleştiri yoksunluğu olarak görmektedir.

Kısaca edebiyat eleştirisi öncelikle bir zihniyet araştırması ve çözümlemesidir. Eleştirel yöntem bilgisini oluşturan dünkü ve bugünkü edebiyat kuramları da (biçimcilik, yapısalcılık, postkolonyalizm, kültürel materyalizm, psikanaliz vb.) bu zihniyeti anlamanın ve anlamlandırmanın değişik yüzleridir. Ayrıca bir edebiyatın zihniyetini anlamada bazen diğer bütün düşünce formları (din, estetik, ahlak, iktisat, tarih, felsefe, ideoloji, antropoloji vb.) da göz önünde tutulmakta, edebiyatın bu düşünce formlarıyla ilişkisi tartışılmaktadır. “İki Ayrı Eleştiri Kültürü”nde gördüğümüz gibi Tanpınar, bu tartışmaya - görüşlerine katılmak ya da katılmamak bir yana - bir hayli yer ayırıp daha başta edebiyat eleştirisini bir zihniyet sorunu olarak temellendirmektedir. (Atiker, 2012, s.115)

Tanpınar edebiyat eleştirisini bir zihniyet meselesi olarak görüyordu çünkü edebiyat ile alakalı her türlü değerlendirmenin kültüre ve insana, böylelikle de zihniyetlere dayandığını düşünüyordu ve en önce bu zihniyetin oluşumunu ve kendi mekanizması içinde çalışma tarzını aramanın gerekli olduğunu vurguluyordu. Sadece On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi değil, onun eleştirileri aslında makalelerine, mektuplarına ve hatta günlüklerine sinmiştir ve bir bakımdan da bu eleştirileri yoluyla edebiyat estetiğini bize yansıtır. *Eleştiriye sadece yapıtların değerlendirilmesi olarak değil, tıpkı Batı geleneğindeki eleştiri kuramcıları gibi yapıtlar arasında bir diyalojik ilişki biçimi olarak kabul eder. Eleştiri hayatta ve edebiyatta gelişmenin, değişimin de kaynağıdır ona göre* (Sakallı, 2012, s.28) diyen Cemal Sakallı, Tanpınar'ın edebiyat tarihçiliği ve eleştiriye birleştirdiğini, ikisini birlikte kullandığını söyler.

Edebiyat estetiği çerçevesinde Tanpınar'ın estetik eğitimi ile ilişkilendirebileceğimiz görüşlerini buraya aldık. Buradaki temel kriterimiz Tanpınar'ın Türk edebiyatına dair gördüğü eksiklikleri, aksaklıkları belirtmesi ve buna öneriler sunması, bizce edebiyat eğitimi açısından önemlidir. Bu da dolaylı olarak estetik eğitimi etkiler. Tanpınar'ın dil ile ilgili sorunlara yaklaşımı, edebiyat estetiğinin temelini oluşturur. Yukarıda da bahsettiğimiz ve düşüncelerinden alıntılarla desteklediğimiz bu bakış, eğitim düzleminde ele alınacak olursa ilk önerimiz dilde gerçekleşen mesnetsiz kelime tasfiyesinin ortadan kalkması olacaktır. Bu fikri günümüze uyarladığımızda aklımıza hemen yabancı kelimelerin sık kullanımının doğurduğu ya da doğuracağı sonuçlar gelir. Edebiyat estetiğinin verilmesi için en temel şart, ilk önce dildeki yozlaşmanın önüne geçilmesinin gerekliliğidir. Yine Tanpınar'ın görüşlerinden hareketle Türkçenin iyi bilinmesi ve kelime dağarcığının genişlemesi hususunda özel bir çaba sarf edilmesi için harekete geçilmelidir. Sanatın öğretilebilir bir alfabesi olmadığını düşünen Tanpınar, estetik algının da birden olabileceğini düşünmez. Bu yüzden bir diğer önerimiz olarak kültürel faaliyetlerin yaygınlaşması yoluyla zaman içinde estetik sezinin de gelişeceği fikrini sunabiliriz. Estetik beğeni gibi karmaşık bir konunun ancak zamana dayalı olduğunu ve birdenbire gelişebilen bir yetenek olmadığını göz önünde bulundurursak, uzun süreli kültürel faaliyetlerin içinde olma, bunlara maruz kalarak süren bir zihnin estetik algısı da elbette ki açılacak, genişleyecektir. Estetik disiplininin, ders sıralarında öğretilmeye müsait olamayacak kadar sonsuz ve geniş bir kavram olduğunu daha önceleri dile getirmiştik. Ancak burada Tanpınar'ın kişisel estetik ölçütlerini baz alarak sorunları dile getirmesi ve bu sorunlara yine

kendi estetik çerçevesinden bakışla öneriler sunması, estetik eğitiminin kapsamı altında değerlendirilebilir.

Tanpınar, bana kalırsa, her ne kadar çalışma imkânlarından mahrum kalmışsa da bir sanatkâr gibi, bir şair gibi yaşamıştır. Onun hayatı, mahrumiyetler ve şikâyetler bakımından, eserlerine daima ilgi duyduğu Baudelaire, Verlaine gibi şairlerin ve modern dönemin bazı ressamalarının hayatlarıyla paraleldir. Tanpınar’da eksik olan, daha doğrusu ondaki mahrumiyetleri büyüten, kendisini hayata neredeyse zorla mukayyet tutan resmî bir görevinin olmasıdır. Para kazanmak için öğretmenlik, üniversite hocalığı mesleklerini yapmak durumunda kalan, üstelik mesleğine çok zaman ayırdığı halde gereken maddî rahatlığa bir türlü kavuşamayan Tanpınar’ın meslekî yakınmalarının sonu gelmez. Bu tip gaileler, şaire göre sanat önündeki en büyük engellerdir. (Asiltürk, 2012, s.138)

4.2.2. Plastik Sanatlar

4.2.2.1. Resim ve Edebiyat İlişkisi

Ünlü ressam Leonardo da Vinci, resim sanatını “dilsiz şiir” şiir sanatını ise “kör resim” (Da Vinci, 2007, s.47) olarak tanımlar. Edebiyatın sözcükleri, cümleleri kullanarak bir benzetime ve kompozisyona ulaşırken resim sanatı da buna mukabil renkleri kullanarak bu kompozisyona ulaşır. Buradaki ortaklık, iki sanatın da bir imgeleme işaret ediyor oluşundadır. Bunu yaparken de yöntem ve araçları birbirinden farklıdır. Leonardo da Vinci’nin resmi dilsiz şiire, şiiri de kör resime benzetmesi gerçekten de doğru ve yerindedir. Sanatların birbiriyle ilişkilerinde üslup bağlamında farklılıklar ve kullanılan gereçlerin başka oluşu, onları apayrı yerlerde tutan farklılıklar değildir. İki sanatın da nihai amaçları, çoğunlukla kendi yöntemleriyle imgeyi kullanmak ve bu imgelerle bir benzetime ulaşmaktır.

Türk edebiyatında da İlhan Berk, Cemal Süreya başta olmak üzere birçok yazar ve şair resim sanatından beslenmiştir. İlhan Berk’in resim sanatından etkilendiğine dair birçok örnek sunulabilecek şiirlerinin arasından *Galile Denizi* isimli kitabındaki *Paul Klee’de Uyanmak* adlı şiiri örnek gösterilebilir. (Berk, 2017, s.216) İsviçreli ressam Paul Klee’ye gönderme yaptığı bu şiiriyle birlikte daha birçok şiiri de resim ve edebiyat ilişkisi içerisinde

incelenebilir. Şair ve yazarların resim veya diğer sanatlara ilgisi de onların farklı disiplinlerden beslenerek kendi sanatlarına geniş perspektiflerden yaklaşma imkânı bulmasında yatar. Tezimizin plastik sanatlar bölümünde resim, müzik, heykel, mimari, sinema ve tiyatro gibi farklı disiplinlerle edebiyat arasındaki ilişki üzerinden estetik eğitime ve Tanpınar'ın da bu sanat dalları hakkında öne sürdüğü kişisel düşüncelerine yer vereceğiz. Edebiyatın, şekilleri bizatihi kullanmaması bakımından kör bir resme benzetilmesi yerinde bir benzetmedir. Aslında muhatabına somut düzlemde hiçbir şey göstermeden kelimeler yardımıyla sadece zihinsel imajlar yaratır ve okuyanın zihninde bu imajları resmeder. Resim sanatının da şekil ve renklerle kurduğu kompozisyonda kelimeler yoktur ve bu açıdan dilsiz şiir olarak görülebilir. Resim, onu izleyene bir şeyler aktarma yolunda çizgilerini kullanır ve muhatap da bu renk ve çizgiler vasıtasıyla anlatılmak istenen şeye ulaşır. Buradaki ortaklık ise sanat eserini okuyan ya da izleyende yaratılan duygusal, bilişsel, içgörüselsel anlatımdır ve sanatların bu anlatımları yansıtmadaki araç gereçleri farklı olsa da uyandırılmak istenen güzel algısı aynıdır.

İtalyan sanat eleştirmeni Lionello Venturi, *Resme Nasıl Bakılır* isimli kitabında ressamın çalışma biçimini şöyle açıklar: “Bir ressam gözleriyle, duygularıyla ve hayalgücüsüyle çalışır.” (Venturi, 2018, s.219) Biz de bu cümleleri resim ve edebiyat arasındaki bağıntıyı ortaya koymak için kullanacak olursak, yazar ya da şairin de gözleriyle, hayalgücüsüyle ve duygularıyla çalıştığını söylememiz mümkün olacaktır.

4.2.2.2. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Resim Estetiği

Ahmet Hamdi Tanpınar, estetik duyarlılığının çok yönlülüğü ve sınırsızlığıyla mektuplarında arkadaşlarına müzelerde gördüğü tablolardan uzun uzadıya bahsetme imkânına sahip olmuştur. Bunlardan bahsederken bizlere kendi estetik fikirlerine dair ipuçları da vermiştir. Bunun en geniş örneğini de edebiyat sanatından sonra plastik sanatlar içerisinde saydığımız resim sanatı üzerinden görürüz. Mehmet Kaplan, *Edebiyat Üzerine Araştırmalar* isimli kitabında, Tanpınar'a göre hayatı anlama ve anlamlandırma yolunda sanat bir idrak biçimi olduğunu ve hayat ile sanatı birbirinden ayırmadığını söyler. (Kaplan, 1994, s.361). Resim, musiki ile beraber en güzel sanat (Tanpınar, 2017, s.250) diyen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın

romanları tezimiz kapsamının dışında olsa da, bazı roman kahramanlarının ressam olduğunu veya kahramanların tablolarla ilgiyle yaklaştığını burada hatırlatmakta fayda var. *Aydaki Kadın* romanındaki Suat karakteri, *Huzur* romanındaki Cemil karakteri bilindiği gibi ressamdırlar. Yine *Aydaki Kadın* isimli romandan Selim, *Huzur* romanındaki Mümtaz karakterleri resim sanatına ilgiyle yaklaşan karakterlerdir. Mehmet Kaplan, *Huzur* romanındaki Mümtaz karakteriyle Tanpınar'ı özdeşleştirerek ikisinin de sanatı benimsediğini, sanatı hayatın bir parçası olarak gördüğünü ve bu yüzden de Mümtaz ile Tanpınar arasında sıkı bir bağ olduğunu söyler. (Kaplan, 1987, s.361) Yazdığı yüksek lisans tezinde Tanpınar'ın özellikle de görsel bakışı eserlerine hâkim olduğunu, resmin de onun eserlerini kuşatan önemli bir unsur olduğunu söyleyen Engin Korkmaz, Mehmet Kaplan'ın deyimi ile “vizüel” bir göze sahip olan Tanpınar'ın eşyayı algılayış biçimi, sanatçı duyarlılığı ve duyularıyla iç içe olduğundan bahseder. (Korkmaz, 2015, s.1.)

Tanpınar, Hasan Ali Yücel'e yazdığı 27 Mart 1958 tarihli mektubunda bir portre gördüğünden fakat büyük bir ressamı ait olduğu için ismini söylemeyeceğinden bahseder. (Eronat, 1997, s.17) Bir sonraki 4 Nisan 1958 tarihli mektubunda ise dayanamayıp bu ressamdan ve portresinden bahseder. Bahsettiği kişi Hollandalı ressam ve baskı ustası Rembrandt Harmenszoon van Rijn'dir.³ Onun tablosunu Louvre'da görme imkânına sahip olmuştur. Tanpınar, Rembrandt'ın tablosunun yerini dahi en ince ayrıntısına kadar tarif etmekten de imtina etmez. Kaçınıcı katta olduğunu da yön olarak nerede durduğunu da büyük bir dikkatle tarif eder. Mektubu okuyan kişiyi de bu ön girişle adeta birazdan anlatacağı tabloya yavaş yavaş hazırlar. Rembrandt'ın tablosuyla ilgili bundan daha insanı bıçaklayan bir eser görmedim (a.g.e., s.21) der ve bu portrenin adını bizatihi geçirmese de, nokta atışı tarif edişinden biz bu eserin *Otoportre* olduğunu anlayabiliriz. Bu portre, Rembrandt'ın kendi portresini çizdiği bir eserdir. Tanpınar, eserden bahsederken, yanlış idare edilmiş bir ömrün tüm hikâyesini bu eserde bulmak mümkündür, diyor. Portrenin teknik inceliklerinden çok psikolojik yönüne vurgu yaparak bu eserin Dostoyevskivari psikolojik romanın başlangıçlarından biri olduğunu söylüyor. Eserin teknik yönlerinden de bilerek bahsetmediğini söyleyen Tanpınar, elinde paletiyle duran Rembrandt'ın kederli yüzüne ve kendinden şüphe eden ellerine odaklanarak bu portre için adeta insanın tüm duygularını ve

³ Lüministik üslubun en büyük temsilcisi Hollandalı ressam. (Venturi, 2018, s.100)

korkularını yüzüne vurduğundan teknik yönleri ön plana çıkmadığı için sadece resmi haz yönüyle betimlemiştir dersek yanlış bir çıkarım olmayacaktır. Tanpınar, Hasan Ali Yücel'e yazdığı bir önceki mektubunda ressamın adını yazmayışını da mektubun sonlarında şöyle açıklıyor: “Adını yazmamamın sebebi kendimden bahsederken hatırlayışımdır. İnsan bazı isimlerle yanyana gelmekten, onlarla kendine ait benzetme kurmaktan utanıyor. Veleve ki gündelik, sanatım dışında meseleler için olsa bile...” (a.g.e., s.22) Görüldüğü üzere Tanpınar bu resme bakarken tamamen duygularının hâkimiyeti altına girerek şaşkınlık, üzüntü, yıkıntı gibi insan psikolojisini tetikleyen hislerle tabloya bakmıştır ve bu tabloyu Paris'te olduğu zamanlarda üç dört günde bir görmeye gittiğini de mektubunda özellikle belirtmiştir. (a.g.e., s.21) Lionello Venturi'nin *Resme Nasıl Bakılır?* isimli kitabında, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sözünü ettiği tablo üzerine bahsettiği gerçekliğin peşine düşme hususu, Tanpınar'ın da kendi gerçekliğini bu tabloda görmesi bakımından manidardır:

“Kendini resmederken önemseydiği şey ışığın etkisiydi ve onu çeşitlendirmek için genellikle tuhaf kostümler giyiyordu. Resim 22'de elinde paletle kendini çizmiştir. Aydınlık bir fonun önünde kendisi koyu renklerde. Halıdaki ve yüzdeki aydınlık fondakinden daha belirgin olduğu için sonuç olarak gerçeklik, doğada olmayan güçte sihirli bir etkiyle ortaya çıkmıştır. Bu doğanın gerçeğine paralel ama ondan çok farklı bir piktürel gerçekliktir. İşte bu fark da eserin sanatsal değerini yaratır. Rembrandt ve hatta Velazquez, başyapıtlarını yaratmak için çirkinliğin peşine düşmüştür. Gerçekçilik, güzelliğin olumsuzlanması bir koşuldur. Ama hepsinden öte, on yedinci yüzyıldaki büyük ressamların ilgisinin çeken şey ışığın etkisiydi. Bu, onlara insan ruhunu çirkinlik üzerinden algılamak ve özgürce hareket etmesine izin vermek için olanak sağlıyordu.” (Venturi, 2018, s.109-114)

Tanpınar, belki de sanata dair konuştuğu mektuplarının en coşkulu ve en ayrıntılı olanlarını Adalet Cimcoz ve Mehmet Ali Cimcoz'a yazmıştır. 6 Nisan 1953 tarihinde Paris'ten Adalet Cimcoz ve Mehmet Ali Cimcoz'a ortak yazdığı bir mektubunda, *Musée d'Art Moderne*'e gittiğinden ve orada gördüğü Edouard Vuillard, Marc Chagall⁴, Pierre Bonnard isimli ressamların tablolarından bahsediyor. Vuillard'ın *The Library* isimli tablosunu burjuvazi bulan Tanpınar, Empresyonist sanata şaşırdığını da söylemeden geçmiyor. Lionello Venturi, Empresyonizmin, diğer adıyla İzlenimciliğin doğuşunu anlatırken, 1870'li yıllarda, bir nehrin kenarında manzara resmi yapan üç gencin gayet gerçekçi resimler yaratmaya

⁴ Gerçeküstücülük akımına bağlı ressam (Venturi, 2018, s.214)

çalıştığını ve ışığın suya yansıyışını aynen resimlerine aktarmakla ilgilendiklerinden bahsediyor. Suya yansıyan farklı renklerden hareketle genç ressamların gölgeyi yansıtmak için koyu tonları tercih etmeden zıt renklerle ışığı gösterme düşüncesiyle hareket ettiklerini ve farketmeksizin paletlerini daha belirgin hâle getirdiklerini ve zıt renkler ayırımından renkleri keskin bir biçimde kendi isteklerine göre birbirinden ayırdıklarını anlatır. Nehirleri resmederken bu yöntemi kullandıklarını fakat diğer şeyleri resmederken gelenekçi-gerçekçi bir yolla devam ettikleri için ortaya tutarsız işler çıktığını söyler. Bu tutarsızlığa son vermek için de diğer her şeyi de nehri nasıl resmediyorlarsa öyle resmetmeye karar verdiklerini ve böylece sadece gerçekçi bir ışık unsurundan yola çıkarak Empresyonizmin doğduğunu bize aktarır.⁵ (a.g.e., s.145-146) Böylece Empresyonizmin gerçeğe olan tavrını daha net görebiliriz. Gerçekçiliğe karşı çıkan Empresyonistler, ressamların özgün düşüncelerini ön plana çıkarıyorlardı ve aynı zamanda burjuvazi hayatını değil, tamamiyle sıradan hayatı resmetmeleriyle de biliniyorlardı. Burada Tanpınar'ın şaşırdığı şey de tam olarak budur. Edouard Vuillard'ın bahis konusu resmini fazla burjuva bulan Tanpınar, Empresyonistlerin bu çelişkili durumuna şaşırmış dersek, sanırım yanılmış olmayız.

Sembolizm ile birlikte Empresyonizm akımı, Tanpınar'ın sanatını şekillendiren önemli kaynaklar arasındadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, resim akımları arasında Empresyonizm'e de bağlıdır. Bu bağlılık, Empresyonist anlayışla yapılmış tablolara ve onların ressamlarına yönelik hayranlık şeklinde kendisini gösterir. Empresyonist tablolarda genellikle pastel tonlar hâkimdir; manzara tasvirleri ağırlıklıdır. Tanpınar da tabiat âşığı bir sanatkârdır. Empresyonist tablolarda modern hayat tasvir edilir. Tanpınar da eserlerinde modern hayatı ele alır. Tanpınar'ın Empresyonist tablolarda rüyalara refakat eden duygu hâllerini bulduğu düşüncesindeyiz. Empresyonistlerin özellikle manzaralarında büyü, şiirsel bir hava mevcuttur. Tanpınar bu tablolara teknik bakımdan değil, duygu noktasında bağlıdır. (Özcan, 2014, s.241)

Aynı mektubun ilerleyen satırlarında Kürt kökenli sosyalist ressam Avni Memedoğlu'dan bahseden Tanpınar, onun *Ana Oğul* isimli tablosundan ve bu tablonun Türkiye'ye taşınması gerektiğinden de bahseder. (Tanpınar, 2017, s.81) Tanpınar, Paris ziyareti sırasında oradaki Türk ressamlarla da bizzat yakınlık kurmuş olduğunu mektuplarında

⁵ Yine de bu durum sanat dünyasında tartışmalıdır ve farklı görüşler vardır. Bir görüşe göre bir sergiyi eleştirmek için kullanıldığını ya da bu ifadenin 1858 yılında kullanılmış olabileceğini iddia eden farklı görüşler vardır. (Serullaz 1991, s.13)

belirtir ve isimlerini de tek tek anar. Bu isimler arasında Fahrelnissa Zeid, Nejad Devrim, Selim Turan da vardır.

Yine Paris'ten Mehmet Ali Cimcoz ve Adalet Cimcoz'a yazmış olduğu 15 Mayıs 1953 tarihli bir diğer mektubunda da Abidin Dino ile birlikte Fransız ressam Ernest Pignon'un sergisine katıldıklarını yazar. Pignon'un resimlerini “aşağı” bulan Tanpınar, “abstreci”lerin yani soyut resim ile uğraşanların bugün daha kuvvetli olduğunu belirtip Selim Turan'ın da böyle bir ressam olduğunu ve Pignon'un Turan'dan daha gerilerde kaldığını ima ediyor. Hans Hartung'u da bu kategoriye koyan Tanpınar, onun ismini vermediği ve bizim de saptamakta güçlük çektiğimizden burada ismini veremeyeceğimiz bir tablosuna karşı ne kadar heyecanlandığından ve nonfigüratif (soyut) olmasına rağmen insanla konuşur gibi olduğundan bahsediyor. (a.g.e, s.84-85) Bu yazdıklarından Tanpınar'ın yeniye ve taklidin yerine geçen kişisel duyusallaştırma yoluyla gelişen sanata da kültür ve bilgi birikimi çerçevesinden baktığını ve yeniliğe de açık olduğunu görürüz.

Bir diğer gördüğümüz şey ise resim sanatındaki teknik planlardansa bu sanatı insani yönüyle, insanla olan ilişkisiyle, kışkırtan, coşkulandıran, heyecanlandıran tarafıyla değerlendirme eğiliminde olmasıdır. Sanatı ya da daha özele indirgersek çok yönlü olan resim sanatını anlamlandırmak tek bir yolla yapılamaz. *“Eleştirmenler, sanat eserlerinin çeşitli yollardan değerlendirilebileceği ama bütünüyle prosese [süreç] odaklanan her yaklaşımın, diğer anlamları ve hatta sanatçının spesifik amaç ya da niyetini dışlayacağı sonucuna ulaşmıştır.”* (Whitham ve Pooke, 2018, s.57) Sürecin ve teknik ayrıntıların içinde sanatçının resim üzerindeki kişisel duyarlılığı ve yansıtılmak istenen öz ruhu yakalamak belki de imkânsız hâle gelecektir. Yine de hem sürecin hem de süreç sonunda ortaya çıkan ürünün yarattığı izlenimlerin bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğine vurgu yaparak, Tanpınarın da yalnızca “proses” yönelen bir bakışı olmadığını, teknik bilgilerinin yanında tablolara ruh penceresinden, estetik bakışıyla bakabildiğini söylemeliyiz.

“Klee'nin ofortlarının, desenlerinin sergisinde müthiş canım sıkıldı. Be pezevenk kumaş deseni yap, muşamba yap, halı yap, resim senin nene? Resim yapacaksan hakikaten yapabileceğini, yapmak için doğduğunu yap, çünkü belli ki ressam doğmuşsun. Ama ressam dünyayı değiştirmez, değiştiremez. Sakal kılıyla resim olur mu? Hiddet içindeyim hâlâ. Paris, resim ve vitrin. Galiba ikincisinde insan daha az aldanıyor. Çünkü sahibi aldanmıyor.” (Tanpınar, 2017, s.93)

Alman kökenli İsviçreli ressam Paul Klee'nin bir tür kazıresim, gravür türü olan ofortları için konuşurken Paris'teki resim sanatına sanatçının aldanmaması üzerinden onu görenlerin de daha az kandiğine dair bir yorum getiriyor. Burada aldanmaktan kasıt büyük bir ihtimalle yaratı ile karşılaşıldığında oluşan coşku hâlinin oluşmamasıdır. Birey bu eserlere bakarken daha az aldanıyor; yani coşkuya, vecd hâline bürünmüyor. Çünkü o eseri yaratan sanatçının kendisi bunları hesaba katmadan eserini tamamlıyor. Bu eleştiriyi Tanpınar Paris'teki tüm resimler ve ressamlar için söylemese bile, Klee'nin sakal kılıyla meydana getirdiği ofortuna karşı duyduğu hiddetle söylemesi ve belki de bu eleştirinin Klee'ye has olması muhtemeldir.

Adeta sanatlar geçidi olan mektubun sonraki satırlarında Abidin Dino'dan ve onun hâlihazırda klasik bir zevkle yaptığı tablosundan bahsederken soyut resmi sevdiğini belirtiyor. (Tanpınar, 2017, s.94) Fakat Dino'nun eskizlerini gördüğü için bu türden bir resme soyutu feda edebileceğinin de altını çizerek Dino'dan övgüyle bahsediyor. Klasik resimde asıl meselenin de renk meselesi olduğuna vurgu yapıyor. *“Psikolojik anlamda renkler duyularımızı ifadede önemli yer tutar. Renk anlatılmak istenen anlamı güçlendirir, niteliğini arttırır. ‘Ressamlar rengi kişisel heyecanlarını anlatmada kullanırlar.’”* (Çömen, 2010, s.19) Bu bağlamda Tanpınar'ın da eserlere sadece teknik (ışık-gölge-renk) sorunlardan yaklaşmayacağını bildiğimizden dolayı bu teknik konulara psikolojik yönüyle birlikte yaklaşacağını düşünüyoruz. Alıntıladığımız cümlede iddia edilen renklerin duygu durumlarını yansıttığı ve sanatçıların da renkleri heyecanlarını yansıtmada bir araç olarak gördükleri konusu, Tanpınar'ın soyut resimle ilgisi yönüyle bağdaştırılabilir. Bilindiği gibi mücerret sanat sanatçının öz duygulanımını da yüksek derecede yansıttığından, burada rengin kullanılması da sanatçının öz coşkusunu vermesi açısından önemli kılınmıştır. Tanpınar'ın renk unsuruna bu denli önem vermesinin sebebi de bizce budur.

Tanpınar, mektuplarında edebiyat ve resim arasında teorik olarak doğrudan bir bağ kuruyor gibi görünmese de, resim sanatı ile ilgili fikirlerini dile getirdiğinde bu ilişkiyi bize hissettiriyor. Bu duruma örnek olarak Abidin Dino'nun eserlerinden bahsettiği 28 Şubat 1955 tarihli bir mektubunda çizgi ve belagat sanatını birbirine yaklaştırıyor. Konuyu bütün yönleriyle kavrayarak, hiçbir yanlış ve eksik anlayışa yer bırakmayan, yorum gerektirmeyen,

yapmacıktan uzak, düzgün anlatma sanatı (Dil Derneği, 1998, s.152) olarak tanımlanan belagat, basitçe anlatılanın apaçık olması demektir. Resim sanatında da figüratif, somut diyebileceğimiz eserlerde çizgiler belirgin olması yönünden hayati bir değere sahiptir. Abidin Dino’yu tenkit eden Tanpınar’ın kurduğu bu yakınlık, Dino’nun kendini çizgiye çok kaptırması üzerindendir. “Belagate düşüyor,” (Tanpınar, 2017, s.128) diyerek de somut sanata olan mesafeli tavrını anlayabiliyoruz. Buna karşın Abidin Dino’nun en iyi figüratif eserleri yaptığını ve sergilerde bu eserlerin çoğunluğunun satıldığını dile getiriyor.

İspanyol ressam Pablo Picasso’yu⁶ yeri geldiğinde her defasında tenkit eden Tanpınar, Picasso’nun *War and Peace* adlı tablosuna yüklendiği bir mektubunda resim sanatı ile ilgili şu cümleleri kuruyor: “*Fakat Harp ve Sulh güzel değil. Fazla Picasso. Sanat tekniktir ama, teknik de âdeta biyolojik bütün bir nizamın etrafında namuslu oyundur.*” (a.g.e., s.244) Picasso’nun çoğu tablosunu beğenmediğine dair söylemlerini estetik eğitimi çerçevesinde buraya almadık fakat Tanpınar’ın buradaki resim sanatı ve teknik konusundaki fikirleri bizi ilgilendiriyor. Sanatın teknik alt yapısının gerekli olduğuna dair vurgu, bu gerekliliğin bir düzen içinde olması lazım gelmesi ile ilgilidir. *War and Peace* isimli tabloda bir kadının başı tasvir ediliyor ve bu tasvir muhakkak ki Tanpınar için gayet intizamsız. Sanatın bir ahenk ve düzen içinde olması gerektiğini sanatın bir *collaboration* işi (a.g.e., s.37) olduğunu düşünen Tanpınar, bu tablonun kanal - alıcı arasındaki alakasızlığına da keşke savaşlarımız bu tablodaki gibi olsaydı (a.g.e., s.245) diyerek vurgu yapıyor. Tanpınar günlüklerinde Picasso’nun sanatından bahsederken onun eserlerinin oldukça zorlama ve karmaşık bir yapıda olduğunu, insana ait olan şeyleri insanın dışında aradığını söyler. (Enginün, Kerman, 2008, s.52).

Kübist yöntemin bir gereği olan soyutlama, sözü edilen tabloda da açıkça görülüyor. Her zaman soyut resimden yana tavır alan Tanpınar’ın ise buradaki itirazı kuşkusuz soyut oluşa değil, geometrik formların düzensizlik içinde verilmesinedir. İngiliz sanat eleştirmeni Roger Fry’nin aktardığına göre Picasso’nun görüntüye karşı tepkisi “çeşitli ve belirsiz”dir. Duygusal motiflerle plastik soyutlamalar aynı noktada birleşmez. Gertrude Stein’e göre

⁶ Bkz: Kübizm

insanların ruhu Picasso'yu pek fazla ilgilendirmez, ruhun farkına varmak için gövdeyle daha fazla meşgul olur. (Venturi, 2018, s.199)

Picasso hakkında bu söylenenlere göre Tanpınar'ın Picasso'yu tenkit ettiği noktayı biraz daha belirginleştirmiş oluyoruz. Ne harbi harp ne sulhü sulh olmuş (Tanpınar, 2017. s.245) derken Tanpınar, aslında duygularla tekniğin arasındaki uyumsuzluktan ve tasvirin mesajla ilgisizliğinden yakınmıştır. Bu konu da estetik tartışmalarının içine giren bir konudur. Sanatın tek bir tavırla incelenemeyeceğini ve onun her zaman bir noktayı işaret etmeyeceğini tezimizin başındaki sanat bölümünde defalarca belirtmiştik. Burada, Tanpınar gibi bir estetin ve hatta defalarca sergi, müze, galeri gezmiş; birçok tabloya birinci elden şahit olma imkânına sahip olmuş ve resim zevkinin gelişmesi için defalarca göz zevkinin gelişmesi gerektiğine vurgu yapmış; en nihayetinde muhakkak ki göz zevki oldukça gelişmiş bir edebiyatçının kendine ait görüşleri üzerinden estetiği açıklıyoruz. Bu görüşler de bizi Tanpınar estetiğinde bütünlük, ahenk, nizam arayışının insanla, duyguyla yakın ilişkisine götürüyor. Tanpınar için teknik ne kadar önemliyse, bu tekniğin yanında asıl mesajın iletimini ve izleyende coşkunluğu sağlayacak olan insanî izler de o kadar önemlidir sonucuna varabiliriz.

Tanpınar'ın hem resimde hem de mimarîde; üslûbu olan, Kübizm gibi deneysel akımlardan çok, 'devam içinde değişmeye' yönelen duruşa yakınlık duyduğunu belirtmek mümkün olabilir. O; geçmişe, geleneğe tamamen sırtını dönerek yapılanan akımlar yerine, yeniliğin yine geleneğin içinden, ondan bir şeyler taşıyarak yeşermesini öngörür. (Engin, 2009, s.167)

Tanpınar'ın Edebiyat Üzerine Makaleler isimli eserinde resim ile ilgili değindiği noktaların birçoğunu resim ve edebiyat ilişkisi başlığı altında vermiştik. *Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar* (Tanpınar, 2016, s.131) isimli makalesinde şark ve garp sanatlar yönünden karşılaştıran Tanpınar, resim sanatı için Fransız sanat tarihçisi Andre Malraux'un şark ve garp resmi karşılaştırmasından bahsederek onu onaylar. “ ‘*Şarkta tablo vardır, fakat meclis tiyatrodaki mânası ile yoktur*’ sözü, şark resmi kadar şark hikâyesinin de sırrını çözer. Meclis, bir veya birkaç kişi tarafından yaşanan psikolojik hava ve zamandır.” (Tanpınar, 2017, s.131) Buradaki “meclis” kavramı şark resmi açısından bizlere ipucu verecektir. Bilindiği üzere Tanpınar her zaman şark resminin inkişafına çalışmış, bunun için bu bölümün sonunda bahsedeceğimiz birçok öneriler sunmuş bir estettir. Meclisten kasıt burada resimdeki genel psikolojik gerilimdir. Şark resminde bunun yoksunluğunu belirten

Maraux ile Tanpınar'ın fikirleri birleşir. Meclis aynı zamanda bizce Tanpınar'ın her zaman vurgu yaptığı kompozisyonla da ilintili olmalıdır. Bu kompozisyonun tavrında bütüncül olmak ve ahenk yatar. Tüm kompozisyonun iş birliği içinde olmasına da bir bakıma meclis diyebiliriz. Bu meclisin birkaç kişiyi barındırması ve bunların uyumlu bir şekilde sunulması lazım gelecektir. Bütün bunlar olurken de psikolojik gerilimin sunulması garp resmini güçlendirir. Ancak şark sanatındaki eksik de hem resim hem de hikâye yönünden bu meclisin eksikliğidir.

Resim estetiğinin Türkiye'deki gelişimi için birçok öneri sunan Tanpınar, bunusadece kültürün gelişimi için değil, fertlerdeki estetik bilincin gelişmesi için de çok önemli bir husus olduğunu düşündü. Resim ile ilgilenen birçok talebesinin hiçbir zaman ülke dışına çıkıp resim sanatının asıl mekânlarına gidemiyor oluşuna, Batıdaki modern eserleri göremiyor oluşuna her zaman çok içerledi ve bunu ülkenin ciddi bir sorunu olarak gördü. Resim eğitimine ilişkin Tanpınar'ın bu ısrarları kişisel bir ısrar elbette değildi. Onun gibi birçok eğitmen ve edebiyatçı şahsiyet, temel resim eğitiminin ve sanat eğitiminin mutlaka verilmesi gerektiği konusunda onunla hemfikir olmuşlardır. Bu durum, yaratıcılık mefhumundan ayrı olarak değerlendirilmelidir. Yaratıcılık bireylerde doğuştan bulunabilir ya da zamanla geliştirilebilir. Fakat en temel eğitimleri alamayan bireylerin yaratıcılıkları, kendine yayılma alanı da bulamayacaktır:

Sanat eğitime gelince öğrencilerin bu bağlamda, estetik kurallar hariç, sınırlandırılmaması, olabildiğince özgür olmaları; yaratıcılıklarını geliştirebilir. Suut Kemal Yetkin'in de belirttiği gibi klasik estetik kurallar mutlaka öğretilmelidir. Bu insanlığın sanatsal birikiminin temelidir. Bunun dışında sözgelimi öğrenciyle geri kalan alanlarda fikir alışverişinde bulunarak özgün tasarımlar yapmaları güdülenmelidir. Bu bağlamda yaratıcılık estetikle bütünleşebilir ve ortaya özgün tasarımlar çıkabilir. (Alparslan, 2019, s.43)

Tanpınar resim sanatıyla beraber hat, çini, seramik ve cam işleme ile ilgili kısıtlı da olsa değinilerde bulunmuştur. Bu değinilerin estetik eğitimi çerçevesinde bir değeri bulunmamakla birlikte, bu sanatlarla ilgili birkaç cümlesini de tezimize almanın yararlı olduğunu düşünüyoruz. Tanpınar çiniyi tarihi mimarimizin sadece bir çehresi ve malzemesi gibi değil, bir uzvu gibi görüyor: Öyle ki, onu bazen mimarının idaresi altında gören Tanpınar bazen de bütün binanın ona emanet edildiğini düşünüyor. (Öztürk, 1988, s.350) Hat

sanatından *Yazı sanatımız, eski dünyamızın belki en fazla fakat gizli dille konuşan sanatıydı* diyerek bahseden Tanpınar, bu sanatı ‘abstre’ sanat eseri olarak sayar. (Tanpınar, 2017, s.134).

Hat sanatı Tanpınar’ın fikri ve edebi eserlerinde sık sık söz açtığı uğraklarından. Bu sanat dalı, onun zevk, bilgi ve düşünce dünyası içerisinde önemli bir yere sahiptir. Tanpınar, bu sanatımıza getirdiği tarihi ve estetik yorumlarla çağdaş düşünce ve edebiyat simaları içerisinde ayrılır. Özümsemiş bir zevk iklimi ve bilgi birikimi olarak hat sanatı, onun edebi eserleri içinde de önemli bir mevcutla bizi karşılar. (Andı, 2012, s.16.)

Türk çağdaş seramiğin⁷ öncülerinden olan Füreya Koral⁸ için yazdığı *Füreya’nın Seramik Sergisi* adlı yazısında Tanpınar, seramik ile ilgili eski medeniyetimizde halı kadar değerli olduğunu dile getirirken, seramiği Türk zanaatının en haysiyetli çehrelerinden biri olduğunu dile getiriyor. (Tanpınar, 2019, s.526.) Daha çok mimaride ışıklı renk oyunları ile bir sanat dalına dönmüş cam işleme sanatı⁹ hakkında Tanpınar, *Cam işleme sanatının başka yerlerde bizden daha iyi, daha mükemmel eserler verdiğini büyük resimle el ele yürüdüğünü hiç düşünmüyorum* (Tanpınar, 2019, s.171.) der.

Tanpınar’ın sanata dair inancı tamdı, hiç sarsılmadı ve sanat için atılan adımları hiçbir zaman vakit kaybı ve para kaybı olarak görmedi. Çünkü sanatın gelişimiyle, fertlerde uyanan

⁷ Seramik sanatımızın cumhuriyet dönemindeki kurum olarak ilk adımları, 1929 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’nde seramik atölyesinin kurulmasıyla başlamıştır.1933 yılında Sümerbank bu alanda tasarım araştırmalarını başlatmıştır. 1942 yılında ise Eczacıbaşı seramik üretimine başlamasıyla da gelişmesine devam etmiştir. Bu gelişmeler ile birlikte daha sonra da İstanbul dışında Gazi Eğitim Enstitüsünde de seramik atölyesi kurulmuştur. (Büyükkaragöz, Yayan, 2019, s.74)

⁸ Füreya Koral üretmiş olduğu iki boyutlu ve üçboyutlu seramik çalışmaları ile Cumhuriyet sonrası içinde yaşadığı dönemi ifade etmiş, eserlerinde zaman zaman yerel etkilerin görüldüğü anlatımı ve doğu batı sanatının senteziyle dünyada adını duyurmuş, Türkiye’nin ilk seramik sanatçısıdır. (Sevim, Yeşilmen, 2017, s.127).

⁹ Geleneksel Türk cam sanatı genel olarak Selçuklu ve Osmanlı dönemleri olarak ele alınmaktadır. Selçuklu’ların doğudan Anadolu’ya göç ettikleri dönemden günümüze ulaşan bazı cam ürünlerin varlığı bilinmektedir. Anadolu Selçukluları kültürel anlamda oldukça zengin ve anlam yüklü figüratif uygulamaları sanat ve zanaat ortamında sıklıkla kullanmışlardır. Osmanlı cam sanatı Selçuklu’ların etkisi altında gelişmiştir. (Yazar, Aslan, 2013, s.830)

estetik eğitimle toplumsal olan diğer birçok tıkanmış damarların da açılacağını düşündü. Biz burada Tanpınar'ın resim sanatıyla ilgili bütün söylediklerini aktarmaktansa, sadece işimize yarayan kısmıyla yani eğitimsel işleviyle resim sanatı için neler yapılabilir sorusunu da sorarak estetik eğitiminin tam mânasıyla gelişimi için yazılarındaki önerileri toplu bir şekilde derledik ve aşağıda madde madde sunduk. Bu maddeleri de kendi içlerinde yorumlayarak şimdinin Türkiye'si ile karşılaştırdık ve estetik eğitiminin resim düzleminde ikişafı için Tanpınar'ı referans alarak yeni öneriler de oluşturma yoluna gittik:

1. Mesela hepimiz biliriz ki, sanat zevkinin kurulması, genişlemesi için gözün terbiyesi en mühim şarttır, müzelerin bu hususta büyük rolü vardır. Sanat eserleriyle sık sık temas etmek, hele bizim gibi memleketlerde, ancak onlarla mümkündür. Bilhassa yeni yetişenler için bu çok önemlidir. (Tanpınar, 2019, s.435)

1936 yılında Açıksöz'de yazdığı *Anavatan Topraklarındaki Türk Eserlerinin Ortaya Konması Türk Vatandaşlarının Hakkı Olmalıdır* başlıklı bu yazısında Tanpınar'ın estetik eğitime ilk önerisi müzeler üzerinedir. “hele bizim gibi memleketlerde” diyerek vurguladığı durum ise, yurtdışına kolayca çıkılamıyor oluşu ve insanların önemli eserlere bir çırpıda ulaşamıyor oluşu ile ilgilidir. Müzeler konusundaki ısrarlarını daha açık bir şekilde ilerleyen maddelerde ortaya koyacağız. Burada asıl dikkat çekmek istediğimiz mesele, Tanpınar'ın sanata dair gelişim için şart koştuğu ilk şeyin göz terbiyesi olmasıdır. Göz terbiyesi elbette resim sanatı için söylenmiş olabilir fakat biz bu durumu tüm sanatlara entegre edebiliriz.

okulun sanat adına çocuğa vereceği en Önemli şey. duyu organlarını kullanmasını ve izlenimler toplamasını; olay ve olgular arasında bağlantı kurmasını ve bunları yaşamından, doğadan ve sanattan aldığı zevklere göre değerlendirebilmesini sağlamaktır. Eğitmenin görevi, çocuğun yaratma gücünün gelişimine olanak sağlamaktır. (Kurtuluş, 2002, s.33)

İyi bir estetik zevkin oluşabilmesi için fertlerin somut olarak eserleri görmeleri ve bunun mütemadiyen olması gereklidir. Tanpınar, müzelerin çoğalmasının yeni yetişen nesil için göz terbiyesi olacağını ve bunun da sanat zevkini geliştireceğinin altını çizer. Günümüzün Türkiye'sine baktığımızda elbette o zamanlardan daha çok müzeler olmasına karşın şu an bu

müzelere rağbet sadece belli bir kesimde gerçekleşmektedir. Bu rağbeti yaygınlaştırmada da elbette devlete, kurumlara, öğretmenlere, sosyal medyadaki algı kampanyalarına ve daha birçok kişiye görev düşmektedir. Unutmayalım ki bu inkişaf aynı zamanda toplumsaldır ve fertlerin arasında fark olmaksızın belirli bir seviyeye kadar uçurum olmadan herkese fırsat eşitliği tanınarak bu imkânlar ve teşviklerin sunulması gereklidir.

İngiltere ve Almanya’da gelişen ‘‘Müze Eğitimi’’, bir deyişle ‘Müze Pedagojisi’ bilim dalına dönüşmüştür. Almanya’daki Museums Pedagogisches Zentrum, Almanlar için son derece önemlidir. Çünkü bu merkez çocukların ve gençlerin müzedeki eğitim merkezidir. Bu merkezde farklı eğitim çağlarındaki okul öğrencilerine, belirlenmiş tarihlerde rehberli gezi, açıklama, tartışma ve atölye çalışmaları yaptırılmaktadır. Merkezdeki öğrenme pasif öğrenmeden ziyade aktif bir öğrenme şeklindedir. (Okan, 2015, s.191)

Berna Okan’ın günümüzde müzecilik ile ilgili kurduğu bu cümleler, belki de Tanpınar’ın ulaşmak istediği noktaydı. Okan aynı zamanda Avrupa ve Amerika’daki müzelerin bugün ciddi bir şekilde eğitim işlevini üstlendiğini, hemen hemen hepsinin bünyesinde özel dershaneler ve atölyeler bulunduğunu aktarıyor. Bunun yanında ortaokul ve lise seviyesindeki talebelerin tarih derslerinin de çoğunlukla müzelerde işlendiğini de yazısında söylemektedir. (a.g.e., s.192)

2. Bizde epeyce müze mevcuttur. Fakat vatandaşın onları sık sık ve kolayca gezebilmesi mümkün değildir, çünkü pahalıdır. Şimdilik bir orta mektep veya lise talebesinin boş bir zamanını bir müzede geçirebilmesi imkânı pek yok demektir. Müzelerin haftanın hiç olmazsa bir veya iki gününde kapılarını halka bedava olarak açmak suretiyle bu mahzuru önlemesi lazımdır. Avrupa müzelerinin hemen hepsinin halk günleri vardır. (Tanpınar, 2019, s.443)

Müzelerin pahalı olması bugün de yaşanan ve hatta katlanarak artan bir durumdur. Günümüzde Müze Kart uygulaması ile birçok kişi Türkiye’nin her yerinde devlete ait müzelere ücretsiz erişim hakkına sahip olmaktadır. Bu açıdan maddi anlamda kişilere büyük bir külfet düşmemektedir. Öğrenciler için Müze Kart uygulaması daha kolay olmakta, kartlara

sahip olurken çok az bir miktar ödemeye müzelere ücretsiz erişim sağlama imkânına sahip olabilmektelerdir. Fakat ne yazık ki bu uygulama hakkında yeterli bilinç oluşmamıştır ve birçok kişinin böyle bir kolaylıktan haberi bile yoktur. Gençler bu konuda yeterince bilinçli olmadıkları için rol model olan öğretmenlere de bilinçlendirme konusunda büyük bir görev düşmektedir. Öğrenciler dışında kalan toplumun diğer fertleri içinse daha başka bilinçlendirme kampanyaları başlatılmalı ve Müze Kart gibi kolaylıklar hakkında halk bilinçlendirilmelidir. Müze Kart ile ilgili yapılan bir araştırmanın sonuçları da bizim bilinçlendirme yönündeki önerimizi destekler niteliktedir:

Çalışmanın sonucuna göre, Müzekart'ın teşvik edici bir özelliğe sahiptir ve tüketicilere yarar sağlamaktadır. Müzekart sahiplerinin müze ziyaretlerine ilişkin görüşleri dikkate alındığında tüketicilerin Müzekart'ı satın almadan önceki ve satın aldıktan sonraki müze ziyaret sayıları arasında fark bulunmaktadır. Ziyaretçilerin Müzekart'ı satın aldıktan sonra bir yıl içerisinde ziyaret ettikleri müze sayısında artış görülmüştür. Bu durum Müzekart'ın müze ziyaretlerindeki teşvik edici özelliğini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra çalışmadan elde edilen bulgular, Müzekart kullanıcılarının Müzekart kullanım alanları hakkında yeterli bilgiye sahip olmadıklarını göstermektedir. Bu sonuç Müzekart'ın tanıtım faaliyetlerinin yeterli olmadığına bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Ayrıca ziyaretçilerin Müzekart'a ilişkin tanıtım faaliyetlerinin yetersiz olduğunu belirtmeleri de bu bulguyu destekler niteliktedir. Bu bağlamda Müzekart'ın tanıtım ve tutundurma faaliyetlerinin geliştirilmesi kartın etkinliğinin artırılmasına katkı sağlayacaktır. (Ekincek, Arıca ve İlbaş, 2015, s.21)

3. Büyük ecnebi ustalarının yanına çıraklar gönderelim, gençlerimiz sabırla atölyelerinde çalışsınlar, hatta getirelim burada, memlekette sanatlarının sırrını bize öğretsinler. (Tanpınar, 2019, s.437)

Tanpınar'ın bu önerisi işi yerinde öğrenmek, iş başında eğitim felsefesi açısından çok önemlidir. İşbaşında eğitim ise, stajyerlik, iş rotasyonu, uyum, koçluk, çıraklık ve mentorluk uygulamalarıyla gerçekleştirilmektedir. (Arpat, Kalfa, Akşit, Çamurdan, 2017, s.78) O zamanların resim sanatında ileri olan Batıya öğrenci gönderilmesini, Türkiye'de gelişen sanat için önemli bulan Tanpınar, bunun yanında sanat sahibi olabilmemiz için Türk sanatkarının eserlerini eksik ya da zayıf olsa bile yabancı eserlere tercih edilmesi gerektiğinin de altını çizerek daha iyi bir sanata ulaşmada bunun gerekliliğini de vurgular. (Tanpınar, 2019, s.437)

Gordon Childe¹⁰, bireylerin yaparak, yaşayarak öğrenmesine ve tecrübelerini biriktirerek hayata katılmasına dair şöyle söyler:

Ön ayakları ele dönüştüğü, aynı nesneyi iki gözüyle görüp uzaklıkları yanılmadan ölçebildiği ve çok güçlü bir sinir sistemi ve gelişmiş bir beynin yardımıyla, bu gördüklerine göre el ve kol hareketlerini ayarlayabildiği için araç yapabilmiştir insan. Ama insan doğuştan bir içgüdüyle bilmez araç yapıp kullanmasını. Bunu deneylerle-deneyip yanılmayla öğrenmek zorundadır. (Fischer, 1990, s.15)

4. Bununla beraber şurasını da söyleyelim ki bugünkü resim ve heykel müzemiz, memleketimizde bu sanatların zevk ve terbiyesini kurmak için hiç de kâfi değildir. Hiçbir sanat, kendi kendisine yetmez, bilhassa bizim gibi bu sanatların ananesine asırlarca süren bir fasıladan sonra tekrar katılan cemiyetler için ecnebî sanatlarla çok yakından ve çok devamlı bir şekilde, yani kendi memleketimizde temas etmek lüzumu vardır. (Tanpınar, 2019, s.443)

Yukarıda da belirttiğimiz gibi müzelerin olması ya da müzelere erişim imkânlarının bugün daha kolay olması, elbette sanat bilincinin uyanmasına tek başına katkı sağlamayacaktır. Tanpınar'ın önerisine göre sanatla bizzat haşırneşir olmanın da büyük bir önemi vardır. Sadece eserlerin sergilenmesi ve onları izlememiz değil, yeni eserler yaratan ve bununla uğraşan bir kesimin de olması ve bu sanatkâr kesimin de eğitimi, sanatımızın gelişimi açısından hayati değerdedir. Bunun yanında bizim sanat bilincinin uyanmasına önermemizde halkın da çok büyük bir rolü vardır. Kültürel gelişim ve değer verme açısından halkın da bu sanatlar hakkında bilinçlendirilmesi ve özel teşviki sağlanmalıdır. Gerçekte bütün bu sorunların toplandığı nokta birdir; sanatın işlevleri, genel eğitimin işlevlerine yenik düşmüştür. Oysa insanda çok küçük yaşta beliren güç ve kapasiteler ancak o alana özgü eğitim ve öğretimle gelişebilmektedir. Bu bağlamda, sanat eğitimiyle ancak ve yalnız sanatın “değeri kendinden” amaçları gerçekleştirilebilir. Bu eğitimin yoksanması, bireylerin ve toplumların kültürel yaşamlarında ileride hiçbir şeyle tamamlanamayacak kayıplara neden olacaktır. (Kırıçoğlu, 2005, s.8)

¹⁰ Avustralyalı arkeolog.

4. Yapılacak şey, herkesin aklına gelecek kadar basittir: Evvelâ, Avrupa'nın büyük sanat şehirlerinde hemen daima açılan sergilere, büyük koleksiyon satışlarına iştirak etmek suretiyle hükûmet tarafından bugünün ve yakın mazinin birçok kıymetli eserlerini satın almak mümkündür. Bizim halkımızda resim zevki yoktur ki kendisi ecnebi ressamların eserlerini tedarik etsin ve bu suretle memleketimize bu ressamlar girsin. O halde birçok şeyler gibi bunu da hükûmetten beklemek lazım gelecektir. (Tanpınar, 2019, s.444-445)

Burada devletin izleyeceği sanat politikasının ehemmiyetine değinen Tanpınar, halkın hâlihazırda bilinçsiz olduğunu ve eserleri bizzat satın alamayacağını söyleyerek önemli eserlerin alınması yönünde devlete iş düştüğünü söylemekten çekinmiyor. Sanata verilen değerin memleketimizde köklü bir şekilde yer edinebilmesi açısından önemli örneklerinin devlet tarafından alınması ve bu konuda da fertlerin dikkatinin sanata çekilebileceğini Tanpınar oldukça önemli buluyor.

Rene Maheu'ya¹¹ göre kültür politikalarının her şeyden önde gelen görevi bu olanakların insanlara sunulmasıdır. Kültür hakkının sadece seçkin bir zümrenin, zengin elit kesimin ya da entelektüel kesimin tek elinde olmaması herkesin erişimine açık olması gerektiğinin üzerinde durmuştur. Uluslararası platformda kültüre getirilen bu yeni yaklaşıma göre devletin kültür hakkının kullanılmasında asli görevleri vardır. Devlet herkesin kültürden faydalanmasını sağlayarak onu demokratikleştirmek sorumluluğundadır. Bu da bir devlet politikası sorunudur. (Hızarcı, 2015, s.6)

Çiğdem Hızarcı, sanat politikalarına dair yazdığı yüksek lisans tezinde kültür e sanatın birbirinden ayrı düşünölemeyeceğini belirtiyor ve yukarıda yaptığımız alıntıda Tanpınar'la benzer bir çözüm önerisi getirerek kültür ve sanata herkesin katılımı sağlayabilmede hükümetlerin rolünü tartışıyor.

¹¹ Kültür politikası kavramının yaratıcısı. (Hızarcı, 2015, s.5)

5. Satışlara ve sergilere iştirak ederek temin edemeyeceğimizi kopya ettirmeliyiz. Bu suretle sadece orijinaline malik olamayacağımız bir sanat eserinin bir nüshasını elde etmiş olmakla kalmayız, aynı zamanda bir ressamımızın yetişmesine de yardım etmiş oluruz. Her eser bir derstir. Binaenaleyh sanatkârlarımıza şaheser kopya ettirmek için ihtiyar edilecek fedakârlıkla, hem onları daha iyi yetiştirmiş olmak ve hem de kendi müzemizi tamamlamak gibi iki türlü istifademiz olacaktır. Zaten bizde sanatkârın en büyük mahrumiyeti sık sık ecnebi sanatlarıyla temas edememeleridir. Doğduğu memleketten dışarıya çıkması bu kadar güç olan bir sanatkâr nesli pek az görülmüştür. (Tanpınar, 2019, s.445)

Bir önceki önermesinde önemli sanat eserlerinin satın alınmasını öneren Tanpınar, satın alınamazsa bile kopyalarının Türkiye’de olması gerektiğini öne sürerken bu durumun iki türlü fayda sağlayacağını söyler. Her eser bir derstir, cümlesi de estetik eğitimi açısından önemli bir fikirdir. Gerçekten de bu eserlerin en azından kopyasının olması, memleketimizde yetişen sanatçılar için bir ders niteliğinde olacak ve Batı’da gelişen sanat eserlerinden haberdar olabileceklerdir. Aynı zamanda bu kopyaların müzelerimizde olması, sanatı geriden takip etmemizi önleyecek ve bizi Batıyla bir nebze eş zamanlı bir konuma getirecektir.

6. Şurasını da unutmamalıdır ki resim zevkini memlekete yaymak için tek bir müze kifayet etmez. Şimdiden Ankara’da ve Anadolu’nun büyük merkezlerinde ressamlarımızın eserlerinden küçük müzecikler yapmak suretiyle halkımızın ve bilhassa yeni yetişmekte olanların bu sanatla en geniş surette münasebetini temin etmemiz lazımdır. (a.g.e., s.445)

Yalnızca birkaç müze ile sanatın yükselmeyeceğini söyleyen Tanpınar, kendi sanatçılarımızın eserlerinden de küçük çaplı müzeler açılması gerektiğini öne sürüyor. Böylece fertler de hem bu sanatçıları tanımış olacak hem de bu sanatçıların eserleriyle buluşarak kişisel estetik algılarını oluşturmuş olacaklardır. Unutmayalım ki sanat sevgi ve alaka ile gelişir, (a.g.e., s.449) diyen Tanpınar, buradaki alakayı elbette fertlerin sanat eserlerine duyduğu alaka olarak görüyor ve estetik gelişimin toplumsal bir hareket olduğunu bir kez daha vurguladığını görmüş oluyoruz.

7. Hayır, güzel sanatlara tam imkân vermek istiyorsak, gençlerimize ve bütün sanatkârlarımıza Garb'ın kapılarını açmalıyız. Eğitim bakanlığı göndersin, parti göndersin, Dışişleri Bakanlığı göndersin, hususi sergiler açılsın, burslar konulsun. Bunun için elden geleni ve gelmeyeniyi yapmalıyız. Kırk, elli sanatkârımızı yetiştirmek için senede yapılacak azami bir milyon lira masraf israf değildir. Belki ekonominin en büyüğüdür. Dışımızdan tırnağımızdan arttırmağa mecbur olsak bile bunu yapmağa mecburuz. Sanat için, fikir hayatı için geçirilen her tereddüt acı bir kayıptır; çünkü her geçen zamanı bir misli daha geri kalmakla öderiz. (a.g.e., s.456-457)

Sanat için atılan hiçbir adımın zayi olmayacağını düşünen Tanpınar, sanat için harcanan paranın da hiçbir zaman zayi olmayacağını âdeta coşkun bir dille Tasvir'de yayımladığı 1946 tarihli bu yazısında anlatıyor. Zayi olmayacağını düşünmesinin sebebi, bir halkın sanata duyacağı ihtiyacın gelişmesiyle oluşacak yeni bir kültürel ortamın uzun vadede memlekete, fikir hayatına, eğitime, gelişmişlik seviyesine yani topyekûn kalkınmaya yarayacağını düşünüyor olmasıdır. Asıl yaşatacak olan sanattır, (Tanpınar, 2009, s.458) diyen Tanpınar, bunun için daha fazla geç kalınmadan gereken adımların atılmasını ve sanatçıların en iyi yerlerde eğitim almalarına devlet destekli imkânlar verilmesini de oldukça gerekli buluyor.

Sanat eğitimi bireylerin kişilik gelişimlerini, davranışlarını, dikkatlerini yoğunlaştırmalarını ve gözlem yeteneklerini olumlu yönde etkilemektedir. Bunların dışında sanat eğitimi yaşamı algılama, yorumlama, yaratıcılık, düşünme sistemlerini geliştirme, iletişim becerilerini artırmada da etkili olmaktadır. Bu nedenlerden dolayı bireylerin yaratıcılıklarının geliştirilmesi için okulöncesi dönemden başlayarak yaşamın her döneminde sanat eğitiminin verilmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir. (Aral, 1999, s.16)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazılarından topladığımız bu yedi öneri, onun özellikle resim sanatının iyileşmesi için yaptığı önerilerin özeti mahiyetindedir. Görüldüğü gibi Tanpınar yalnızca Avrupa'da gördüğü sanat eserlerini anlatmakla kalmamış, memleketimizi de bu yönde geliştirmeye çabalamak için birtakım öneriler de sunarak katkı sağlamaya çalışmıştır. Bu öneriler gibi sanatın gelişmesi için yaptığı öneriler de yazılarından derlenerek

sonuç bölümüne ekleyecek ve estetik eğitiminin temelini atmak için söylediklerini toplamış olacağız. Plastik sanatlar arasından belki de en sevdiği olan resim sanatından sonra, onun Avrupa’da gördüğü heykelleri anlattığı ve heykeltıraşlık ile ilgili düşüncelerinin olduğu yazılarına geçeceğiz.

4.2.2.3. Heykel ve Edebiyat İlişkisi

Heykeltıraş Rodin’e sormuşlar: “Üstad, Düşünen Adam¹² adlı eserinizi nasıl meydana getirdiniz?” Rodin şöyle cevap vermiş: “Heykel, mermerin içinde oturmakta idi. Ben sadece taşın heykeli gizleyen fazla kısımlarını aldım.” (Sertkaya, 1969, Taha Toros Arşivi, Dosya No: 40)

Heykel; taş, tunç, bakır, kil, alçı gibi malzemelerden yontularak veya kalıba dökülüp biçimlendirilerek yapılan dört boyutlu eserlerdir. Bu eserlerin üç boyutlu olanlarına ise kabartma (rölyef) adı verilir. (Tanpınar, 2019, s.458) Heykel sanatı, İslamiyet öncesi Türklerde mezar taşlarına dikilen balballarla kendini belli etmeye başlasa da, Türklerin İslamiyet ile tanışmasından sonra çok az yayılım imkânı bulabilmiştir. Bunun en önemli sebebi elbette heykel sanatına islamiyette hoş bakılmaması, heykellerin puta benzetiliyor oluşudur. Bütün bu anlayışlar içinde yer edinmeye çalışan heykeltıraşlık sanatı ve heykeltıraşlar, kendilerine çok az hareket alanı bulmuşlardır. Edebiyatın diğer sanat dallarıyla ilişkisinde temel bağ, sanatın birleştirici kuvvetinden ileri gelmiştir. Şüphesiz ki güzel sanatların hepsi birbirleri ile etkileşimdedirler ve birbirlerini referans alarak gelişim gösterirler. Sedat Kardeş, *Divan Şiirinde Resim ve Heykel* isimli makalesinde Şeyh Galip’in bir beyitini örnek vererek Türk yazınının heykele olan alakasını şöyle örneklendiriyor:

Büt- perest-i cemâl-i san’atıdır

¹² Düşünen Adam” heykeli, Rodin’in aldığı ilk büyük sipariş olan ve gerçekte hiçbir zaman bitiremediği ‘Cehennemin Kapıları’nda yer alan figürlerden biridir. Bu heykel aslında ‘İlahi Komedy’ ile tanınan İtalyan şair Dante Alighieri’yi tasvir eder. (Kardeş, Erkoç, Artvinli, 2011, s.31)

“(Nevşâd ve Halluh heykeltıraşları, sanatın yüz güzelliğine tapanlardır.) Beyitte Nevşad ve Halluh ile heykeltıraşlık arasında bir ilgi kurulmuştur. Nevşad: Türkistan’da bir şehirdir. Ehli hüsn ve cemal ile maruftur.’(Mütercim Asım Efendi: 2009). Halluh ise Orta Asya’da yaşamış olan Türk boyu Karluklara Fars kaynaklarında verilen isimdir. Bunun yanında Orta Asya’da bir şehir olarak da kullanılmıştır.” (Kardaş, 2012, s.121)

Divan edebiyatından itibaren çok sık olmasa da heykel sanatı edebiyatımızı etkilemiş sanat dallarından biridir. Bir heykeltıraşın malzemesi nasıl alçıysa yazar ya da şairin malzemesi de kelimeleridir. Heykeltıraş, düşünür, yontar, şekil verir ve bir kompozisyon hâlinde eserlerini yaratır. Yazarlar ise sözcüklerini kullanarak, ona semantik bir form katarak ve anlam düzleminde de imgeler ve metaforlar ile kendi içinde bir tahkiyeye ulaşarak sanat eserlerini yaratırlar ve bu birbiriyle alakasız gibi görünen iki sanatın kimi zaman birbirlerini etkilediklerine şahit oluruz. Sanatçılar, sanatlarının türüne göre kullandıkları bu malzemelerle bazen gerçekliğe yakınlıklarını bazen de iç dünyalarını özgün bir biçimde yansıtır onu deneyimleyen fertlerde estetik iz bırakmayı amaçlar. Sanatların birbiriyle ilişki içinde olmasının temelinde güzel ve yüceye ulaşma gayesi yer alır. Bu ortak gaye, güzel sanatları birbirinden mayalanmaya da açık hâle getirir. Çünkü malzemeleri farklı olsa da aslında sanatın gayesi hemen hemen aynıdır.

Ulaş Bingöl, Tevfik Fikret’in *Heykel-i Giryân* isimli şiirini estetik bağlamda çözümlerken bize de heykel ve şiir arasındaki ipuçlarından birini vermiş oluyor:

Heykel-i Giryân’da, Fikret kendi gerçeğini mermerden yapılmış bir heykelde gördüğü için onunla özdeşleşim kurar. Dış dünyanın gerçeği karşısında ezilen ben’i bir durgunluk evresine girmiş ve zamanın akışında donuk bir et yığınınna dönüşmüştür. Bazı şiirlerinde tabiata sığınarak mutlu olmaya çalışan şair, söz konusu şiirinde sanata sığınarak huzuru yakalar. Heykeli yorumlarken sanki kendini anlatıyormuş gibi bir tavır takınan Fikret, sanatın insanın içinden fıskıran duyguların sanatkârın sihirli elleriyle bir şekle bürünmesi olduğunu belirterek sanat felsefesini yakından takip ettiğini bizlere hissettirir.” (Bingöl, 2014, s.161)

Servet-i Fünun Edebiyatı'nın önemli isimlerinden biri olan Tevfik Fikret, bahis konusu şiirinde mermerden yapılmış bir heykelden yola çıkarak kendi benliğini dışa vururken sanat algısını ve estetik duyumsayışını da yansıtarak şiirinde heykel sanatının imkânlarından da faydalanmış oluyor. Güzel sanatların bir dalı olan heykel ve edebiyatın birbirinden etkilenişine de şahit oluyoruz.

Bu bir mermerdi: Câmîd bir beşâset vech-i sâfında

Gülümser; sonra siz nasb-ı nigâh ettikçe dikkatle,

Bütün evvelki 'aks-i hande-i şevkân hilâfında

Samimî bir merâret gösterir, ağlardı rikkatle (Fikret, 2019, s. 149).

Örneklerini çoğaltabileceğimiz birçok metinde heykel ve edebiyat arasında kimi zaman direkt tasvir boyutuyla kimi zaman da konu olarak eserlerde kendine yer bulabilen heykel sanatından söz etmemiz mümkündür. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın daha çok mektuplarında bahsettiği heykel sanatından ve bu sanatla ilgili kişisel görüşlerinden yola çıkarak onun heykel sanatına nasıl baktığını diğer estetikçilerle karşılaştırmalı olarak okuyacağız. Bunu yaparken de asıl konumuzun estetik eğitimi olduğunu unutmayarak, bu sanatı bizim için eğitim yönüyle saptamaya çalışacak ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın heykel sanatı ile ilgili görüşlerine yalnızca eğitim çerçevesinden bakacağız.

4.2.2.4. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Heykel Estetiği

Güzel sanatların birçok dalına özel ilgi besleyen Ahmet Hamdi Tanpınar, heykel sanatına, resim sanatı kadar olmasa da ilgi duymuş ve yazılarında bu sanattan çok az da olsa söz etmiştir. Hasan Ali Yücel'e yazdığı mektuplarında heykel sanatından hiç söz etmeyen Tanpınar, toplu yayımlanan *Tanpınar'dan Mektuplar* isimli kitabında da yalnızca sanatçıları ve eserleri zikrederek heykel sanatına değinmiştir. Fakat teorik olarak estetik referanslı görüşlerini bu sanat üzerinde neredeyse hiç göremeyiz. Estetik eğitimi çerçevesinde yazmaya çalıştığımız bu tezde çıkış noktamız her zaman estetik fikirlerin eğitimsel yönü olduğundan,

Tanpınar'ın heykel sanatı ile ilgili görüşlerinde bizi, tarif ettiği eserlerden çok teorik olarak bu sanatla ilgili düşünceleri ilgilendirmektedir. Kişisel düşüncelerinden yola çıkarak Tanpınar'ın sanat dalları hakkındaki estetik yargılarını ortaya koyarken aynı zamanda bu sanatların gelişimi, öğretimi ya da estetik bağlamda bu sanatların fertlere aşılacağı estetik bilinci konu edineceğiz. Bu açıdan Tanpınar'ın heykel ile ilgili teknik bilgileri ve teorik düşünceleri bizim için büyük önem arz etmektedir.

Heykelde önemli olan nasıl yapıldığı değil, malzemenin arkasındaki ruhtur. Bazen malzeme, düşünceye yardım edebilir, ama bu, düşüncenin özgürlüğüne engel de olabilir. İyi bir heykel kapalı olmalıdır, bir tepenin yamacından yuvarlandığında hiçbir parçasını kaybetmemelidir. (Bulat, 2010, s.88).

Mustafa Bulat'ın aktarımıyla Henry Moore'un¹³ bu sözleri, heykel sanatına bakışımızı şekillendirmek için iyi bir referanstır. Başından beri bahsettiğimiz sanatın coşku ve heyecanı, bunların malzemeyle birleşmesi; en sonunda da ortaya çıkan parçalanmaz bir eserin yaratımı. Moore hem fiziksel olarak hem de malzeme ve ruhun birlikte iş birliği yapması açısından bütünsellikten bahsediyor.

1950'li yıllarda Paris'e seyahat eden Tanpınar, Paris'te Çinli, Japon, siyahî, Cezayirli, Türk, Yunan, Fransız, İsveçli ve İzlandalı birçok ressam ve heykeltıraşla karşılaştığını yazar. (Tanpınar, 2017, s.79) Adalet Cimcoz ve Mehmet Ali Cimcoz'a Paris'ten yazdığı 15 Mayıs 1953 tarihli mektubunda Türk ressam Abidin Dino¹⁴ ile birlikte Yunan heykeltıraşları serisine

¹³ Henry Spencer Moore, İngiliz heykeltıraş. Moore figüratif soyutlama anlayışına hem biçim hem de içerik açısından yeni bir anlam kazandırmıştır. (Atalay, 2014, 107).

¹⁴ 445) (İstanbul 1913- Paris 1993) Türk ressam ve yazar. Robert Kolejinde başladığı eğitime resme duyduğu ilgi nedeniyle ara vermiş, Sovyetler Birliği'ne sinema alanında eğitim görmek için gitmiş, oradan Paris'e geçmiş ve 1938'de Türkiye'ye dönmüştür. 1951'de Paris'teki Görsel Sanatlar Ulusal Birliğinin onursal başkanlığına seçilmiş ve ölümüne kadar bu şehirde yaşamıştır. Yarın, Artist, Ses, Yeni Ses, Küllük, Yeni Adam, Servetifünun, Uyanış ve Yeni Edebiyat dergilerinde yazı ve desenleriyle tanınan Abidin Dino, sanat üzerine toplumcu gerçekçi tartışmalara katılmış, resimler sergilemiş, oyun, deneme, senaryo ve öykü yazmıştır. Ayrıca karikatür, afiş, belgesel film, dekor, seramik ve heykelle de ilgilenmiştir (GH, 1983, 1023-1024). EÜM'de Yahya Kemal, Peyami Safa, Abidin Dino gibi edebiyatçıların toplanma yerinin Degüstasyon olması bağlamında Abidin Dino'ya bir yerde atıf yapılmıştır. (Yıldırım, 2014, s.54).

gittiklerini, ardından Fransız heykeltıraş Antoine Bourdelle'in¹⁵ sergisine gittiklerini haber verir. Bourdelle'in sergisini tam anlamıyla hayal kırıklığı olarak nitelendiren Tanpınar, Antoine Bourdelle'i Fransız heykeltıraş Aristide Maillol¹⁶ ile karşılaştırarak Bourdelle'i beğenmediğini dile getirir. Elbette bu heykeltıraşlar için yalnızca eserlerini sevmediğini söylediğinden dolayı heykel sanatı ile ilgili düşüncelerinden kesin bir çıkarım yapamıyoruz fakat heykeltıraşlar üzerinden bir yol izlediğimizde de nihayetinde Tanpınar'ın sevdiği heykeltıraşları da burada zikretmek kuşkusuz laf kalabalığı olmayacaktır. Gotik heykeltıraşının Paris'te oldukça canlı olduğunu söyleyen Tanpınar, Bourdelle'in de Gotik heykeltıraşlıktan yana bir tavrı olduğunu da ayrıca belirtiyor. (a.g.e., s.85)

“Gotik dönem, felsefede ve sanatta Hristiyanlığın yükselişini temsil eder. Gezgin ozanlar aracılığıyla halkla ve halk kültürüyle bir ölçüde yakınlaşma, Gotik dönemin başka bir özelliğidir.” (Nabiyeva, 2017, s.3)

Gotik sanatı bir dönem Avrupa'yı epeyce meşgul etmiş ve etkisini uzun bir süre devam ettirmiştir. Daha çok dinî referansla birlikte yükselişe geçen gotik sanat ve felsefe, heykel sanatında da önemli heykeltıraşların malzemesi olmuştur. 17-20 Temmuz 1953 tarihli başka bir mektubunda Tanpınar bu kez Rotterdam'de gördüğü Edgar Degas'ın beş heykeli hakkında yazar. Bu beş heykelden bahsederken de, onları hakiki musiki parçalarına benzetir. (Tanpınar, 2017, s.107) Tanpınar'ın sanat dallarıyla birbirini ilişkilendirmesine çok kez şahit oluruz. Edebiyat ile resimi, şiir ile diğer sanat dallarını karşılaştırırken şiiri her zaman ayrı bir yerde tutan tavrını yazılarında okuruz. Burada da heykel ve müzik sanatını birbirine karıştırarak bir çıkarım yaptığını görüyoruz.

Heykel ve müziği teorik olarak birbirine yaklaştırmaksızın müzik parçaları derken aslında sadece bir benzetme yapmak isteyen Tanpınar'dan çok sonra, sanatta “müziğin plastisitesi” konuşulmaya başlandı. Bazı durumlardan doğan ihtiyaçlar, bu tabiri zorunlu kılmış, müzik ve plastik sanatları zamanla birbirine daha çok yaklaşmıştır:

¹⁵ Fransız heykeltıraş ve sanat öğretmeni.

¹⁶ Maillol, her zaman seyredene huzur ve mutluluk veren, temelde bütünsel, cinsel, yumuşak hatlı güzelliği yeniden yaratma çabasındaydı. (Bilge, 2000, s.15).

Ne var ki, ekonomi-politik dönüşümlere koşut olarak bu süreçler de etkilenmiş; bir yandan birbirinden değerli yeni önermeler üretilirken, bir yandan da sermaye odaklı üretimlerden geri durulmamıştır. Sanat piyasalarına eklemleme istenciyle, genel- geçer konvansiyonda geri planda kalmış duysal sanatlar görsellik ve mekânsallık yoluyla ana-akım üretimlerle faydacı ilişkiler kurma yoluna girmiş; diğer yandan kendi kaynaklarını, enstrümanlarını tüketen plastik sanatlar da alternatif bir anlatım dili ya da cazip bir malzeme olarak sound odaklı çalışmalarda yollarını kesiştirmiştir. (Turan, 2019, s.356-357).

Tanpınar'ın Mehmet Kaplan'a Antibes'ten yazdığı 23 Eylül 1959 tarihli bir mektubunda Grimaldi şatosundaki müzede gördüğü Fransız heykeltıraş kadın Germaine Richier'in¹⁷ heykellerini gördüğünden ve oldukça beğendiğinden bahseder. (Tanpınar, 2017, s.243)

Edebiyat Üzerine Makaleler isimli kitapta heykel sanatından teori olarak söz eden Tanpınar, *Şiir Hakkında* isimli yazısında şiir sanatını diğer güzel sanat dallarıyla karşılaştırırken onun hususi bir ayrıcalığı ve yeri olduğundan bahseder. Burada heykeltıraşın yonttuğu taşın, doğada doğal hâliyle bir şey ifade etmediğini söylerken ona değer atfedenin de insan, yani sanatçı olduğunu söyler:

Ancak heykeltıraşın elinde bir ifade, bir mâna, bir hayatiyet kazanan mermer, sanatkârı ortadan çıkarttığınız gün ocağına avdet eder, ebedî ve müsterih uykusuna dalar. (Tanpınar, 2016, s.14)

Heykel ile şiirin bu karşılaşmasından doğan sonuç ise şiirin malzemesi olan dilin insanlar tarafından oluşturulan ve sözcüklerin anlamını da beraberinde taşıdıklarından bahseder. Burada Tanpınar'ın asıl bahsettiği şey, sanatların malzemesinden yola çıkarak bu sanatlar içinde malzeme bakımından özellikli bir ayrıcalığa sahip olan lisanı yüceltmesidir. Böylece şiiri de diğer güzel sanat dalları arasından sıyırıp özel bir konuma “yükseltir” dersek yanlış bir cümle kurmuş olmayız. *Şiir ve Dünya Ölçüsü* isimli yazısında da aynı konuyu genişleterek işler ve şu cümleleri kurar:

¹⁷ Fransız heykeltıraş

Bir resim, bir heykel, ortadan biraz üstün bir zekâ için, ilk bakışta yakalanan, lezzetine az çok erilen bir şeydir. Mimari eserleri de böyledir. Her cinsten, her milletten insan, yetiştirme şartları derecesinde onunla ilk karşılaşığında zevk alır, beğenir, sever yahut reddeder. (a.g.e., s.40)

Sözü edilen yazıda Tanpınar aslında şiiri yüceltmeye çalışmıyor, yalnızca bir başka milletin şiiri çevrildiğinde aldığımız zevkle, bir heykeli direkt, çeviriye ihtiyaç duymadan gördüğümüzde aldığımız zevkin bir olamayacağından bahsediyor. Daha önce de şiir sanatının çevrilemez oluşuyla ilgili düşüncelerinden bahsetmiştik. Burada şunun altını çizelim ki, heykel ya da resim sanatına ait bir eser görüldüğünde alınan zevkin fertlerin “yetiştirme derecesine göre” yani kültür seviyelerine ve kendi tabiriyle göz terbiyelerine bağlı olarak zevk alacaklarını söyleyerek estetik eğitimi kapsamında bu zevklerin elbette aynı olmayacağını, farklı kültürlerle daha yakından alakadar olan ya da sanat dallarıyla iç içe bir eğitimden geçen kişilerin eserlere daha bilinçli bakacağını ve yorumlayacağını da söylemek ister.

Şiir ve heykel dili bazı açılardan benzerdir: benzeşmenin temel ölçütü kurgusal bakımdan ve bakımdandır. Bu iki sanatta da, en küçük birimlerden büyük birimlere doğru bir gelişme söz konusudur. Şiirde genel olarak sözcükler dizeleri, dizeler paragrafları (kıta, bölüm); heykelde küçük parçalar heykelin küçük yapılarını sonunda bu küçük yapılar da bütün heykel formunu oluşturur. Şiir soyut ya da somut varlıkların karşılığı olan anlambirimcikler, biçimler ya da dil göstergelerinin düzenlenip bir araya getirilmesi yoluyla kurulan bir yapı olmakla birlikte insan zihninde görüntü (imge) yaratabilen bir sanat olması nedeni ile heykele benzemektedir. (Barutçuoğlu, 2012, s.125-126)

Yüksek lisans tezinde şiir ve heykeli birbirine yaklaştıran Türkan Barutçuoğlu, kurgu ve yapı bakımından onları benzetirken, sözcüklerin kelimelere ve küçük parçaların birleşerek büyük bir yapıyı oluşturması; iki sanatın da görsel imaj oluşturma gücü yönlerinden heykel ve şiiri birbirine yaklaştıır.

Tanpınar heykel sanatından bahsederken heykel sanatının edebiyata müdahalesini anlatır. Bunu Homeros’un dilini överek dile getiren Tanpınar, bu dile ulaşabilmek için o kültürün heykeltıraşlığın terbiyesinden geçmesi gerektiğini söyler. Kültürün sanatlarla birlikte giderek genişleyeceğini ve zamanla birbirine karışarak uyumlu birer terkipte olacağını ekler:

Daha Homiros'tan itibaren, sanatların edebiyata müdahalesini görürüz. Homiros'taki jest kudretine bakınız. Bir dilin bunu duyabilmesi için, o cemiyette heykel-tıraşlığın terbiyesi lazımdır. Bu demektir ki, bir kültür, kazançlarını ayrı ayrı tekniklere naklettikçe genişler ve tek kalan dikkatler, bir terkip mahiyetini alır. Dil, bu terkinin en geniş aynasıdır. (Tanpınar, 2016, s.65)

Burada dikkat çekmek istediğimiz en önemli husus sanatların birbiriyle ilişkisinden doğan ve sürekli genişleyen kültürün dile yansımasıdır ve her sanatın dile yansıtacağı kendine has özellikleri vardır. Kültür ne kadar sanatla iç içe olursa dil de o kadar estetik bir hâle bürünür ve zaman geçtikçe uyumlu ve kalıcı hâle gelir. Bu okumayı tersten yaparsak, aslında dil bir anlamda kültürümüzü ve sanatlarımızı da yansıtan bir araç hâline gelmiş oluyor. Çünkü sanatların özel dokunuşları dile yansırken dilin de bu yansımaları içinde barındırmasıyla sanatların ne kadar tesir ettiği ya da etmediği edebi eserlerden çözümlenebilir. Heykel sanatının da dile kattığı kavisli söylem, Tanpınar'ın bahsettiği şey olsa gerektir.

Yaşadığım Gibi isimli kitabında *Sanatkârı da Hatırlayalım* başlıklı yazısında Tanpınar, Hayreddin Paşa abidesinden¹⁸ bahseder. Bu abideden bahsederken ise abidelerin oraya kendi kendine dikilmediğini, sanatçıyı es geçmemek gerektiğini dile getirir ve abideyi oraya diken heykeltıraşlar için ise şöyle söyler:

Bu üç figürü, bu üç heyeti umumiyei oraya sanatkâr dikmiştir. Üç sene dağ yığını gibi çamurla uğraşan, tabiatla mahpus şekli, insan kafasının o güzel çocuğunu sert maddede arayıp bulan, kafasında nisbet fikriyle tarihî şe'niyeti, büyüklük hissini birleştiren, bunu o toprağa, sonra da tunca geçiren sanatkâr... (Tanpınar, 2019, s.447)

Barbados abidesini oraya diken sanatçılar için bu sözleri sarf eden Tanpınar, Barbados abidesinin bir sanat eseri olduğunu söyleyerek bu abidenin Türk heykeltıraşlığı tarihinde yeni bir talih olduğunu söyleyerek bu heykelin hem Türk tarihine hem de heykeltirlik sanatına bir taksit niteliğinde olduğunu belirtiyor.

¹⁸ Eseri Zühdü Müridoğlu, Ali Hadi Bara, Yusuf Akpınar ve Ali Haydar Seymen yapmıştır.

Niçin bu vesile ile Türk heykeltıraşlığının mukadderatından, varsa –ki vardır- mazisinden, şimdiden çok feyizli görünen istikbalinden, diğer sanatlarımızdan ve nihayet Cumhuriyet devrinde yeniden hız alan sanat inkişafının Türk şehirciliğine yapacağı yardımdan ve artık güzellik mukadderatını kendi elimize almamız lazım gelen şehirlerimizden bahsedilmesin? (a.g.e., s.448)

Mimariye de yardımcı bir sanat dalı olarak gösterdiği heykel sanatının Türkiye’de gelişmesi için oldukça hevesli olan ve bunu yazısında belirten Tanpınar yazısının sonunda sanatın sevgi ve alaka ile gelişeceğini söylerken (a.g.e., s. 449) bu alakadan kastın diğer milletlere göre heykel sanatında geri kalmış olduğumuzu ama bu geri kalmışlığı ilgilenerak kapatabileceğimizi söylemek istiyor. Bununla ilintili olarak da heykel sanatının mimariye katkısının da büyük olacağından ve şehircilik planlamalarında estetik bir görüntü sağlayacağını düşündüğünden bu sanata daha çok eğilmenin de gerekliliğini vurguluyor. Nevzat Atalay’ın mimari ve heykel sanatını birlikte değerlendirdiği yazısında şöyle söyler:

Özellikle düşüncenin önündeki engellerin kalkması ile bilimin gelişmesinin yarattığı “soyut” kavramı, sanat ve mimarlıkta, etkileri günümüze kadar ulaşan önemli değişimler yaratmıştır. Bu etkiye bağlı olarak 20. yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan sanat akımları içerisinde yer almış olan mimari ve heykeli hem etkilemiş, hem de yakınlaştırmıştır. Yukarıda da değinildiği üzere, evvelce mimarinin mekânını kullanan heykel, kavramsal düzlemde mekân kurgularken; mimarinin heykelin imgesel gücünden yararlanmak istemesi ve böylece fonksiyonun ötesinde, mimariyi bir ifade aracına dönüştürmesi yaklaşımı, ‘mimari heykel’ veya ‘heykelsi mimari’ tanımını ortaya çıkarmıştır. (Atalay, 2019, s.365)

Tanpınar’ın Türk heykeltıraş Zühtü Müridoğlu¹⁹ ile çok yakın bir dostluğu olduğu da bilinmektedir. Öyle ki, *Abdullah Efendini Rüyalari* isimli eserini de ona ithaf etmiştir. *Cumhuriyet* gazetesinin 8 Şubat 1939 tarihli sayısında *Bugünün Sanatkârları* başlıklı yazısında heykelin etrafla, toplumla olan sıkı bağına vurgulayarak hem heykel sanatından hem de Zühtü Müridoğlu’dan şöyle bahseder:

¹⁹ Türk Heykeltıraş. Zühtü Müridoğlu 1932 yılında Türkiye’ye döner. Samsun Erkek Lisesi’ne resim öğretmeni olarak atanır. Aynı yıl, Topkapı Sarayı Alay Köşkü’nde ilk kişisel heykel sergisini açar. Bu sergi, aynı zamanda Türkiye’de açılan ilk heykel sergisi olma özelliğini taşır. (Şen, 2014, s.94).

Heykeltıraşlık, tabiatla olan sıkı münasebeti dolayısıyla bu yolculuğun en tehlikelisi. O musiki ve şiir gibi kendimizi kendi içimizde değil, etrafımızda aramak mecburiyetindedir. Binaenaleyh bir taş veya maden parçasına hayat mucizesini geçirmekte en sade tarifini yapabileceğimiz bu sanatın icap ettirdiği tecrit bütün diğer kardeşlerinden çok fazladır. Onun için en sanatkâr kültür ve medeniyetlerde bile hakikaten sanatında muvaffak olmuş, söyleneceklerle iktifa etmiş ve sanatın asıl çerçevesinden dışarıya kaymamış heykeltıraş pek azdır. (Şahin, 2016, s.63)

Heykel sanatını çoğunlukla mimari ile birlikte ele alan Tanpınar, *İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız* (Tanpınar, 2019, s.159) isimli yazısında yine heykel ve mimariyi birlikte değerlendirir ve heykeli mimariye yardımcı bir sanat dalı olarak ele alır:

Onun sayesinde türbelerin, mezarlıkların, sebillerin birçoğu âdeta abstre heykeltıraşının ve barok resminin bir yığın tesirini şehir hayatına sokar. (a.g.e., s.164)

Yukarıda Yahya Kemal'in şiirini heykeltıraşıya benzettim. Vakıa bazı şiirlerin havasını yapan o asil hareket ve jestler, malzemesinden, yani dilden gayrısını reddeden saflık, onları okurken bizi saran dinamizm, ancak cansız maddeye insan vücudunun hâl ve imkânlarını geçiren tek figürlerin, büyük kabartmaların ve grupların dünyasında rastlanır şeylerdir. (Tanpınar, 2016, s.365)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın daha önce şiir ve heykel sanatını birlikte değerlendirdiğini de görmüş ve yazmıştık. Güzel sanat dallarını da sık sık birbiri ile ilişkilendiren Tanpınar, Yahya Kemal'in şiirini heykel sanatının inceliklerine has bir özellikte olduğunu söyler. Heykelin cansız bir nesnede yaşayan bir ruh gibi olması, kabartmaların, figürlerin kavislerini şiirdeki dil sadeliği ile ilişkilendirilmesiyle, Yahya Kemal'in şiirini heykel sanatı ile birleştirdiğini görürüz.

Heykelin bizde geleneğinin olmaması, süreklilik ve gelenek bilinci gereği, özel olarak şiirde bu sanatın etkisini görebilmeyi veya şiirle ilişkisini tespit edebilmeyi güçleştirmektedir. Ama şu denebilir, plastik sanatların tümünün, şöyle ya da böyle, şiire yeni şiirimize katkısı olmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi'nde estetik hocalığı yapan üç büyük şairin, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Necip Fazıl'ın bu vazifelerini tesadüflerle izah etmek yerine, şiirle plastik sanatlar arasındaki ilişkinin bir süreği saymak yanlış olmaz. Adı geçen şairlerin ve diğer çağdaşlarının mimariden ve heykelden şiirlerine ne gibi imkânlar taşıdıkları geniş bir incelemeyle aydınlanabilir. (Karataş, 2006, s.13)

Yazının devamında bu bahsi geçen şiir ile müzik sanatını da ilişkilendirir.

Seramik ile Heykel sanatını, dayanma gücü üzerinden karşılaştıran Tanpınar, heykel sanatının her zaman sağlam olan maddeye ihtiyacı olduğunu ve bu sanatın tanrılaştırmaya meylettğini söyler. (Tanpınar, 2019, s.526) Burada seramik sanatındaki malzemenin heykele göre dayanıksız oluşu ile fertlerin dayanıksız oluşu arasında bir bağ kurulur ve ona göre heykel sanatı her zaman sert, sağlam ve tanrısal bir vasıftadır. Bunun yanında Cemalettin Sevim, heykel ve seramik sanatını karşılaştırdığı yüksek lisans tezinde, her ikisinin de mekan sanatı olduğunu söyler:

Seramik sanatı sanatçının özgün düşüncesini, estetik kaygusunu, sanat yorumunu seramik malzemesi ile seramik tekniklerini kullanarak ortaya koyduğu bir sanattır. Heykel sanatı ise hacim ve kütle sanatıdır. Her iki sanat dalının tekniklerinde farklılık olsa da sonuç olarak mekân sanatıdır, mekânda sunulurlar ve mekânı değerlendirirler. Belki mekân içindeki boyutları farklı olabilir. Mekânların özellikleri değişik olabilir ama her iki sanat için mekan çok önemlidir. içerik ve niceliği sanatçı eserine yansır. (Sevim, 1994, s.22)

Görüldüğü üzere Tanpınar heykel sanatı ile ilgili resim sanatında olduğu gibi yoğun yazılar kaleme almamıştır fakat diğer sanat dallarıyla ilişkilendirme konusunda heykel sanatından bahsetmiştir. Dil için verdiği öneri de estetik eğitime dair yakacağımız bir ışık olacaktır. Dile tesir eden güzel sanat dallarının her biri ona kendinden bir şeyler katmaktadır ve heykel sanatının terbiyesini de dil kendi gelişimi için almalıdır. Özelde dil, genelde tüm kültür, güzel sanatlara temas etmesi gerekirken, heykelin hem mimariye yardımcı bir unsur olarak da kullanılması, imar faaliyetlerinde başat rolü üstlenmesi bakımlarından hem somut hem de estetik düzlemde gerekli bir sanattır.

4.2.2.5. Mimarinin ve Edebiyata Etkisi

Mimari, insanların kişisel, toplumsal, kültürel, ekonomik ihtiyaçlarına karşılık verecek nitelikte ortamlar, mekânlar yaratma sanatı ve tekniğidir. Ev, saray, camii, köprü, kale gibi yapılar; geçmişten günümüze başlıca mimarlık ürünleridir. (Meb Komisyonu, 2018, s.13) Mimarinin Türk edebiyatına yansması çok çeşitli boyutlarda olmuştur. Hemen hemen bütün

edebî türlerde (roman, öykü, şiir vb.) mimarinin yansımalarını açık bir şekilde görmemiz mümkündür. Örneğin şiirde cumbalı evlerden balkonlu evler arasındaki geçişi, bunun kültürel değişimle ve batılılaşma ile ilişkilendirilmesini Sezai Karakoç'un *Balkon* isimli şiirinde bulabiliriz:

Bana sormayın böyle nereye

Koşa koşa gidiyorum

Alnından öpmeye gidiyorum

Evleri balkonsuz yapan mimarların (Karakoç, 2011, s.81)

Atmosfer/mekân, güdü/önerge, biçim ya da şekil, tarz, fikir, hiyerarşi ve ritim gibi edebi yapıda yer alan ortak kavramları içinde bulunduran mimarlık, sözelliğin ve hayal gücünün materyalize olarak dışavurumudur ve bu eylemleştirme döngüsel oluşumda, mimari ifadelerin yazınsal ve anlatımsal olarak açığa çıkmasıyla da edebiyatla etkileşimli hale gelmektedir. (Üner, Özbayraktar, 2019, s.87) Mimaride gelişen üslupların edebiyata bir akım olarak yansımasının da gotik üslûp – gotik edebiyat çerçevesinde görürüz. Gotik üslûbun ilk çıkış noktası mimari ile olmakla beraber diğer sanat dallarını da –özellikle heykel sanatını- etkilemiştir. Gotik edebiyatta da mekânın ön plana çıkması, gizemli ortamlar ve bunun sinemaya da yansıması söz konusudur.

Gotik edebiyat bu dönemin bireysel ve toplumsal ruh haline, insanların korku ve endişelerine karşı bir duyarlılığın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Gotik edebiyat, en çok bir türlü silinip atılamayan geçmişin hortlayıp “şimdi”ye musallat olması konusunu ele almıştır. (Arargüç, 2016, s.249)

Mimarinin edebiyata yansıması en çok mekân tasvirleri üzerinden olmuştur:

Edebi eserlerde betimlenmiş göstergelerden mimari mekâna ait gösterilene ulaşırken okuyucunun doldurması gereken boşluklar vardır. Okuyucu bu boşlukları sahip olduğu donanım ve deneyimlerle doldurur. Mekâna ait betimlenmiş kısımları zihninde canlandırır, betimlenmemiş kısımları ise yaratır. (Tükel, 2010, s.75)

Mekânların ayrıntılı betimlenmesi, dönemi mimarisi hakkında bizlere gerçekçi ipuçları da verme imkanı sağlamıştır. Özellikle Tanzimat Dönemi ve Servet-i Fünun Dönemi romanlarında uzun yalı ve şehir tasvirleri, mimarinin Türk edebiyatına yansımalarının en güzel örneklerinden biridir:

Mile de Courton'un İstanbul'da bir merakı vardı: Bir Türk evine girmek, bu Türk memleketinde bir Türk hayatıyla yaşamak... Adnan Bey'in yalısına girerken asıl hülya yuvasına girmişçesine kalbi sevincinden helecan içinde kalmıştı. Girdikten sonra bu helecan hayrete munkalip oldu. O, mermer mefruş azim bir sofa; taştan sütunlar üzerine kondurulmuş bir kubbe; cabeca, sedef işlenmiş, şark halılarıyla döşenmiş sedirler; bunların üzerinde elleriyle çıplak ayakları kınalı, gözleri sürmeli, başları daima yaşmaklı, sabahtan akşama kadar zencilerin darbukalarıyla uyuyan yahut bir kenarda küçük gümüş mangaldan amber kokuları etrafa dağılırken elmastıraş nargilelerinin yakutlara zümrütlere müstağrak marpuçlarını ellerinden bırakmayan çifte çifte kadınlar tahayyül etmiş, bütün o garp muharrirlerinin, ressamlarının şarka dair hurafe ve efsanelerinden hatırasında kalan uzak ve yadigârlarla bir Türk evinin başka bir şey olabileceğine ihtimal vermemişti. Kendisini yalının sık küçük misafir odasında görünce istifsar eden gözlerle delilesine bakmış idi: 'Sahih! Beni bir Türk evine getirdiğinizden emin misiniz? (Uşaklıgil, 2010, s.86)

Mimari sanatı aynı zamanda fertlerin ve ailelerin durumları, kültürleri hakkında da bilgi verirken, bunun roman türünde kullanılması da karakterlere atfedilen özelliklere göre olmuştur. Tüm romanlarında mekân İstanbul olan Tanpınar'ın devam etmesini istediği kültür değerlerinden biri de mimaridir. Toplumsal çalkantılar ve medeniyet krizi ile mekânlarda ortaya çıkan değişim, bizim olan hayattan uzak mekân (Beyoğlu), mimaride bir üslup yakalayamayıp, kahramanları mekâna yabancılaştırır. (Okumuş, Şahin, 2012, s.119) Ahmet Hamdi Tanpınar mimari üzerine çok fazla yazı yazmış, hem İstanbul mimarisini hem de yurtdışı seyahatleri esnasında gezip gördüğü yerleri şehircilik ve imar kapsamında anlatmış, bunları yaparken de mimari sanatına dair görüşlerini dile getirmiştir. *Onun için mimari ve şehir, maziye de içine alan devamlılık duygusuyla kendini gösterir. Şehirlerin tarihi ve kültürel hüviyeti ve mimari eserleri onun sürekli ilgilendiği konulardan biri olmuştur. Medeniyeti, derin bir maziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanması" olarak tarif ederken, bu yığılmanın başında şehir ve mimari eserlerin geldiğini ifade eder. Çünkü nesilleri asıl terbiye eden onlardır.*(Donbay, 1995, s.369) Biz de bu bölümde Tanpınar'ın mimariye bakışını ve bu sanat hakkındaki görüşlerini estetik bağlamda değerlendirip irdelemeye çalışacağız.

4.2.2.6. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Mimari

Biz Tanpınar'ın mimariye verdiği önemi, yazılarında büyük bir coşkunluk ve ayrıntıyla bahsetmesinden anlarız. Tezimiz için önemli olan kısım, Tanpınar'ın mimari hakkındaki önerileri, daha çok estetik anlamda gelişimi için değineceği noktalar ve onun kendi gözünden mimari estetiğine bakışı olacaktır. Handan İnci, *İstanbul'un Tanpınar'ı* başlıklı yazısında Tanpınar ve Yahya Kemal'in İstanbul'u gezmesi ve Tanpınar'ın şehir bilincini Yahya Kemal'den öğrendiğini söyler. Burada İstanbul sevgisinin öğretilen bir şey olduğuna dikkat çeken İnci, aslında şehir bilinci kazanmak, mazisiyle şehre bakmayı bilmek ve bunu öğrenmekten bahsediyor dersek yanlış olmaz:

Tanpınar şehre bakmayı, İstanbul'u bu şekilde sevmeyi, Yahya Kemal'den öğrenmiştir. İstanbul sevgisinin öğretilen bir şey olması üzerinde durmak gerekir. Şehre dikkat etme bilincini ancak edebiyat yoluyla uyandırmak mümkündür. Tanpınar'ın şansı, on dokuz yaşından itibaren Yahya Kemal ile İstanbul'u adım adım gezmeye başlamasıdır. (İnci, 2012, s.193)

Hasan Âli Yücel'e yazdığı 13 Mayıs 1959 tarihli mektubunda, Yücel'in yazmış olduğu *Gabriel'in Bursası*²⁰ isimli yazısından bahseder. Bu yazı, Prof. Albert Gabriel'in²¹ Bursa şehri hakkında yazmış olduğu bir eser hakkındadır. Eserin tam adı *Une Capitale Turque Brousse, Bursa'dır*. (Taha Toros Arşivi) Bursa'dan söz eden Yücel, yazısında *Bursa'da Zaman* şiirinin sahibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ı da anar. Tanpınar'ın mektubuna dönecek olursak, Tanpınar bu eserden bahis açarak şehir ve şehrin mimarisi hakkında yazmaya başlar:

²⁰ Prof. Gabriel, Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yapan üç önemli kentten Bursa'yı özellikle seçmiştir. Onun İstanbul üzerine bir monografi hazırlamakta olduğu, arşivinden çıkan belgelerden anlaşılmaktadır. Onun, Bursa'yı özel olarak seçmesinin altında birçok haklı nedene dayanmaktadır. Her şeyden önce Bursa, İstanbul'dan sonra mimari eser bakımından en zengin Türk şehridir. Fetihten (1326) İstanbul'un alınmasına (1453) kadar geçen zaman dilimi içinde yapı ve süsleme şekillerinin gelişmesi izlenebildiğinden Bursa, Türk sanat tarihi açısından büyük önemi vardır. (Arıkan, 2007, s.350)

²¹ Fransız Sanat Tarihçisi ve Arkeoloğu. (Bayram, 2016, s.163).

Koskoca Trabzon’da Bizans’tan kalmaların dışında cami yok yahu... Süleymaniye, Sultanahmet, Yeni Cami, bütün hayranlığıma rağmen benim üzerimde bütün bir bahçenin hayatî kuvvetlerini sömüren ve etrafında çerçöpten başkasının yetişmesine imkân vermeyen büyük ağaçların tesirini bırakıyor. Yani kendileri için böyle bir masal uydurmaya beni mecbur ediyorlar. (Eronat, 1997, s.31)

Tanpınar’ın yakınmaları elbette burada bitmiyor ve devamında yabancı birilerinin Osmanlı ve Selçuklu mimarisine ait eserleri toplamasını ve tanıtmalarını diliyor. (a.g.e., s.31) Burada *Gabriel’in Bursası* isimli yazının da etkisiyle yabancıların daha titiz çalıştıklarını ve “bari” yabancı birinin bu konuyla ilgilenmesini dileyen Tanpınar, mektubun devamında Abdülmecid döneminde sanatlarını icra etmeye başlayan birkaç yabancı ressamın da ismini sayarak neredeyse bir İstanbul peyzajının da doğabileceği çıkarımında bulunuyor. Bu sırada Pierre Loti’nin ismini anan Tanpınar, onun yaptıklarını da es geçmez. Yabancıların bizim topraklarımıza dair yaptıklarına ve yazdıklarına örnekler verirken, Fransız şair Pierre Jules Theophile Gautier’in eski kıyafethane için yazdığı birkaç sayfa yazıyı utanarak okuduğunu söyler:

Romantik şair, ortadan kaldırılan cetlerimize adeta bizim namımıza acır ve ağlar. Biz o melankoliyi ne duyduk ne duyurabildik. Yavaş yavaş duygunun da bir medeniyet seviyesi olduğuna inanıyorum. Zaten başka türlü olabilir mi? İptidai kavimler zihniyeti ortada... Münhaninin neresindeyiz bilmem ama düşünme kadar duyma meselesinde de yaya olduğumuza eminim. (a.g.e., s.32)

Burada Tanpınar’ın asıl bahsetmek istediği mesele kendi değerlerimize, kültürümüze ait eserler ortadan kalktığı vakit, bizden çok bir yabancının üzülmeleridir ve bizim de millet olarak bu konulara kayıtsızlığımızdır. Bu eserlerin yok olması karşısında hiçbir duygu belirtisi gösterilmemesi karşısında da Tanpınar duyguların da medeniyetlere göre ve bu medeniyetlerin seviyelerine göre değiştiğini de neredeyse söyleyecek ve buna inanacaktır. *Yirminci yüzyılda mekân kavramı sadece mimari açıdan değil, özellikle toplumsallığı açısından da önem kazanmaya başlamıştır. Her toplum, kendi yaşam tarzına göre yeni mekânlar üretir. Dolayısıyla mekân, bireyin ve dolayısıyla toplumun yaşantısı, deneyimleri yoluyla genişleyen bir yapı arz eder.* (Gökşen, 2020, s.158) Önermesini sunan Gökşen ile Tanpınar’ın fikirlerini birleştirecek olursak; duygu belirtisinin olmaması, bir nevi medeniyetin düşmesi ve değerinin giderek yok olması gibi düşünülebilirken, her toplumun kendi yaşantısı

ve ihtiyaçlarına göre bir mimari kurduğu önermesi de bir yandan duygusuz ve medeniyetine yeterli değeri atfetmeyen toplumların üreteceği mimarinin de kısıtlı olacağı fikrine ulaşmamız mümkündür. İlkeleri bu konuda örnek gösteren Tanpınar, hissetme konusunda da ilkeller kadar geride olduğumuzu söylemekten çekinmemiştir. Tanpınar'ın buradaki hassasiyeti moda mod bir gelenekçilik değil, bilakis kültürel değerlerin yok olması karşısındaki duruşudur. O, kültüre ait şeylerin öylece yitip gitmesine razı olmaz ve korunması, sahip çıkılması gerektiğine inanır: *“Teklif ettiğim şey ne türbedarlık, ne de mâzi hırdavatçılığıdır. Bu toprağın macerasını ve kendi maceramızı bilmek, onun içinden büyümek, onun içinden tabii şekilde yetişmek ve garplı anlayışla, garplı ustaları severek eser vermektir.”* (Baydar, 1960, s.195)

Tanpınar, Paris'ten 6 Nisan 1953 tarihli Adalet – Mehmet Ali Cimcoz'a yazdığı mektubunda Notre-Dame Katedralinden²² ve Saint-Severin kilisesinden şöyle bahseder:

Notre Dame'ın içi, daha doğrusu camları ve dışarıdaki heykeller harika. Fakat mimarinin kendisi! Mimari İstanbul'un mimarisi. Bir bakışta kavranıyor. Sonra o genişlik, mesafe fikri, nispet anlayışı. Burada mimari hakikaten bir gemi. Notre-Dame büyük bir gemi... Galiba tayyare zırhlılarıyla varabileceği son kemale varmış. 'Nef' kelimesinin mânasını yeni anladım. (Tanpınar, 2017, s.80)

Nef, bir bazilika kilisesinin merkez koridoru veya bir kilisenin arka duvarı ile kesişme noktasının en uzak noktası arasında yer alan ana gövdesi ve koridordaki transeptir. Bu, laikat tarafından erişilebilen bir kilisenin bölgesidir.²³ Mimarının kendisi olarak nitelendirdiği Notre Dame hakkındaki fikirlerini ileride daha geniş bir şekilde açıklayacak olan Tanpınar, burada yalnızca ilk izlenimlerini anlatmakla yetinmiştir. Fakat mimaride verdiği bir önem olarak mesafe, genişlik ve bunların orantılı bir biçimde olması, Tanpınar'ın dikkatini çeken ilk şeylerdir.

²² Notre Dame Katedrali'nin mimarı Maurice De Sully 1163'te inşayı başlatır ve inşaa tamı tamına iki yüzyıl sürer. Gotik mimari, ilkel mimari sorunlarını aşır havadar, hoş ve daha ferah yapıların inşaa edilmesini hedeflemiştir. Notre Dame Katedrali bu özellikleri fazlasıyla yerine getirmekte olan gotik mimarinin önemli bir yapı taşıdır. (Bubekoğlu, 2019, s.44)

²³ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Nef>

Aynı mektupta Brugge ve Gent şehrine gittiğini zikreden Tanpınar, buraları Kurbağalıdere'nin tuğla mimarisine benzeterek beğenmediğini söyler. (a.g.e., s.106) Fransa'daki Reims Katedrali ve Meaux Katedrali'ne gidip özellikle Reims Katedrali'ni vitraylarıyla, heykelleriyle çok fazla beğendiğini söyler. (a.g.e., s.108) Ardından Soissons Katedrali'nden bahseden Tanpınar, burayı eskil bir tiyatro maskesine benzetir ve buraya işçilik olarak hayran kaldığını belli eder. (a.g.e., s.109) Mektubuna katedrallerin hepsinin birbirine benzediğini ekleyen Tanpınar, Fransa'daki Amiens şehrini de sıkıcı ve soğuk bulur. Amiens'e gitmeyi tamamen vakit kaybı bulan Tanpınar, kendi kendine gezmesini bilmediğini söyleyip sinirlenir ve Champs-Elysees'e (Şanzelize Caddesi) bile kendine sinirlendiğinden bakamadığını yazar. (a.g.e., s.110) Buralarda mimari sanatına dair fikirlerine yer vermez, yalnızca katedrallerin ve şehirlerin isimlerini zikretmekle yetinir.

Paris, Ağustos 1953 tarihli bir mektubunda, Fransız şair Paul Valery'nin boğulma tehlikesi geçirdiği Valvins köprüsüne gittiğini şu sözlerle ifade eder:

Valery'nin az kalsın boğulma tehlikesi geçirdiği Valvins köprüsünü gördüm. Demir kasnaklı, yirmi beş metre kadar uzun tek yollu bir köprü. Zavallı gafil turistler geçmek için sıra beklerken dünyanın en tarihî köprüsünden geçtiklerinin farkında değillerdi tabî. Seine bu köprünün etrafında dünyanın en güzel kıvrımlarından birini yapıyor. (a.g.e., s.117)

Adalet – Mehmet Ali Cimcoz'a Napoli'den yazdığı 9 Ekim tarihli mektubunda da yine yalnızca şehir isimlerini ve oralar hakkındaki ilk izlenimlerini aktarır. Mimari hakkında bize teknik bilgiler sunmaz. Bu mektuptaki şehir izlenimlerini paragraflar hâlinde aşağıya aktaracağım:

Barselon'da Kurun-ı vustanın en güzel ve muhteşem mahallesini gördüm. Tam Rönesans devrinde yapılmasına rağmen, katedral ve etrafındaki yedi-sekiz ev için Rönesans diyemiyorum. Bu mahalleyi gördükten sonra Endülüs için yukarı İspanya şehirlerini feda ettiğime müteessirim. (a.g.e. s.120)

Roma fevkalade dağınık. İnsan her lahzada kayboluyor. İki bin beş yüz senenin bir arada hücumuna maruz kalıyorsunuz. Fakat esası romalı. Sonra Rönesans geliyor. Bu kadar tarihinin altında ezilmiş şehir

az gördüm. Çeşmeler, birbiri peşinden gelen meydanlar çok rahat ve güzel. İnsanı şehirle derhal dost yapıyorlar. (a.g.e., s.120-121)

Napoli'den hoşlanmadım. Fazla dağınık, fazla Bahr-ı Sefid ve fazla cavul cuvul. Bermutad Pompei'ye gittik, Sorrente'i uzaktan gördük ve Capri'yi dolaştık. Capri güzel. Hatta şeytanî bir güzelliği var. (a.g.e., s.121)

Görüldüğü gibi yalnızca şehirler hakkında kısa kısa yorumlamalarda bulunan Tanpınar, aynı mektubun devamında Ayasofya ve Süleymaniye ile Saint Pierre kilisesini karşılaştırarak Ayasofya ve Süleymaniye'nin çok daha iyi olduğunu, Saint Pierre'de ruhaniyetin olmadığını yazar. Mektubunun son cümlesinde de en güzel şeyin İstanbul olduğunu, Beyoğlu Caddesi'nin bile kendisine güzel göründüğünü ekler. (a.g.e., s.122)

Floransa'dan yazdığı 22 Ekim 1953 tarihli mektubunda Tanpınar, İstanbul'dan sonra en sevdiği şehri şu sözlerle anlatır:

Burası şehir değil. Allah'ın bir derdi. Her kaldırım güzel, her şey eski. Zaten İtalya'da eski yeni yok. Çirkin de yok, diyeceğim ama... Roma'daki bazı abideler hatırımda. Eğer gönlümü İstanbul'a vermiş olmasaydım, ki pişman değilim, burayı Paris'e de tercih ederdim. Ne kadar munis... Tıpkı büyük bir gül gibi. Zaten İtalya çok güzel. (a.g.e. s.122)

Romayı ve Floransa'yı beğenerek anlatırken bu şehirlerde geçmiş ya da gelecek olmadığını, tüm zamanların birbiriyle iç içe aynı anda yaşadığını söylüyor. Geçmişle modern hayat birleşmiş ve uyumlu bir hâlde canlılığını koruduğunu yazıyor. Michel-Ange meydanını ise Çamlıca tepesine benzettiğini söylüyor. (a.g.e., s.123) Böylece Tanpınar'daki zaman mefhumunu ve bu mefhuma bakış tarzını şehirlere de yansıttığını görüyoruz. Aslında bu mefhum onun tüm sanat anlayışına yansımıştır ve çoğunlukla sanat söz konusu olduğunda zaman penceresinden bakmayı unutmadığını görmemiz mümkündür. Sümeyye Dinler, Tanpınar üzerine yaptığı bir çalışmada “kayıt altına alma” işleminden bahseder. Kayıt altına almakla elde edilen şey, şehrin geçmiş ve gelecek ile birlikte sürmesine imkân verecektir:

Şehir faaliyetlerinden birisi olan kayıt altına alma işlemi şehrin tanımlayıcı özelliklerinden biridir. Sanatsal faaliyetler veya idarî işlemler yoluyla kullanılan kayıt altına alma, şehre kalıcılık vaat eder ve ona bir kimlik kazandırır. “Kayıtle birlikte yaşamak ve kayıt için yaşamak kentsel varoluşun en büyük damgasıdır” (Mumford 2013: 123). Kayıt altına almak şehir toplumuna zaman ve mekân açısından daha geniş bir ortam sunmaktadır. Geçmiş ve geleceği bir arada görebilmeye imkân tanıyan kayıtlama işlemi sağlam bir kültürel alt yapı oluşturur. Şehir, büyük bir depolama alanı olarak düşünülebilir; insan deposu, kültür deposu hatta zaman deposu. (Dinler, 2018, s.2)

Paris’ten yazdığı bir başka mektup, 20 Temmuz 1959 tarihini gösteriyor ve bu mektubunda da dört şato gördüğünü, Fransız insanının topraklarına bağlı olduğunu söyleyerek İstanbul’da böylesi insanlara rastlamanın mümkün olmadığını söylüyor. (a.g.e., s.136) Tanpınar’ın mimariden bahsederken ve diğer şehirlerden sözü açarken yakındığı mevzu aslında çoğunlukla bizim topraklarımızda eskiye ait olanın yeterince iyi korunamadığı ve yeterince sahip çıkılmadığıdır. Bunu bu zamana kadarki yazdıklarımızdan çıkarmak zaten mümkün olacaktır. *Tanpınar, şehrin ‘şimdi’sini önceler. Nitekim ‘şimdi’, bünyesinde barındırdığı mazi kalıntılarıyla bir zenginliği ihtiva eder. O, şehrin mazisinin değil, içinde mazinin zenginliğini de barındıran şimdinin hayranıdır.* (Alıcı, 2019, s.355) Türkiye’deki mimarinin ve şehirciliğin kendini hızla modernizme kaptırdığını düşünürsek eski binaların ve değerli kiliselerin, camilerin, çeşmelerin, meydanların o mazideki ruhanîyetlerini ve havalarını koruyamadıklarını gören Tanpınar, genellikle bu durumdan dem vurur.

Hızla değişen şehir, bireyin hafızasının silinmesine neden olmaktadır. Tarihi eserlerin yok edilmesi milletlerin bellek kaybına dolayısıyla köksüzlük hissine kapılmasına yol açacaktır. Şehirdeki binaların yıkılıp yerine yenilerinin yapılması bireysel hafıza kaybına, tarihi eserlerin yok edilmesi ise toplumsal hafıza kaybına sebep olmaktadır. Toplumsal hafıza sadece o eseri yaptıran kişiyi hatırla tutmak değildir; önünden geçip gidilen tarihi bir eser bireyin kendi anılarının da yaşatılması demektir. Her gün bir şekilden başka bir şekle dönüşen kentlerde nostaljiden söz edilemez, böylelikle şehir nostaljisi olmayan birey bir yabancı gibi şehirde yaşamaya başlar. İşte Tanpınar’ın fark ettiği şey 1950’den itibaren belirginleşen yanlış ve kimliksiz bir şehirleşme travmasıdır. (Aydoğan, 2016, s.32)

Tanpınar’ın Mehmet Kaplan’a Antibes’ten yazdığı 23 Eylül 1959 tarihli mektubunda Antibes’te gördüğü resimleri ve şehrin ayrıntılı mimarisini haber verir:

Bu Cagnes ile biraz ötesindeki Saint-Paul, Antibes havalisinin iki incisi. Sert iki tepe üstünde hemen hemen Kurun-ı vustadaki hudutları ve mimarisiyle kalmış iki küçük kubbe. Her ikisi de uzaktan her türlü derinlikten mahrum profilleriyle görülüyorlar. Sanki iki büyük opera dekoru. Fakat içine girince üç beş adımlık yollardan genişliyorlar. Yollar sadece tesadüften ibaret ve ufuk daima komşunun duvarı, yahut korkuluk duvarının altındaki uçurum veya kemerli merdiven sokak. Hülâsa rüyaların o hareketli tesadüfıyla insan hayatının muayyeneti el ele vermiş. Çiçek vazoları, şarabî Marsilya kiremidi, hasır, nefis tahta işleri, belki de ta Fenikelilerden kalma nizamıyla dar cepheli evler, sarmaşıklı duvarlar, büyük kandil fenerler. (a.g.e., s.245)

Ahmet Hamdi Tanpınar, mektuplarında mimari için ayrıntılı fikirlerini sunmasa da, makalelerinde mektuplarından daha fazla mimari sanatına ilişkin bilgilere rastlarız. Daha önce güzel sanatları birbiriyle karşılaştıran Tanpınar, bunu mimari ve şiir sanatı arasında da yapacaktır. *Şiir Hakkında* isimli makalesinde, şiir ile mimariyi karşılaştırırken, mimari ile ilgili fikirlerini de söyler. Tekniği zayıf ve her yönden amacına ulaşamamış bir mimari eseri yapan kişinin bu eseri ebediyeti ifade etsin diye yapmış olduğunu farz edelim diyerek söze başlayan Tanpınar, bu mimari eserinin kötü, çarpık olmasına rağmen eseri yapan kişiye kötü işçi fakat büyük mimar, iyi fikirleri var, diyerek değer biçilip biçilemeyeceğini sorgular. (Tanpınar, 2016, s.15) Bu sorgulamanın sonunda ebediyet fikri üzerinden bu fikrin mimaride itibar sahibi bir mefhum olduğunu anlatan Tanpınar, mimarinin daha çok somut ve ifadeye müsait bir sanat olduğunu söyleyerek ebediyet mefhumunun da en çok mimariye layık olacağını söyler. Burada Tanpınar'ın ebediyetten kastı, bir mimari eserin geçmişteki havayı solutacağı, bize, yapıldığı andan itibaren şimdiye gelene değin maziyi hatırlatacağıdır. Mimari eserlerde ebediyet bu yüzden vardır. *Güzelliğe ve sanatsal olana karşı sevgisi bu derece büyük olan Tanpınar, sanatta sonsuzluğa ulaşmanın çaresini mükemmellikte bulur. Fransız şair Paul Valery'nin 'ebediyet'e 'mükemmeliyet' yoluyla ulaşılabileceği yolundaki düşüncelerinden etkilenir.* (Üstünova, Çanaklı, 2004, s.111) En başta sorguladığı, kötü bir bina yapan mimara sırf fikirleri için büyük mimar denilip denilemeyeceği fikrine de mimarideki ebediyet mefhumunu açıkladıktan sonra döner ve bunu mümkün olmayacağını söyler. Çünkü taşı matematiğine uygun biçimde yoğurmasını bilmeyen mimarın eseri, aslında onu deneyimleyen diğerlerinin istediğini karşılamıyor olacaktır. Mimari eseri gören kişinin istediği şey mimarın fikirleri ya da aklından geçen büyük düşünceleri değildir. Mimari eserle karşılaşan kişinin beklentisi malzemelerin belirli bir kanun ve usulle bir terkibe ulaşmasıdır. Tanpınar, eğer bir bina amacına ulaşmış bir eserse o eserin zaten mimarın kafasındaki büyük

fikirleri hatırlatacak kudrette olduğunu düşünür. Ancak bu hatırlatma, mimarın aynen düşündüğü şekliyle değil, başka bir yolla olacaktır. (a.e., s.15-16)

Musikimiz için mevcut olan lakaydîmiz, mimarimiz için de devam ediyor. Dokuz asırdan beri Anadolu ve Rumeli toprağını ırkımızın güzellik rüyaları olan eserlerle süsledik; cami, medrese, han, kervansaray, çeşme, türbe bir yığın eserimiz var. Bunlar hakkında ne biliyoruz? Kaç kitabımız var ve daha ilerisine gidelim, hatta muhafazaları için ne yapıyoruz? Onların gözümüzün önünde harap oluşuna şahit olan nesiller henüz aramızdadır. Ve bugün dahi bu eserlerin çoğu bakımsızdır. Hâlbuki göz göre göre ihmal ettiğimiz bu eserler içinde öyleleri vardır ki, yalnız bir tanesini tahakkuk ettirebilirse tarihsiz bir insan sürüsü millet sıfatını alabilir. (a.e., s.94)

Tanpınar'dan yaptığımız bu alıntıda, Tanpınar bize hem mimari eserlerin neden önemli olduğunu söylüyor hem de bu alanın gelişmesi için izlenecek metodlardan ipuçları veriyor. Öncelikle mimari eserlerde bir tarih gizli olduğu düşüncesinden hareketle, bir mimari eser sayesinde tarihe yeni bir şeyler eklenebilir, doğrular bulunabilir, yanlışlar düzeltilebilir ve hatta bir milleti millet yapan unsurun tarihleri olduğunu da düşünürsek bu tarihin somut kalıntılarının da mimari eserler olduğunu söyleyebiliriz. Tanpınar işte bu yüzden mimariyi bir hayli önemser ve haklı bir isyanla sürekli onların yeterince korunmadığından ve yazılı olarak anlatılmadığından yakınır. Buradan yapacağımız çıkarım da mimari eserlerin bakımının yaptırılması, bu eserler hakkında kitaplar yazılması, onların bu kitaplarda tanıtılması ve hem sanat tarihi hem de tarih açısından önemlerinin belirtilmesi, fertlerin bu eserler hakkında mutlaka bilgilendirilmesi, bu mimari eserlerin özenli bir şekilde korunmasının sağlanması gerekmektedir. Tarihsel süreçlerle mimari arasındaki ilişkiye dair, Feray Maden ve Deniz Şengel'in mimar Daniel Libeskind'den aktardığına göre, *Mimarlık ister kurmaca olarak tanımlansın ister anlatı veya gerçeğin öykülenmesi, edebiyat gibi o tarihi bir kalıba döker veya ona şeklini verir. Bu nedenle bir yapının şekli nötr bir biçim değildir; tarihe bir hediye ya da bir iade etmedir.*(Maden, Şengel, 2009, s.60) diye düşünen Libeskind, burada Tanpınar'ın korumak ve demek istediğinin aynısını der gibidir. Mimari, tarihle içiçedir ve zamanı dondurup bir kalıba dökerek ona sonsuzluk verir. Tanpınar'a göre bu sonsuzluğu hisseden, yaşayan yani eseri gören kimse, geçmiş ve şimdide aynı anda yaşayacaktır.

Yahya Kemal'in *Hayal Şehir* isimli şiiri üzerine bir yazı kaleme alan Tanpınar, bu şiirdeki mimari kompozisyonu çok beğenir ve şiiri sanki mimari bir esere benzeterek mimari ile şiir arasında ilişki kurmaya çalışır. Bu ilişkinin sebebi aslında şiirdeki bütünlüktür. Tanpınar buna mimari bütünlük der ve bu şiiri bir güneş mabedine benzetir. (a.e., s.341) Tanpınar burada şiir ve mimari ile bir ilişki yakalamaya çalışmıştır:

Şiir ve mimarlık; gösterdikleri dil-yapı-ritm-denge benzerliği ve getirdikleri yeni düşünce imkânları ile bir yandan kendi hakikatlerindeki karakteristiği yeniden kurarken, bir yandan da insana dünyayı yeniden kavratırlar. Mekânların şiir yoluyla betimlenmesi, mimarlığın da toplumsallığın da şiir diliyle inşa edilerek ve hep yeniden inşa edilerek var edildiğini göstermektedir. (Öztekin, 2017)

Mimari için, kurşunu, İstanbulun ışığı ile en güzel uyuşan örtü olarak keşfetmiş bir zevkin, yaldızı taşla birleştirmeyi düşünmesi, hakikaten üzerinde durulacak bir şeydir. Çinide bunu galiba yalnız iki üç defa, on beşinci asırda Muradiye, Yeşilcamı ve İstanbul'da Çinili Köşk'te denemiştik. Fakat belki de yaldızı çini ile beraber pişirmek kabil olmadığı için on altıncı asırdan sonra bir daha bu tecrübeye dönülmedi ve çininin yerine yaldız, yavaş yavaş, içinde güneş erimiş su manzarasını mermere nakletti. (Tanpınar, 2019, s.165)

İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız başlıklı yazısından aldığımız Tanpınar'ın mimari ile ilgili bu düşünceleri, aslında bir bakıma vitray²⁴ ve çiniciliği ön plana çıkarırken aynı zamanda ışık oyunları ile birlikte görüntü olarak estetik bir zevk de aldığını belli ediyor. Doğu mimarisi hakkında en çok İstanbul'dan söz eden ve İstanbul'u öne çıkaran Tanpınar, buradaki güzelliklerin tek varisinin bu topraklar olduğumuzu, bu büyük medeniyetin kültürünü ve zevkinin üstünlüğünü tüm dünyaya göstermemiz gerektiğini söyler. (a.e., s.195) Tanpınar'ın bunu söylemesinin sebebi öncelikle kendi mimarimizin gelişimi içidir. Çünkü kendi eserlerimiz hakkında ne kadar yazı yazılırsa o kadar duyarlılık oluşur, insanlar bilinçlenir ve ona göre bu mimarinin asıl sahibi olan fertler bilinçlenirse bunu tüm dünyaya duyurmak daha kolay olacaktır.

²⁴ Işıklı cam resmi sanatı, herşeyden önce renkli ya da renksiz cam parçalarından resim yapmak ve onları ışığın önüne yerleştirmekten ibarettir. Bu yerleştirmede mimariye uygunluk, dolayısıyla ışık düzeni iyi çözümlenmelidir. (Esmer, 1996, s.3)

Doğrusu istenirse Müslüman Şark, hiçbir zaman, hiçbir yerde bizde olduğu kadar güzel, zevkli ve ölçülü olmadı. Yunan nisbetiyle Roma azamet ve şevketini âdeta pür rönesans bir zarafetle hiçbir mimari bizimki kadar doyurmadı. Mistik felsefe ve din pek az yerde, hayatı çürütmeden onunla bu kadar yakından birleşmiştir.(a.e., s.195)

İstanbul'un tarihinde fethedilmeden evvelki yaşayan Roma kültürü ve fethedildikten sonraki Osmanlı kültürünün birleşimiyle çok değerli bir mimari yapı gelişmiştir. Tanpınar bu yapıların estetik bir bileşiminin sahibi olan İstanbul'u överken, Müslüman doğunun herhangi bir yerinde gelişen mimariden daha ölçülü ve zevkli olduğunu savunur. Tanpınar bu övgüyü sadece milli duygularla yapmaz. Baskın olan toprağa bağlılık duygusu değildir aslında. Buradaki ince nüans, aslında kendi mimarimize sahip çıktığımız ve onu tanıttığımız ölçüde kendimizi de daha iyi tanıma fırsatına erişeceğimizdir. (a.e., s.196) O hâlde burada da estetik eğitimi bağlamında önemli bir nokta karşımıza çıkıyor: Dünyaya eserlerimizi gösterirken kendi tarihimizi, sanatımızı yani kendimizi tanıyabilmek. İşte mimarinin estetik eğitimi bağlamında sağladığı faydalardan bir diğeri de budur. Bunu yapabilmek için de ilk önerisi şöyle olacaktır:

Bizden evvelki devirden ve bizim olan her şey, bütün âbideler, mazi eserleri, büyük âbidelerden başlayarak, çeşme, imaret, medrese, mezarlık, hepsi, her şey düzeltilmeli, uzaktan görülenler en göz alıcı şekillerini almalı, ancak yakından tadılabilecek olanlar meydana çıkarılmalı, etrafları temizlenmeli, sürprizlerinin tam olabilmeleri için lazım gelen şeyler tamamlanmalı, tamir ve restorasyon, hepsi yapılmalıdır. (a.e., s.197)

Şehrin güzelleşmesi için Tanpınar'ın önerdiği bir diğer şey, sırf İstanbul'un güzelleşmesi için yıkılması gereken yerlerin olduğudur. Çünkü ona göre Boğaziçi ve Haliç'in sanayi için harcanması ve feda edilmesine göz yumulamaz. Bu yüzden estetik güzelliği ve değerlerin üstünü örten, görünmesini engelleyen bu tip yapılanmalar yıkılmalıdır. (a.e., s.198)

Tanpınar, *Türk İstanbul* adlı yazısında her şehrin bir şekilde zaman geçtikçe değişime uğradığını yazar. Bu değişimin edebiyatta da olduğunu söyler ve Londra'nın, Paris'in ve diğer Avrupa kentlerinin de değişimlere uğradığını anlatır. Fakat İstanbul'un hiç olumlu yönde değişmediğini, olduğu yerde çözülverdiğini ekler. Bu çözülme, bazen modernitenin

hücumuyla, bazen de eskinin beklenmedik yıkılışıyla gerçekleşmiştir. İşte bu çözülmenin sebeplerini sıralayan Tanpınar ilk sebep olarak sivil mimari eserlerinin, ahşaptan yapılmış ev ve konakların dayanıksız oluşunu gösterir. Bu dayanıksızlık sonucu yıkılan ya da yanan yerler şehri imar ve değişime açık hâle getiriyor, bunun sonucunda da İstanbul'un genel manzarasıyla uyumsuz birçok yapı ortaya çıkıyordu. İkinci bir sebep ise maddi imkânların yetersiz oluşuyla ilgilidir. Özellikle Tanzimat'tan bu yana maddi yetersizliği ön plana çıkaran Tanpınar, bunun da şehir mimarisi için çözümlü müdahale edilememesi olarak yorumlar.²⁵ Maddi imkânlar olsa bile üçüncü bir sebep olarak şehircilikten anlamadıklarını söyleyen Tanpınar, buna kanıt olarak da Rumeli şimendifer yolunu Saray bahçesinden geçirmelerini göstererek iddiasını destekler. Böylece onun fikrine göre İstanbul'un güzel ve çekici yerleri şehir planlamasını bilmedikleri için harcanmıştır. On dokuzuncu asrı “mimarısız asır” olarak değerlendiren Tanpınar, kendine ait bir üslup bulamadığını söylereyerek dördüncü sebebi de anlatır.²⁶ Yazısının sonunda ise, “Türk İstanbul”un yitirilmemesi için şehir planlamasında ve iyileştirilmesinde en çok Boğaz’a ve Üsküdar’a ağırlık verilmesini önerir.²⁷ Görüldüğü üzere Tanpınar, Türk mimarisi için ve bu mimarinin yalnızca somut olarak varlığı ile değil, aynı zamanda estetik görünümü için de birçok önerilerde bulunmuş, bu yazılarında da bir bakıma estetik dersi vermiştir.

İstanbul yavaş yavaş Flaubert'in iyi niyet sahibi kahramanlarına benzemeye başladı. Dışarı memleketlerde çıkan magazinlerdeki bütün mimarî planları, şahsi fantezilerle zenginleşerek tatbik ediliyor. Yavaş yavaş Singer dikiş makinesi, tablalı şamdanlar, sefertası, dişçi etajeri, çocuk oyuncakları kılıklı evler, Çin pagoduna veya Babil kulesine benzeyen, daha iyisi hiçbir şeye benzemeyen apartmanlar, bir arsanın mantık dışı hendesesi veya hendesesizliğini behemal ve sonuna kadar istismar için her türlü nisbet fikrinin dışına çıkmış sekiz, dokuz dıllı acayip dört duvarlılar, Beyoğlu'ndan Kadıköy ve Suadiye taraflarına, oradan da Boğaziçi'ne geçmeye başladı. (a.e., s.217)

İstanbul'un İmarı başlıklı bu yazıdan aldığımız bölüm, Tanpınar'ın her zaman üstüne basa basa çizdiği, çarpık kentleşme de diyebileceğimiz, şehrin alakasız ve özensiz biçimde planlanmasına dair duyduğu üzüntü ile ilgilidir. Bunu çoğu yazısında dile getiren Tanpınar,

²⁵ y.g. 211

²⁶ y.g. 212

²⁷ y.g. 214

durumun yalnızca maddi imkânsızlıkla ilgili olmadığını, aslında yabancı ülkelerde görülen her şeyin gelip burada imarına çalışılması ve bunun sonucunda düzensiz, birbiriyle uyumsuz çarpık bir kentleşmenin ortaya çıktığına isyan eder.

Tanpınar, Beş Şehir'in "İstanbul" bölümünde İstanbul'un yaşanan medeniyet değişime ile eskisinden büsbütün başka bir şehir olduğunu, kimliğini birçok bakımdan yitirdiğini düşünür. Eski müzik, eski mahalle hayatı, alışkanlıklar kaybolur. Tanpınar bunları aynen yeniden canlandırmayı değil yeni, başka bir hayat biçimini tahayyül eder. (Uysal, 2015, s.172)

Tanpınar, şehircilik ile ilgili fikirlerini ve önerilerini söylediği *İbrahim Paşa Sarayı Meselesi* başlıklı yazısında asıl şehirciliğin mimari eserin daha iyisi yapılamayacaksa, ufak bir tamirle olduğu gibi muhafaza edilmesinin gerekli olduğunu söyler. (a.e., s.223) Medeniyet Tanpınar için her zaman gücünü geçmişten alır. Medeniyete asıl kültürünü veren sanatların başında da ona göre şehir ve mimari eserler gelir. Aynı zamanda mimari eserlerin millî hayatı da koruduğunu söyler ve eğer bu eserleri yitirirsek toplumdaki devam duygusunu da yok etmiş oluruz diye ekler.(a.e., s.225) Estetik eğitimi kapsamında mimarinin bireylere verdiği en önemli kavram belki de geçmişten şimdiye ve şimdiden de geleceğe aktarılan kültür ve bu kültürle beraber bireylerin devamlılığı duygusudur. Bu duyguyu biz tarihimize ait bir mimari eserde tadabiliriz çünkü o eser bize belki Selçuklu, belki de Osmanlı mimarisi hakkında bir şeyler söylerken aynı zamanda köklerimizi hissettirir. İşte Tanpınar devamlılık duygusu derken bundan bahsetmektedir ve şehirciliğin yok olması bu devam duygusunun yok olması demektir ki bu da köklerimizi, tarihimizi unutmamıza sebep olur.

İşte şu bina benden dört yüz bu kadar sene evvel yapıldı. Bir Türk ustası tarafından yapıldı. Bana kadar geldi. Benden sonra da devam edecek. Ben ona bakarken, benden evvelki nesillerle birleşiyorum. Sanki onlar bende yaşıyorlar ve ben onlar gibi genişliyor, büyüyorum ve doğrusu da budur. Bu binayı cedlerim benimle seyrediyorlar ve ben de benden sonra gelenlerle onu seyredeceğim. O halde zaman insanoğlu için sanıldığı kadar düşman değildir. Her şeyin üstünde insanoğlu devam edebiliyor. (a.e., s.226)

Tanpınar, *Varlık* dergisinde çıkan *Şehir* başlıklı yazısında mimari hakkında konuşurken aynı zamanda mimarinin eksikliklerini de dile getirir. Bu sanatın bir çıkmazda olduğunu belirterek fertlerin şehir mefhumunu kaybettiklerini ve İstanbul şehrini harcadıklarını

söyler. Bu şartlar altında mimari sanatından bahsedilemeyeceğini de ekleyen Tanpınar, şehirdeki düzensizlikten, yarısının boş ve gecekonduyla dolu olduğunu belirtir. (a.e., s.232-233) Burada genel bir düzensizlikten ve şehir planlamasının yokluğundan bahseden Tanpınar, şehir bu durumdayken mimariden zevkle konuşamaz hâle geldiğini söyler. Bu düzensizliğin kaynağı da aslında fertlerdeki şehir kavramının yokluğu ya da bu kavramın tamamen kaybolması ile ilgilidir.

Şehir, bir terbiyenin ve zevkin etrafında teşekkül eden müşterek bir hayattır. Mimari bu hayatın asıl büyük üslûbunu yapar. Vâkıa dün olduğu gibi, artık orkestra şefi vazifesini görmez ama yine de varlığını hissettirir. Ona doğru yürüdükçe hayat o memlekete mahsus bir renk kazanır. (a.e., s.233)

Aynı yazının devam eden satırlarında Tanpınar Şehzade Camii'nin karşısında belediye binasının dikilmesine hiddetlenerek bunun dünyadaki başka şehirlerde asla olmayacağını söyler. Bu absürtlüğü eleştirir ve bunun hem görüntüye hem de şehre olumsuz etkisi olacağını düşünür ve sadece degecek olan mimari esere restorasyon yapılması gerektiğinin altını çizer. (a.e., s.235)

Tanpınar'ın Bursa'ya özel bir ilgisi olduğu herkes tarafından mâlumdur. Sanatının ve iç dünyasının hepsini Bursa'ya borçlu olduğunu söyler.(a.e., s.251) *Bursan'ın Daveti* başlıklı yazısında, Bursa'daki mimarinin insana duygu yönünden coşku verdiğinden bahseder. Kuruluş devrinin tüm büyüğü Bursa'dadır derken, bu büyüğü ona veren sanatın da mimari olduğunu belirtir. Evliya Çelebi'nin Bursa için “ruhaniyetli bir şehir,” dediğini hatırlattıktan sonra, kendisi de Bursaya “ruh kasırgası” diyerek Bursa'daki mimarinin Bursa'ya kattığı yeni bir gerçeklik ve dünya görüşü olduğunu söyler. (a.e., s.244-245)

İşte Yıldırım devrinde başlayan, Çelebi ve Murad zamanlarında kıvamını bulan Bursa mimarisi bu iç nizamın, insanı hedef alan, onu içten yoğurup şekil veren bu coşkunluğun mahsulüdür. (a.e., s.247)

Burada elbette mimari ve tarihin birleşiminden doğan bir coşkunluk vardır. Kuruluş döneminde imparatorluğun ilk adımları, yeni dünya görüşüne karşılık gelebilir. Coşkunluğu veren şey de aslında tarihi köklerimiz, ecdadın fetihlerle kurmuş olduğu bu toprakların ve

bu topraklardaki o ilk soluktan beri süre gelen mimarının eskinin nefesini içinde barındırıyor ve eskiyi hatırlatıyor oluşunda gizlidir.

Tanpınar, şehri sadece bir mekân olarak görmez. Şehrin kendi kurgusunu yakalayarak ona ruh veren ne varsa hepsini aynı bütün içinde değerlendirmeyi daha uygun bulur. Bu bağlamda şehrin kurgusunda yer alan insan, tarih, kültür ve tabiat gibi başat unsurları dikkatli bir gözle okumaya çalışır. Bu bakış açısı, onu şehrin şiirine götürür. Tarihi kişilikler, mimari eserler ve tabiat buna göre yeniden kurgulanır. Efsane ve hikâyeler şehrin ruhuna karışır, hayal ile hakikat belli bir mesafeden şehrin gizemli tarihinde kendine yer bulur. Bu yönüyle Bursa, Tanpınar'ın şiirsel düşlerinde yeniden var olur. Geçmiş ve gelecek, aynı anda aynı zaviyeden görülür. Şehirle ilgili imgeler, kesintisiz akış içinde estetize edilir. (Uçak, 2019, s.332).

Paris seyahatinde Notre-Dame katedralini de gezen Tanpınar, buraya ait izlenimlerini paylaştığı *Notre-Dame'da Başboş Düşünceler* başlıklı yazısında, Paris ile İstanbulu karşılaştırırken şöyle söyler:

İstanbul ve Boğaziçi mimarisini –galiba bu sonuncusu bugün pek az kaldı- tanıyan ve seven bir insan, Paris'te kolay kolay mağlup olmaz. Zaten Paris'te güzel olan, falan yahut filan şey değildir; sokağın, hakiki Fransızlar kadar dünyanın dört köşesinden kalkmış gelmiş olan insanların yarattığı hayatın kendisidir. Hülasa şehrin umumi havasıdır. Mimari olarak On dördüncü ve On beşinci Louis devirlerinden kalan şeylerin çoğu, o zamanın hakiki sanatı olan tiyatroyu, daha doğrusu onun belagat tarafını fazla benimsemişler. On dokuzuncu asır ise, şimdi yani modern mimariden sonra daha iyi anlıyoruz, aşağı yukarı dünyanın her tarafında mimarisizdir; fakat Fransız ortaçağından kalan şeylerin hemen hepsi güzel, zarif ve muhteşem. (a.e., s.290)

Notre-Dame katedrali ve Saint-Chapelle'den bahsettiği bu yazısında Tanpınar daha çok Notre-Dame'in kendi ruhunda uyandırdığı coşkunluktan bahsederek edebî diyebileceğimiz yazılar yazmıştır ve burada mimariden ayrıntılı bahsetmekten uzaktır. Yalnızca yazının bir bölümünde zaten İstanbul'u benimseyen birinin gönlünü Fransa'ya kolayca kaptıramayacağını söylerken Fransa'daki asıl mevzunun oranın atmosferinde olduğunu yazar. Notre-Dame'i “taşa nakledilmiş nesiller rüyası” (a.e., s.290) olarak tanımlayan Tanpınar, burada gezindiği esnada aklına Fransız romancı Victor Hugo'nun geldiğinden de bahseder. *Tanpınar'ın Paris izlenimleri medeniyet okuması bağlamında*

oldukça önemlidir. O gezdiği abidevi eserleri, mekânları tanımlarken hep kültür ve medeniyet perspektifinden değerlendirmiştir. (Kurtoğlu, 2012, s.152)

Tanpınar, geniş anlamda mimarinin, dar anlamlarda da şehirlerin ve evlerin fertler üzerindeki etkisinden söz eder ve şehir, ev unsurlarının fertlerin en büyük terbiyecisi olduğunu söyler.(a.e., 451) Tanpınar burada insanların aslında bilmeden, çaba göstermeden en çok haşır neşir olduğu alanlardan bahsediyor: Şehir ve ev. Bir şehrin planlanması, ona gösterilen özen ve verilen değer, o şehrin içinde yaşayan ferdi de hem estetik yönden hem de kültürel yönden ister istemez etkileyecek, adeta gizil öğrenme metoduyla fert de bu güzelliklerden nasibini alacak ve terbiyelenecektir.

Şüphesiz ki her güzel şey gibi bizim mimarîmiz de beşerîdir ve Türk mimarîsi Yunan ve Mısır mimarîsinden sonra ta Rönesans ve XVII. asra kadar garptaki mimarî eserlerine faiktir; devam, muvazene ve istinat unsurlarını kendi içinde cem etmiş ve canlı bir uzviyet gibi hiçbir yere dayanmadan ve dışında istinat noktası aramadan kalmış olması asimetri içinde simetriyi bulmak itibarıyla güzeldir. (Tanpınar, 1939, s.160)

Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı* isimli kitabında derlenen *Mimar Sinan Anketi* isimli yazısında bu sözlerine yer verirken aslında her zaman belirttiği gibi mimariyi insana ait yönüyle ortaya çıkarmaktadır. Mimarinin vermiş olduğu devamlılık duygusu, dengeleme ve mimariden güç alınan bir sanat olarak bahsetmesi, onun tarih ile olan ilişkisinden ileri gelen birleşmiş bir yansımadır. Aynı yazının devamında Tanpınar bizim kültürümüzün mimarisine ve Mimar Sinan'a dair şu sözlere de yer verir:

Bizim en büyük ve en orijinal mimarî faaliyetimiz Beyazıt II devrindedir. İstanbul'a Türk hususiyetini veren ve milletimize has ruhaniyeti bir mühür gibi basan asıl yapıcı ve yaratıcı devir Sinan'dan önce ve Sinan'a en yakın olan devirdir. Fakat mimarîmizin bütün problemlerinin halledilmesini, gerek ebat ve gerek mükemmeliyet mahiyetini bozmamak şartıyla mukadder olan tekâmülünü Sinan tahakkuk ettirmiştir. Ayrıca velût olması da mühimdir. Âbide ve etraflı eser yaratmak zekâsı Sinan'da vardır. (a.e., s. 160)

Genel olarak Tanpınar'ın mimari konulu yazılarında değindiği noktalardan ilki, mimarinin tarihi, bugünü ve geleceği içine aldığı ve bu yüzden köklerimizi hatırlamada

önemli bir rolü olduğunu vurgulamasıdır. Bunun için de yapılması gereken en önemli şey mimari eserlerin özenle korunması gerektiğidir. Değindiği bir diğer nokta ise yanlış şehirleşmenin getirdiği görüntü kirliliğidir ki buna estetik açıdan zevksiz görüntüler diyebiliriz. Osmanlı devrinden kalan bir caminin karşısına bir belediye binasının dikilmesi, şehir planlamasının düşünülmeden yahut eski mimarimize önem verilmeden yapılması bunun bir sebebidir. Bunun için de Tanpınar özellikle Boğaziçi'nin düzeltilmesi gerektiğini yazılarında çok kez yazmıştır. Bu bölüme, Tanpınar'ın bir sözü ile son verelim:

Ah Namık Kemal, ne olurdu bize her şeyden evvel bir “seviye meselesi” olan hürriyet kelimesi yerine, o kadar âşıkı olduğun medeniyetin “birikme” olduğunu ve gerçek ilerlemenin “mevcudu muhafaza etmek” gibi bir esas şartı bulunduğunu öğretseydin! (a.e., s.312)

4.2.3. Müzik Sanatı – Müzikve Edebiyat İlişkisi

Edebiyat ve müzik arasındaki ilişki “söz” ve “ses”in kardeşliğinden doğmuştur. En eski çağlardan beri iki sanat birbirini beslemiş, zenginleştirmiş, aralarında uzak ya da yakın sürekli bir etkileşim söz konusu olmuştur. Edebiyatın birçok türünde müzikle bağ kurmak mümkündür. Ancak bu yaklaşmanın, birlikteliğin en yoğun yaşandığı tür “şiir”dir. (Yücetoker, Bahar, 2015, s.77).

Müzik ve edebiyatın yakından ilişkisi, en çok şiirdeki ahenk ögesinden ileri gelir. Şiirin müziği dediğimiz bu ahenk, şiirdeki ritmin, müzikalitenin sağlanmasında gizlidir. *Düzyazıda anlam yoluyla ulaşılan bütünlük şiirde ritimle kazanılır.* (Paz, 1995, s.70) Bu müzikaliteyi sağlayan öğelere örnek olarak da kafiye, redif, hece ölçüsü, aruz ölçüsü, tekrarlar, aliterasyon ve asonanslar vb. örnek verilebilir.

Musikinin şiir üzerindeki etkileri, Nihat Sami Banartı tarafından: "Dillerin bir ses güzelliği kazanmasında, sazlardan yükselen seslerin büyük tesiri vardır. Bu sesler zamanla hem kelimeleri hem de kelimelerle söylenen mısraları musikileştirmiştir" sözleri ile ifade edilmektedir. Bu etkilenişimde en büyük pay ise biraz önce de sözünü ettiğimiz gibi, ritm ve armoni kaidelerinin ahenk kavramı üzerindeki belirleyici rolüdür. (Erol, 2012, s.14)

Nihat Sami Banarlı'nın değindiği müzik-edebiyat ilişkisi, aslında çöğür şairlerinden itibaren ozanların şiirlerini icrasında müzik aletleri kullanmasından bu yana gelişen şiirle müzik sanatının sıcak ilişkisidir. Halk geleneğinde ozanlar genellikle saz kullanarak şiirlerini söylemişlerdir. Daha sonraları gelişen şiirde değişimlerle birlikte ahengi sağlamak için daha farklı unsurlar şiirin içine girmiş ama ahenk her zaman şiirin en önemli öğelerinden biri konumunda kalmaya devam etmiştir. Birçok şiirin bestelendiğini, romanlarda ve hikâyelerde müziğin kullanıldığına tanık oluruz. Özellikle Servet-i Fünun Dönemi romanlarında daha belirgin bir yansıma bulan müzik, diğer dönemlerde de sıkça başvurulan bir unsurdur.

Servet-i Fünun romanında musikinin, yazarların bu konuya hususi ilgileriyle de bağlantılı olarak, son derece bilinçli ve sanatkârane bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Özellikle Halid Ziya'nın çok iyi piyano çaldığı, Mehmet Rauf'un ise bir meloman olduğu nesildaşları tarafından zikredilmiştir. Bu yazarların musiki hakkındaki geniş malumatları, romanlarında bahsettikleri musiki parçaları ve klasik batı musikisi bestekârlarının hayatları hakkında okuyucuya bilgi verme yolunu seçmeleri dikkat çekicidir. Bu yazarların romanlarında musiki, roman karakterlerinin arasında duygu alışverişini sağlayan ve karakterlerin psikolojik durumlarını, iç dünyalarını bütün açıklığı ile ortaya çıkarmaya yarayan önemli bir unsur olarak yer alır. (Üner, 2003, s.16)

Öyküde ise müziğin en geniş yansımalarına örnek olarak Haldun Taner'in öykülerini verebiliriz. Neredeyse her öyküsünde müzik unsurlarını kullanan Taner, müzik ve edebiyat ilişkisine öykü çerçevesinden verilecek en güzel örneklerden biridir. Bunun için Haldun Taner'in özellikle *Beatrice Mavyan* (Taner, 2019, s.54) isimli öyküsüne bakılabilir.

Doğrudan doğruya yararcı bir amaç gütmeyen sanatlar bile gerçekliğin kavranmasında belli bir rol oynar. Bu bakımdan müzik, tartışma götürmez bir biçimde edebiyattan ayrılır; ekonomik ilişkileri ve yaşam koşullarını göstermez. Ama öyle de olsa, bir Fransız filozofu bakın ne diyor: “Dışişleri bakanı ben olsaydım, öyle sanıyorum ki, Mussorgsky'nin müziği St. Petersburg'daki Fransız elçiliğinin göndermiş olduğu raporları anlamakta bana yardımcı olurdu. Doğrudur bu, çünkü müzik, bir halkın ruhunu ve geleneklerini, belli bir toplumsal düzenin doğurduğu duyguları ve özlemleri dile getirebilir gerçekten.” (Ziss, 2016, s.39)

Yukarıda yaptığımız alıntıda müzik ve edebiyatın farklı oldukları, ayrıldıkları yerin aslında müzik sanatının yaşam şartlarını açık seçik ortaya seremeyeceği konusudur. Burada bu ayrılığı genişletip her türlü ekonomik zorluklar, standartlar, toplumların sosyal durumu vs.

bunları da müziğin olduğu gibi yansıtamayacağı açıktır. Fakat Avner Ziss'ten yaptığımız alıntıdan hareketle toplumların somut özelliklerini değil, soyut varlığını yansıtmada müzik mühim bir sanat dalıdır. Bu soyut varlık toplumun veya ferdin acısı ya da mutluluğu gibi ruhsal şeyler de olabilir, belli ortak bir toplumsal duygunun topluluklarda uyandırdığı coşkuyu, yası yansıtan hissiyata ait şeyler de olabilir. İşte müzik, bunları canlandırır.

Müzik sosyal yaşamı içinde bireyi etkiler, şekillendirir ve birçok toplumsal eylemi mümkün kılar. Bu açıdan son derece güçlü ve etkili bir ifade aracıdır. Sosyologlar ve sosyal bilimciler yakın zamana kadar müziğin sosyal gücünden ziyade toplumsal yapıları ne şekilde yansıttığı üzerinde durmuştur. (Ayas, 2015, s.27)

Müzik sanatının eğitimsel işlevine de değineceğimiz bu bölümde, bu sanatın eğitime ne açılardan katkısı olduğunu ve eğitimde nasıl kullanılması gerektiğinin de altını çizeceğiz:

Müzik, toplumsal yaşamın gidişine paralel bir gidiş gösterir. Toplumsal yaşamdaki çeşitli dalgalanmalar, müzikte de kendini gösterir. Müziğin, insanlar ve toplumlar üzerindeki etkisi olumlu veya olumsuz olabilmektedir. Toplumu geliştirme ve güçlendirmede, müziğin etkisinden olumlu şekilde yararlanmada, kitle iletişim ve eğitim kurumlarının eğitici, düzeyli müzik konusunda göstereceği titizlik önemlidir. Genel müzik eğitimi, temel eğitimden başlayarak halkın günlük yaşantısına kadar her basamakta etkin biçimde yer almalıdır. (Biber Öz, 2001, s.106).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde de müzik önemli bir yeri kaplar. Günlüklerinde müzik sanatı hakkında büyüklerin büyüğü diye bahseder. (Enginün, Kerman, 2008, s.182). Estetik bağlamda Doğu müziği, Batı müziği, Türk Halk müziği ile ilgili fikirlerini eserlerinde anlatır. *Musikiye Dair* isimli yazısında müzik sanatı ile ilgili şunları söyler:

Onu dinlerken kendi meleğime teslim olmuş gibi olurum; beni taşıdığı tehlikeli uçurumlarda ömrümün en güzel macerasını yaşarım. Hülâsa onunla beslenirim. Belki bilgisizliğimin imtiyazı, belki asâbımın bir ihtiyacı, hiçbir sanat, hatta çok sevdiğim resim ve o kadar muhteşem mimari bile beni bütünüyle cahili olduğum bu sanat kadar mesut etmediler diyebilirim. (Tanpınar, 2019, s.424)

Tanpınar'ın müzik ile ilgili fikirlerini estetik eğitimi çerçevesinde toparlayacağız. Müzik eğitimine dair düşüncelerini ve varsa önerilerini saptamaya çalışacağız. Önce

mektuplarını daha sonra makalelerini inceleyeceğiz. Mektuplarında kronolojik sırayı gözeterek gideceğiz, makalelerinde ise eser sayfa sırasına göre hareket edeceğiz.

Aziz Yaşar Nabi, ... Her eserimin başında – en küçük şiirimin bile – Garp’tan veya bizden bir musiki eseri vardır. Ve belki de beni şahsiyetimin asıl idrakine, ancak eriştiğimiz zaman varlığını öğrendiğimiz noktalara götüren musikidir. Kompozisyon için de örneğim musiki olmuştur. (Tanpınar, 2017 b, s.348)

4.2.3.1. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Müzik Estetiği

Ahmet Hamdi Tanpınar, edebiyatçı kimliğinin yanı sıra öğretmen kimliği ile de karşımıza çıkmaktadır; Ankara Erkek Lisesi, Gazi Terbiye Enstitüsü, Ankara Kız Lisesi, İstanbul Kadıköy Lisesi, Güzel Sanatlar Akademisi Sanat Tarihi kürsüsünde “estetik” hocalığı, İstanbul Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı kürsüsünde profesör olarak öğretmenlik yapar. Tüm bunların yanında ise aynı zamanda biz Tanpınar’ın Musiki Muallim Mektebi’nde hocalık yaptığını Avni Givda’ya yazdığı mektubundan (Tanpınar, 2017, s.278) öğreniriz. Burada elbette edebiyat öğretmenliği yapsa da, Güzel Sanatlar Akademisi’nde estetik dersleri verirken de, Musiki Muallim Mektebi’nde hocalık yaparken de hem güzel sanatlarla hem de ayrıca müzik sanatıyla yakından ilgilenmiştir. Güzel sanatlar onun hayatının bi parçası hâline gelmiş ve yalnızca ilgilenmekle kalmayıp bu disiplinleri hem bir ders hem de bir bilinç olarak da öğrencilerine sunmaya gayret göstermiştir.

Adalet Cimcoz ve Mehmet Ali Cimcoz’a Paris’ten ortak yazdığı 15 Mayıs 1953 tarihli mektubunda Tanpınar bir gece operasına²⁸ gittiğini şu sözlerle anlatır:

²⁸ Bu sanat, tarihi boyunca sosyal çevreyle büyük bir etkileşim içerisinde ve konusu, dinleyicilerin ve sahnелendiği yerin kültürel özelliklerini yansıtır. İlk opera eseri “Dafne”nin 1597 yılında İtalya’da (Floransa) sahnеленmesinden sonra, Avrupa’da opera hızla gelişmiş ve tanınmıştır. (Ertekin, 2007, s.1).

Geldiğimden beri ilk defa olarak gece operaya gittim. Viyana operası. Mozart'ı çaldılar ve oynadılar. Benim çıldırdığım o küçük gece musikiyle başladı. Elektra'yla²⁹ bitti. Harika idi. (a.e., s.85)

Aynı mektubunda Rus müzisyen Modest Petroviç Musorgski'nin operasına bileti aldığını fakat gösteriyi kaçırdığını yazar. Avrupa seyahatleri sırasında daha çok Batı musikisi hakkında görüşlerini okuyacağımız Tanpınar, bu sanat dalı ile ilgili asıl fikirlerini geniş anlamda makalelerinde ve diğer yazılarında vermiştir. Biz burada mektuplarında belirttiği, gittiği operaları aktaracağız ve varsa bunlar hakkındaki görüşlerini de yorumlayacağız. Yine Paris'ten yazdığı 4 Haziran 1953 tarihli mektubunda Alman opera bestecisi Richard Wagner tarafından hazırlanan *Lohengrin* operasına gittiğini, ardından da Alman müzisyen Ludwig van Beethoven dinleyeceğini haber verir. (a.e., s.94) Aynı mektubun devam satırlarında ise yine operaya gittiğini *Kuğular Adası* ve *Giselle*'i³⁰ harikulade bulduğunu ve özellikle *Giselle*'de oynanan ölümler dansını çok beğendiğini söyler.

İki akşam evvel gittiğim Offenbach'ın Paris Hayatı'nda bütün bu kalabalık. Evvelsi gün Palais de Chaillot'da bir Beethoven konserinde idim. Eski ihtiyar, ilâhî haydut beni dut ağacı gibi silkti. Vallahi kemiklerim çatırdadı. Leonore'un Üçüncü Uvertürü (Fidelio), Violon Konçerto ve Beşinci Senfoni. Bayağı resim gibi herif perspektif yapıyor. O nefesli sazların daüssılası. Miriam Loyer diye bir kadın keman çalıyordu. Bilmem, ben fevkalade buldum. (a.e., s.159)

Alman asıllı Fransız müzisyen Jacques Offenbach'ın opereti olan *Paris Hayatı* isimli opereye gittiğini yazan Tanpınar, aynı zamanda Beethoven konserine de gittiğini ve çok etkilendiğini anlatır. Bir diğer mektubunda Tanpınar Paris'ten aldığı disklerin çoğunun bozuk çıktığını söylüyor ve plakın da sesinde bozukluk olduğunu söylüyor. Disklere çok para harcadığını ve ne yazık ki çoğunun bozuk çıktığını belirtirken disklerle parasının yetişmediğinden de bahsediyor. Bunları söylerken bir ara da galiba musikiyi değil, Wolfgang Amadeus Mozart'ı, Beethoven'ı ve Fransız besteci Claude Debussy'yi sevdiğini söyler. (a.e., s.181-182) Adalet Cimcoz'a yazdığı bir diğer mektubunda ise tekrar ediyorum, musikiyi mi, Beethoven'i mi seviyorum, diye yazar. (a.e., s.183) Buradan anladığımız gibi Tanpınar'ın

²⁹ Richard Strauss tarafından yazılan opera.

³⁰ Adolphe Adam.

Beethoven sevgisi diğer dinlediği bestekârlara ağır basıyor olacak ki müzik sanatını mı yoksa Beethoven’i mi sevdiğine karar veremiyor.

Geçen akşam yani Çarşamba akşamı radyoda harikulâde bir Bach vardı. Sanki billurdan birtakım mahlûkat kimbilir nasıl bir uykudan uyanmışlar, katıla katıla gülüyorlar ve hatırlıyorlardı. Yazık ki doktorumla konuşurken adını kaçırdım. Bu kadar güzel, nostaljik şey işitmedim, dinlemedim. (a.e., s.187)

Tanpınar, Sabahattin Eyüboğlu’na Londra’dan yazdığı 4 Ağustos 1953 tarihli mektubunda İngiltere’yi gittiği konserler sayesinde sevdiğini söyler. Mozart ve Fransız müzisyen Maurice Ravel’i dinleyen Tanpınar, Ravel’in *Daphnis et Chole* isimli senfonisini özellikle beğendiğini vurgular. (a.e., s.259)

Ben garpla başladım işe. Fakat eski şairleri ve eski musikiyi tanımadan evvel kendimi bulamadım. Onların nostaljisini tadınca, kendimi kendi içimde daha yerleşmiş buldum. Eskinin apolojisini yapmıyorum. Sadece zaruriliğini anlatmaya çalışıyorum. Pek az insan yakın ve uzak maziye benim kadar aksülamel yapmıştır. Bununla beraber büyük kaynaklardan biri eskiydi ve eskidir. (a.e., 269)

Niyazi Akı’ya yazdığı bu mektubunda Tanpınar eski musikinin en önemli kaynak olduğunu söyleyerek kendisinin de bu kaynaktan beslendiğini anlatmaya çalışıyor. O işe batının ürünleriyle başlasa da aslında kendini bulduğu, kendine yakın hissettiği doğunun kaynakları olmuştur. Doğunun kaynaklarında ise eski zamanlara kadar giderek onları dikkate almış, öğrenmiş ve onlardan yararlanmıştır. Bunun önemli ve zorunlu olduğunun altını çizen Tanpınar, eskinin bir nevi ana damar görevinde olduğunu söylüyor. *Dede, Tanpınar’ın edebiyatta yapmaya çalıştığı gibi Batının tesirlerini görüp doğru okuyarak makamları yeni ile buluşturmak, yeni terkipler yapmak, usûl kullanılışlarını yeniye uygun hâle getirmek suretiyle mûsıkîmizde bir aydınlanmayı gerçekleştirir. Dede’nin farkında olarak ya da olmayarak gerçekleştirdiği şey, devamlılık düşüncesinin mûsıkîmizde yansımaları sağlamaktır.* (Feyzioğlu, 2017, s.629) Diyen Nesrin Feyzioğlu, Tanpınar ve Dede Efendi arasında paralel bir anlayış olduğunu vurgulamıştır.

Dede'nin³¹ Mahur Beste'sini ilk defa dinlediğim zaman, birdenbire gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başına hâkim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal, musikinin rüzgârıyla bende doğan bir şeydi. Halbuki bu besteyi o anda dinlemeye hazırlanmış değildim; nağme beni ansızın yakalamıştı. Bu hayalin meydana gelmesi, uyanık hâlde bir rüyadır. Bestenin güftesinde böyle bir hayali uyanıracak hiçbir şey yoktur. Sonra herkes bilir ki, alaturka musiki dış âlemi örnek olarak almaz. Bu itibarla bu hayalin bende meydana gelmesi, bu parçanın tasavvurları içinde olmayan bir şeydir. (Tanpınar, 2016, s.37)

Tanpınar, *Şiir ve Rüya* başlıklı yazısında dinlediği müziğin onda uyandırdığı imajdan bahseder ve aslında bu müziğin böyle bir amacı olmadığını, zihninde uyanan o hayalin müzikte barınmadığını söyler. Böylece bu durumu uyanık hâlde görülen bir rüyaya benzeterek aslında her zaman sanatını ve doğal olarak estetiğini de kurduğu o rüya hâlini müziğe de uyarlamış olur. Müzik sanatı doğrudan kişiyi belli bir hayale yönlendirmese de burada fertlerin müzik dinlerken kişisel deneyimlerinden doğan bir tasavvurun doğması, estetiğin konusudur. Doğu müziğinin dış etkilere kapalı olduğunu da vurgulayan Tanpınar, aslında bu müziğin tamamen kendisine ait hayalleri canlandırma gücüne sahip olduğunu söylemek ister. Bu anlamda Doğu müziğinin fertleri içe, kendilerine, kendi dünyalarına yönlendirdiği çıkarımını yapabiliriz.

Nitekim Eyyubî Bekir Ağa'nın³² 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 Araf'ını Nühüft Beste'sinden önce tanırım. Kimbilir, belki de bazı XV. asır ressamlarında onu bilerek veya bilmeyerek aramışımdır. Yani musikinin hamlesi altında, içten bir rüzgârla şişmiş bir yelken gibi, yavaş yavaş yürüyen bir yelken fikri, gene dıştan gelen bir terbiye ile, bende göze ait bir tecrübe hâline gelmiştir. Yine Eyyubî Bekir Ağa'nın Mahur Beste'si bende, ne zaman gördüğümü bilmediğim bir kadın yüzüyle birleşir. (a.e., s.37)

Burada Tanpınar'ın basitçe aslında tüm sanatların birbirini etkilediğini düşündüğü çıkarılabilir. Besteleri dinlerken büründüğü hissiyatın bir anda, hiçbir şeyden etkilenmeden ortaya çıkmadığını söylerken müziğin iç dünyaya güçlü etkisinden, öyle güçlü ki, fertlerde bir

³¹ İSMÂİL DEDE EFENDÎ, *Hamâmîzâde*. Türk mûsikisi tarihinin önde gelen birkaç siması arasında yer alan İsmâil Dede hânendeliği, hocalığı ve özellikle bestekârlığı ile tanınmıştır. (Özcan, 2001, s.93).

³² Ebubekir Ağa. *Lâle Devri'nin* ünlü hânende ve bestekârı. (Özcan, 2001, s.275).

hayal uyandırabileceği düşüncesini anlatmaya çalışır. Dante'den *Araf*'ı okuması, bu besteyi dinlemesinden önce olması da *Araf*'ı okuyarak aldığı estetik duygunun müziğe yayılışını işaret eder. Böylece bu iki sanat dalı, müzik ve edebiyat, aynı zamanda birbirini tetikleyen iki sanat dalı hâline gelir. Daha sonra resim sanatının devreye girmesiyle, kendinde uyanan his ve düşünceleri tabloları araması, aslında hayalî bir durumun peşine düşmesi değildir. Bilakis fikrimizce Tanpınar müzik ve edebiyattan aldığı terbiyenin, resme bakışını da etkilediğini anlatmaya çalışır.

Musiki giydirilmiş bir zamandır. Diğer sanatların hemen hepsinde tabiattan bir şey var. Musiki sadece alır; zaman gibi onu da her şeyle durdurabilirsiniz. Maddesizdir, sestem yani heyecanların en iptidâi işaretinden yapılmıştır. Onun için daima iptidâidir. Düşünceyi değil, nabzı idare eder. (a.e., s.39)

Müzik sanatının malzemesinin yalnızca ses olduğuna dikkat çeken Tanpınar'a göre ses, coşku duymanın en ilkel şekli olarak karşımıza çıkar. İşte müziğin malzemesi de eski zamanlardan beri var olan ve heyecan uyandıran sestir. Sesin ilkel olması, müzik sanatının da ilkel olduğunun kanıtıdır. Buradaki ilkelik ise insanın ilkel beynine doğrudan seslenmesinde yatar. Düşüncelerle değil duyguyla, heyecanla ve coşkuyla, yani insanın “nabzıyla” ilgilenen bir sanattır. Tanpınar'ın müzik için söylediği bir diğer şey ise, bu sanatın anlaşılması için özel bir bilgiye muhtaç olunmamasıdır. Aynı zamanda ise müzik, tek bir millete ait olamayacak kadar evrenseldir, bu itibarla da dinleyenler için eşit sayılacaktır. Çünkü Tanpınar'a göre müziğin zevkine varmak için yalnızca duymak yeterli olacaktır. (a.e., s.40)

Genel bir deyişle müzik, duygu ve düşünceleri ifade eden seslerin düzenlenmesi sanatıdır. Müzik malzemesi insan doğmadan milyonlarca yıl önce hazırı. Çünkü doğa, hayvan sesleri, gök gürültüsü, yer sarsıntısı, suyun akışı ve çalkantısı, Rüzgar,fırtına ve havanın dar boğazlardaki sesleri ile sayısız benzer örneklerin verilebileceği sonsuz bir “sesli malzeme” kaynağıydı. Müzik, ilkel insanın doğadaki sesleri taklit etmesiyle başlamış, günümüzdeki modern halini alana kadar uzun bir süreçten geçmiştir. (Kızılkaya, 2011, s.753)

Bugün garp musikisinin karşısına çıkabilecek ve onunla hiç de küçük düşmeden imtihana girebilecek büyük ve muhteşem bir musikimiz var. İstanbul ve memleketimizde her gelen ecnebi –bittabi mensup olduğu kültürün muayyen bir seviyesine gelmiş olanlardan bahsediyorum. Yoksa simsar veya alelade turistten değil- bu musiki ile bozulmamış şeklinde ve hakikaten büyük eserleriyle karşılaştığı zaman, şimdiye kadar bu kudrette bir güzelliğin kendilerine meçhul kalmasına hayret ediyor. Onların bu

hayretlerini dinlerken biz şaşırıyoruz. Çünkü sahibi olduğumuz bu sanattan haberdar değiliz. Kendi musikimiz deyince piyasa şarkısını hatırlıyor ve utanıyoruz. (Tanpınar, 2016, s.94)

Batının karşısında bizim müziğimizi karşılaştıran Tanpınar için bizim müziğimiz asla daha alt seviyede değildir. Bu müziği dinleme fırsatı bulmuş yabancılar, onu güçlü ve güzel buluyorlar ve biz de buna şaşırıyoruz. Tanpınar'a göre şaşırmanın sebebi de kendi müziğimizden haberdar olmayışımızdır. Müzik denilince de elbette piyasada dolaşıma giren pop kültürüne ait müzikler değil, kendi müziğimizin en temel ve büyük eserlerini kastetmektedir. Bu eserlerin mutlaka bilinmesi gerekliliğine de vurgu yapmış ve böylelikle bütünlüğe erebileceğimizi söylemiştir. Burada millî benliğe vurgu yapan Tanpınar için müzik sanatı, Türk ruhunu yansıtan bir sanattır:

Hangimiz İtrî'yi³³, bir Dede Efendi'yi, bir Şakir Ağa'yı, bir Eyyubî Bekir Ağa'yı, bir Hâfız Post'u, bir Deruni Mehmed Efendi'yi, bir Tab'ı Mustafa Efendi'yi biliyor ve tanıyoruz. Biz tahakkuku milletimize nasip olmuş bu mükemmeliyetlerden habersiz ve onlara yabancıyız. Halbuki onları bilmemiz lazım. Onların asırlar içinde Türk ruhu dediğimiz şeyi, bir ırkın güzellik rüyasını, nesillerin sonsuzluk daüssılasını, aşk ve ölüm ürpermelerini, bütün cûşş ve kederlerini tahakkuk ettirmişlerdir. Onları bilmeden tamamıyetimizi kazanamayız. (a.e., s.94)

O hâlde Tanpınar'a göre müzik sanatına estetik eğitimi açısından bir bakış olarak milli benliğimize ulaştıran, millet olarak bütünlüğümüzü sağlayan, ırkımızın ruhunu anlamamıza yardımcı olan bir sanat dalı olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Bunların gerçekleşmesi için de müzik sanatına dair eski kaynaklarımıza geri dönmemiz gerektiğini vurgulamıştır.

Şüphesiz klasik musikimiz halk havaları ile beraber dünyanın en zengin denebilecek hazineleridir. Bu musikiye ben bağılıyım. Fakat eksiklerini de inkâr edemem.

Nağmenin ötesinde yine değişik şekil ile nağme yahut da bir nağmeden öbürüne geçişler vardır. Bilmem söylemeğe hacet var mı? Nağme musikinin iptidaî maddesidir. Onun işlenmesi, değişmesi, yepyeni tertiplerine girmesi lazımdır. (a.e., s.132)

³³ Buhûrîzâde Mustafa İtrî.

Tanpınar, sesin en ilkel coşku malzemesi olduğu fikrini burada tekrarlarlarken, musikimiz için yeniliğin olması gerektiğini, eskinin üstüne koyarak ilerlenmesi gerektiğini ve nağmeden nağmeye geçişler derken de bu geçişlerin her geçen gün değişik biçimlerde düzenlenmesi gerektiğini söyler. Bu değişime örnek olarak, batı müziğinin iki önemli müzik aletinin aslında Müslüman medeniyetinin icat ettiği müzik aletlerinin gelişmiş ve değişmiş şekli olduğunu söyler. Bu aletlerden biri, eski minyatürlerde rastladığımız Arap kemanıdır. Arap kemanının gelişmiş hâli ise bugünkü modern olarak kullanılan kemandır. Bu geliştirmeyi Batı müziğinin bir gücü sayan Tanpınar, aynı şekilde şarkın ürünü olan kanun ile klavsen ve piyano karşılaştırması yaparak bunların da kanunun daha gelişmiş şekilleri olduğunu söyler. İşte bu gelişmişlik ve dikkatle batı müziği doğu müziğinden ayrılır. Bunun adına şahsî tecrübe diyen Tanpınar, bu tecrübelerin birbirine eklenmesi sonucunda gelişim ve değişimin olduğunu söyler.(a.e., s.132) Böylece biz, sanatın ve her sanat ürününün bir tecrübe olabileceğini söyleyebiliriz. Tecrübe, aynı zamanda estetik öğrenmeleri de kapsar. Bu anlamda her estetik deneyim, sanatı geliştiren, dönüştüren ve değişimine destek olan bir yoldur. Tanpınar’a göre müslüman medeniyetin eksikliği de bu estetik deneyimin eksik olmasında yatar.

Musiki gibi şiirin de en güzel ve en asil anları bizi sonsuzlukla karşılaştırdığı anlardır. (a.e., s.312)

Musiki ve şiiri ebediyet düzleminde birbirine yaklaştıran Tanpınar’ın burada kastettiği şey, Bu iki sanatın en güzel tarafları aslında bizi güzel ve yüce ayrımını yaptığımız bölüme götürüyor. Biz güzel ve yüce ayrımını yaptığımız zaman, yücenin büyük bir coşku ânı ve ürpertici bir hâlet-i ruhiye deneyimlettiğini söylemiştik. Aynı zamanda büyük bir manzara karşısında duyulan ezilme hissi, o güzelliğin karşısındaki ezilme hissi, sanatta basitçe yüce kavramına karşılık geldiğini belirtmiştik. Burada Tanpınar’ın bahsettiği durum, şiirin ve musikin bu yüceliği en çok ebediyet duygusuyla tattırdığıdır. Bu itibarla müzik ve şiiri birbirine yakın tutar.

Tanpınar, *Deniz Türküsü ve Yahya Kemal* isimli yazısında Yahya Kemal’in bir şiirini çözümlerken, şiirle müzik sanatını yine karşılaştırarak ortak bir yanları olduğunu söyler.

Deniz Türküsü ise daha saftır; tek, fakat en müttekâmil bir sazla, piyano ile inkişafını yapıyor vehmini vermektedir.

Musikîye bir âlem kesilir çalkantı;

Ve nihayet görünür gök ve deniz saltanatı.

mısralarında bütün ses kudretini buluyor. İstenilen tesire bu kadar ağır, tereddütlü yollardan bu kadar kat'î şekilde ve sonu daima gizleyerek vâsıl olan bir tek sanat vardır: O da mevzuunu daima oluş şeklinde gösteren, bir sisin, meçhulün arkasından her an yeni baştan çeken musikidir. İnsana gayri ihtiyarî Debussy'yi veya Cesar Frank'ı hatırlatan bu ustalık hakikaten nadir tesadüf edilir bir şeydir ve şiirde musiki denen şey de zannederim bu olsa gerektir. (a.e., s.329)

Tanpınar'a göre Yahya Kemal'in bu şiiri, müzik sanatı ile çok yakından alakadardır. Bu şiirdeki seslerin okunurken önce kulağa doğrudan hitap etmesi hasebiyle müzik ile ilişkilendirmiştir. Bu şiir âdeta piyano ile söylenen bir şiir gibidir ve bu şiirde hâkim olan şey sestir. Şiirin içindeki harf denklikleri ile notalar ilişkilendirilmiş ve bu harfler sayesinde oluşan seslerin tüm şiire yayılışını notaların bütün bir müziğe hâkim olmasına benzetilmiştir.

Bu klasik, bir gün bana “bizim romanımız şarkılarımızdır” demişti. İlk önce cümlenin meseleyi kesip atışı hoşuma gitti. Sonra düşündüm, hak verdim. Hakikaten bütün santimental tavrımız, bütün romaneskimiz hâlâ bile şarkılarımızda ve türkülerimizde değil mi? Hiç olmazsa büyük halk kütlelerimiz onlarla yetinir. Kaldı ki, halkımızın kalbine ancak bu lirizmi manalandırarak erebiliriz. Meseleler elbette mühimdir, fakat hayatın dışında kalırlar. İnsan, içinde çalışan zembereklerle anlaşır. (a.e., s.360)

Burada Tanpınar klasik derken elbette Yahya Kemal'den bahsediyor. Yahya Kemal'in romanlarımızın şarkılarımız olduğu düşüncesine katılan Tanpınar, halkımızın bütün o duygusal tavrının şarkılarda gizli olduğunu söyleyerek bu fikri destekler. İnsanların kalbine de ancak ve ancak bu duygusal tavrı anlamlandırarak erişilebileceğini söyleyen Tanpınar, meselelerin karşısına duyguları çıkararak insanı yöneten şeyin, insanı kuran şeyin aslında duygular olduğunu söyler. Bu duyguları harekete geçirmenin bir yolu da müzik sanatıdır.

Müzik beğenisi araştırmalarına bakıldığında zaman müzik ve duygu üzerine yapılan çalışmalar ile müzik beğenisi çalışmalarının yakın ilişkisi hemen belirginleşir. Burada müziğin belirli duygular içermesi, bu

duyguların dinleyici tarafından algılanması ve sonuçta beğenin gelişmesi noktasında karşılaşılan soruların zorunlu bağlantısı temel etken olarak değerlendirilebilir. (Erdal, 2009, s.188).

Tanpınar, *Kendi Gök Kubbemiz* isimli yazısında, *Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden / Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden* (Beyatlı, 2010, s.22) dizelerinin sahibi Yahya Kemal'in şiirlerinden bahsederken, onun şiirlerini okurken her zaman büyük, değişik ve zengin bir müzik eserini dinlemiş gibi hissettiğini söylemiştir. Bu yazısında müzik sanatını sanatların sanatı olarak nitelendiren Tanpınar, Yahya Kemal'in bütün şiirlerinin de her zaman müzik sanatını hatırlattığını yazmıştır. Bu paralelde müzik sanatı ile şiir sanatını bir kez daha karşılaştıran Tanpınar şöyle söyler:

Şu farkla ki, musiki sonsuzluğunu gayri muayyende bulur; iyi şiir ameliyesini dilin muayyene-i içinde yarattığı bir sonsuzlukta yapar. (a.e., s.365)

Elbette Tanpınar burada Yahya Kemal'in şiirlerinin her zaman müzik sanatını hatırlattığını söylerken, Yahya Kemal'in şiirdeki ahengi çok iyi kullanmasından ileri gelen bir düzeni anlatmak istemektedir. *Yahya Kemal'in şiirlerinden yükselen mûsikî sesleri, mazi, an ve atının bir terkibi olmasının yanında mûsikî ve şiirin ayrılmaz bir bütün halinde sunuluşunun sesleridir.* (Güldürmez, 2015, s.1158) Tanpınar onun şiirini kimi zaman piyano, kimi zaman keman sesine benzetmesi de şiirinin yarattığı atmosferden ötürüdür. Tanpınar onun şiirini kimi zaman piyano, kimi zaman keman sesine benzetmesi de şiirin yarattığı atmosferden ötürüdür. Müzik sanatının asıl karakteri belirsizlik hâlinde olmasıyken, şiir sanatı asıl karakterini dilin belirginliği içinde bulacaktır. Tanpınar, 1949'da Şadırvan'da yayımlanan *Musikî Hulyaları* başlıklı yazısında, musiki dinlerken kendinde oluşan düşleri kaleme almıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu düşlerin uyanık hâlde görülen düşler olduğunu belirten Tanpınar, müzik sanatının bu gücünü, insanı kendi içine yöneltmesinden geldiğini de söylemiştir:

Bir flüt sesi koyu menekşe ve fujerlerin arasından fışkırdı. Şimdi madenî ve nebatî bir devrede kâinat kadar genişiz! Bütün kıymetli taşlar, garip cevherler, bir yığın maden bel kemiğimizde birbirini arıyorlar; bin vuslatın sahnesi ve aktörüyüm. Kemanlar bakir ormanların beşiğinde uyanan genç tanrılar gibi sabırsızlanıyor; bu şafak yüzü şimşekler onların henüz kader tecrübesinden geçmemiş genç hiddetleridir. (Tanpınar, 2019, s.406)

Tanpınar musikî dinlerken bürünülen ruh hâlini anlatırken aslında daha önceki yazılarında bahsettiği, müzik dinlemenin uyanık hâlde rüya görmek gibi olduğu fikrini bu yazısında o rüyalarını anlatarak destekliyor. *İstanbul Konservatuarı ve Musikîmiz* başlıklı yazısında bizdeki müzik sanatının gelişimini aktarırken aynı zamanda eleştirilerini de aktararak çözüm yollarına dair ipuçları da verir:

Bu suretle hitap ettiği zümrenin genişlemesi ile kazandığı rağbete mukabil kendisini tutan zevk seviyesinin karışık olması ve düşüklüğü dolayısıyla mahiyetini ve asaletini gitgide kaybetmiştir. Kendisiyle meşgul olacak, sanatkârını yetiştirecek, zevk seviyesini muayyen bir hadde tutacak bir müesseseden ve himayeden mahrum olan her san'at için bu âkıbet tabiidir. (a.e., s.409)

Müzik sanatının zaman geçtikçe geniş kitlelerce tanınması ve dinlenmesinden sonra aslında hitap ettiği bu geniş kitlenin yeterince estetik bilinçlerinin gelişmiş olmamasından kaynaklanan bir sebepten müzik sanatının da asilliğini kaybettiğinden bahseden Tanpınar, müzik sanatının en azından müzisyen yetiştiren ve bunu yaparken de müzik sanatını belirli bir estetik seviyede tutan bir kurum olmazsa bunun gibi tehlikelerin her sanat için geçerli olacağını da söylüyor. Burada aslında bu sanatın herkes tarafından dinleniyor olmasından doğan bir seviye düşüklüğünü değil, yalnızca bu kadar geniş kitlelerce rağbet gören sanatın korunmadığı müddetçe öz değerini yitirebileceğini anlatıyor.

Popüler kültürü müzikle birlikte gelenek ve modernizm arasında incelerken, müziğin bugün geldiği en son noktada, sanat adı altında incelenmediği, anlamı değişen kültür ivmeleri altında incelendiği çok açıktır. Bu kültürel ivmeler müziksel yaşam örüntülerinin yarattığı geleneksel entelijans kültüründen daha çok, seri yaşamdaki ekonomik ivmeye dayalı bir kültürdür. (Aydar, 2014, s.803)

Böylelikle biz, bu sanat için hem fertlerin sanat zevklerinin belli bir seviyeye getirilmesi gerektiğini hem de sadece bu sanat için değil, diğer her sanatın da belli kurumlar tarafından ciddiyle korunması gerektiği yorumunu yapabiliriz.

Hakikatte eski musikîmiz belki belki bizim en öz olan sanatımızdır. Türk ruhu hiçbir sanatta bu kadar serbest surette kendi kendisi olamamış, bu kadar derin ve yüksek kemale mutlak bir hamle ile erişememiştir. O ne büyük ibdadır; o ne zenginliktir! (a.e., s.410)

Tanpınar, aynı yazısında eski musikimizin zamanında müdahale edilip kayıt altında tutulamadığından bahsederken bu duruma isyan eder ve birçok önemli ve büyük bestelerimizin kaybolduğundan yakınır. Kendi müziğimizi tanımak ve dinlemek isteyenlerin çok zahmetli çalışmalar yapmak zorunda olduklarına, erişme güçlüğü çektiklerine de ayrıca değinir. Daha sonra yukarıda yaptığımız alıntıdaki cümleleri sarfederek müzik sanatının aslında öz be öz kendi sanatımız olduğunu, güzel sanat dalları arasında da Türk ruhunu en çok yansıtan sanatın müzik sanatı olduğunu söyler.

Dede Efendi ile beslenmiş bir ruh için ise Bach sadece bir kardeştir. Hâlbuki pes-zinde piyasa şarkısından bu köprü vazifesini hiçbir zaman bekleyemeyiz. Eski musikimiz bir medeniyetin zinde tarafının mahsulü, bugünkü mahsuleri ise içinden sıyrıldığımız bir âlemin çürümüş taraflarının son filizleridir. Birisi öbürünün yerini elbette ki tutamaz. (a.e., s.412)

Batı ile doğu müziği arasında köprü görevi görebilen eski kaynaklı müzik sanatımızın karşısında piyasa şarkılarının elbette böyle bir görevi olamayacağından bahseden Tanpınar, toplumda yaşayan müzik sanatının değişimi için önerilerini de sunmuştur. Öncelikle böyle bir değişimin, dönüşümün olabilmesi için fertlerin belirli bir zevk seviyesinde olması gerekliliğinin altını çizmiştir. Edip Günay, nitelikli müzik tercihlerinin ortaya çıkabilmesi için ülkedeki sanat politikalarının devletçe desteklenmesini önermiştir. (Günay, 2006, s.69) Bu da sanat adına hem ülkece topyekûn kolları sıvamakla, hükümetin de sanat politikalarıyla bu hareketi desteklemesiyle hem de estetik eğitimle olacaktır ki kanaatimizce müzik eğitimi en başta okullarda ciddiyetini korumalı, bu disiplinin okul sıralarından itibaren düzenli bir şekilde öğrencilere öğretilmesi gereklidir:

Gençler bir sağlık ülkesinde yaşıyormuş gibi her şeyden yarar görsünler, güzel yapıtlardan gözlerine veya kulaklarına değen her şey, dünyanın en güzel ülkesinden sağlık getiren bir rüzgar gibi, onları diriltsin, ta çocukluktan güzeli sevmeye, güzele benzemeye, güzelle uyum içinde yaşamaya doğru onları usulca götürsün. Bu nedenlerden dolayı müzikle eğitim en üstün eğitimidir, çünkü ritm ve uyum, ruhun ta içine girer ve onu uyumlu kılar. (Platon, 2005, s.117)

Fertlerin estetik eğitimi almasıyla ve belli bir estetik zenginliğe kavuşmasıyla müzik sanatının dönüşümünün daha kolay olacağını vurgulayan Tanpınar, ikinci bir öneri olarak da geçmişteki müzik sanatçılarımızı ve eserlerini mutlaka tanımamız, bilmemiz gerektiğini söyler. (Tanpınar, 2019, s.412) Aynı zamanda *İsmail Dede* başlıklı yazısında Dede Efendi'nin hayatından geniş bir şekilde bahseden Tanpınar, Dede Efendi'nin eserlerinin mukayeseli bir üslûp tahlilinin yapılmasının da o devirlerin ürünü olan eserleri öğretebileceğinin de altını çizer. (a.e., s.417)

Alaturka musikî insan sesinde ve nağmededir. Onun kudret ve imkânlarını anladığı nisbette vardır. Dede ameliyelerini kendi sesi üzerinde yaptı. Heyecanlarımızın ta kendisi üzerinde çalıştı. Onu takip ederek, onun üzerinde durarak, onu değiştirerek, onun ifade imkânlarını düşünerek insanı ve kâinatı buldu. Çığlığın, her türlü konuşmanın üstünde, iç insanın, asıl varlığın tek ifadesi olduğunu, onun başladığı yerde her şeyin sustuğunu biliyordu. (a.e., s.419)

Tanpınar bizim müzik sanatımızın aslını insan sesine ve nağmeye bağlarken Dede Efendi üzerinden örnek vererek bunu açıklar. Dede Efendi'nin, insana dönerek, onun iç sesini bilip yansıtarak eserlerini verdiğini söylerken aslında alaturka musikinin de asıl kaynağının insan varlığı olduğunu, insan sesi olduğunu söylemiştir. Burada insan sesinden kasıt elbette insana ait duygular, fertlere ait dünyalar, kişisel hevesler coşkular ve düşüncelerdir. Dede Efendi bunları kaynak bilerek eserlerini vermiş, bizim müziğimizin asıl kaynağı da fertlerin iç dünyalarından ileri gelmiştir.

Bütün Acemşiranları, Mâhurları, Sultâniyegâhları hatırlayın. Hemen hepsi kendi içinizde zaman zaman kaybolacağınız açık kapılara benzerler. Her birinde ayrı ayrı yalnızlıklarınız, ayrı hasretleriniz, sonsuzluk boyunca peşinden koşacağınız şeyler vardır. (Tanpınar, 2019, s.420)

Tanpınar'ın müzik sanatına yaklaşım tarzı, aslında teorik olmaktansa daha çok insanın hissî yönüyle alakadardır. İnsan ruhunu ve aslında toplumların da ruhunu en iyi yansıtan sanat olarak gördüğü müzik sanatını, estetik zevkin duyulara değil, duygulara hitap eden kısmıyla değerlendirir. Onu dinleyende oluşan ruh hâlleriyle müzik sanatına değer biçer. Barış Erdal ve Yeliz Kındap Tepe'nin müzik sanatının duygular üzerindeki etkisi üzerine kaleme aldığı

detaylı bir araştırmada, ruh hali ve kişiliğin duyguların işlenmesinde önemli bir rol oynadığını (Erdal, Kındap Tepe, 2017, s.71) bir dizi araştırma bulgularıyla desteklemişlerdir.

Tanpınar'a dönecek olursak, Dede Efendi'nin Ferah-Fezâ Peşrevi isimli eserinin aslında Dede Efendi'yi tamamen yansıtan eser olduğunu dile getirmiş ve Tanpınar, söz konusu eserin yalnızca Dede Efendi için değil, aynı zamanda bizim musikî tarihimiz için de bir devrin tüm ideasını yansıtan bir eser olarak karşımıza çıktığını söylemiştir. (Tanpınar, 2019, s.421) Tanpınar, *Musikîye Dair* başlıklı yazısında, kendi estetiğinde en mühim usurun musikîden geldiğini yazmıştır. (a.e., s.424)

Türk musikîsi üç büyük eser etrafında gelişmesini yapar. Abdülkadir-i Merâgî'nin³⁴ artık hiç dinleyemediğimiz Segâhkâr'ı, İtrî'nin Nevakâr'ı ve Dede Efendi'nin Ferah-Fezâ Ayini. Bu üç eser yumuşak çizgiler medeniyetinin sade üç ayrı çehresini vermezler, bütün bir tarihi de verirler. (a.e., s.426)

Tanpınar'ın saydığı bu üç eser, toplumu ve aslında tarihimizi de yansıtırken, Türk müzik sanatının da bu eserler çerçevesinde geliştiğini öne sürer. Bu eserlerde ısrarcı olmasının sebebini ise bütün bir medeniyetin izlerini taşıması ve Türk ruhunu da içinde barındıran Türk tarihinden de izler taşımasıdır.

Büyük Garp musikisinin yanına konabilecek yegâne büyük musiki ananesine sahip olan millet biziz. Fakat bundan haberdar değilmiş gibi gözükmekte son derece muassırız. Bir İtrî'nin, bir İsmail Dede'nin, bir Bekir Ağa'nın eserleri etrafımızda nağmenin, ilâhî cezbenin, ruhtan süzölmüş saf hakikatlerin kapalı bahçeleri gibi yüzüyor. Biz bu bahçelere bir girsek, bittabî bugünkü Avrupalı hüviyetimizle girsek. Çünkü şarklı benlik bizim bugün anlayacağımız şeyleri anlayamazdı. (Tanpınar, 1939, s.58)

Tanpınar müzik sanatımızın her zaman batı karşısında güçlü olduğunu, hatta belki de batı karşısında sanatların içinde en güçlü olduğumuz sanatın müzik sanatı olduğunu

³⁴ Çok iyi bir bestekâr, hânende, sâzende olması, sultanların isteği ile yeni usuller bulması, bunun yanında pek çok saz îcât etmesi ve o döneme kadar unutulmuş bazı sazları tekrar hayâtiyete geçirmesi, döneminin iktidârlarına yakın olması onun renkli bir hayat yaşamasına sebep olmuştur. (Sezikli, 2007, s.6)

savunmuştur. Buna karşın hâlâ daha bunun farkında olamayanları eleştirmekten geri durmamıştır.

Tanpınar'ın müzik sanatına dair düşüncelerini mektupları ve makaleleri çerçevesinde sunmaya çalıştık. Bu düşüncelerde müzik sanatına olan eleştirilerini ve bu eleştirilerinin üzerine de önerilerini sunmuştur. Estetik eğitimi kapsamında fikirlerini incelediğimiz Tanpınar'ın müzik sanatına verdiği önemi, bu sanata sanatların sanatı demesinden anlarız. Bu anlamda Tanpınar için müzik sanatını yeri her zaman ayrı olmuş ve bu sanatı daha çok fertlerin hissî duyularına etki etmesi üzerinden değerlendirmiştir.

4.2.4. Dramatik Sanatlar

4.2.4.1. Tiyatro ve Edebiyat İlişkisi

Bir insanı veya birkaç insanı, yalnız bir tarafından yakalamak, herkese benzeyen tarafından yakalamak, herkese benzeyen taraflarından sıyırmak, saf yani fikir ve kader görünüşü haline getirmek: sahnenin hayatla münasebeti budur. Hiç tiyatrosu olmayan memleketlerde taklit vardır. (Tanpınar, 2006, s.262)

Türk edebiyatında modern tiyatro ile ilgili ilk girişimlerin William Churchill'in³⁵ çıkardığı *Ceride-i Havadis* adlı gazetenin *Tiyatro* başlıklı makalesi ile başladığını ve bizim edebiyatımızda tiyatro sanatıyla ilgili ilk yazının bu olduğunu biz Tanpınar'dan öğreniriz. (Tanpınar, 2007, s.141) Yine de bizde tiyatro sanatı bu yazıdan çok sonra nihayet kendine yer bulacaktır. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile ilk yazılı piyesimiz ortaya çıkarken, Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* adlı oyunu sahnelenen ilk tiyatromuz olacaktır. Böylelikle modern tiyatro sanatının ilk olarak her şeyden ayrı, kendi başına bir sanat olarak teşekkül etmediğini, edebiyatla birlikte ilk tohumlarının atıldığını görmüş oluruz. Bu yüzden tiyatro sanatının

³⁵ Churchill, 1830'lu yıllarda İstanbul'a gelmiştir. Av merakı sebebiyle Kadıköy'de avlanırken bir Türk çocuğunu yaralamış, bunun üzerine tutuklanmıştır. Tutuklanması kapitülasyonlara aykırı sayıldığından, Osmanlı Devleti bu işi örtbas etmek amacıyla Churchill'e yağ ihracı ve gazete çıkarma imtiyazı vermiştir. Churchill, gazete çıkarma imtiyazını 31 Temmuz 1840'da kullanarak *Ceride-i Havadis*'i çıkarmaya başlamıştır. (Tarık, 2003, s.1)

edebiyatla her zaman sıkı bir müasebeti olacaktır çünkü ondan ya da onun sayesinde doğmuş, veya bir parçası her zaman onunla birlikte büyümüştür.

Tiyatronun eğlencelerin en faydalısı olduğunu söyleyen Namık Kemal, bunun sebebi olarak bütünüyle insanı yansıttığını söyler. (Akalin, 1999, s.105) Tanzimat Dönemi'nde ilk atılımlarını yaşayan modern tiyatro, Servet-i Fünun dönemiyle tiyatro sanatına uzaklık başgöstermiştir. Hakan Sazyek, bu konu hakkında yazdığı bir makalesinde uzaklığın sebepleri olarak ediplerin asosyal mizaçları, dönemin politikası gibi nedenler olduğunu söylemiştir.

Tiyatroyla realitede kurdukları -izleyici konumunda olmakla sınırlı kalan- yakın ilişkiye karşılık Servet-i Fünun mensupları, oylumca sahnelenmeye uygun olmayan, dolayısıyla dramaturji aşaması ve kollektivite yönü bulunmayan oyun(lar) dahi yazmaya girişmemişlerdir. Üstelik, Namık Kemal, Ahmet Mithat ve Abdülhak Hamit gibi yenilikçi edebiyatın kurucu ve usta yazarlarının 'oyunmak değil; okunmak için' de olsun piyes yazmış olduklarını, dolayısıyla bizde böyle bir yeni anlayışın örneklerinin verildiğini bilmelerine rağmen bu türden uzak durmuşlardır. (Sazyek, s.2)³⁶

Bugün İstanbul Şehir Tiyatrolarıyla varlığını sürdüren Darülbedayi kurumuna, Cumhuriyet Dönemi'nde Muhsin Ertuğrul'un geçmesiyle birlikte tiyatromuzun bugünkü şeklinin temelleri de atılmıştır. O dönemlerde tiyatro sanatının çoğunlukla politik bir çehresi vardır.

1960'lar Türk tiyatro edebiyatı için de parlak bir dönem olur. Oyun yazarları bu dönemde toplumsal sorunları cesurca tartışmaya açmış ve başarılı örnekler sunmuşlardır. Haldun Taner, 1964'te Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu tarafından sahnelenen Keşanlı Ali Destanı'yla geleneksel Türk tiyatrosunun belirleyici özelliklerini, toplumsal siyasal bir içerikle birleştiren yeni bir yerli epik müzikalin yaratıcısı olur. (Buttanrı, 2006, s.206)

Özdemir Nutku'nun aktardığına göre Federico Garcia Lorca'nın tiyatro ile ilgili şu sözleri, bizim tezimizdeki eğitim çerçevesine uyacaktır. Lorca'ya göre tiyatro sanatı, *bir ülkenin eğitimi için en yararlı ve en etkin araçlardan biridir, o ülkenin yüceltiğini ya da*

³⁶ https://www.hakansazyek.com/files/Servet_i_Funun_ve_Tiyatro.pdf

çöktüğünü gösteren bir barometredir. Duyarlılığı olan, oturmuş bir tiyatro (...) bir halkın duyarlılığını bir kaç yıl içinde geliştirebilir; buna karşılık, uçmaya yarayan kanatları at tırnağına dönmüş, yani soysuzlaşmış bir tiyatro bütün ulusu hantallaştırır ve uyuşturur. (Nutku, 1972, s.86) Tiyatronun faydalı bir eğlence olduğunu söyleyen Namık Kemal ile Lorca'nın görüşleri, estetik eğitimi penceresinden de bize katkı sağlamaktadır. Bir sanat olarak tiyatronun hem estetik hem de fayda sağlayan yönünün olması, insanı hem sanat duygusu yönünden geliştirmeye müsait hem de ülkedeki halkın dramını, tarihini yansıtmada ve halka vicdani bir biliş kazandırmada önemli bir rol oynadığı çıkarımı yapılabilir.

Edebiyat Üzerine Makaleler adlı eserinde tiyatro hakkında bilgiler veren ve yazarların tiyatro eserlerini, tiyatro sanatı ile ilgili düşüncelerini aktaran Tanpınar, mektuplarında ise gördüğü tiyatroları ve bunlar hakkında yorumlarını söylemiştir. Biz de tiyatro üzerine konuşacağımız bu kısımda Tanpınar'ın tiyatro hakkındaki düşüncelerini estetik eğitimi süzgecinden geçirerek aktarmaya çalışacağız.

4.2.4.2. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Tiyatro Estetiği

Bu bölümde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın tiyatro sanatıyla ilgili düşüncelerini, daha çok canlandırmaya dayalı olan bir tür olarak ele alacağız. Edebî bir tür olarak tiyatro hakkındaki görüşlerini de burada değerlendirecek ve bütün bunları estetik eğitimi çerçevesinde sunmaya çalışacağız. Tezimizin içinde tiyatro türünün tek bir yerde değerlendirilmesi, fikrimizce daha derli toplu görüneceğindendir. Tanpınar'ın edebiyat estetiğinin konusu olan yerler de olmasına karşın sahnelenen tiyatro ilgili görüşleri de olduğundan dolayı, bu bölümü edebiyat estetiği içinde değerlendirmemeye karar verdik.

Tanpınar'ın üniversite ve liselerde ders vermesinden dolayı öğretmen kimliğinin de olduğunu çok kez belirttik.. Bu derslerden kalan ders notları eksik olsa da mevcut olanlar yayımlanmıştır. Bu derslerden birinde Tanpınar tiyatro sanatı ile ilgili şu cümleleri sarfeder:

Tiyatro dili kolaylıkla yazılmış olmalı, aktörün diline dolaşmamalı. Bu, kısa cümleden müteşekkil olmalı demek değildir. Dil karşıdan görülebilmelidir. Bunu biraz da aktörün sesi yapar. (Güven, 2014, s.84)

Tanpınarın burada bahsettiği dil konusu, tiyatronun oynanmadan evvelki yazılış aşamasının konusudur. Yazılış aşamasında dilin önemi, sahnelendiği esnada onu canlandıran oyuncuların rahatlıkla kullanabileceği bir dil olmalı, oyuncunun rahatlıkla telaffuz edebileceği türden bir dil olmalıdır. Bu aslında onu izleyen için de önemli bir noktadır. Çünkü aslında Tanpınar'ın bunları önemsemesi, en başta seyirci içindir. Dilin karşıdan görülebilmesi hususu, bize bunu düşündürür. Dil, anlaşılır olmak yönünden seyirciyle iş birliği içinde olmalı, daha yazılırken bu hususa dikkat edilmeli ve bunu aktaran oyuncu da rahatlıkla dili kullanabilmelidir. Tanpınar böylelikle tiyatırı hususunda en başta dil konusuna dikkat çekmiştir.

Diyalog, tamamen doğal görünmeli ve ifade şekli karakterden karaktere farklılık göstermelidir. Provalar sırasında diyaloglarda birçok değişiklik yapılabilir; söylenenlerin doğal ve zorlamasız bir biçimde işitilmesi sağlanana kadar ve sonunda tamamen gerçek ve inanılır görünümüne dek tekrar alınması gerekir. Oyunun seyircide sanki gerçek hayatta olan olayları oturup dinliyor ve izliyormuş etkisi yaratması çok önemlidir (Karabulut, 2020, s. 36).

Tanpınar tiyatro için olması gereken dili tarif ettikten sonra, tiyatrodaki olması gereken özellikleri söylemeye devam eder. Tiyatronun gerçek ya da gerçeğe benzer olması gerektiğini anlatan Tanpınar, bu gerçekliğin Realizm anlamında bir gerçeklik olmadığını söyler. Bu gerçeklik ona göre tiyatro sanatına ait bir gerçekliktir ve insana ait olan, insanın tarihine ait olan bir gerçekliğin tiyatroya yansımalarından bahseder. Bu da aslında bir nevi olabilir olan şeyleri tiyatrodaki yansıtmak demektir. Bunu söylerken, tiyatro sanatındaki her şeyin tam anlamıyla doğal ve gerçek olmasının zaten mümkün olmadığını belirtir. (a.e., s.86) Burada Tanpınar aslında Aristoteles'in estetiği ile birleşerek mümkün olanın yansıtılmasına dair bir gerçeklikten bahseder. Burada önemli olan her şeyin hayatta olduğu gibi aynen yansıtılması değil, insana dair gerçekleşebilecek olan olay ve durumların yansıtılmasıdır.

Tiyatrodaki istenen asıl hakikat karakterin doğruluğudur. İnsana yaşıyor hissini vermelidir. Karakter mecazi manasıyla insanda mevcut manevî çizgilerin bütünüdür. Karakter hareket eden, hâkim bir

terkiptir. Karakter önce irsiyetten, sonra terbiyeden, muhitten, aileden gelir. Karakterde fizyolojik, sosyolojik, tarihî cephesiyle bütün insan vardır. Bütün bunlar şahsın varlığını teşkil eder ve onun devamını yapar.(a.e., s.86)

Tanpınar'ın tiyatro estetiğine göre olması gereken tiyatro, karakterlerin toplumdaki fertleri yansıtabildiği bir tiyatrodur. Onu izleyende böyle bir karakterin var olabileceği düşüncesi uyandırmalıdır. Bu durum aslında Tanpınar'ın her zaman insana ait bir dünyanın estetik dünyaya yansımaları fikrinden ileri gelir. Tanpınar her zaman sanatları insana yakın olan tarafı yönüyle değerlendirmiştir. Bu fikrimize tiyatro estetiği ile ilgili yukarıdaki görüşleri de destek olur. Karakterlerin toplumda yaşayan fertlerin bir birleşimi ve düzenlenmiş hâli olması gerektiğini söyleyen Tanpınar, bu karakterlerin bütünüyle insanı yansıtmaları gerektiği düşüncesindedir. Bu düşünce, Tanpınar'ın yukarıda bahsettiği gerçeklik düşüncesi ile de ilişkilendirilebilir.

Eleştirmenlere ve kuramcılara göre tiyatro seyircisi kendini yakından ilgilendiren konulara, kendine benzeyen kişilere karşı daha büyük bir ilgi duymaktadır. Günlük olaylar, herkesin başına gelebileceğinden seyirci için daha trajik bir anlam taşır. Bu nedenle, tragedyalarda yüzyıllardır ele alınan soylu ve üstün kahramanlardan, olağanüstü olaylardan vazgeçilmelidir. Tragedya, masalın uzaklığından, yaşamın yakınlığına getirilmelidir. Orta halli seyirci sahnede kendi acılarının yansıtılmasından, kendi gibilerin karşılaşabileceği durumların canlandırılmasından hoşnut olmaktadır. (Şener, 2006, s.118)

Tiyatro temsili ve sözün büyüdür. Temsili büyüünü sözün büyüü idare eder. Onun için diyalog manalı, lüzumlu olacaktır. Tiyatro sanatının temeli konuşmadır. Konuşmanın organik olması lazımdır. (Güven, 2014, s.89)

Tiyatrodan konuşurma sanatı olarak bahseden Tanpınar'ın bu düşünceleri, aslında tiyatroyu yazan sanatçının kendi yazdıklarını başkası aracılığı ile sergilenmesinden dolayıdır. Ona göre tiyatro sanatındaki en önemli şey ise söz, yani diyaloglardır. Bu diyaloglar bütün bir temsili de düzenler. Tiyatronun asıl temelini bahsettiği diyaloglara bağlayan Tanpınar, aynı zamanda bu diyalogların doğal olması gerektiğini söyler. Burada doğallıktan kasıt, en baştaki dil sorunu ile bağlantılıdır. Dilin anlaşılır ve açıklığı, günlük konuşma diline yakınlığı, zoraki kelimeleri barındırmadan ve oyuncuların ağızına dolanmadan rahat bir ifade alanı tanımalı, izleyen kişilerde herhangi bir anlam karmaşasına yol açmamalıdır.

Tiyatro bir edebî eser olduğuna göre bir tiyatro üslûbu vardır. Bu üslup nesir veya nazmın tiyatroya mahsus şeklidir. Bu üslûp nasıl olmalıdır? İfadeli (expresive) bir üslûp olmalıdır. Bu üslûp asırdan asıra değişir. Fakat bazı hususiyetleri vardır. Esası da dili bulmaktır. (a.e., s.91)

Tiyatronun kendine has bir üslûbu olduğunu anlatan Tanpınar, bu üslûbun elbette etkileyici bir üslûp olması gerektiğini söyler. Etkileyicilik, ifadede olmalıdır. Zamandan zamana değişecek olan bu ifade şeklinin değişmeyen özellikleri arasında da dil olacaktır. Bizde tiyatronun çok geç başladığını söyleyen Tanpınar, bu geçen zamanın ciddi anlamda bir kayıp olduğunu da söyler. (a.e., s.91) 11 Aralık 1957 tarihinde yapılan trajedi, komedi, fars ve vodvilden bahsettiği bir dersinde Tanpınar şu sözleri söylemiştir:

Trajedi oynandığı zaman bir görünen, bir görünmeyen bir tarafı vardır. Trajedinin şiiri işte bu görünmeyen, fakat hâkim olan, aşan tarafı daima sahnede tutabilmek ve insan iradesini buna karşı koydurmaktır. Trajedinin muvaffakiyeti budur. (a.e., s.96)

Trajedide aslında insanın kendisinin yaşadığını söyleyen Tanpınar, aslında traedinin tam olarak insanı yansıtan bir tür olduğunu söylemek istemektedir. Komedinin bu durumdan farkı ise komedinin dışardan seyredilen bir tür olmasına karşın trajedide sanki olay ve durumları yaşamış ya da yaşayacakmış hissine sahip oluruz. Bunun yanında vodvil hakkında konuşurken sanatın aslında bir kaçış olduğunu söyleyen Tanpınar, tiyatronun, komedinin, özellikle vodvilin tam bir kaçış olduğunu söyler. Vodvilin özellikle bir kaçış olmasının sebebi, içinde barındırdığı insana ait hayâsızlıkları, hiddetleri içinde barındırıyor olmasıdır. (a.e., s.98) Bunlar insanın ilkel yanına işaret eder ve aslında kaçış bir nevi şimdiki hayattan kopup ilkel beynin uyarıcılarına kapılmaktır.

Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecere Paris'ten yazdığı 27 Temmuz 1959 tarihli mektubunda, ona gördüğü tiyatroları şu sözlerle anlatıyor:

Bununla beraber epeyce yer gezdim ve epeyce film ve tiyatro gördüm. Tiyatrolar fazla değildi. Fakat senin de hoşlanacağın şeylerdi, yani “routine”in dışına çıkmış şeyler. Strindberg’in Alacaklılar’ı ile Ionesco’nun La Cantatrice Chauve’u ve Riyaziye Dersi. Bittabi oyun ikisinde de güzeldi. Strindberg

sahnede iyi oynanırsa değişiyor. Muazzam bir şey çıkabilir bu piyesten. Çünkü daha çok iyi oynanması da kabildir. Ionesco daha başka türlü. Tiyatro muharriri değil. Tradition'un dışında kendisine bir iklim aramış ve sembolik diyeceğim komiği bulmuş. (Tanpınar, 2017, s.64)

İsveçli oyun yazarı August Strindberg'in *Alacaklılar* isimli oyununu, Eugene Ionesco'nun dilimize *Kel Şarkıcı* adıyla çevrilen *La Cantatrice Chauve* isimli oyununu ve yine aynı yazara ait bugün *Ders* adıyla bildiğimiz *Riyaziye Dersi* adlı oyununu görmüş olan Tanpınar, bunları Tecer'e anlatırken ilk izlenimlerini de bu şekilde paylaşır. Adalet Cimcoz ve Mehmet Ali Cimcoz'e yazdığı bir mektubunda ise Saint Georges tiyatrosunda *Sinek Kızı* adlı bir oyuna gittiğini yazar. Piyesi büyük bir eser olarak nitelendirmeyen Tanpınar, buna rağmen piyesi güzel bulduğunu ve Jean Paul Sartre'ın *Gizli Oturum* oyunundan sonra zamanımızın rahatsızlığını veren en iyi eser olduğunu söylüyor. (a.e., s.104) Sartre'ı bir başka mektubunda oldukça eleştiren Tanpınar'ın bu eleştirilerini (a.e., s.154-155), estetik eğitimi bağlamına uymadığı için buraya almadık.

Shakespeare ile daha şanslı çıktım. Genç bir trup Dördüncü Henri'yi almışlar, ne istiyorlarsa Shakespeare'e söyletiyorlar; tek kelimesini değiştirmeden. Çünkü Shakespeare tiyatro muharriri. Evvela müthiş bir Ortaçağ vizyonunun çatısını kurmuş. Sonra da Falstaff diye her şeyi söyletebileceği bir adam koymuş ortaya. Piyesten, Falstaff'ı ve Shakespeare'i çıkar, orta mektep müsamesesi olur. Oyuncular ise, bilhassa Falstaff'ı oynayan, harika idi. Sokağın Fransızcasıyla, yarı sarhoş, kirli, pis, sinik nasıl yuvarlandı durdu sahnede. (a.e., s.155)

Shakespeare'in IV. Henry isimli oyunundan bahseden Tanpınar, bu oyundaki Sir John Falstaff isimli karakterden de bahseder. Burada asıl önemli nokta, Shakespeare'in oyununu oynarken sözlerini değiştirmeye bile gerek duyulmadığını, çünkü onun gerçek bir tiyatro yazarı olduğu için oyunun ana çatısını çok iyi kurduğunu söyler. Falstaff karakterini de oyuna yerleştirmesi, bu oyunun değerini artıracaktır çünkü bu karakter sayesinde aslında Shakespeare istediği her şeyi söyletebileceği bir karakter yaratmıştır. Ve bu duruma rağmen oyun hiçbir şekilde göze batmadan izlenebilmektedir. Fransız Devlet Tiyatrosu'nda Fransız oyun yazarı Moliere'in oyunu *Tartuffe*'ü gördüğünü de söyleyen Tanpınar, bir an için Türk sahnelerinde Moliere'in daha iyi oynandığını düşünmüş ve Ahmet Vefik Paşa'yı da anarak onun tiyatroya dair bizde kurduğu temelin çok sağlam olduğunu söylemiştir. (a.e., s.155)

Ben Çehov hikâyesini sevmem –ayıp değil ya!- fakat tiyatrodaki dehasına hakikaten hayranım. Bu yetmiş senenin en büyük tiyatro muharriri Çehov’dur. Birçoklarının peşinde koştukları şeyleri kendisinde hazır bulan adam. Ne şiir, ne hûlya yüklüdür. Bütün mesele hafiflikte. Shakespeare hafif, Racine hafif, Moliere hafif, hele Yunanlılar yazmamışlar denebilecek kadar hafif. Gogol hafif. (a.e., s.156)

Tanpınar, Rus oyun yazarı Anton Çehovdan bahsederken, öykülerini sevmediğini fakat Çehov’u tiyatro konusunda onu son yetmiş yılın en büyük tiyatro yazarı olarak nitelendiriyor. Tanpınar’ın tiyatro konusunda böylesine büyük bir sözünü buraya almamızın sebebi hem onun beğenisini ortaya koymak hem de yukarıdaki alıntıda bahsettiği “hafif” kelimesinden neyi kastettiğini anlatmaya çalışmaktır. Burada büyük oyun yazarlarının adını anarak onları hafif bulan Tanpınar’ın burada anlatmak istediği hafiflik aslında müspet yönde, bir tiyatroda olmasını istediği estetik bir kriterdir. Bütün mesele onun için hafifliktir. Daha önce buraya aldığımız derslerinde tiyatro hakkındaki konuşmalarından yola çıkarak bu hafif oluşun anlamı muhtemelen en başta değindiği dil ile ilgili görüşleriyle alakadar olmalıdır.

Tanpınar’a göre tiyatronun dili herkes tarafından anlaşılır, açık olmalı ve onu oynayan sanatçının da ağzına dolanmaması gerektiğini belirttiğinde bizce oyunun hafif olması gerektiğinden bahsetmektedir. Hafifin karşısında ağırlık vardır. Ağırlık ise dilin hem anlaşılmaz hem de oyuncunun ağzına dolanan cinsten sözcükleri barındırıyor olması anlamına geleceğini düşünüyor ve Tanpınar’ın kişisel görüşlerinden yola çıkarak bu çıkarımı yapıyoruz.

Alman şair ve tiyatro yazarı Bertolt Brecht’in iki oyununu gördüğünü anlatan Tanpınar bu oyunları çok devdiğini belirtir. Oyunlardan biri *Mere Courage*, yani dilimize çevrilmiş hâliyle *Cesaret Ana ve Çocukları*³⁷ ve diğeri de *Sezuan’ın İyi İnsanı*’dır. Tanpınar, *Tiyatro Üzerine Düşünceler* isimli yazısında tiyatro hakkında şunları söyler:

Tiyatroda söz, hayatın dışında, hayattaki rolüne benzer bir rol oynar. Hareket, bir rüyanın giyindiği şekil olur. İdare edilen bir ışığın altında gündelik vakaların o gayesiz ve beyhude zinciri, kendiliğinden ve o devamlı oluş manzarasını kaybetmeden, adeta mukadder ve mantikî bir yolda yürür. Sebepler, âşikar

³⁷ İngilizcedeki ismi: Mother Courage and Her Children

neticeler doğurur. Ve fikir, hiç yapamadığı şeyi, yahut bin bir türlü oyunda, değişe değişe hiç benzemeyenine yaptırdığı şeyi yapar: Hayata kendi nizamını verir. Onu kendi eliyle plastik bir şey gibi yoğurur. (Tanpınar, 2016, s.82)

Tanpınar'ın tiyatro sanatına yüklediği misyon, aslında hayatın kendisi olmada ve hayatı yansıtabilmede en iyi olan bir güzel sanat dalı olarak görmesidir. Tiyatrodaki sözler yani dil, hayatta kullanılan dile benzer. Hareketler ve olaylar zincirinde sebep-sonuç ilişkisi içinde yoluna devam eder. Tiyatro konusunu hayatın gerçeklerinden alır ve bu gerçekleri estetiğin içinde yoğurarak sanheye sunar. Tiyatronun hayatla bu kadar içiçe olmasının sebebini ise malzemesinin insan olmasına bağlar.(a.e., s.83)

Türk Edebiyatında Cereyanlar başlıklı yazısında *Bugünkü Türk Sahnesi* alt başlığı altında Türk tiyatrosundan bahseden Tanpınar, yerli eserlerimiz içinde en zayıf kalan türün tiyatro olduğunu söyler. Bu yazısında Türk sahnesinin asıl gelişimini 1914 yılından itibaren başladığını söyleyen Tanpınar, Darülbeydi'nin kurulduğu bu tarihe dikkat çeker. Darülbeydi, bilindiği gibi bugünkü Şehir Tiyatroları'nın ilk hâli sayılır. Darülbeydi'nin kuruluşuyla tiyatronun dağınık hâlden kurtularak belirli bir kurum etrafında toplandığını söyleyen Tanpınar, tiyatro sanatına gençlerin yani öğrencilerin değer vermeye başlamasını da büyük bir sevinç kaynağı olarak yorumlar. Buna karşın yerli tiyatro eserlerinin azlığından yakınan Tanpınar, genç kuşağın tiyatro eseri yazmıyor oluşuna üzüldür. (a.e., s. 126-127)

Tiyatro her şeyden önce muharririn kafasından ve elinden çıkan eserdir. Bununla beraber muharrir, rejisör, aktörden birisinin deha ve seziş itibarıyla kuvvetli olması daima mümkündür. Yani kuvvetli bir rejisör bir devrim yapabilir. Kuvvetli bir aktör - hattâ mânâsız tiyatro eserlerini - bir şâheser haline sokabilir. Nitekim XIX. asrın ikinci yarısındaki Fransız tiyatrosu fevkalâde bir şey değildi. Fakat bugün dahi unutulmayan artistler vardır. Bunların sayesinde bazı eserler hâlâ bir prestij sahibidirler. (Tanpınar, 1939, s.187)

Mücevherlerin Sırrı isimli kitaptan aldığımız bu alıntı, tiyatro sanatında yazarı ön plana çıkarıyor. Bunun yanında oyuncunun ve rejisörün de önemini göstermeye çalışırken çok iyi bir tiyatro sanatçısının, tiyatro eserlerini bir başyapıt hâline getirmede gücü olacağından bahsediyor. Tiyatronun nutuk, temsil, ifade ve şahsiyet sanatı olduğunu (a.e., s.184) söyleyen Tanpınar'ın asıl anlatmak istediği şey, tiyatro eserlerinin ifâsında oyuncuların öneminin

büyük olduğu, bu anlamda bazı oyuncuların hâlâ daha oynadığı karakterle anılıyor olması, oynadığı karakterle bütünleşmesi ve tiyatro eserinin oyuncuya, oyuncunun da tiyatro eserinin yaşamasına katkılarının olduğudur.

Tanpınar'ın tiyatro sanatına dair düşüncelerini genel olarak yansıtan bölümleri aktarmaya çalışarak tiyatorunun sorunlarını ve Tanpınar'ın tiyatro sanatına bakışını anlamaya ve irdelemeye çalıştık.

4.2.4.3. Sinema ve Edebiyat İlişkisi

Yirminci yüzyılın ilk yarısında, film kuramcıları, sinemanın meşru bir sanat formu olduğundan hareketle sinema incelemesini haklı göstermeye çalışmış, filmi diğer sanatlardan ayıran spesifik özelliği tarif etmeye çalışarak bu amaca ulaşmak istemişlerdir. Filmi sanat olarak tanımlayan ilk düşünce okulu Rudolf Arnheim ve film yapımcısı Sergei Eisenstein gibi biçimciler olmuştur. (Buckland, 2018, s.38)

Güzel sanat dallarını edebiyatla ilişkilendirerek ilerlediğimiz tezimizin bu bölümünde, sinema ve edebiyat arasındaki bağı irdelemeye çalışacağız. Öncelikle sinemada kaynağını edebî türlerden alan bir yön vardır. Roman türü başta olmak üzere edebiyatın çoğu türü, dramatik sanatlar için iyi bir kaynaktır. Diğer yandan roman ve öyküdeki kurmacayı temel alan disiplin, sinema sanatında da mevcuttur. İkisi de kurgu üzerinden ilerler ve sebep-sonuç ilişkisi içinde zincirleme olayların cereyanına tabidir. Deneme, biyografi, otobiyografi türlerinin belgesellerle ilişkilendirilmesi de sinema ve edebiyatın bir başka bağı olarak düşünülebilir.

Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağı resim, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar. (Monaco, 2000, s.47)

Sinema sanatında edebî sanatlardan farklı olarak görme, işitme duyuları ön plana çıkarken ikisinde de anlatım olanaklarının kullanılması birbirlerini yaklaştırır. Roman türündeki güçlü tasvirler, her şeyin en ince ayrıntısına kadar irdelenmesi ve anlatılması,

sinemadaki anlatımın imajlar ve kelimelerle birlikte veriliyor oluşu, bu iki sanatın birbirine benzer yönlerinden biridir.

Hangi roman türünden söz ediyorsak edelim (tarihsel, biyografik, izlenimci, romantik, vb.), hepsinde ortak olan yön kullandığı araçtır: yazı dili. Sinemada da senaryo, çekim, ve çekim sonrası aşamalarında kullandığı dil sinematografik dildir. Sinematografik dili göstergeler ve bu göstergelerin oluşturduğu bir sistem oluşturmaktadır. Sinemayı bir roman ile karşılaştırdığımızda bir çekim (filmde kameranın çalıştırılıp durdurulduğu ana kadar olan bölümü) bir cümleye eş olduğunu söyleyebiliriz. (Yüce, 2005, s.71)

Sözü edilen sinematografik dilin yansımasını, edebî eserlerde de görürüz. Attilâ İlhan'ın şiir türüyle verdiği eserlerde çoğunlukla sinematografik bir üslûp kullandığı görülür.

Zira şairin aynı zamanda bir senaryo ve roman yazarı olduğu dikkate alındığında, onun bu yanının şiirin anlatımında etkili olduğunu, sinematograf bakışına sahip bir romancının tasvir ve öyküleme yaklaşımını sezmek çok da zor olmasa gerektir. Şiirin bütününe yansıyan bu anlayış, şiirde anlatılanların bir film şeridi gibi gözümüzün önünde canlanmasına yol açmaktadır. (Erol ve Özer, 2012, s.1109)

Bunun yanında birçok edebî eserin de sinemaya uyarlandığını görürüz. The God Father, Aşk ve Gurur, Susuz Yaz, Anayurt Otel, Selvi Boylum Al Yazmalım, Hababam Sınıfı gibi örneklerinin yüzlercesini verebileceğimiz önemli edebî eserler sinemaya uyarlanmış, hatta kimi eserler sinemaya uyarlanması sayesinde tanınmış ve daha geniş kitlelere ulaşabilmiştir. Bu açıdan da sinemanın ve edebiyatın birbirlerine olan katkısı kayda değerdir.

Sinema edebiyat dünyasındaki büyük malzeme potansiyeline daima ihtiyaç duymuştur. Edebiyatın elindeki hazır malzeme sinema için önemlidir. Çünkü malzeme aranırken alışılmış senaryo yazarları ve alışılmış 'konularla sınırlı kalmaktan kurtulunmaktadır. Edebi eserler, özellikle romanlar ve hikâyelerden kolayca senaryo çıkarılabileceği düşüncesi, sinemacıları edebiyata yöneltmiştir. Edebi eserler, sinema yönetmenlerine ve senaryo yazarlarına senaryo yazımında öncelikle tema bulunması, bu temanın işlenmesi (konu açısından) hikâye ve diyaloglar, görüntü düzenlemesi, dekor, kostüm, oyun gibi konularda malzeme sağlamaktadır. (Uğurlu, 1992, s.146)

Biz tezimizin bu bölümünde Tanpınar'ın izleme fırsatı bulduğu filmleri ve bu filmler hakkındaki değerlendirmelerini aktaracağız, aynı zamanda sinema estetiği üzerine düşüncelerini saptamaya çalışacağız. Bununla birlikte okuduğumuz estetik ve sanat konulu kitaplarımızdan sinema estetiğine, dramatik sanatlara dair farklı kişilerin estetik görüşlerine de konumuz bağlamında yer vermeye çalışacağız.

4.2.4.4. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektuplarında, Makalelerinde ve Ders Notlarında Sinema Estetiği

Ahmet Hamdi Tanpınar sinema estetiği üzerine diğer sanat dallarından bahsettiği yoğunlukta bahsetmemiştir fakat Avrupa seyahatlerinde gördüğü sinemaları ve bazı yazılarında sinema estetiği üzerine ufak tefek görüşleri bize bu konuda yol gösterici olacaktır. Paris'te bir tür sinema kongresine katılan Tanpınar, ilginçtir ki sinema estetiği üzerine uzun uzun bahsetmeyecektir.

Aynı zamanda Tanpınar'ın senaryo yazdığına dair bilgiyi de biz bugün Tanpınar Merkezi'nin arşivinden öğrenmiş bulunuyoruz. Prof. Dr. Handan İnci'nin aktardığına göre Tanpınar'ın müsveddeleri içinde henüz tamamlanamamış iki senaryosu vardır. Bunlardan önce de Tanpınar'ın daha önceden *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanından uyarladığı *İki Ateş Arasında* adlı yayımlanmış bir senaryosu olduğunu da yine Handan İnci söz konusu yazısında aktarır. Müsveddelerinden çıkan senaryolarının ilki, Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı romanını *İki Sevgi Arasında* adıyla senaryolaştırma girişimidir. İkincisi ise *Yüzük* adını taşımaktadır ve türü ise polisiyedir.³⁸

Mektuplarında Avrupa'da gördüğü sinemalar üzerine yazmıştır ve bunlardan ilki Ahmet Kutsi Tecer'e Paris'ten yazdığı 27 Temmuz 1959 tarihli mektubudur. Orada gördüğü iki filmde şöyle bahseder:

³⁸ <http://arsiv.tanpinarmerkezi.com/tanpinarin-bilinmeyen-bir-senaryosu-uzerine-notlar/>

Sinemada daha güzel şeyler gördüm. Mesela dün Courteline³⁹'in şu Memurlar'ını. Harika bir maskaralık. Onun yanı başında Dostoyevski'nin Ruslar tarafından yapılan *Idiot*'su. Bilir misiniz ki bu film günlerce beni meşgul etti. Çünkü müthiş bir tezdı var. Bir taraftan yalnız Ruslar tarafından Rusya'da çevrilebilirdi. Peyzaj, atmosfer, musiki, müthiş mahallı sahneler ki insanı hakikaten şaşırtıyorlar. Hakikaten mesuttum seyrederken, demek istiyorum. (Tanpınar, 2017, s.65)

Tanpınar'ın burada gördüğü filmlerden biri Rus yazar Fyodor Dostoyevski'nin günümüzde dilimize *Budala* ismiyle çevrilmiş olan Fransız yapımı *Idiot* filminin gösterimidir. Diğer i se Fransız oyun yazarı Georges Courteline'in *Memurlar* adlı filmidir. Adalet Cimcoz ve Mehmet Ali Cimcoz'a yazdığı aynı tarihli mektubunda ise yine *Idiot* filminden bahseden Tanpınar, tüm romanı almadıklarını ve birçok şeyin atlandığını söyler. (a.e., s.132)

Sinemanın anlatıları canlandırarak, görselleştirerek daha bütünsel bir imge yaratacağı sanılabilir. Sinemanın doğup yaygınlaştığı yıllarda romanların ve hikâyelerin yerini tutacağı, insanların görerek ve duyarak alımlamak varken, okuyarak alımlamak gibi zahmetli bir işten uzak duracağı düşünülmüştür. Sinema özellikle televizyonun etkisiyle böyle bir insan tipi oluşturmuş ancak edebiyatın, yazılı anlatıların yerini tutamamıştır. (Uğur, 2020, s.531)

Ufuk Uğur'un sinema ve edebiyat sanatları arasındaki ilişkiye dair yaptığı araştırmada değindiği bu nokta Tanpınar'ın *Idiot* filmini nereden bakarsa baksın eksik bulması ile alakadardır. Sinema sanatı, kaynağını edebiyattan kullandığı zaman ve onu dönüştürürken, aynı şekilde aktarmadığı gibi bazı kısımları da es geçmek durumunda kalır. Bunun sebepleri arasında hem süre kısıtlılığı hem de yazınsal metinlerin imgeleme gücünün aynı şekilde yansıtmanın mümkün olamayacağıdır.

Yine Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektubunda gördüğü filmleri sıralayan Tanpınar'ın burada Sergey Ayzenştayn'ın⁴⁰ sessiz filmi olan *Potemkin Zırhlısı*⁴¹ isimli filmi gördüğünü

³⁹ Fransız dramatis t ve romancı.

⁴⁰ Ustası Kuleşov'un montaj kuramını geliştiren Ayzenştayn, daha determinist bir şekilde izleyiciden kendi zihin yolculuğunu kopya ederek aynı sonuca ulaşmasını bekliyordu. Bu sonuç da komünist düzenin ve ideallerin ta kendisiydi. Kendisine Ekim Devrimi'ne giden yolu açan 1905 Devrimi'ni anlatacak olan *Potemkin Zırhlısı*'nı çekmek için görev verilince bu düşüncelerle hareket etti. (Dursun, 2017, s.108)

söyler. Aynı yönetmene ait, dilimize *Korkunç Ivan*⁴² olarak çevrilen filmini de gördüğünden bahsetmiştir. Bu filmin uzunluğundan yakınan Tanpınar, filmin ayrıntılarını beğendiğini dile getirir. *Korkunç Ivan*'ı filminden ziyade tarihî romana benzeten Tanpınar, sinema dilinin bu filmdeki gibi olmaması gerektiğini söylüyor. (a.e., s.134-135)

Hemen hemen aynı günlerde Marie Octobre⁴³ diye küçük, zengin ama başka türlü zengin bir Fransız filmi gördüm. Hiçbir taşkınlığı yok. Hatta sinemanın tabîî imkânları olan geriye gitmeler, filan da yok. Bir mukavemet şebekesi, senelerden sonra kendi reislerinin ölümüne sebep olan adamı arıyorlar ve buluyorlar. (a.e., s.135)

Tanpınar gittiği ve gördüğü filmleri, yukarıda aktardığımız gibi kısa kısa, bazen de olayın özetini verecek şekilde yazar. Ancak sinema estetiği üzerine düşüncelerini derinlikli bir biçimde yazmaya girişmez. Charlie Chaplin'in yönetmenliğini yaptığı *Büyük Diktatör*⁴⁴ filmini ve *Modern Zamanlar*⁴⁵ filmini gördüğünü de biz mektuplarından öğreniriz. (a.e., s.156)

Dün Güzin ve Abidin'le Paris dışında bir yerde bir hayvanat enstitüsünde, Alain bize çektiği filmleri sesli olarak gösterdi. Alain'in filminde harikulade şeyler var. Bir kere sesler çok güzel. Münir'den Naat-ı Mevlana'yı gayet iyi almış. (a.e., s.176)

⁴¹ Potemkin 1905 Devrimi'nin 20. yıl dönümünde, kutlama komitesinin siparişi üzerine çevrilmiş bir film ve konusunu, devrim sırasında Odessa limanında demirli bulunan aynı adlı savaş gemisinde çıkan tarihsel ayaklanmadan alıyordu. (Dinçer, 2013, s.16)

⁴² Ivan the Terrible, 1944-1946

⁴³ Julien Duvivier.

⁴⁴ Filmde Nazizm ideolojisi ve Nazi lideri Adolf Hitler ağır bir eleştiriye maruz bırakılmıştır. (Karaca, 2018, s.37)

⁴⁵ Charlie Chaplin'in Modern Zamanlar filmi, hem Fordist üretime hem de, bio-iktidar ve gözetim kavramlarını içinde barındıran güzel bir örnektir. (Uncu, 2020, s.147)

Bugünlerde iki film gördüm. Birisi Ekmek, Aşk ve Fantezi⁴⁶ (hayal). İtalyan filmi. Harikulade bir komiği, tatlı bir hicvi vardı. Galiba İstanbul'a geldi. İkincisi de bu sene pek beğenilen Le Vent de soufflé. Modern Romeo-Juliet. Fena değildi. Belkemiği çarpık olmasa harikulade tarafları vardı. Camus'nün Etranger'sinin⁴⁷ başka türlüsü. Belki de hiç benzemiyor. Fakat entellektüeller modern hayatı bu gözle görmeği tercih ediyorlar. İlla ki bütün değerler iflas etmiş olsun! Mamafih dediğim gibi fena değildi. (a.e., s.191)

Tanpınar, İtalyan yönetmen Luigi Comencini'in yönettiği İtalyan Yeni Gerçekçi akımına alabileceğimiz romantik komedi türünde olan *Ekmek, Aşk ve Hayal* isimli filmin hicviyesini beğenirken, Fransız yönetmen Robert Bresson'a ait olduğunu saptadığımız *Le Vent de Souffle* (Marie, 2015, s.182) filmini de gördüğünü yazmıştır. Bu filmin ana çatısını tam oturmamış bulan Tanpınar, bu filmde Albert Camus'nün *Yabancı* isimli kitabına benzeyen yönler bulur. Tanpınar, Tarık Temel'e Paris'ten yazdığı 12 Mart 1960 tarihli mektubunda Fransız film yönetmeni Jean Cocteau yönetmenliğinde olan *Orphee* isimli film hakkında şu sözleri söyler:

Komik sahnelerine rağmen, insicamsızlığına, irreal taraflarına –invraisemblable diyecektim- rağmen, insanı yakalıyor. Kitapları gibi her an bırakabilirsiniz. Fakat bırakmıyorsunuz. Sonunda da Cocteau denen adamı bütünüyle bulduğunuzu zannediyorsunuz. Cocteau'nun yalanı veya hakikati tek probleminiz oluyor. (Tanpınar, 2017, s.216)

Tanpınar *Orphee* isimli filmi insicamsız, yani tutarsız, olağan dışı buluyor. Orphee karakterinin de Cocteau ile özdeşleştiğini söylüyor. Yine de filmin sürükleyici olduğunu da belirtmeden geçmiyor.

Şiire fazladan sözcük ve seslerin konulmasının ya da şiir-yapı için gerekli sözcüklerin ve seslerin bu yapıdan çıkarılması uygun olmayan bir zorlamadır. Bu işlem şiiri zedeleyecek bir baskıdır. Sinemada da çekim gereğinden uzun-kısa olamaz, 37 filmlere fazla-eksik çekim konulamaz. Koşullar zorlandığında, film-yapı tümünden çöker (Asiltürk, 2006, s. 158).

⁴⁶ Luigi Comencini.

⁴⁷ Yabancı.

Cengis Asiltürk'ün şiir ve sinemayı birbiriyle kıyasladığı bu cümlelerinden hareketle, *Türk Edebiyatında Cereyanlar* isimli makalesinde Tanpınar, *Resim zevki ve sinemanın tesiri* adlı alt başlıkta sinema üzerine bizi asıl ilgilendiren kayda değer düşüncelerini anlatırken ve bu düşüncelerini şiir ile birleştirirken şu ifadeleri kullanıyor:

Filhakika bu devrin şiirinde (bilhassa İkinci Cihan Harbi'nden sonraki şiirde) beyaz perde sanatının da gittikçe artan bir tesiri vardır. Manzumelerinin yürüyüşü ve örgüsü, hatta sentimantalitesi ve trajiği doğrudan doğruya bu sanata bağlı görünen bazı şairlerin dışında (bu cins şairlerde Üçüncü Adam gibi bazı filimlerin, Walt Disney masallerinin ve Charlie Chaplin'in tesirleri daima aranabilir) bile imajdan imaja geçişsiz atlayışları, kelimeyi her türlü poetik prestijinden sıyrılıp çıplak bırakmak suretiyle adeta bir obje yapmalarıyla sinema daima az veya çok hâkimdir. Bununla beraber Türkiye'de doğrudan doğruya sinema estetiği üzerinde pek az durulmuş olmasına rağmen, bu tesirin mevcudiyeti ancak devir dediğimiz büyük etki ile izah edilebilir. (Tanpınar, 2016, s.119)

Tanpınar bu yazısında aslında şiirin üzerinde seyrini ve etkisini sürdüren iki sanat dalı; resim ve sinema üzerine konuşur. Ona göre sinemanın tesiri, bizim şiirimizde etkisini II. Dünya Savaşı'ndan sonra daha çok hissettirmeye başlamıştır. Peki ya Tanpınar şiirin üzerinde sinema sanatının etkisi olduğunu hangi unsurlara bakarak saptamıştır? Bu unsurlardan ilki şiirdeki duygunun ve tarzın olma hâlinin sinema sanatına bağlandığını düşünmüştür. Bunun yanında şiirin örgüsünü de bu bağlamda sinema sanatı ile yakınlaştırmıştır. Bir diğeri, imajdan imaja geçişsiz atlayışların sinema sanatındaki görüntülerin geçişine benzetmiştir. Aynı zamanda sözcüklerin şiirsellikten sıyrılması ve bir nesne hâline gelmesini, sinemada kullanılan objelere benzetmiştir.

Şiir ve sinema arasında, kullanılan dilin kimi zaman rüya dili olması açısından da bir benzerlik kurmak mümkün. Rüya dilinde imgeler/nesneler gerçek hayattaki karşılıklarından çok farklı şekillerde karşımıza çıkabilir ve bilinçdışımız bu imgelere/nesnelere tıpkı bir sinema yönetmeni gibi farklı amaçlar/işlevler yükleyebilir. Nasıl ki şairler sözcüklere sözlük anlamlarındakilerden farklı anlamlar yükleyebiliyorsa, sinema yönetmeninin de imgesel açıdan sonsuz sayıda olasılığı vardır. (Dinç, 2015, s.38)

Tanpınar *Yaşadığım Gibi* isimli derlenmiş yazılarının olduğu kitapta, *Fotoğraf ve Resme Dair* isimli bir yazısında sinema sanatı ile ilgili şu ifadelere yer verir:

Film, içtimai anket ve ropörtajda gazeteyi hemen hemen geçti. Bugün aziz dünyamızın bütün olan bitenlerini, rahat bir koltuktan, kadife gibi yumuşak bir karanlığın içinde, günü gününe takip etmek, şiirin bütünü ile tezatların mengenesi arasında ne kadar abes bir âlemde yaşadığımızı, spekülâtifin dışında insan aklının biçareliğini olduğu gibi görmek ve onlara garip bir şekilde alışmak mümkün. (Tanpınar, 2019, s.520)

Gazete ve sinema sanatını karşılaştıran Tanpınar, bu karşılaştırmayı gazetenin her gün binlerce insana ulaşma gücüne sahip olması bakımından sinema ile karşılaştırıp sinemanın gazeteyi geçtiğini söylemektedir. Sinemanın gazeteyi geçmesinden kasıt, fertlere ulaşabilirlik ölçüsüdür. Aynı yazısının devam satırlarında Tanpınar, filmin kişiyi etkileme gücünden ve göz hafızasından bahsetmiştir. Göz hafızasının her imajı hatırlamadığını anlatmaya çalışan Tanpınar, filmdeki imajların aslında birbirini yok ettiğini de söylemiştir. Burada muhtemelen filmdeki sahneler arası geçişlerden bahseden Tanpınar, unutmakta değil, yalnızca güçlü görsel imajların tam anlamıyla hafızada tutulamayacağından bahsetmeye çalışmıştır:

Bize pek az gelen büyük aktüalite filimleri nadir seyahatlerimde en büyük zevkimdir diyebilirim. Vakıa sonu birz tuhaf oluyor, bir, bir buçuk saat sonra bu mahşerden acayip ve çok defa birbirini bozan içkilerle ağzına kadar dolu bir kap gibi çıkıyorsunuz. İmaj, belki bize en sağlam bilgiyi veriyor. Fakat çok defa da birbirini yok ediyor. Anlaşılan göz hafızasının kendisine mahsus bir ekonomisi var. Buna biraz da filmin kendi muvazenesi yardım ediyor. (a.e., s.520)

Sinema estetiği ve sinema sanatı üzerine ne yazık ki çok fazla görüş bildirmeyen Tanpınar'ın Filmoloji Kongresi'ne gittiğini *Fotoğraf ve Resme Dair* başlıklı yazısından öğreniyoruz. Fakat bu kongreye katılmasına rağmen elimizde Tanpınar'a ait geniş sinema estetiği yazıları ne yazık ki bulunmuyor.

BÖLÜM V: SONUÇ

Bu tezde iddia ettiğimiz estetik eğitiminin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mektuplarında, makalelerinde ve ders notlarında araştırılması yoluyla güzel sanat dalları teker teker ele alınmıştır. Sanatın algılanışı Tanpınar örneği ile ortaya konulmuş ve estetik mefhumunun bireylerce algılanmasının edebiyat yolu ile nasıl olduğu saptanmaya çalışılmıştır. Estetik dürtülerin eğitimi kapsamında tezin ilk aşaması olarak sanat ve estetik ele alınmıştır. Bu bölümlerde estetik algının bireylerde ne şekillerde olduğu ve içgüdülerin teşviki ve bunların eğitilmesinin nasıl olacağına dair çıkarımlarda bulunulmuştur.

Estetik bilincin deneyimler yolu ile kazanıldığı sonucuna ulaşmamızdaki temel etken, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanat görüşlerinin toplamının bize tecrübeyi anlatması ve öğütlemesidir. Tez boyunca tekrarlanan zaman mefhumuyla beraber deneyim ve tecrübeler yoluyla edinilen estetik algı, her deneyimde daha da gelişerek değişecektir diyebiliriz. Yine tezimizin ilk bölümlerinde uzun uzadıya bahsedilen estetik kavramının ve beğenin kültürden kültüre, toplumdan topluma ve hatta bireyden bireye değişen şahsî bir oluşu içinde yer aldığını saptadık. Böylece estetik eğitiminin verilmesinde tek bir yolun ve yöntemin olmayacağı sonucu da bu tezin çıkarımlarından biridir. Tanpınar'ın mektuplarında ve makalelerinde değindiği güzel sanatlar hakkındaki düşüncelerini eğitim işleviyle ele aldık. Onun bu eserlerindeki estetik eğitimi, estetik eğitiminin doğrudan kişiden kişiye aktarımının söz konusu olmayacağıdır. Göz terbiyesinden sıklıkla bahseden Tanpınar'ın bu fikrini daha geniş şekillerde açarsak, terbiye sözcüğü bize yol göstermiş olur. Bizim bu konudaki çıkarımımızın sanat terbiyesi için sürekli maruz kalma ve deneyim sonucunda olabileceğidir.

Edebiyat eğitiminin de estetik görünümün kazandırılmasında önemli rolleri vardır iddiasıyla başladığımız bu tezin sonucunda, edebiyatın birçok sanat dalıyla ilişkili olduğunu gösterdik. Bölümlerimizde her güzel sanat dalını derinlemesine incelemekten evvel, güzel sanat dallarıyla edebiyat arasında tek tek ilişki kurarak giriş yaptık. Bunun temel sebebi iddiamızı kanıtlamaktır ve gördük ki edebiyat sanatı güzel sanat dallarının neredeyse çoğuna dokunan ve çoğunu kapsayan bir sanattır. Bu yönüyle edebiyat eğitiminin de bireylere estetik görü kazandırması kaçınılmazdır. Burada estetik eğitiminin gerekliliği konusunda bir tartışma başlatılabilir. Bireylerdeki estetik düzey, toplumu da doğrudan etkileyecektir. Bu tezde

estetiğe toplumsal ve bireysel olarak ayrı ayrı yaklaşmış ve hepsinde de ortak bir sonuç olarak kültür seviyesinin yükselmesi ve duyarlı bireylerin yetişmesi bağlamında estetik eğitiminin gerekli olduğu sonucuna varılmıştır.

İlkel dönemlerden itibaren sanatsal düşünme becerilerinin ne şekilde olduğu gösterilerek bireylerdeki estetiğin öncelikle bir ihtiyaç doğrultusunda ortaya çıktığı da saptanan bir diğer sonuçtur. İhtiyaç bireyin kişisel gereksinimlerinden doğmakta ve zihin bunun için harekete geçmektedir. Bunun sonucunda ise düşünme becerisi kendini göstermektedir. Düşünme becerilerine ve daha sonra bunun sanatsal yönüne değindiğimiz bölümde bu konulara değinilmiş ve taranan literatür yorumlanmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ı seçmemizin asıl nedeni onun gerçek bir estetik oluşudur. Güzel sanat dallarının neredeyse hepsi ile ilgili fikir beyan eden bu büyük şahsiyet bizim karşımıza sonsuz bir alan sunmuştur. Onun sanat ve sanatlar üzerine birçok düşüncesinden eğitim işlevi yönüyle ele alabileceğimizi derleyerek estetik eğitimi Tanpınar örneği ile belirginleştirmeye çalıştık. Tanpınar'ın müzik, edebiyat, mimari, resim, heykel, sinema, tiyatro üzerine düşünceleri toplanarak kişisel estetik yargıları ile diğer sanat eleştirmenlerinin düşüncelerini karşılaştırdık ve ortak bir paydaya varmaya çalıştık. Bunu yaparken motivasyonumuz her zaman estetik eğitimi kapsamında olmalı.

Bu çalışma estetik algının bireylerde ortaya çıkışını, edebiyat eğitiminde estetik eğitimi sürecini ve Tanpınar'ın estetik beğenisini ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

Akalın, N. (1999). *Namık Kemal'in Tiyatro Anlayışı*. Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı:10.

Alparslan, G. U. (2019). *Leonardo da Vinci ve Resim Eğitimi*. Temel Eğitim Dergisi. Sayı:14

Alıcı, Y. (2019). *İki Bakış Arasında Beş Şehir: Beş Şehir'i Tanpınar ve Manguel Zaviyesinden Okuma Denemesi*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 89

Andı, M. F. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar'da Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarından Birisi Olarak Hat Sanatı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. 31/0

Aral, N. (1999). *Sanat Eğitimi- Yaratıcılık Etkileşimi*. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. Sayı:15

Arargüç, F. (2016). *Mimari Bir Tarzdan Edebi Bir Türe: Gotik*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi. Sayı: 36

Arıkan, Z. (2007). *Albert Gabriel (1883-1972)* . Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, 6 :15

Aristoteles, (1987). *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aristoteles, (2018). *Poetika*. İstanbul: İş Kültür Yayıncılık.

Arpat, B., Kalfa, V., Akşit, A., Çamurdan, B. (2017). *Meslek Yüksekokullarında Nitelikli Ara Eleman İhtiyacını Karşılamada Yeni Arayışlar: 3+1 İşbaşı Eğitim Modeli Honaz Meslek Yüksekokulu Örneği*. Çalışma İlişkileri Dergisi. Cilt:8 Sayı:2

Arcasoy, A. (1980). *Seramik Teknolojisi*. İstanbul: Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı Yayınları. Cilt:1

Asiltürk, B. (2012). *Tanpınar'ın Mektup ve Günlüklerinde Şiirle İlgili Düşünceleri*. TYB Akademi, Yıl:2 Sayı:5

Atalay, N. (2019). *Mekânı Temel Alan Mimari ile Kütleyi Esas Alan Heykel Sanatının Etkileşimi*. İdil Dergisi. Cilt:8 Sayı:55

Atalay, R. (2014). *Henry Moore Heykellerinde Metafor Olarak İnsan Figürü*. İnönü Üniversitesi. Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt:4 Sayı:9.

Ataş, H. (2014). *Tanpınar'dan Ders Notları*. haz. İstanbul: Dergah Yayınları.

Atiker, M. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Eleştirisi Anlayışı*. TYB Akademi, Yıl:2 Sayı:5

Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Aydar, D. (2014). *Popüler Kültür ve Müzik Üzerine*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Cilt: 7 Sayı: 33

Aydoğan, F. (2016). *Beş Şehir'in Hafıza Mekanları*. Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi. Sayı:39

Bayram, S. (2016). *Prof. Dr. Albert Gabriel'e Ait Bazı Belgeler*. Vakıflar Dergisi. Sayı:46

Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.

Barutçuoğlu, T. (2012). *Sanatta Şiirsel Anlatımın Heykel Örneklerinde İncelenmesi*. Çukurova Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.

Baudelaire, C. (2013). *Paris Sıkıntısı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Baydar, M. (1960). *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Yayıncılık.

Berk, İ. (2017). *Toplu Şiirler* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Beyatlı, Y. K. (2010). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Biber Öz, N. (2001). *İnsanın Kültürel Gelişiminde Müzik Eğitiminin Önemi*. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt:14 Sayı:1

Bilge, N. (2000). *Modern ve Soyut Heykel'in Doğuşu*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Bingöl, U. (2014). *Estetik Süreç Çözümlemesi Yahut Tevfik Fikret'in Heykel-i Giryan Şiiri*. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi. Sayı: 3/3

Bubekoğlu, D. (2019). *Gotik Mimari'nin En Bilineni: Notre-Dame Katedrali*. İngiliz Dili ve Edebiyatı Kulübü Dergisi. Cilt:1 Sayı:1

Buckland, W. (2018). *Sinemayı Anlamak*. İstanbul: Hayal Perest Yayınları.

Bulat, M. (2010). *Modern Heykel'in Doğuşu*. Sanat Dergisi. Sayı:11

Buttanrı, M. (2006). *Türk Edebiyatında Tiyatro: Cumhuriyet Devri*. Cilt:4 Sayı:8

Büyükkaragöz, T., Yayan, G. (2019). *Çağdaş Tasarım Olgusu İçerisinde Füreya Koral'ın Yeri*. Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Yıl:6 Sayı:21

Asiltürk, C. (2006). *Sinemada Şiirsel Anlatım*. İstanbul: Nobel Yayın

Çömen, A. (2010). *Resim Sanatında Rönesans'tan Empresyonizm'e Renk Kullanımı ve Kırmızı Rengin İfade Biçimleri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi

Da Vinci, L. (2007). *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Notos Kitap.

Deli, T. (2018). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bursa'da Zaman Şiirinde Zaman ve Mekân Algısı*. Akademik İncelemeler Dergisi Cilt:13 Sayı:2

Demir, Z. (2019). *Bergson Felsefesi Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Zaman*. Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi. Sayı:3

Dil Derneği Komisyonu. (1998) Ankara: Dil Derneği Yayınları.

Dinç, D. G. (2015). *Sinema ve Şiir*. Eleştirel Pedagoji Dergisi, Yıl:7 Sayı:42.

Dinçer, Y. (2013). *İsyen ve Devrim Filmleri*. İstanbul: Yordam Kitap.

Dinler, S. (2018). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Şehir Kültürü*. İnönü Üniversitesi. Doktora Tezi.

Doğan, M.H. (2001). *Estetik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Donbay, A. (1995). *A.H. Tanpınar'da "Şehir" Düşüncesi ve "Beş Şehir"de Konya*. S.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi. Sayı:10

Dursun, O. (2017). *Devrimin Sessiz Propagandası: Potemkin Zırhlısı*. Tezkire Dergisi, Sayı:62

Ekincek, S., Arıca, R., İlbat, B. (2015). *Müze Kart Kullanıcılarının Yarar Algıları Üzerine Bir Araştırma: Ayasofya ve Topkapı Müzeleri Örneği*. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı:45

Engin, E. (2009). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Resim ve Mimari*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 2/8

Enginün, İ. (1995). *Tanpınar'ın Bilinmeyen Hâtıraları*. Dergah Dergisi. Sayı:65

Enginün, İ., Kerman, Z. (2008). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Erdal, B. (2009). *Müzik Tercihi ve Kişilik İlişkisi*. C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt:35 Sayı:2

Erdal, B., Kındap Tepe, Y. (2017). *Ruh Halinin İçedönük ve Dışadönüklerde Tercih Edilen Müziğe Etkisi ve Müziğin Uyandırdığı Duygular Üzerine Bir Araştırma*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl:5 Sayı:57.

Eronat, C.Y. (1997). *Tanpınar'dan Hasan Ali Yücel'e Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erol, A. (2002). *Şiir ve Musiki*. İlmi Araştırmalar Dergisi. Sayı:14

Erol, E., Özer, H. A. (2012). *Attila İlhan'ın Sisler Bulvarı Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi*. International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume. Turkish Studies 7/1

Ertekin, S. (2007). *Türk Operası'nın Gelişim Süreci*. Başkent Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.

Esmer, H. (1996). *Işıklı Cam Resmi (Vitray)*. Anadolu Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.

Eyuboğlu, S. (1963). *Tanpınar'da Zaman*. Yeni Ufuklar Dergisi. Sayı:130

Feyzioğlu, N. (2017). *Türk Müsıkîsinin Modernleşmesi Bağlamında Hammamîzâde İsmail Dede Efendi ve Ferahfezâ Makamı*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 21(2).

Fikret, T. (2019). *Rûbab-ı Şikeste*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliği*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Goleman, D. (2003). *Duygusal Zeka Neden IQ'dan Daha Önemlidir*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Gökşen, E. (2020). *Tanpınar'ın Beş Şehir'ine Foucault'nun Heteretopyası Üzerinden Bakmak*. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 2020 Güz (33)

Güldürmez, S. (2015). *Yahya Kemal'in Şiirinde Türk Musikisi ve Türk Musikisinde Yahya Kemal*. International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/8

Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Güven, G. (2014). *Tanpınar'dan Ders Notları*. Haz: Hayri Ataş. İstanbul: Dergah Yayınları.

Hegel, G.W.F. (2019). *Estetik*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Hızarcı, Ç. (2015). *Türkiye'nin Güncel Kültür-Sanat Politikası ve Opera Sanatı*. İstanbul, Maltepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

İlhan, E. M. (2017). *Hatırlamadan Hayale Tanpınar Estetiği ve Sözlü Kültür*. SUTAD. Sayı:42

İnci, H. (2012). *İstanbul'un Tanpınar'ı*. TYB Akademi, Yıl:2 Sayı:5

Kahraman, A. (2012). *Orhan Okay'la Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine*. TYB Akademi, Yıl:2 Sayı:5

Kaplan, M. (2013). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Kaplan, M. (1987). *Bir Şairin Romanı: Huzur*. Edebiyat Üzerine Araştırmalar II.

Kaplan, M. (1994). *Edebiyat Üzerine Araştırmalar II*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karabulut, N., Bilirdönmez, K., Ayduşlu, N. (2010). *Sanat Eğitiminde Bir Alt Disiplin Olarak Estetik Öğretimi Alanı, İçerikleri ve Yöntemleri*. Ekev Akademi Dergisi Yıl:14 Sayı:44

Karabulut, T. (2020). *Gerçeğin Yeniden İnşasında Tiyatroda Gündelik Dilin Kullanımı*. İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt:6 Sayı:1

Karaca, M. (2018). *Propaganda Aracı Olarak Sinema: Büyük Diktatör Filminin Alımlama Analizi*. International Journal Entrepreneurship and Management Inquiries (Journal EMI) Dergisi. Cilt:2 Sayı:2

Karaca, N. T. (2006). *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki*. İstanbul: Hece Yayınları.

Karakoç, S. (2011). *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

Karataş, T. (2006). *Türk Edebiyatı Tarihi, “Güzel Sanatlar ve Şiir.”* İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Cilt:4

Kardaş, S. (2012). *Divan Şiirinde Resim ve Heykel*. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmalar Enstitüsü Dergisi. Sayı:47

Kardeş, F., Erkoç, Ş., Artvinli, F. (2011). *Bir Simgenin Öyküsü: Düşünen Adam*. Düşünen Adam: Psikiyatri ve Nörolojik Bilimler Dergisi, Sayı: 24(Özel)

Kerman, Z. (2017). *Tanpınar'ın Mektupları*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Kırıçoğlu, O.T. (2005). *Sanatta Eğitim*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Kızılkaya, N. (2011). *Müzik Sanatının Bilişim Yolculuğu*. Akademik Bilişim'11 - XIII. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri 2 - 4 Şubat 2011 İnönü Üniversitesi, Malatya

Korkmaz, E. (2015). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikaye ve Romanlarında Duyuların Yansıması*. Adnan Menderes Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

Kula, S., Çakar, B. (2015). *Maslow İhtiyaçlar Hiyerarşisi Bağlamında Toplumda Bireylerin Güvenlik Algısı ve Yaşam Doyumu Arasındaki İlişki* Bartın Üniversitesi İİBF Dergisi Cilt: 6 Sayı: 12 sf

Kurdakul, Ş., (1978). *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Kurtoğlu, M. (2012). *Hülyadan Hakikate Tanpınar'ın Paris'i*. TYB Akademi. Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl:2 Sayı:5

Kurtuluş, Y. (2002). *Sanat Eğitimi Hareketi ve Tonguç*. Eğitim ve Bilim Dergisi. Cilt: 27 Sayı:123

Lekesiz, Ö. (2006). *Tanpınar Nereden ve Nasıl Bakar, Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar*. Hece Dergisi Tanpınar Özel Sayısı.

Maden, F., Şengel, D. (2009). *Kırılan Temsiliyet: Libeskind'de Bellek, Tarih ve Mimarlık*. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi. 2009/1 26:1

Marie, M., Moine, R., Radner, H. (2015). *A Companion to Contemporary French Cinema*, UK: Wiley Blackwell.

Milli Eğitim Bakanlığı Komisyonu. (2018). *Sanat Tarihi*. Ankara: Meb Kültür Yayınları.

Monaco, J. (2000). *Bir Film Nasıl Okunur*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Moran, B. (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nabiyeva, K. (2017). *Gotik Heykeltçilikte “Gargoyle Heykeller” Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi

Necatigil, B. (1979). *Bile/Yazdı*, İstanbul: Ada Yayınları.

Necatigil, B. (1995). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Nutku, Ö. (1972). *Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Cilt:3 Sayı: 3

Okan, B. (2015). *Günümüzde Müzecilik Anlayışı*. Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt:5 Sayı:2

Okay, M. O. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar Biyografisi*. TYB Akademi Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl:2 Sayı:5

Okumuş, S., Şahin, İ. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında Zaman ve Mekan Bağlamında Yabancılaşmanın Tezahürleri*. ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi. Cilt:3 Sayı:5

Özer, E.E. (2006). *Tanpınar'ın Şiir Anlayışı ve Şiirinin Kaynakları*. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt:20 Sayı:20

Özcan, N. (2001). *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt:23

Özcan, T. (2012). *Tanpınar'ın Şiirlerinde Zaman Anlayışı*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt:22, Sayı:1

Özcan, N. (2014). *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Empresyonizm*. AİBÜ Sosyal Bilimler Estitüsü Dergisi. Cilt:14 Sayı:3

Özçelik, T. (2003). *Modern İktisadın Osmanlıya Girişi ve Ceride-i Havadis*. Marmara Üniversitesi, Doktora Tezi.

Öztekin, Ö. (2017). *Şiir ve Mimari (II): XIX. Yüzyılda Yazılmış Divanlardaki Tarih Manzumelerinde Devrin Mimari Yapılarının İşlenişi*. METU talks ARCHITECTURAL HISTORY – SPRING 2017, METU Faculty of Architecture Kubbealtı Hall, 16.05.2017.

Öztürk, M. (1988). *Tanpınar'ın Fikir Dünyası*. Ondokuzmayıs Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.

Paz, O. (1995). *Şiir Nedir? (Yay ve Lir)*. İstanbul: Era Yayıncılık.

Platon, (2005). *Devlet*. Ankara: Pan Kitapevi.

Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*. İstanbul: Hayal Perest Yayınevi.

Sevim, S., Yeşilmen, N. (2017). *Füreyâ Koral: Meclis Seramikleri*. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi. Cilt:10 Sayı:19

Sak, U. (2014). *Yaratıcılık Gelişimi ve Geliştirilmesi*. Ankara: Vize Yayıncılık.

Sakallı, C. (2012). *Edebiyat Tarihçisi Olarak Tanpınar*. Dil ve Edebiyat Dergisi. 9:2

Samsakçı, M. (2005). *Ahmet Hamdi Tanpınar Eserlerinde Güzel Sanatlar*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi.

San, İ. (2010a), *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Sena, C. (1993). *Estetik*. Ankara: Remzi Kitabevi.

Sérullaz, M. (2004). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Ankara: Remzi Kitabevi.

Sevim, C. (1994). *Türkiye’de Seramik Heykel*. Anadolu Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.

Sezikli, U.(2007). *Abdülkadir-i Merâgî ve Camiu’l-Elhan’ı*. Marmara Üniversitesi. Doktora Tezi.

Şen, M. (2014). *Türk Heykel Sanatında Figüratif ve Soyut Anlayışın Öncü Temsilcisi: Zühtü Müridoğlu*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt:4 Sayı:9

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Şahin, İ. (2016). *Tanpınar’a Dair Unutulmuş Yazılar*. Türk Edebiyatı Dergisi.

Taner, H. (2019) *Yaşasın Demokrasi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A.H. (1969). *Beş Şehir*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Tanpınar, A.H., (2000). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2006). *Ebediyetin Huzurunda*. Haz: Ümit Meriç ve Selma Ümit Karışman. İstanbul: Etkileşim Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2007). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Haz: Abdullah Uçman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A.H. (2009). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H., (2016). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2017). *Tanpınar'ın Mektupları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2017b). *Hep Aynı Boşluk*. Haz: Erol Gökşen. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2002). *Mücevherlerin Sırrı*. Haz: İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H., (2009). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tolstoy, L. N. (2016). *Sanat Nedir?* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Turan, Ö. (2019). *Zaman-Mekan İlişkisi ve Müziğin Plastisitesi Bağlamında Ses Heykelleri Kavramı; Başat Yapıtlar ve Temel Önergeler Üzerinden Yeni Bir Değerlendirme Denemesi*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

Tükel, G. (2010). *Edebi Eserlerde Betimlenmiş Mimari Mekânların Sinemada Temsili*. İstanbul Teknik Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.

Uçman, A. (2003), *Edebiyat Dersleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uçman, A. (2006). *Değişen Değerler Karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar* TALİD. Cilt:4 Sayı:7

Uçman, A. (2012). *Ölümünün 50. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Hatırlamak*. TYB Akademi, Yıl:2 Sayı:5

Uğur, U. (2020). *Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema Tiyatro Edebiyat Ve Fotoğraf*. ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 10:2

Uğurlu, F. (1992). *Edebiyat ve Sinema*. Kurgu Dergisi, Sayı:11

Üner,D. G., Özbayraktar, M., (2019). “*Edebiyat Ve Mimarlık Arasında Bir Kavram Etkileşimi: Mythos, Dianoia, Ethos*” *Eğitim ve Sosyal Bilimlerde Yeni Araştırmalar*. Ankara: Berikan Yayınevi.

Üstünoğlu, M., Çanaklı, L.A., (2004). *Tanpınar'da Sonsuzluk*. U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi/Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl:5 Sayı:7 2004/2

Uçak, S. (2019). *Şehrengizden Monografiye: Lami'i Çelebi ve Tanpınar'a Göre Bursa*.

Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 8/1

Uncu, G. (2020). *Modern Dünyanın Panoptikonları: Fordist Üretim ve Bio-İktidar Bağlamında Charlie Chaplin'in 'Modern Zamanlar' Film İncelemesi*. Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi, Sayı: 4

Uşaklıgil, H. Z. (2010). *Aşk-ı Memnu* İstanbul: Özgür Yayınları.

Uysal, Z. (2016). “*Şehri Yeniden Yazan Edebiyat: Cumhuriyet Döneminden Beş İstanbul.*” *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. Cilt:7

Üner, A. M. (2003). *Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Musiki Teması*. Marmara Üniversitesi. Doktora Tezi.

Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır*. İstanbul: Hayal Perest Yayınları.

Whitham, G., Pooke, G. (2018). *Sanatı Anlamak*. İstanbul: Hayal Perest Yayınevi.

Yazar, T., Aslan, T. (2013). *Biçimlerin Temel İlkeleri Bağlamında Simge Olarak Geleneksel Türk Cam Sanatı ve Gelişimi*. The Journal of Academic Social Science Studies. Volume:6 Issue:3

Yetişken, H., (1991) *Estetiğin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.

Yıldırım, B. (2014). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebi Eleştirilerinde Kişiler Sözlüğü*.

Balıkesir Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.

Yüctoker, İ., Bahar, M. (2015). *Cumhuriyet Döneminde Şiir ve Müzik: Aşıklık Geleneği*. Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi. Cilt:1 Sayı:1

Ziss, A. (2016). *Estetik*. İstanbul: Hayal Perest Yayınevi.



ÖZ GEÇMİŞ

- 2016 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun olma
- 2017 Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalına giriş

