

T. C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞİİRLERİNDE
İMAJ TÜRLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Fatih YEŞİL

İSTANBUL 2015

T. C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞİİRLERİNDE
İMAJ TÜRLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatih YEŞİL

DANIŞMAN:

YARD. DOÇ. DR. Yusuf Alphan AKGÜL

İSTANBUL 2015

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Fatih Yeşil

08.09.2015

T. C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

..... Anabilim Dalı,
..... Bilim Dalı'nda numaralı
.....'nın hazırladığı
“.....”
konulu (Yüksek Lisans/Doktora Tezi) ile ilgili tez savunma sınavı,
...../...../ 20.... günü - saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar
sonunda adayın tezinin (başarılı/başarısız) olduğuna
..... (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu
Başkanı)
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi
Yard. Doç Dr. Alphan Yusuf Akgül
29 Mayıs Üniversitesi

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi
Prof. Dr. Emel Kefeli
29 Mayıs Üniversitesi

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi
Doç. Dr. Baki Asiltürk
Marmara Üniversitesi

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi

08 /09/ 2015

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Fatih Yeşil
Üniversite : İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Bilim Dalı :
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı : İX + 117
Mezuniyet Tarihi : / / 20.....
Tez Danışman(lar)ı : Yard. Doç. Dr. Alphan Yusuf Akgül

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞİİRLERİNDE İMAJ TÜRLERİ

Bu çalışma Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerindeki imajları sınıflandırmayı amaçlamaktadır. İmaj kavramı hem günlük yaşantıda hem de edebiyatta sıkça kullanılır. Duyularımıza yansıyan izlenimler birer imajdır oysa edebiyatta imaj bir kurmaca ürünüdür. Şairler anlatmak istedikleri temayı daha belirgin bir hâle getirmek amacıyla çeşitli imaj türlerinden yararlanır. Görme, işitme, koku, tat ve dokunma duyularına ait imajlar günlük hayatta olduğu kadar şiirde de kullanılır. Ancak şiir bir sanat türü olduğu için farklı imaj türlerine de yönelir. Pek çok şiirde gözümüzde canlandırmakta zorlandığımız imajlara rastlarız. Bazı şiirler nesnelere, bazı şiirler de eyleme ağırlık verir. Böylece “zihinsel”, “nesnel” ve “hareketli” imajlar da ortaya çıkar. Tanpınar'ın şiirlerini yakından incelediğimizde, şairin “görsel”, “zihinsel”, “işitsel” ve “hareketli” imajları sıkça kullandığını görürüz. Bizce bu imajlar Tanpınar'ın saf şiir anlayışının ana eksenini oluşturmaktadır. Şair bu imajlar sayesinde “rüya”, “zaman” ve “musiki” temalarını nesnelleştirir; okurun bu temalardan kaynaklanan anlamı imajlar vasıtasıyla tecrübe etmesini sağlar. Böylelikle Tanpınar'ın şiirleri dinamik bir yapı kazanır ve şiirlerinde gramere sıkı sıkıya bağlı bir düz anlatımdan ziyade parça parça imajlar öne çıkar. İmaj ağırlıklı bu şiir tarzı Tanpınar'ın şiirlerindeki anlamı müphem bir hâle getirir, ki bizce bu üslup onun saf şiir anlayışının da temelidir.

Anahtar Sözcükler: nesnel imaj, görsel imaj, işitsel imaj, zihinsel imaj, hareketli imaj, rüya, zaman, musiki

ABSTRACT

Name and Surname : Fatih Yeşil
University : İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
Institution : The Institute of Social Sciences
Field : Turkish Language and Literature
Branch :
Degree Awarded : Master
Page Number : İX + 117
Degree Date : / / 20.....
Supervisor (s) : Assist. Prof. Dr. Alphan Yusuf Akgül

THE TYPES OF IMAGES IN AHMET HAMDI TANPINAR'S POEMS

This study aims to classify images seen in Ahmet Hamdi Tanpınar's poems. The concept of "image" is frequently used both in daily life and in literature. While the impressions left on our senses are an image type based on objective reality, the images used in literature are products of fiction. Poets use various types of images to make the theme that they wish to express more explicit. Images pertaining to the senses of sight, hearing, smell, taste and touch are used as much in poetry as in daily life. However, because poetry is an art form, it employs additional types of images. In many poems, we encounter images that we may find difficult to visualize. Some poems emphasize objects while some others actions. Thus, "mental", "objective" and "kinetic" images appear. When we study Tanpınar's poems in detail, we see that the poet uses "visual", "mental", "auditory" and "kinetic" images frequently. We believe that these image types constitute the backbone of Tanpınar's understanding of pure poetry. The poet objectivizes the themes of "dream", "time" and "music" by using these images; he makes it possible for the reader to experience via images the meaning that originates from these themes. In this way, Tanpınar's poems gain a dynamic structure and discrete images move to the foreground, as an alternative to a prose-like style that is completely faithful to rules of syntax. This style of poetry laden with images makes the meaning in Tanpınar's poems more ambiguous and we believe that this style is precisely the foundation of his understanding of pure poetry.

Key words: objective image, visual image, auditory image, mental image, kinetic image, dream, time, music

ÖN SÖZ

Bu çalışmada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinde görülen imajlar sınıflandırılmıştır. Bunlar “zihinsel”, “nesnel”, “görsel”, “hareketli” ve “işitsel” imajlardır. Tanpınar'ın imaj dünyası, sadece bu imajlardan ibaret değildir. Fakat bu imajların şiirdeki tekrar sıklığı, bu imajları sanatının merkezine oturtmaktadır. Tanpınar'ın şiirlerinde yer alan imaj türleri genellikle estetiğinin önemli kavramları olan rüya, zaman ve musiki ile bağlantılıdır. İmaj türleri bu kavramların çerçevesinde tekrar etmiş ve bir imaj sistemi ortaya çıkmıştır. Bu imaj sistemi Tanpınar'ın özellikle de rüya ve zaman algısını zihinsel bir şekilde ele almasını sağlamıştır. Zihinsel imajlar yoluyla sağlanan bu dönüşüm nesnelleştirilmiş, görselleştirilmiş ve son olarak da bu imajlara hareket kazandırılmıştır. İşitsel imajlar ise musiki algısına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır.

İmajın özelliklerinden olan bir şeyi “temsil” özelliği, imaj tahlillerinde belli bir dikkati ve bu dikkatin eşlik ettiği ciddi bir analizi gerektirir. Bu sebeple akademik çalışmaların en önemli taraflarından biri ufuk açıcı bir konu üzerinde çalışmak olduğu kadar bu çalışmalarda size destek olan ve sizi sabırla takip eden bir danışmanın da varlığıdır. Konunun seçiminden çalışmalarımızın takibine kadar pek çok ayrıntıda benden desteklerini esirgemeyen ve en önemlisi de beni bu konularda özgür bırakıp plana ve araştırmaya teşvik eden hocam Yard. Doç. Dr. Alphan Akgül'e teşekkürlerimi öncelikle iletirim. Tezin planlanmasından içeriğin geliştirilmesine kadar pek çok şeyde desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Emel Kefeli'ye şükranlarımı sunarım. Doç. Dr. Baki Asiltürk'e çalışmaya verdiği katkı ve gösterdiği nezaketten dolayı teşekkür ederim. Değerli fikirlerini aldığım hocaların hocası Prof. Dr. Orhan Okay'a saygılarımı sunarım. Çalışmama önemli

katkılar yapan Yard. Doç Dr. Cem Keskin'e ve çalışmam boyunca sık sık fikirlerini aldığım ve teşvik gördüğüm Sayın Nurettin Albayrak'a teşekkür ederim. Bu çalışmada şiir tahlillerine kıymetli katkılar sunan Hayrettin Sağdıç'a, Ömer Fâruk Can ve Ahmet Kapçık'a teşekkür ederim.

Bu çalışmayı sonuçlandırıncaya kadar özenli desteğini gördüğüm sevgili eşim Hafsa'ya gönülden teşekkürü bir borç bilirim.

Üsküdar, 2015

Fatih Yeşil

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	ix
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: TANPINAR’IN ŞİİR ESTETİĞİ	15
II. BÖLÜM: TANPINAR’IN ŞİİRİNDE TEMEL KAVRAMLAR.....	33
A. Rüya	33
B. Zaman.....	41
C. Musiki	47
III. BÖLÜM: TANPINAR’IN ŞİİRİNDE İMAJLAR	54
A. Rüya Kavramına Bağlı İmajlar	54
1. Rüya ve Zihinsel İmajlar	54
2. Rüya ve Nesnel İmajlar	57
3. Rüya ve Görsel İmajlar	60
4. Rüya ve Hareketli İmajlar	63
5. “Akşam” ve “Yavaş Yavaş Aydınlanan” Şiirlerinde “Rüya” ve İmaj Türleri	65
B. Zaman Kavramına Bağlı İmajlar.....	76
1. Zaman ve Zihinsel İmajlar	76
2. Zaman ve Nesnel İmajlar	79
3. Zaman ve Görsel İmajlar.....	81
4. Zaman ve Hareketli İmajlar.....	83
5. “Ne İçindeyim Zamanın”, “Bursa’da Zaman” ve “Zaman Kırıntıları” Şiirlerinde “Zaman” ve İmaj Türleri.....	85
C. Musiki Kavramına Bağlı İmajlar.....	103
1. Musiki ve İşitsel İmajlar.....	103
2. “Musiki” Şiirinde “Musiki” ve İmaj Türleri	106
SONUÇ	110
KAYNAKÇA.....	113
ÖZGEÇMİŞ	117

KISALTMALAR

Kısaltma	Bibliyografik Bilgi
a.g.e.	Adı Geçen Eser
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
çev.	Çeviren
der.	Derleyen
DİA	Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
ed.	Editör
EÜM	<i>Edebiyat Üzerine Makaleler</i>
haz.	Hazırlayan
nu.	Numara
S.	Sayı
s.	Sayfa
SAE	<i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i>
TDK	Türk Dil Kurumu
v.dğr.	Ve diğerleri
vb.	Ve benzeri
vs.	Vesaire

GİRİŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinde pek çok imaj türüne rastlarız. Fakat bunların başında “zihinsel”, “nesnel”, “görsel”, “hareketli” ve “işitsel” imajlar gelir. Bu imaj türleri, çeşitli şiirlerinde sembolik bir anlatıma dönüşür. Bunun sebebi ise Tanpınar'ın imajları kullanırken onları bir kavramın yerine koyma düşüncesidir. Burada karşımıza kavramı estetize etmek gibi bir durum ortaya çıkar. Bu nedenle de Tanpınar'ın şiir dünyasındaki temel kavramlar üzerinde durmak gerekir.

Tanpınar'ın şiirleri üç anlayışın, “rüya”, “zaman” ve “musiki”, oluşturduğu imajlardan bir terkiptir. Burada karşımıza iki durum çıkmaktadır. Birincisi Tanpınar'ın rüya, zaman ve musiki anlayışının birbirinden bağımsız olmayan ve parçalanamayan bir bütünlük arz etmesidir. İkincisi ise Tanpınar gibi estetik bütünlüğe önem veren bir şairin imajlarının da bu bağlamda iç içe geçmiş olmasıdır. Bu, Tanpınar'ın estetik görüşünün yanında imajın yapısı ile de alakalıdır. Çünkü “İmgeler kapsamlıdır ve içinde birçok şeyin yuvalanabileceği geniş bir anlam alanına sahiptirler. Dolaşabilirler, birinden diğerine dönüşebilirler.”¹ Buna göre imaj, pek çok farklı izlenimi içerebilir. Buna bağlı olarak da pek çok izlenim tek bir imajda yoğunlaşabilir. Tanpınar'ın rüya anlayışı, Tanpınar'ın estetiğinin ve imajlarının yoğunlaştığı bir ögedir. İmaja has dönüşümü Tanpınar'ın rüya algısında görebiliriz. Nitekim bununla ilgili yapılan çalışmalarda bu sanat ve hayat görüşü tematik bir bağlamda ayrıntılı bir şekilde ortaya konmuştur.² Tanpınar'ın rüyayı ön plana çıkararak oluşturduğu bu terkip, düzyazıda olay örgüsü ve kahramanlarla iç içe geçen

¹ Hans Dieter Zimmermann. *Yazınsal İletişim*. Çev. Fatih Tepebaşılı. Konya: Çizgi kitabevi, 2001, s. 122.

² Betül Coşkun. “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Poetikasının Temel Yapı Taşı Olarak Rüya”. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 1(2010). s. 29-80. Ayrıca bkz. Betül Karakurt Coşkun. “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Rüyalar”. Yüksek Lisans Tezi. Fatih Üniversitesi SBE. (Danışman: Yard. Doç. Dr. Ali Yıldız). 2004.

sembol bir anlatıya dönmüştür. Benzer bir tarz şiirlerinde de geçerlidir. Tanpınar, bu üç anlayışını özellikle de rüyanın hâkim ve kurucu vasfını ortadan kaldırmadan genellikle metnin tamamına imajlar vasıtasıyla işlemiştir.

İmajın ayrıntılı bir şekilde incelenmeye uygun olan yapısı Tanpınar'ın şiir dünyasını da zenginleştirmiştir. Ancak bu durum araştırmacıların işini zorlaştırmaktadır. Bunun sebebi imajın sınırlarının net bir biçimde çizilememiş olmasıdır. Bu sebeple de imajın pek çok tanımı ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan imajın çeşitli tanımlarını vererek Tanpınar'ın şiirlerinde kullandığı imajların temel niteliklerini çözmeye çalışacağız.

İmaj ya da imge ile ilgili olarak bu çalışmada iki kavramın sıkça karşılaştırılması ve kuramsal bir şekilde ele alınması gibi bir tartışmaya değinmeyeceğiz. Çalışmamızda imge değil de imaj teriminin kullanılmasının sebebi, Batı edebiyatında imaj kavramının çok daha fazla kullanılmasıdır. İmajlarla ilgili yapılacak tür sınıflandırılmalarında da genellikle çeviri metinlerden faydalanılmaktadır. Dolayısıyla çalışmamızda “imaj” terimi tercih edilmiştir.

“İmaj, geçmişe ait bir duyum veya algının meydana getirdiği bir yaşantının zihinde canlanması, hatırlanması demektir.”³ Bu tanım imajın daha çok psikolojik bir algıdan doğuşuna delalet eder. Bu tanıma uyan imaj tarifini Tanpınar'ın şiirlerinde sık sık görürüz. Özellikle de maziye ya da “an” a tanıklık eden bir dikkat ve bunun zihinde canlanması ile oluşan görsellik Tanpınar'da çokça karşımıza çıkmaktadır. Fakat imajlar sadece görsel olmak zorunda da değildir. Bu bakımdan imaj türleri çeşitli şekillerde sınıflandırılmış ve pek çok tür ortaya konmuştur. “Tat” ve “koku” imajları, “statik” veya “dinamik” imajlar, “renk” imajları, “sinestetik” imajlar gibi...⁴ Bu imajların şairin estetiğine bağlı olarak kullanımı artar ve azalır. Örneğin bir şairin şiirinde duyulara daha fazla hitap edilmesinden

³ René Wellek ve Austin Warren. *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ömer Faruk Huyugüzel. İzmir: Akademi Kitabevi, 1993, s. 160.

⁴ Age, s. 161.

dolayı duyu imajları sıkça tekrar edilirken dinamik bir yapı ile karşılaştığımız bir şiirde hareketli imajlar daha fazla yer alabilir.

Octavio Paz imajı genel anlamda şu şekilde tanımlar:

İmge [image] sözcüğünü şairin söylediği ve hep birlikte şiiri oluşturan bütün sözel biçimleri, ifadeleri veya ifade gruplarını anlatmak için kullanırız. Retorik bu sözel ifadeleri sınıflandırmıştır ve onlara ayırma, eşitleme, benzeşim, sözcük oyunu, simge, mit, fabl... vs. isimlerini verir. Aralarındaki farklar ne olursa olsun onların hepsi ifadelerin söz dizimi birliğini zedelemekten sözcüğün içindeki çok anlamlılığı korurlar.⁵

Paz'ın burada imajın kapsamına dair yaptığı vurgu, imajın çok katmanlı bir yapı olduğu hususudur. Bu sebeple, edebî sanatların pek çoğu imajın kapsamına dâhil olur. Dolayısıyla imajlar vasıtasıyla kelime ve terkipler de çok anlamlılık yüklenebilirler. Tanpınar'ın şiirlerinde de yer alan bu çok anlamlılık imajlar vasıtasıyla derinleştirilmiştir. Bunu Tanpınar'ın imajları daha çok üst üste kullanılıp iç içe geçirmesi şeklinde tarif edebiliriz.

İmaj anlatıya coşkunluk katan bir öge olarak da görülmüştür. Bununla ilgili olarak TDK şu tanımı yapar: “Bir şeyi daha canlı ve daha duygulu bir hâlde anlatmak için onu başka şeylerin çizgileri ve şekilleri içinde tasarlayış.”⁶ Bu tanımda yapılan vurgu ise imajın tek başına var olmayıp bir gerçekliği ya da hayali dönüştürmesi ile elde edilen bir estetik oluşudur.

İmaj “Nesneleri, eylemleri, duyguları, düşünceleri, fikirleri, hâletiruhiyeyi, duygusal ya da duyu ötesi tecrübeyi temsil etmek amacıyla dilin kullanılmasına imaj sanatı (*imagery*) diyoruz.”⁷ şeklinde de tarif edilmiştir. Bu tanımda imaj, dil vasıtasıyla elde edilen bir tecrübe olarak tarif edilmiştir. Bu tecrübe şairin yaşantısını temel alan estetiği olabilir. Tanımın bir başka boyutu ise imajın soyut ve somut olan şeyleri temsil etme

⁵ Octavio Paz. *Yay ve Lir I*. Çev. Ömer Saruhan. İstanbul: Armoni, 1991, s. 83.

⁶ Komisyon. *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Arı Matbaası, 1948, s. 59.

⁷ J. A. Cuddon'dan Çev: Alphan Akgül. *Anlamın Sesi – Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 132.

niteliğidir. Bu bakımdan imaj kendi niteliğinden çok temsil niteliği ile adlandırılır ve anlamlandırılır.

İmaj “Göz önünde bulunmayan bir şeyin zihindeki tasarısı. Sanatta imge, çeşitli hatıralar işlenerek yapılan orijinal bir yaratılışı hazırlar.”⁸ şeklinde ifade edilmiştir. Tanpınar’ın imajları bu tanıma bağlı olarak orijinal bir mahiyet arz eder. Tanpınar’ın bu orijinalliği yakalamasının sebeplerinden biri de imajların bir kavramı karşılaması ve tekrarıdır.

Tanpınar’ın eserlerinde yukarıda da belirttiğimiz gibi bazı imaj türleri sürekli tekrar etmektedir. Bu tekrarlar imajı bir sembol hâline sokmuştur. Bu imajların başında da zihinsel imajlar gelmektedir. Zihinsel imajlarla ilgili olarak W. J. T. Mitchell şunları belirtir: “Bir sözcüğün zihnimizdeki karşılığına ‘zihinsel imaj’ (*mental image*) denir. O imajın dış dünyadaki karşılığı ise ‘nesne’ ya da ‘orijinal izlenim’dir.”⁹ Buna göre zihinsel imajlar, daha çok düşünce ve hayalle oluşan ve dış dünyada gerçekliğine ancak zihinsellikle ulaşabileceğimiz imajlardır. Kısaca zihinsel imajlarla ilgili olarak gerçek hayatta karşılaşamayacağımız bir şeyin estetize edilmesi diyebiliriz.

Tanpınar’ın eserlerinde zihinsellik, zihinsel imajlar vasıtasıyla ortaya konmuştur. Nasıl ki Tanpınar’ın şiirleri için rüyanın kurucu vasfından bahsediyorsak zihinsel imajların da şiirindeki kurucu vasfından bahsedebiliriz. Modern şiirin en önemli göstergelerinden biri de rüyadır. Bu noktada karşımıza zihinsel imajlar çıkmaktadır. Çünkü rüyanın dayandığı şey bir bellektir. Rüya, sizi ister istemez bir zihinselliğe sürüklemektedir. Bu sebeple zihinsel imajlar, aklın yasaları ile değil psikanaliz gibi Tanpınar’ın hayatını ve

⁸ Seyit Kemal Karaalioglu. *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1983, s. 364.

⁹ Aktaran: Alphan Akgül. *Anlamın Sesi – Yahya Kemal Beyatlı’nın Şiir Estetiği*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 132.

estetikini etkileyen öğelerle açıklanır.¹⁰ Tanpınar'ın zihni faaliyete ne denli önem verdiğini poetik bir metin hüviyetinde olan “Antalyalı Genç Kıza Mektup” adlı eserinin bir bölümünü oluşturan şu satırlardan da anlarız. Tanpınar, kendi anlatışıyla 1921 yılında, şiire kendi epey verdiği sene Antalya’da “Güvercinlik” denen deniz mağarasındaki bir manzaraya şahitlik eder. Su, aydınlık ve bu iki unsuru içinde barındıran mağara, bu manzarayı dolduran üç öğedir. Bu manzara Tanpınar’ı çok etkiler. Ardından sanatının da temeli sayılabilecek ve bizim çalışmamıza ışık tutan şu cümleleri sarf eder:

Bir insan kendisini ancak hayatının küçük meselelerinden sıyrıldığı yahut da onları zihnî bir şekle soktuğu zaman bulabilir. Tali’imiz içimizde çok gizli bir yerdedir. Fakat ona erişebilmemiz için birçok şeylerden kurtulmamız lazımdır. Bu bende çok geç oldu. 1921 yılında ise ben henüz bu çağda değildim. Dilin dışında hiçbir şeyin üzerinde duramıyordum.¹¹

Tanpınar'ın henüz yirmili yaşlarda, gördüğü manzaranın muhakemesi sonucunda oluşan bu satırları bize zihinselliğin önemini vurgular. Burada Tanpınar, olgunlaşmamış ve estetiğine yeni bir boyut getirecek olan zihnî uğraşın eksikliğine vurgu yapar. Nitekim devamla bunu şu şekilde vurgular. “Dediğim gibi gördüklerimi henüz keşif hâline getirecek seviyede değildim.”¹² Tanpınar bu zihinsel olgunluğa eriştiğinde “Güvercinlik” denen deniz mağarasının manzarası, onun rüya fikrini oluşturacaktır. Böylelikle bu manzara zihnî bir hâl alacaktır.

Norman Friedman, zihinsel imajı “okurun zihninde olanlar üzerinde yoğunlaşmak” olarak tarif eder. Zihinsel imajların “şairin zihninin duyumsal yetilerini nesnel ve analitik olarak betimlemek” gibi bir amacı olduğunu savunur.¹³ Tanpınar bu zihnî algıyı Friedman'ın bahsettiği gibi nesnel imajları kullanarak somutlaştırmıştır. “Pençelerimde

¹⁰ Christopher Caudwell. *Yanılsama ve Gerçeklik*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi, 1974, s.235.

¹¹ Mehmet Kaplan. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2013, s.223.

¹² Age, s. 223.

¹³ Norman Friedman. “İmge”. *Kitap-lık* 74, 2004, s. 80.

asılmış bir zümrüt gibidir hayat” mısrası bize bu zihinselliğin nesnelleşmesini ortaya koyması bakımından önemlidir. “Hayat” içine pek çok şeyin girebileceği zihinsel bir şeye tekabül eder. Fakat Tanpınar, hayatı pençelerinde asılan bir “zümrüt”e benzeterek nesnelleştirir. Ancak zihinde var olabilecek bir anlayış “pençe”, “zümrüt” ve “asılmak” ifadeleriyle hayatta karşılığı olan bir şeye dönüşür.

Jean Paul Sartre da “zihne dayalı, biçimi öngören imgelerden oluşan bu dünyada dışarıda dengi [karşılığı] olan imgelere hakiki imge, dengi olmayan imgelere ise zihinsel imge” der.¹⁴ Burada karşımıza nesnel dünyada var olan gerçekliğin yokluğu gibi bir algı çıkar. Bu da bize zihinsel bir dünyanın kapılarını aralar. Tanpınar “Eşik” şiirinde “İçimde dışımda hep aynı çember”¹⁵ dizesini kullanır. Tanpınar, şiirlerinde, “çember” ifadesini daha çok zaman algısını somutlaştırmak için kullanır. Zamanı insanın içini ve dışını kuşatması zihinsel bir imajdır. Fakat bu eylemi bir çember olarak tarif etmek zihinsel bir algının nesnelleşmesidir. Tanpınar’ın “Yollar Çok Erken” adlı şiirinin ilk dörtlüğünü inceleyelim.

Yollar çok erken akşamda silindi,
Kalmadı kaybolma ümidim bile
Başka bir şey örttü ayak sesini
Ay rengi sessizliğin ötesinde.¹⁶

Tanpınar bu şiirinde geceye ve kavuşamamaya vurgu yapar. Kavuşmanın en önemli göstergesi yoldur. Tanpınar birinci mısradaki yolların çok erken yani beklenmedik bir akşamda silindiğinden, kaybolduğundan bahseder. Dolayısıyla yol olmadığı için şairin yolda kaybolma ümidi dahi kalmamıştır. Birinci mısradaki geçen “çok erken akşam” ifadesi dış dünyada karşılığı olmayan bir gerçekliktir. Çünkü Tanpınar bununla beklenmedik ve zamansız akşamı kastetmektedir. Dolayısıyla akşamlar güne zihinsel bir kavrayışla erken

¹⁴ Hayrettin Orhanoğlu (Alıntılayan). “Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever’in Şiirinde Gerçeküstü İmgeler” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2010), s. 35.

¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 63.

¹⁶ Age, s. 29.

çökebilir. Bu sebeple bu zihinsel bir imajdır. Üçüncü mısradan Tanpınar, işitsel bir imaj kullanır. Bu da “ayak sesi”dir. Ayak sesini örten şey ise tanımlanmamıştır. Bununla ilgili bilinen ise bu şeyin personanın kavuşmayı temsil eden ayak sesini duymasına engel olmasıdır. Bu şey ise, ay rengi sessizliğin ötesindedir. Tanpınar, “ay rengi sessizlik” imajı ile imajları üst üste bindirir. Birincisi ve en önemlisi ay rengi sessizliğin zihinsel bir imaj olmasıdır. Bilindiği gibi ay geceye özgüdür. Sessizlik ise ayak sesinin olmaması sonucudur. “Ay rengi” ifadesi bize bir görselliği çağırır. Dolayısıyla Tanpınar, kavuşamamayı gece ve bunu çağırılan ay ve sessizlik ile açıklamıştır. Ayak sesini örten ve ay rengi sessizliğin ötesinde olan şey ise dörtlüğün sonunda yine bilinmemektedir. Tanpınar, kavuşma ümitsizliğinin sadece gecedan dolayı değil tarifi yapılmayan başka bir şeyden kaynaklandığını da vurgulamaktadır.

Tanpınar’ın eserlerinde kullandığı imaj türlerinin en önemlilerinden biri de genellikle zihinsel imajlarla birlikte kullanılan nesnel imajlardır. Tanpınar’ın şiirinde kullandığı nesnel imajlarda “nesne bize kendisini duygular ve anlamlar demeti olarak sunar”¹⁷ diyebiliriz. Zihinsel bir algıya bağlı olarak ortaya çıkan bu nesnel, genellikle bir şeyi temsil ederler. Bunların başında rüya ve zaman gelir. Bununla ilgili olarak Tanpınar, “Madalyon” adlı şiirinde bir kadını madalyon üzerine işleyerek ebedileştirir.

Görenler bulsun diye bu küçük madalyonda;
O emsalsiz hüsnün en ince hatlarını,
Vakfettim günlerimin uzun saatlarını.¹⁸

Tanpınar, burada nesnel bir imaj olan “madalyon” ile kadının ölümsüzlüğünü sembolleştirmiştir. Şiirde eşi benzeri olmayan bir güzellik, madalyona işlenmiş bir kadın imajıyla ortaya koyulur. Nitekim şiirin sonunda vücut çürüse de kadının madalyonu temsil eden ve metaforik bir söylem olan “bir parça altın”da yaşayacağını dile getirir: “Çözülse de

¹⁷ Octavio Paz. *Yay ve Lir I*. Çev. Ömer Saruhan. İstanbul: Armoni, 1991, s. 91.

¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 102.

vücudun kara toprak altında / İhtirasla işlenmiş bu bir parça altında / Şöhretimle beraber asırlarca yaşarsın”. Madalyon nesnel imajında ölümsüzleştirilmek istenen kadını Mehmet Kaplan şu şekilde açıklar:

Bu kadın hayali de gösteriyor ki, mesele sadece estetik sahaya inhisar etmemektedir. Şairin muhayyilesinde, belki de annesinin hatırasına bağlı, C. G. Jung’un insan psikolojisinde mühim bir rol oynadığını söylediği ‘anima arşetipi’¹⁹ kuvvetli bir yer tutar.²⁰

Tanpınar’ın anima arketipini kullanımını klasik bir şekilde arketip kullanımına da uygun bir yapı arz eder. Şiirdeki bu kullanım Kaplan’ın ve Engin Geçtan’ın açıklamalarına uygundur:

“Arketipler, bir insanın geçmiş yaşantılarının ürünü olan bellek imgeleri gibi canlı görüntüler değildir. Örneğin anne arketipi, bir kadının ya da bir annenin fotoğrafı değildir. Eğer bir benzetme yapmak gerekirse, banyo edilmesi gereken negatif filmleri andırırlar. Gerçek dünyada bir karşılığı bulunduğu anda, bu belirsiz imgeler canlı ya da cansız varlıklara dönüşürler.”²¹

Tanpınar’ın şiirinde bu dönüşüm madalyon nesnel imajı ile gerçekleşmiştir. Böylelikle madalyon ve kadın arasında bir özdeşlik kurulmuştur.

Tanpınar’ın şiirlerinde kullandığı imajlardan biri, şiirlerinde en fazla dikkat çeken öğelerden olan görsel imajlar, neredeyse imajla eş anlamlı kullanılmaktadır. Görsel imajlar genellikle “herhangi bir şeyi somut bir tarzda düşünmek” olarak karşımıza çıkmaktadır.²² Burada karşımıza imajın da genel tanımlarından biri olan herhangi bir şeyi temsil etme durumu ortaya çıkar. Tanpınar’da görsel imajlar daha çok doğadan alınmış parçalardır. Doğadan alınan bu temsil herhangi bir şeyin yerine geçmesi anlamında kullanılabilirdiği

¹⁹ Ahmet Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde arketipi (arşetip) şöyle tarif eder: Jung psikolojisinde, kolektif bilinçdışından doğan ve efsanelerde, masallarda, sağlıklı ya da nevrotik öznenin bütün imgesel ürünlerinde ortaya çıkan yapı.

²⁰ Mehmet Kaplan. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 32.

²¹ Engin Geçtan. *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996, s. 177.

²² I. A. Richards, “İmge”. *Kitaplık* 74, 2004, s. 90.

gibi sadece bir tasvirden de ibaret olabilir. Tanpınar'ın şiirlerindeki görsel imajlar genellikle Jacques Ellul'un tarif ettiği şekliyle vücut bulurlar:

[D]uyulardan, dolaysızca bize gelen veri yoktur; kavradığım şekiller, renkler ve mesafeler benim için, kendilerini gördüğüm için algılanabilir. Kültürüm beni, gördüğüm imajların bizzat kendileriyle donatmıştır... Bu gerçeklik resmini değiştirmek için, onu çizerek, sınıflandırarak ya da tahrif ederek görüş noktamı oraya sokmak ya da değiştirmek zorunda kalırım. Fakat bu durumda evrenin gerçekliğinden çok, çizimimi görürüm.²³

Tanpınar'ın hayata olan dikkati de kendi imaj dünyasından hareketle oluşmaktadır. Ellul'un bahsettiği imajların kültürel bir fonksiyon icra etmesi ya da şairin kendi orijinal estetiği ile oluşmasını görebileceğimiz şiirlerinden biri de “Bir Gün İcadiye’de”dir.

Belki en hüyalısı duyduğun masalların
O şafak saltanatı korularda dalların,
Her ufku tek başına bekleyen eski camlar
Bir sır gibi ömründen sızdırılmış akşamlar,
Ardıçla kestanenin her yıllık macerası
Harap mezarlıklarda ölülerin rüyası
Gelir ve tekrar doğar ölmüş sandığın aşka
Anlarsın ölüm yoktur geçen zamandan başka!²⁴

Tanpınar bu şiirinde maziye ve maziye oluşturan kültürü edindiği kendi görüşü üzerinden verir. Mezarlıklar, şafak saltanatına sahip korularda dallar, ufku bekleyen eski camlar, harap mezarlıklarda ölülerin rüyaları, masallar gibi ifadeler Tanpınar'ın yaşam algısına vurgu yaparlar. Şiire baktığımızda Tanpınar'ın mısralarını aynı zamanda kendi estetik değerleri olan görsellik, zihinsellik, rüya, zaman, ölüm gibi unsurlarla zenginleştirdiği görülür. Dalların korularda şafak saltanatı kurması görsel bir imajdır. Geçen zaman ve ölüm arasında kurduğu bağ zihinsel bir imajdır. Mısralarda rüya ile doğrudan bağlantılı olarak “hülya”, zaman ile doğrudan bağlantılı olarak ise “eski, yıl, zaman” ifadeleri yer almaktadır.

²³ Jacques Ellul. *Sözün Düşüşü*. Çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, s. 12.

²⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 52.

Tanpınar, şiirlerinde zihinsel bir kurgunun ürünü olarak tasarladığı rüya ve zamanı hareketli imajlar vasıtasıyla dinamik bir yapıya büründürmüştür. Hayrettin Orhanoğlu, hareketli imajlarla ilgili olarak bu tür imajların hem dinamik bir yapıyı ele alan anlamda kullanıldığını hem de hareketliliğin daha çok nitelik değişimi olarak ele alındığından bahseder.²⁵ Bu husus Tanpınar'ın şiirlerinde de önemli bir yere sahiptir. Tanpınar'ın şiirlerinde yer alan hareketli imajlar sadece fiili bir eylemi belirtmek için kullanılmaz. Algıyı ön plana çıkaran bir üslubu ortaya koyar. Bununla ilgili “Her Şey Yerli Yerinde” adlı şiirle ilgili değerlendirme yapan Baki Asiltürk şunları belirtir: “Algılamannın derinleşmesi hem de bakılan kişinin durgunluğunu gerektirir. Tanpınar bilindiği gibi, genişleyen değil derinleşen bir algı dünyasına sahiptir. Onun imgelemi böyle çalışır.”²⁶ “Zaman Kırıntıları” şiirinden alıntıladığımız mısralarda bunu görebiliriz. Tanpınar şiirinde kuşlardan bahsettikten sonra “Ben zamanı gördüm / Çırpınırken avuçlarımda”²⁷ mısralarına yer verir. Tanpınar bu mısralarda hareketli imajları iki şekilde kullanır. Birincisi Tanpınar'ın zamanı görmesidir. Zamanın görülmesi zihinsel bir imaj olduğu gibi bir dinamikliği de içerir. Zihinsel ve dinamik olan bu imaj daha sonra somutlaştırılır ve nesnelleştirilir. Çünkü Tanpınar, zamanı avuçları içinde tutması ve onun bir kuş gibi çırpınmasıyla aslında zamanın yerine onu temsil eden kuşu koyar. Böylelikle kuşun çırpınması veya can çekişmesi arasında bir anlam bağlantısı kurulur. Böylece zaman, ölümlü bir canlı olarak tasvir edilir; yani zaman sonludur. Tanpınar tıpkı bu mısralarında olduğu gibi şiirlerinin pek çoğunda nesnel ve görsel imajları statik bir yapı içinde ele almaz. Onları hareketli imajlar vasıtasıyla dinamik bir yapıya büründürerek şiirin coşku ve heyecanını artırır. Bunu “Annem İçin” şiirinde geçen “Kimsesiz bir akşam ziyaya bedel /

²⁵ Hayrettin Orhanoğlu. “Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever’in Şiirinde Gerçeküstü İmgeler” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi) 2010, s. 39.

²⁶ Baki Asiltürk. “Parçalılıktan Bütünlüğe Bir İdealar Tablosu Her Şey Yerli Yerinde”. *Toplumbilim*. 2006, S. 20, s. 114.

²⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 73.

Matem dağıtırken hasta kalplere.”²⁸ mısralarında da görürüz. “Akşam”ın hasta kalplere matem dağıtması hareketli imajlara bir örnektir. Bu mısralarda “kimsesiz”, “akşam”, “matem” ve “hasta” kelimeleri arasında uygunluk vardır. Bu ifadeler arasındaki yapı ve anlam bağlantısı da sağlamdır. Çünkü yapı olarak her biri birbirini çağrıştırır anlam olarak ise birbirini tamamlar ve önemli bir nokta olarak genellikle durgunluğa vurgu yaparlar. Mısralardaki bu durgunluk, akşamın matem dağıtması ile dinamik bir yapıya kavuşur.

Tanpınar, işitsel imajlara şiirlerinde musiki ile bağlantılı olarak yer vermiştir diyebiliriz. İşitsel imajlar duyu imajları başlığı altında incelenmektedir. Tanpınar’ın şiirlerinde bu imajlar daha çok sese dönük olmakla birlikte temsil ettiği sesin anlam boyutuna da önemli göndermeler yapar. İşitsellik belli bir dikkati gerektirir. Bununla ilgili olarak Jacques Ellul şunları söyler:

İşitme duyumuzun, işitme eğitimi komple olmadığı, kompleks ve ayırıcı olduğu için, muhtemelen, vizüel eğitimden daha az oranda kültürel bakımdan şekillendiğini gördük. Bu, müzik aileleriyle orman ve savan seslerini yorumlamakta çok hünerli olan ‘ilkel’ toplumlar dahil bütün toplumlar için geçerlidir.²⁹

Ellul’un burada işitsel öğelerle ilgili olarak bahsettiği şey işitselliğin ayırt edici unsurlarının belli bir birikim ve dikkati gerektirmesi sonucunda fark edilebilir olduklarıdır. Tanpınar’ın işitsel imajlara şiirlerinde fazlaca yer vermesi onun musikiye olan ilgisi ile açıklanabilir. Özellikle klasik musikimize yakınlığı ile bilinen Tanpınar’ın şiirlerinde işitsel imajları kullanması da tesadüfi değildir. Zihinsel imajlarla düşünce boyutu, nesnel imajlarla somut öğeleri, görsel imajlarla tabiat ve tasviri üslubu ortaya konan şiir; işitsel imajlarla da kulağa hitap etmektedir.

Tanpınar’ın şiirlerinde işitsel imajlar sadece duyularla sınırlı kalmaz. Tanpınar işitsel öğelerle bir kültürün harmanlanmasını da şiirlerinde ortaya çıkarabilmiş bir şairdir.

²⁸ Age, s. 104.

²⁹ Jacques Ellul. *Sözün Düşüşü*. Çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, s. 31.

Onun “Bursa’da Zaman” adlı şiiri işitsel imajlarla yüklü bir şiirdir. Dolayısıyla Tanpınar’ın kullandığı işitsel imajlara, musikiyi ön plana çıkarması kadar bir kültürü temsil etmesi bakımından da yaklaşılabılır. “Su sesi ve kanat şakırtısından / Billur bir âvize Bursa’da zaman”³⁰ mısralarında Osmanlının önemli merkezlerinden biri olan Bursa’yı ve bu şehre ait zamanı “su sesi” ve “kanat şakırtısı” işitsel imajları ile tanımlar. Bu durum “su sesi” ve “kanat şakırtısı”nın imaj boyutunda ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Tanpınar şiirinde, günlük kullanımda alelade bir nesneye kültürel bir boyut yükler. Burada, zamanın tanıdığı olarak suyun sesi ve kuşların kanat şakırtısı ön plana çıkarılır. Dolayısıyla Tanpınar’ın şiirlerinde işitsel imajların kültürel bir bağlamda ele alındığını söylemenin yanında mısralarda bir musiki ahengini de oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Tanpınar’ın şiirlerinde imajlar konusu Türk edebiyatında ayrıntılı bir şekilde ele alınmamıştır. Şiir dili ve bu dilin ortaya çıkardığı yapının bir parçası olan imajlar konusu bu çalışmada Tanpınar’ın şiirleri üzerinde tahlil edilmeye çalışılmıştır. Bunun sebebi ise imajların “ben”i yansıtan en önemli estetik öğelerden biri olmasıdır. Üstelik imajlar bunu sadece şekli olarak değil anlam bağlamında da ortaya koyarlar. Tanpınar’ın hayat ve edebiyat estetiğini oluşturan rüya, zaman ve musiki gibi önemli unsurların sanatına ne şekilde yansıdığı ve bunun estetik boyutu bu sebeple tezin de konusunu teşkil etmektedir. Bu, imaj tahlilinden bağımsız olarak sadece tema üzerinden de yapılabilirdi. Tanpınar’ın şiirleri üzerine yapılacak böyle bir çalışmanın tekrardan öteye geçmeyeceği düşüncesiyle onun sanatının bir parçası olan imajların tahliline girişilmiştir.

Şiir üzerine bir imaj tahlili denemesine girişmek ayrıntılı bir şiir analizi gerektirmektedir. Biz imaj tahlillerinde genellikle imaj türleri ve bu türlerin temsil ettiği gerçeklik üzerinde durduk. Bunun sebebi ise sadece imajlar üzerinde yapılacak biçimsel bir

³⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 51.

tahlil denemesinin imajın delalet ettiği şeyin anlamını yeterince karşılayamayacak olması ve bunun bir belirsizliğe yol açmasıdır. İmajlar üzerinde çalışma yaparken öncelikle Tanpınar'ın şiirlerinde ve nesirlerinde en fazla tekrar eden rüya, zaman ve musiki üzerinden bir tahlil denemesine girişildi. Tanpınar'ın şiirlerinde kullandığı temalar şüphesiz daha fazladır. Fakat estetiğinin ana unsurları olması bakımından tez çalışmasında bu üç kavram ön plana çıkarıldı. Nitekim sayıca fazlalaştırılabilecek başlıklar da bu üç kavramın etrafında şekillenmektedir. İmajları tahlil ederken öncelikle şiirlerinde en fazla kullandığı imajlar olan zihinsel, nesnel, görsel, hareketli ve işitsel imajlara yer verildi.

Tanpınar'ın şiirleri, roman ve öyküleri üzerine sayısı çok fazla olan akademik çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar özellikle de nesirleri üzerine yoğunlaşmıştır. Tanpınar'ın şiirleri üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında özellikle rüya, zaman ve musiki anlayışı çerçevesinde bir imaj çalışmasının gerekli olduğunu gördük.

Şiir incelemelerinde yorumcunun metne dair yorumlarda bulunurken hayal gücünün, sözcüklerin çağrıştırdığı gerçek anlamı kestirebilmesi hayli güçtür. Özellikle de şiirin yapısal ve anlamsal bir parçası olan imaj tahlili bu belirsizliği daha da artırabilmektedir. Bu, çalışmanın bir sınırlılığı olarak görülse de takip edilecek yöntem vasıtasıyla bu sınırlılıklar ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Çalışmamız sırasında Tanpınar'ın şiirlerinin tamamı çözümlenmemiş, şiirlerinin temel taşı olan rüya, zaman ve musiki kavramlarını en iyi ve en kapsayıcı olarak açıklayacağına inandığımız şiir parçaları üzerinden bir incelemeye girişilmiştir. Rüya, zaman ve musiki ile ilgili yapılan bu tahlilden sonra bu başlıklara bağlı olarak Tanpınar'ın şiirlerinden bazıları örneklem olarak alınarak incelenmiştir.

Çalışmanın “Tanpınar'ın Şiir Estetiği” başlıklı ilk bölümde şairin hayatına ve özelde şiirine yön veren estetik duyusu, Türk ve Batı edebiyatlarından etkilendiği

şahsiyetler üzerinde kısaca durulmuştur. Bu bölüm genellikle imaj kapsamlı bir çalışma olarak ele alınmıştır.

İkinci bölümde ise Tanpınar'ın şiirinde temel kavramlar olan rüya, zaman ve musiki açıklanmaya çalışılmıştır. Tanpınar'ın eserlerinin temelini teşkil eden bu üç anlayış irdelenmiştir. Böylelikle Tanpınar'ın imaj estetiğinin temsil ettiği ögeler açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın asıl kaynağı olan üçüncü bölümü ise imajlara ayrılmıştır. Bu bölümde sırasıyla rüya, zaman ve musiki kavramları ile bunlara işaret eden imajlar irdelenmiştir. Rüya, zaman ve musiki bahisleri ayrı ayrı üç başlık hâlinde düzenlenmiştir. Rüya ve zaman anlayışına bağlı imajlarda zihinsel, görsel, nesnel ve hareketli imajlar işlenmiştir. Musiki başlığı altında ise işitsel imajlar irdelenmiştir.

Tanpınar'ın imajları öncelikle zihinselliğin ürünüdürler. Temelini rüyanın teşkil ettiği zaman ve musiki algıları Tanpınar'ın şiirinde biçimsel bir şekilde öncelikle zihinsel olarak var olurlar. Bu zihinselliği, Tanpınar dış dünyaya ait ögelerle nesnelleştirme yoluna gider. Bu dönüşüm daha sonra görsellik ve dinamikliğe büründürülür. İmajlarla yoğrulan bu şiirsellikte göze çarpan şey ise imajların birbiriyle iç içe girmiş ve tekrar ediyor olmasıdır. Tanpınar'ın şiirinde bu bakımdan dikkat çeken özellik imajdan sembole doğru bir geçişin olmasıdır.

I. BÖLÜM: TANPINAR'IN ŞİİR ESTETİĞİ

Tanpınar, şiir dilini imajlarla oluşturan bir şairdir. Tanpınar şiirde anlamın olmasına önem verir. Fakat Tanpınar'ın “şiirin havası” dediği ve şiirin asli unsuru kabul ettiği şey ise anlam değildir. Bunu şu şekilde açıklar:

Mânâ bu havaya, melodi gibi refakat eder. Aksini nasıl kabul edebiliriz ki, şiirdeki bu mânâ sadece söz ve nesirde ancak tâli ve tezyinî bir kuvvet mahiyetinde kullanılan imajların birbirini takibinden ibarettir.³¹

Tanpınar'ın bu satırlarında imajları, terkinin en önemli parçası olarak gördüğüne şahit oluruz. Çünkü şiirin havasını oluşturacak şey imajların kullanışı ile ortaya çıkmaktadır. İmaj terkininin olmadığı bir şiir Tanpınar'a göre estetiğini yitirmiştir. Şiir hakkında “Onu yapan havayı kaldırınız, elinizde lûgata iadesini bekleyen bir yığın kelime ve birkaç hayal kırıntısı kalır.”³² yorumunu yapar. Şiirin kelimelerini, lûgatin kelimeleri olmaktan çıkaran şey imajlardır.

Şiirin havasının imajlarla olan bağlantısı ile ilgili olarak “Bütün kuvvetini ve tesir kabiliyetini, velhasıl mükemmeliyetini doğuran her şeyi sanatın lisanından alan bu havanın kelime ile imajla olan münasebeti bir peyzajın veya bir odanın ışıkla olan münasebeti gibidir.”³³ der. Tanpınar'ın “şiirin havası” dediği şey şiirin; nestrin ve konuşma dilinin bambaşka hususiyetleriyle dile getirilmesidir. Bu sebeple şiirin tesiri ve niteliği Tanpınar'ın şiirinde imajlar vasıtasıyla artar ve derinleşir. Bu estetiği görebileceğimiz şiirlerinden biri de “Siyah Atlar” şiiridir. Tanpınar bu şiirinde “Ölüm” temasını imajlar vasıtasıyla işlemiştir. Bu imajlar bir ruh hâlini tasvir ederler.

Saçında gecenin soğuk rüzgârı
Bir gün kapatırsın bu ufukları
Beklersin köşende sessiz ve yorgun
Siyah atlarını son yolculuğun.

³¹ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 19.

³² Age, s. 20.

³³ Age, s. 19.

Ve dersin yavaşça kendi kendine;
Ömrün çemberinden kurtuldum yine.³⁴

Şiirde, Tanpınar'ın imajlar dünyası bir tablo arz eder. Sözcükler lügat anlamlarından sıyrılarak bambaşka bir terkibe girer. Şiirde kelimelerin bir yapı oluşturduğu görülür. Buna göre doğaya ait kelimeler; “gece”, “soğuk”, “rüzgâr”, “gün”, “ufuk”, “siyah at” olarak sıralanabilir. Şiirde doğaya ait öğelerin sıklıkla kullanımını bir ikinci unsur olan insana ait öğeler takip eder. Buna göre insan, “sessiz” ve “yorgun” olarak nitelenmektedir. Ayrıca şiirde zaman bir “çember” ile ölüm ise “son yolculuk” ifadesi ile özdeşleştirilmiştir.

Şiirde doğaya ait kavramlar yukarıda sıralandığı gibi olumsuz bir manzara arz eder. Doğaya ait bu kelimelerde “ufuk” kelimesi bir olumlamayı, ümidi çağırırsa da kapatmak fiili ile bir zıtlık oluşturularak ufuk da karanlığa gömülmüştür. Yine Tanpınar “at” kavramını özgürlüğe ve hayata tutunma olarak şiirinde ele alabileceken “siyah at” kavramı ile bir olumsuz anlama kapı aralıyor. Nitekim siyah atlar onun son yolculuğa yani ölüme gittiği binekleridir. Atın renginin siyah olarak seçilmesi de tesadüfen oluşturulmuş bir bağlamla açıklanamaz. Siyah, geceyi sembolize eder. Nitekim şiir gece ile başlamaktadır. Gece, günün sonunu işaret ettiği gibi siyah at da ömrün sonunu işaret etmektedir. Dolayısıyla mısradaki son yolculuk ve ölüm özdeşleştirilmiştir. Tanpınar atın şiirde bir imaj olarak kullanılması ile ilgili yorumunda tıpkı şiirde olduğu gibi yolculuk ile ölüm arasında da bir bağlantı kurar.

İmajlar komplekslere girebilir... At, Rilke'nin köpeği gibi insanla dolu bir varlıktır: Zekâ, arkadaşlık, savlet, yolculuk, kader fikrini verir. Şu halde at, evvelâ hürriyet ve irademiz, zekâmızdır. At, bir de bizim mahkûmiyetimizdir, kaderimizdir. Ölümün timsalidir; zira yolculuk, nasılsa ölüm fikrini getirir.³⁵

³⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 30.

³⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Ders Notları*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 228.

“Saçında gecenin soğuk rüzgârı” mısrası görsel imajlara bir örnektir. Şiirde “bir gün” ifadesi bir belirsizliği çağrıştırır. Şiirde insan sessiz, yorgun olarak tasvir edilerek bir bıkkınlık hâli ortaya konmuştur. Buna bağlı olarak da insan hayatını, Tanpınar bir çembere benzetir. Burada zaman ve çember arasında nesnel bir imaj olan çember ile bir özdeşlik kurulmaktadır. Bu çember sebebiyle son nefesinde “kurtulmak” kelimesi ancak “yavaşça” telaffuz edilebilir. Bu ölümün verdiği durgunluktur. Yukarıdaki yer alan fiiller incelendiğinde görülecektir ki “ölüm” mısralara hâkim olan tek ruh hâlidir. “Ufku kapatmak”, “köşede beklemek”, “yavaşça demek”, “çemberden kurtulmak” gibi ifadeler bizi bu yoruma götürür. Ayrıca kullanılan fiiller aracılığıyla hareketli imajlarla şiire dinamizm katılmıştır.

Tanpınar’ın şiirlerinde kelimelerle kurduğu sağlam bir yapı vardır. Yukarıdaki mısralarda da kelimelerle meydana çıkan yapı dikkatimizi çeker. Tanpınar’ın eserlerinde yer alan bu şekil bütünlüğü kendisi tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

Şikle inanıyorum. Çünkü kurduğu zaruretler ve getirdiği zorluklarla o bana kendimi tahakkuk ettirmek imkânını veriyor. Onu ararken kendimi buluyorum. O beni ayıklıyor, temizliyor ve derinleştiriyor. O benim hareket sahamdır, bu üç veya dört kıta içinde ben muhaberelemlerimi veriyor, zaferlemlerimi kazanıyor ve ricatlemlerimi idare ediyorum.³⁶

Şiiri yapısal bir tarif olarak kelimelerin seçimi ve estetik bir yapı olan şiire yerleştirilmesi gibi bir estetik olarak ele alırsak Tanpınar’ın bu estetiğin arayıcısı olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü bir konuşmasında da ifade ettiği gibi onun şiir estetiğinde kendine edindiği iki şiar vardı. Birincisi, orijinal bir üsluba sahip olması, ikincisi, şiirine dışarıdan hangi kelime girerse girsin kelimelerin bu üslubun rengini alması.³⁷ Tanpınar’ı hususiyle önemli bir yere oturtan bu estetiği, eserlerine hâkim olan yapıya verdiği önemle ortaya konmuştur. Tanpınar’ın nesir ve şiirlerini incelemeye başladığımızda dikkatimizi ilk çeken

³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 26.

³⁷ Turan Alptekin. *Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür Bir İnsan*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 40.

şey; kullanılan kavramların, kelime dağarcığının, muhtevanın, şeklin birbiriyle ne kadar ilintili olduğu ve bu unsurların sürekli tekrar edildiğidir. Bu bakımdan Tanpınar'ın şiirini zekânın, ahengin, imajların, şeklin ve en önemlisi de kelimelerin terkihi olarak tarif edebiliriz.

Tanpınar, sadece nesirlerinde değil şiirlerinde de hayat görüşünü, estetik anlayışını çevreleyen kavramları açıkça ifade eder. Tanpınar'ın estetiği ile ilgili bu yazıları küçük bir poetika oluşturacak mahiyet ve zenginliktedir. Buradan hareketle Tanpınar'ın estetiğinin açıklamaları olan birincil kaynakları, *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserin birinci bölümü olan “Şiir Hakkında” bölümünde görürüz.³⁸ Bu bölüm Tanpınar'ın estetik bir manifestosu olarak görülebilir. Ayrıca “Antalyalı Genç Kıza Mektup” ve “Kerkük Hatıraları” adlı iki yazısı da estetiğini ana hatlarıyla ortaya koyan metinlerdir.³⁹ “Kerkük Hatıraları”, henüz daha 13 yaşındayken 1914 yılı Temmuz'unun başında Harp öncesi Kerkük'e gelen Tanpınar'ın serencamı gibidir. “Kerkük Hatıraları”nda, Tanpınar, hayatı ve eseri arasındaki bağı şu şekilde ifade eder: “Gerçeği şu ki, bir eser bizde ömrümüz boyunca mevcuttur. Tıpkı hareketlerimiz gibi icraatın tesadüfleri ona muayyenetini verir.”⁴⁰ Dolayısıyla Tanpınar'ın imaj dünyası da kendi hayatından hareketle oluşturulmuş imajlardır diyebiliriz. Bununla ilgili olarak şiir söz konusu olduğunda “İmgeci şiir, şairin kişisel dünyasından çıkan duyumlara dayanır.”⁴¹ tanifi Tanpınar'ın imaj kullanımı ile irtibatlandırılabilir. Bunu ileride yapacağımız şiir tahlillerinde de göreceğiz.

Onun şiir ve nesirde estet olmasını sağlayan şey hatıra hafızasını semboller ve imajlar vasıtasıyla şiirde ve nesirde dile getirmedeki başarısı olmuştur. Nitekim Tanpınar'ın hayata olan dikkatinin eserlerine imajlar vasıtasıyla yansması sadece

³⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977.

³⁹ Mehmet Kaplan. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 213-226.

⁴⁰ Age, s. 218-219.

⁴¹ Bâki Asiltürk. *1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı, 2006, s.50.

şairlerinde değil nesirlerinde de görülür. Tanpınar'ın şiirlerinde kullandığı görsellik, nesnellik, işitsellik gibi imajla bağlantılı algılar, nesirlerinde de sürekli tekrar eder.⁴²

“Antalyalı Genç Kıza Mektup” adlı yazısında, edebiyat anlayışına dair “Kerkük Hatıraları”ndan daha fazla şeyi paylaştığını görürüz. Bu metinde, sanatı üzerindeki ilk etkilerden bahseden Tanpınar, öğrencisi olduğu Yahya Kemal'in ve Ahmet Haşim'in tesirlerini ön plana çıkarır.

Ahmet Haşim, onun şiirdeki ilk adımıdır. Bunun sebebi ise geleneğin şiirinden sonra onun neslinin Haşim'i, moderne açılan gerçek ilk kapı olarak görmeleridir. Haşim'den sembolizmi etkili bir şekilde kullanması ve Tanpınar'ın şiirinden de anlayacağımız gibi benzer bir sembol lügatine sahip olmaları bakımından etkilendiği görülür. Haşim'in sembolistlerden gelen özelliklerinden olan şiirin bir musiki edası gibi özellikler taşıması, şiirde nizam düşüncesi, görsellik gibi estetiği Tanpınar'da da görülür. Özellikle de Tanpınar'ın görsel imajları, Haşim'i hatırlatır. Bu bakımdan her ikisinin şiiri resme çok yaklaşır. Empresyonist çizgiler, görsel imajlar vasıtasıyla şiirde ön plana çıkarılır.

Tanpınar, şiirlerinde sözcük dağarcığı dar olan şairlerimizden biridir. Bununla ilgili olarak Kaplan, “Tıpkı Haşim'inki gibi.”⁴³ benzetmesini yapar. Sadece sözcük dağarcığı değil Tanpınar'ın imajları da benzer özelliklere sahiptir. Tanpınar'ın bu kelimelerinde ve imajlarında onun bütün bir hayatı, sanat anlayışı temayüz eder. Şiirlerinde doğaya ait kelimelere sıkça yer verir. Özellikle, Tanpınar, görsel imajlarla yüklü tasvirlerinde tabiat öğelerini birincil kaynak olarak kullanır. Bunlar eserlerinde sürekli tekrar edilir. Bu bakımdan Tanpınar'ın Ahmet Haşim gibi tasvire önem verdiği görülür. Bu da görsel imajlarla yoğrulmuş tasvirî bir üslup kullanımını beraberinde getirir. Tasviri üslup

⁴² Bu konu ile ilgili yapılmış bir çalışma için bkz. İbrahim Şahin. *Ahmet Hamdi Tanpınar (Haz ve Günah-Bir Tanpınar Yorumu)*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.

⁴³ Age, s. 183.

Tanpınar'ın şiirlerinde renklere ait kelimeleri sıklıkla kullanmasına sebep olmuştur. Bu renk kullanımı genellikle sembolik bir mahiyet arz eder. Emel Kefeli, Tanpınar'ın şiirlerinde kullandığı renkler için “Tanpınar, şiirlerinde kullandığı renkleri rastlantı sonucu seçmemiştir. Renklerin sembolik özellikleri dikkate alınarak şiirler yeniden okunduğunda şairin düşüncelerini, duygularını renklerde gizlenen anlamlarda zenginleştirerek ifade ettiği görülür.”⁴⁴ der.

Tanpınar, kendi sanat dünyasına da yön veren kavramlar olan zaman ve bireysellik ile ilgili olarak Haşim'in şu mısralarını; kozmik zamanın, sanatının en önemli taraflarından biri olan bireyselliğin yani orijinalliğin ve Türkçenin eşsiz birkaç mısrasının şiir hâline gelişinin terkibi olarak görür.⁴⁵

Altın kulelerden yine kuşlar,
Tekrarını ömrün eder ilân
Kuşlar mıdır onlar ki her akşam,
Âlemlerimizden sefer eyler?⁴⁶

Şiire baktığımızda doğaya ait öğeler, şiirde kuşun bir sembol olarak işlev görmesi, zamana yapılan vurgu, akşamın şiirde yer etmesi gibi unsurlar dikkat çeker. Bunlar, Tanpınar'ın şiirinin de temel yapı taşlarıdır. “Altın kule” tasviri tıpkı Tanpınar'daki gibi zihinsellikle açıklanabilir. Şiirde canlandırılan manzara, tasviri bir üslubun ortaya koyduğu görselliktir. Bu özellikle Tanpınar'ın da estetiğine yön veren bir estetikdir.

Tanpınar sanatının belirleyici kavramlarından biri olan musiki, Haşim'in şiir görüşü bakımından da önemlidir. Bununla ilgili benzerlik “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”dan alınan şu satırlardan anlaşılabilir: “Şair ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı'-ı kânundur. Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, mûsikî ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın, mutavassıt bir

⁴⁴ Emel Kefeli. “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Renklerin Dili: Beyaz ve Mavi”. *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*. Haz. Sema Uğurcan. İstanbul: Kitabevi, 2003, s. 69.

⁴⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982, s. 34.

⁴⁶ Ahmet Haşim. *Piyâle*. Haz. M. Fatih Andı-Nuri Sağlam. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 33.

lisandır.”⁴⁷ Bu satırlar bize şiir ve şairin mahiyeti hakkında önemli bilgiler verir. Birincisi şair, bir hatip değildir. İkincisi ise şiir dili duyulara hitap eden bu sebeple sözden daha çok musikiye yakın olan bir dildir. Tanpınar bu bağlamda Haşim’in “Yarı yoldan ziyâde yerden uzak / Yarı yoldan ziyâde mâha yakın” mısralarını, musikide sesin yerini tutan bir sedaya benzetir. Haşim’in ve şairlerin becerisini ise bu iki zıt kabiliyeti tek bir mükemmeliyet hâline getirmesinde bulur.⁴⁸ Tanpınar’ın örnek aldığı Fransız şairlerinin de şiirde müzikaliteye önem verdiğini biliyoruz. Bu musiki, şiirde anlamdan ziyade sese yöneliktir. Tanpınar bunu şiirinde kullandığı işitsel imajlar vasıtasıyla sağlar.

Tanpınar, Haşim’in imaj kullanımı ile ilgili olarak Ahmet Haşim’in daha çok değerleri madenleri şiirinde kullandığını ve imajlarının çok da sabit olmadığını belirtir. Ayrıca onun imajlarının gölge, yıldız, gece, şafak, sema gibi müphemiyet ifade eden unsurlardan oluştuğunu belirtir. Ahmet Haşim’le ilgili olarak su imajını onun karakterini ifade eden bir imaj olarak görür. Çünkü Haşim’in şiirlerinde su, melankoliyi çağırıştırır. Yine Haşim’in “akşam” imajı ile ilgili olarak bu imajın rüya âlemi olduğunu dile getirir.⁴⁹ Tanpınar’ın bu satırlarda, Haşim’in imaj dünyası ile ilgili yaptığı açıklamalara baktığımızda Tanpınar’ın imaj dünyası içinde su, akşam, gölge, yıldız, şafak ve sema gibi imajların çoğunu veya onların çağrışımı olan imajları kullandığını görürüz. Bu bakımdan Tanpınar ve Haşim imajların kullanımında da ortak bir imaj sistemine sahiptirler. Bu durumla ilgili olarak Ali İhsan Kolcu Tanpınar’ın “Birden değişti ve yakut / Bir kuş gerindi derinde” mısraları ile Haşim’in “Sonbahar” şiirinde geçen “Suyu yakuta döndüren bu hazan / Bizi garkeyliyor düşüncelere...” mısralarını imaj kullanımı açısından karşılaştırır.⁵⁰

⁴⁷ Age, s. 16.

⁴⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 288.

⁴⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Dersleri*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 262-265.

⁵⁰ Ali İhsan Kolcu. *Zaman Düşen Çılgılık*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002, s. 89.

Buna göre Tanpınar yakut imgesini bulutla özdeşleştirmişken, Haşim suyu yakutla özdeşleştirir.

Tanpınar, modern Batı şiirinin edebiyatımızda kapılarının açıldığı bir şiir dünyasında önemli bir arayış içerisindeydi. Eski kalıpların yıkılışını göreceklere bir sima ise tam olarak belirmemişti. İşte Tanpınar, bu dönemde Cenap, Fikret ve Haşim gibi şairlerin sanat telakkileri arasında bocalayan bir arayış nesline mensuptu. Bu çeşitli sanat anlayışları sonunda, eski şiirimizde var olan fakat sonra unutulmuş musikiyi, özgünlüğü Yahya Kemal’de buldu. Tanpınar’ın “Bizim en büyük şairimiz şüphesiz odur.”⁵¹ dediği ve üniversite yıllarında kendisine model alarak aldığı Yahya Kemal’in Tanpınar’ın üzerindeki etkisi büyüktür. Bununla ilgili olarak “Yahya Kemal’in üzerimdeki asıl tesiri şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ile dil güzelliğidir. Dilin kapısını bize o açtı.”⁵² der. Yahya Kemal, Türk edebiyatının dili en güzel şekilde işleyen estetik duyusu gelişmiş bir şairi olarak karşımıza çıkar. Yahya Kemal’le ilgili olarak bir dikkate yer veren Tanpınar, denizi Türk şiirine ilk sokan kişinin o olduğunu belirtir.⁵³ Böylelikle deniz, Yahya Kemal sayesinde ruhumuzun ve sonsuzluğun bir aynası olmuştur. Bu etkilenmeyi pek çok şiirinde olduğu gibi “Deniz Ufkunda” başlıklı şiirinde de görürüz.

Deniz ufkunda batan güneş
Ve keskin çığlığı kuşların;
Rabbim bu uğultu, bu ateş
Ve bu ümitsiz uçuşların
Doldurduğu akşam havası,
Akşamın mercan dallar gibi
Suda olgunlaşan rüyası.⁵⁴

⁵¹ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982, s. 29.

⁵² Mehmet Kaplan. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 223.

⁵³ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 302.

⁵⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 26.

Tanpınar'ın bu şiiri de tıpkı Yahya Kemal'in "Deniz", "Açık Deniz" ve "Sessiz Gemi" gibi şiirlerdeki sonsuzluğu çağrıştırır. Tanpınar'ın sonsuzluk anlayışı imajlarla ele alınmıştır. İlk mısradaki göze çarpan imaj bir tabloyu andırır. Görsel imajlara ve güneşin batması sonunda ortaya çıkan dinamikliği bize veren hareketli imajlara şahit oluruz. Kuşların keskin bir çığlığa sahip olmaları, işitsel imajların kullanımına bir örnektir. "Ümitsiz uçuşlar" hem sonsuzluğu hem de dinamikliği anlatır. Bu uçuşların akşamın havasını doldurması ise zihinsel bir imajdır. Şiirin sonunda akşamın suya aksedişini anlatan Tanpınar bunu olgunlaşan rüya olarak görür ve bunu görsel imajlarla dile getirir. Bu bizi sonsuzluğa götürür. Çünkü Tanpınar'ın suda gördüğü bu âlem sonsuzluğun küçük bir temsilidir. Şiirde dikkati çeken en önemli şey ise imajlar vasıtasıyla bir dönüşümün yaşanmasıdır. Tanpınar şiirini dış âlemin en genel unsuru olan ufuk ve güneşle başlatmışken şiirin sonunu daha küçük bir tabloda sonlandırmıştır.

Yahya Kemal'de de gördüğümüz şekil mükemmeliyeti, söz dizimi oyunları gibi ahenk öğeleri de Tanpınar'ın şiirinde yer alır. Tanpınar'a göre Yahya Kemal'i, Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim'den ayıran da budur. Tanpınar, Yahya Kemal'in estetiğini oluşturan bu yanı ile ilgili olarak "Musikiyle bir âlem kesilir çalkantı; / Ve nihayet görünür gök ve deniz saltanatı." mısralarını örnek olarak verir. Bu mısralar ona göre uzak bir tahayyülün musikileşmesidir ve insanda bu tesiri de ancak musikileşmiş kelimeler uyandırabilir.⁵⁵ Belki de Kaplan'ın "devrin ruhu" dediği anlayıştan yola çıkarak bu etkilenmenin arttığını söyleyebiliriz. Çünkü Tanpınar, şiir yazmaya başladığında Yahya Kemal bu sanatın önde gelen isimlerinden biriydi.

Tanpınar ve Yahya Kemal etkileşimi üçüncü şahıslar üzerinden de ortaya çıkmaktadır. Tanpınar'ın estetiğinin önemli noktalarından biri olan Paul Valéry ve Henri

⁵⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 319.

Bergson'dan Yahya Kemal de etkilenmiştir. Yahya Kemal'in özellikle Albert Sorel'den aldığı tarih ve millet düşüncesi, Tanpınar'da tesir olarak karşımıza çıkmaktadır. Sorel'in telakkisi, karşımıza sosyal etüdü olan bir sanat tesiri olarak çıkar. Hâlbuki Tanpınar'da sosyal hayatın yani toplum meselelerin şiirine yansımaları yok denecek kadar azdır. Dolayısıyla Yahya Kemal'in sosyal muhtevalı şiirlerine karşılık, bu tarz şiirler onun estetiğinde yer bulmamıştır. Fakat bu tesiri şiirden ziyade nesirde görebiliriz. Mehmet Kaplan bununla ilgili olarak Tanpınar'ın neredeyse sosyal muhtevalı herhangi bir şiiri olmadığını belirtir. Özellikle *Dergâh*'ta sosyal konulu "Hicret" ve "Bir Yolcuya" adlı sadece iki şiir yazmıştır.⁵⁶ Buna "Bursa'da Zaman" ve "Bir Gün İcadiye'de" adlı şiirleri de eklenebilir. Tanpınar'ın sosyal muhtevayı şiire sokmamasının en önemli sebeplerinden biri Tanpınar'ın kelime işçiliği ve şekle verdiği önem ve saf şiir anlayışıdır.

Tanpınar'ın Yahya Kemal'den ayrılan tarafları, Haşim'den çok daha fazladır. Özellikle, Tanpınar'ın sosyal muhtevalı şiirlere yönelmemesi, divan şiirinin etkisinin kendi estetiğinde Yahya Kemal kadar olmaması, imajlar dünyasının daha gelişmiş olması, kelime kadrosunun daha dar olması gibi özellikler, onun şiirini Yahya Kemal'in estetiğinden farklılaştırır. Bilhassa muhtevada ayrışır. Fakat dilde mükemmeliyet fikri, ikisinde de en önemli paydadır.

Tanpınar'ın *Yahya Kemal* adlı eserinde Yahya Kemal'in imajları kullanması ile ilgili de önemli dikkatleri vardır. Bu eserinde Yahya Kemal'in bazı şiirlerini, imaj ve dil bakımından tahlil ettiğinde pek çok şeyi daha derinden kavradığını dile getirir.⁵⁷ Tanpınar Yahya Kemal'in "Şeb-i lâhûtda manzûme-i ecrâm gibi / Lafz-ı Bişnevle doğan debdebe-i

⁵⁶ Mehmet Kaplan. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 31.

⁵⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982, s. 150.

mânâyız” beytini eski şiir geleneğimizden ziyade Victor Hugo gibi şairlere yaklaştırır⁵⁸.

Bununla ilgili olarak şunları dile getirir:

Eskinin mazmun sistemi ve sanat oyunları, şiirin büyük imkânı olan imajı, buluşa, bir çeşit oyuna indirdi. Şüphesiz bu iki mısırda da bu sanat oyunları vardır; gece ile yıldızlar, kelime ile mâna birbirlerini karşılarlar, fakat imaj sistemi, yahut çağrışım ve seçiş ayırır.⁵⁹

Tanpınar *Yahya Kemal* adlı eserinde özellikle Yahya Kemal’in imajları kullanımında Batı edebiyatına ne denli yaklaştığını çeşitli örneklerle de vermiştir. Yukarıdaki beyitte Yahya Kemal’in eski şiir geleneğine ne kadar yakın durduğunu; fakat Yahya Kemal’in farklı tarafının, imaj dünyası ve şiirde kelime ile mananın birbirini tamamlaması bakımından ortaya koyar. Tanpınar’ın bu bakımdan Yahya Kemal ile ilgili olarak ortak bir imaj sistemi de vardır. Edebiyatımızın ilk deniz şairi olan Yahya Kemal’in en fazla kullandığı imajlardan biri de Tanpınar’a göre “su”dur.⁶⁰ Tanpınar da su ve benzer öğeleri imaj sistemi içinde çokça işlemektedir.

Tanpınar’ın Batı edebiyatını çok iyi bilmesi onun estetik kimliğini oluşturan unsurlardan biridir. Özellikle Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’den sonra bu üçüncü kaynak, ona farklı kapılar açmıştır. Bunu şu şekilde ifade eder:

Bende asıl büyük tesir Fransız şiirinden ve bu tesirin Baudelaire-Mallarmé-Valéry kolundan gelir. Fakat bu çizgi de tam değildir... Nerval diye çok mühim bir Fransız şairini, Hofmann ve Edgar Allen Poe’yu, *Faust*’la Goethe’yi, Dede Efendi’yi, Mozart ve Beethoven’ı, Bach’ı, sevdiğim Fransız, İtalyan ressamların, bazı modernlerin payını da ayırmak lazımdır.⁶¹

Tanpınar’ın dilde mükemmeliyet fikri, rüya, müzikalite, şekil mükemmeliyeti, kelime işçiliği, şiirinde imajları çokça kullanması, görsel imajlara çokça yer vermesi gibi unsurlar bizi Fransız şairlerine ve saf şiire götürür. Bunlar içinde özellikle de şiirde Paul

⁵⁸ Age, s. 151.

⁵⁹ Age, s. 151.

⁶⁰ Yahya Kemal’in şiirlerinin imaj yönünden Tanpınar tarafından yapılan tahlili için bakınız. Ahmet Hamdi Tanpınar. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982.

⁶¹ Mehmet Kaplan. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 224.

Valéry, Tanpınar'ı önemli derecede etkilemiştir. Tanpınar bunu şu şekilde açıklar: “Asıl estetiğim Valéry’yi tanıdıktan sonra teşekkül etti (1928-1930 yıllarında). Bu estetiği rüya kelimesi ve şuurlu çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musiki ve rüya.”⁶² Dolayısıyla Tanpınar’da Valéry etkisini diğer etkilendiği yabancı şairlerden daha ön planda olduğunu söyleyebiliriz. Tanpınar gibi şiirde forma dikkat eden, hayallere ve hayata sığınan bir şair için Valéry önemli bir şairdir. Nitekim bunu şu şekilde ifade eder: “Valéry’nin ‘Velev ki rüyalarını yazmak isteyen adam bile azamî şekilde uyanık olmalıdır.’ cümlesini ‘en uyanık bir gayret ile dilde rüya hâlini kurmak’ şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım ortaya çıkar.”⁶³ Tanpınar ve Valéry etkileşiminde gözden uzak tutamayacağımız değerlendirmeler vardır. Örneğin Tanpınar’ın Valéry ile ilgili değerlendirmeleri bize Tanpınar’ın estetik kimliği hakkında bilgi verir. Bu değerlendirmeler kendi sanatı için ayna vazifesi görür. Bunlardan en dikkat çekici olanlardan biri de şudur.

Kelimeler ve onların arkasındaki münasebetler, onların zenginlikleri, telkin kudretleri, terkiplerde doğacak güzellikler, salâbetler, tesir vasıtaları, musiki, ahenk, ritm; kelime ve lisanın tâbi olduğu kaideler ve sentaks, eski belagat usulleri ve oyunları.⁶⁴

Bu ifadeler hem Tanpınar hem de Valéry ve çoğu sembolist için onların sanatının önemli taraflarına vurgu yapan hususlardır.

Tanpınar, şiirin bir cezbe değil bir idrak hâli olduğunu düşünenlerdendir. Tanpınar’ın Valéry’den etkilenmesi onun sanatını, aynı çizgide bir sanat kolu olarak gördüğü Valéry’nin sanatında da önemli yerleri olan Baudelaire ve Mallarmé’ye götürür. Bu sebeple bu şahıslar ve sembolizm üzerinden, 19. asır Fransız edebiyatının en hâkim meseleleri olan rüya, sembol, bilinçdışı, musiki, şekil sağlamlığı gibi anlayışlar Tanpınar’ın şiirine ve imajlarına da etki etmiştir.

⁶² Age, s. 224.

⁶³ Age, s. 224.

⁶⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 454.

Tanpınar, şiiri bir şekil meselesi olarak görür. Bu sebeple de vezin ve kafiyeye önem verir. Bu bağlamda da sese büyük ehemmiyet verir. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”unda yer verdiği “Bütün mesele dili bir sesin kendisi, yahut kendi sesi yapmaktır. Buna muvaffak olursa mısra dediğimiz şey teşekkül eder.”⁶⁵ ifadeleri dilin en küçük birimi olan sestən başlayarak Mallarmé’nin “birçok kelimedən teşekkül etmiş, büyük ve hususi bir dalgalanma olan tek bir kelime”⁶⁶ olarak tarif ettiği mısraya kadar giden bir form disiplinini ön plana çıkarır.

Tanpınar, müstakil olarak divan şiirinden yazılarında çokça bahseden bir şairdir. Tanpınar’ın *19. Asır Türk Edebiyatı* adlı eserin girişinde eski şiirimizle ilgili yaptığı değerlendirmeler dikkat çekicidir. Eserlerinde Fuzuli’den Baki’den bahseden, klasik şiir estetiğimizle ilgili olarak “Eski şairlerin en büyük meziyetleri şiirin dilden çıktığını, onun mucizeli bir imkânı olduğunu bilmeleri, heyecanlarını sözün manasına değil, mısraın sesine ve bir mısraa sıkıştırdıkları o harikulade harekete emanet etmeleriydi.”⁶⁷ diyen Tanpınar, klasiğin gücüne vurgu yapar. Tanpınar’ın üzerinde, eski şiirimizi çok iyi bilmesine rağmen, eski şiirin çok da etkisini görmeyiz. Bir irtibatlandırma söz konusu olacaksa şiirde işçilik, ses hususiyeti, sosyal muhtevanın şiire girmeyişi gibi unsurlar sayılabilir. Fakat Tanpınar’ın şiirinin bu estetiğini, divan şairlerinden değil Fransız şairlerinden aldığı da bir gerçektir. Tanpınar’ın nesirlerine baktığımızda onun eski şiirde kendini bulduğunu ve eski şiir estetiğine yakın durduğunu söyleyebiliriz. Eski şiiri tasviri, sanki ulaşmak istediği sanat ve ifade gücünü bir tarif gibidir.

Eski şiiri behemehâl itham etmek isteyenler bu güzellikleri değil, sadece bu terkinin içine giren kelimeleri ve onların yabancılığını görüyorlar. Bu sonoriteyi, bu yay çekişini, bu bir rakkase gibi kendi üstüne her an yeni bir

⁶⁵ Mehmet Kaplan. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 225.

⁶⁶ Age, s. 225.

⁶⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 178.

ilhamla kıvrılan hareketi ve bir akşama açılan mermer kemerler gibi bütün bu üslûp arasından seyredilen ruh peyzajını görmek istemiyorlar.⁶⁸

Yukarıdaki ifadelerde geçen, terkip, ilham, ruh peyzajı, sonorite gibi ifadeler Tanpınar'ın şiirinin de anahtarıdır. Fakat onun “Leyla” manzumesi hariç divan şiirinin muhteva özelliklerini şiirlerinde kullandığını görmeyiz. Bu çelişki ile ilgili olarak Ali İhsan Kolcu önemli tespitler yapar: “Birincisi Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Fransız şairlerinde gördüğü ‘taze maarif’ yeni şiir estetiği ve kendisinin modern bir şair olma tercihidir. İkincisi Yahya Kemal’in bu konuda yaptığı çok başarılı denemelerin varlığıdır.”⁶⁹ Tanpınar, edebiyat tarihçilerimiz tarafından da klasik estetiğimizin modern edebiyatımızdaki zirvesi sayılan Yahya Kemal’le bu şiirin estetiğinin en iyi şekilde şiire yansıdığına inanmış olabilir. Tanpınar’ı bu bakımından değerlendirirken Yahya Kemal’i karşısında sadece örnek aldığı bir şair olarak değil bir hoca ve öncü olarak da görmek gerekir. Bu bakımdan onu, aşılamayacak bir figür olarak görmüş olabilir.

Tanpınar bir hece şairidir. Aruzu ise hiç kullanmamıştır. 1924’ten başlayarak serbest ölçü ile şiirler de yazmıştır. Tanpınar, sanatını arayan bir şairdir. Hece ölçüsünde ve serbest ölçüde de şiirin sesini bulmuştur. Üzerine bir daha dönmeyeceği şiirleri ise serbest vezinle yazdığını belirtir. Tanpınar şiirinin şekle dair bu değişimleri sanatta yeniyi ve estetiği aramasının bir sonucudur. Tanpınar, bu değişimi şu şekilde ifade eder:

Benim iki türlü şiirim var: 1. İhsaslarımı alan şiir, 2. Doğrudan doğruya başlanıp kendini tamamlayan şiir. Bu iki şiirde de muhtelif devreler vardır. Başlama ve bitirme devreleri gibi. Bir esere, bir hava ile başlanır. Yapmak istediğim, hisleri fikirler hâlinde vermektir. Bir de muhtelif sanatların kombinezonuyla gitmek.⁷⁰

O, şiiri mutlak manada kendine özgü bir tür olarak görür. Şiirin amacının yine sadece kendi mükemmeliyeti olabileceğini dile getiren şair bunu “[M]aalesef

⁶⁸ Age, s. 178.

⁶⁹ Ali İhsan Kolcu. *Zamana Düşen Çılgılık: Tanpınar’ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri ve Tanpınar’ın Şiir Estetiği*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002, s. 156.

⁷⁰ Turan Alptekin. *Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür Bir İnsan*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 44.

memleketimizde mutlak derecede bir ekseriyet hâlâ sanatkârda büyük insani mefkûrelerin bir peygamberini, cemiyet hayatının ateşli bir havarisini görmek arzusundadır.”⁷¹ diyerek açıklar. Tanpınar, yukarıda da ifade edildiği gibi şiiri, cemiyet meselelerinin ele alındığı bir tür olarak görmez. Çünkü şiir sosyal meseleler için dar bir çerçevedir. Bu sebeple de şiirde söyleyemediklerini nesir ile ifade etmiştir.

Mehmet Kaplan, Tanpınar’ın şiirinin dönemleri üzerinde bir tasnife gitmiş ve buna göre şiirlerini başlıca üç kısma ayırmıştır. Bu tasnifi birinci olarak, asıl şahsiyeti teşekkül etmeden önce yazdığı Dergâh, Milli Mecmua ve Hayat mecmualarında neşrettiği ilk gençlik şiirleri, ikincisi, “Şiirler” kitabına topladığı olgunluk devrine ait klasik şiirler, üçüncüsü 1949 yılından itibaren kitap hâlinde bastırmayı düşündüğü serbest şiirler⁷² şeklinde ifade etmiştir.

Her sanatçı gibi Tanpınar’da devrin sanat anlayışına ve sanatta olgunlaşmasına bağlı olarak değişim ve gelişim göstermiştir. Bunda yayımladığı ilk şiiri olan “Musul Akşamları”ndan başlayarak örnek aldığı sanatçıların ve sanat akımlarının büyük bir etkisi vardır. Tanpınar’ın şiirlerinin bu şekilde tasnif edilmesi şiir anlayışının değişmesiyle değil de daha çok gelişmesi ve ulaşmak istediği saf şiir çabası ile açıklanabilir. Sadece, değişime karşıdır dememek gerekir. Bunu şöyle dile getirir:

Her cins sanatta bir nevi aksülamel, kendinden evvel gelen ve bu itibarla eskimiş olması tabii olan tarzlara karşı bir isyan vardır. Fakat ne bu isyan ve aksülamel onu hiçbir zaman mahiyetinin dışına çıkaracak kadar topyekûn olmalı ne de bu değişmeler bir teşekkülü menedecek derecede çabuk olmalıdır. Hâlbuki bugünün şiirinde umumiyet itibarıyla bu iki mahzur da mevcuttur.⁷³

⁷¹ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 13.

⁷² Mehmet Kaplan. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 25.

⁷³ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 22.

Tanpınar'ın burada bahsettiği husus, şiirde yabancılaşmak ile ilgili bir meseleye karşı geliştirilen bir tavidir. Tanpınar bu karşı duruşu net bir biçimde ortaya koymuştur. Aksi hâlde, sürekli arayış içine olan birinin şiirlerinin üzerinde durması ve onlara estetik bir olgunluk kazandırması düşünülemezdi. Nitekim bununla ilgili olarak kurduğu cümleler düşüncemizi destekler mahiyettedir: “Yeni ile güzelin arasını iyice ayırmak lazım. Her yeni behemehâl güzel olmaz. Fakat her güzel olan insana yeni gibi görünür. Bunun sebebi güzele alışıklığımızın imkânsızlığıdır; güzeli unutabilir, görmeyebilir, ihmal edebilir, fakat ehliştiremeyiz.”⁷⁴

Tanpınar, “bakir ve son derece saf şiir” olarak tarif ettiği estetiğe ulaşmak için zor bir yol tutmuştur. Şiirin bu zor tarafını bir orijinalliğe dönüştüren ise Tanpınar'ın şekle önem vermesi olmuş, son şiirlerine dek serbest vezinli şiirler yazmamıştır. Fakat şunu da özellikle belirtmek gerekir ki Tanpınar'ın serbest vezinle yazdığı şiirlerde de sağlam bir yapı görülür. Bu yapı ses oyunları ve sentaks ile kurulmuştur. O hâlde kısaca şunu söyleyebiliriz: Tanpınar'ın estetiğini teşekkül eden ana unsurlar, hece ve serbest veznin içinde değişmemiş sadece bu unsurların içinde eritilmiştir.

Tanpınar'ın şiirinin ana unsurları şüphesiz rüya, zaman ve musiki kavramları etrafında geliştirdiği estetik tavidir. Biz bu unsurlarla; kelime işçiliğini, dili kullanma becerisini, Tanpınar'ın şiirlerinde adeta çizdiği resmi, üslubunu, şekle verdiği önemi ve imajlar dünyasını örtüştürdüğümüzde ortaya Tanpınar'ın şiiri çıkar. Çünkü Tanpınar, edebiyatımızda ne ile meşgul olduğunu bilen ve teorik arka planı eserlerinde açıkça ortaya koyan bir şairdir.

Şiiri Valéry gibi bir şekil ve zekâ olarak gördüğümüzde karşımıza Tanpınar'ın estetiği çıkacaktır. Onun “Ehemmiyetli mesele, fikrin söyleniş tarzı değil, en lâzım olduğu

⁷⁴ Age, s. 25.

bir zamanda ve söylemek için mesaisi ve kudretleri itibariyle en salahiyet sahibi insan tarafından söylenmiş olmasıdır.”⁷⁵ ifadelerini Tanpınar’ın kendi şiirleri için de ifade edebiliriz.

Tanpınar’ın eserlerinde en fazla üzerinde durduğu kavramlar olan ölüm-hayat, aydınlık-karanlık, rüya, musiki, zaman gibi unsurlar trajik bir oluşumun içinde var olabilirler. Tanpınar’ın “İnsanlar Arasında” adlı şiiri, eserlerindeki bunu serbest veznin de verdiği imkânla açık bir şekilde ortaya koymuştur.⁷⁶

Ne oldu bana... Yoksa hava çok mu soğuk...
Üşüyorum! Karnım da acıktı.
Kolay mı üç gün üste yürümek...
Dünden beri açım... Dün mü? Hangi dün?
Evet dünden beri...
Çoluk çocuğumdan uzak, böyle kimsesiz
Fakir, biçare bir ihtiyar gurbet yollarında
Ey tanrılar, sen ey gök, ey kartalın efendisi...
Bana yardım et!⁷⁷

Tanpınar, şiirinin bu mısralarında bir trajediyi dile getirir. Onun rüyalara kaçması da insanın trajik macerasını, semboller vasıtasıyla dile getirme endişesidir. Bu trajik bakış açısı, sadece Tanpınar’da değil onun sanatına önemli bir şekilde etki eden Baudelaire’de de görülür.

Tanpınar şiirinde rüya, zaman ve musiki anlayışıyla sürekli ve tekrar hâlinde içine dönen şairdir. Bu bakımdan Tanpınar’ın eserlerini nesir ve şiir ayırt etmeden bilhassa rüyanın sonra zaman ve musiki kavramının etrafında dönen bir çember olarak kabul etmemiz gerekiyor. Bu kavramları anlatmaya çalıştığı pek çok şey, eserlerinde bir sembol işlevi görür. Roman ya da hikâye kahramanları, mekânlar, şiirinin kelime kadrosu, imajları, her biri bu kavramları taşımakla yükümlü birer semboldür. Onun şiiri; yapı bütünlüğü,

⁷⁵ Age, s. 458.

⁷⁶ Ali İhsan Kolcu. *Zamana Düşen Çılgılık, Tanpınar’ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri ve Tanpınar’ın Şiir Estetiği*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002, s.155. daha önce verilmiş mi?

⁷⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 95.

kelime, kavram, sembol ve imajların tekrarı, zihinsellik, görsellik, nesnellik, hareketlilik ve işitsellik gibi estetiğin birer parçası olan unsurları içinde barındıran şiidir.

II. BÖLÜM: TANPINAR'IN ŞİİRİNDE TEMEL KAVRAMLAR

A. Rüya

Tanpınar'ın sanat anlayışını özellikle de şiir estetiğini oluşturan en önemli unsurların başında “rüya” gelir. Özellikle de imaj sistemi rüya algısına bağlı olarak gelişir. Tanpınar'ın *rüya* kavramı üzerine olan düşüncelerini, “Antalyalı Genç Kıza Mektup” adlı yazısında ve *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserinde “Şiir ve Rüya I” ve “Şiir ve Rüya II” adlı makalelerinde izah eder. Rüya'yı, insanı anlamanın en önemli ve biricik unsuru olarak gören Tanpınar, psikanalizle ilgili şunları söyler: “Ona göre bu yeni ilim her şeydi. Cürüm, cinayet, hastalık, ihtiras, parasızlık, sefalet, talihsizlik, sakat doğma, düşmanlık, hülâsa insan hayatını bizim irademizin dışında cehennem yapan şeylerin hiçbiri yoktu. Yalnız, psikanaliz vardı. Hepsi dönüp dolaşıp ona geliyordu.”⁷⁸ Rüya âleminin insanı ve dünyayı keşfetmede, ne denli önemli olduğunu bu satırlarla ortaya koyar. Tanpınar'da, rüya, sanatının ve hayatının merkezindedir. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta yer alan şu ifadeleri bu bakımdan önemlidir:

Denizin iki manzarası beni çıldırttı. Biri bu kayalıkların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışıkla ve dipteki taş yosunlarla aldığı manzaradır. Bu kayalarda beni mesut eden şeylerden biri de yine sakin saatlerde kovuklarda suyun dolup boşalmasıydı. Bir de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi.⁷⁹

Tanpınar bu ifadelerinde, ışığı gözümüzün önünde dondurur, mağarayı adeta bütün bir hayal âlemini kucaklayan bir rüyanın ta kendisi olan dünya şeklinde tasvir eder. Bir şiir olmamasına rağmen bu ifadeleriyle nesri, adeta bir terkip hâline sokmuştur. Tanpınar'ın bu manzarada gördükleri incelendiğinde bir deniz manzarasının tasvir edildiği görülür. Bu tasvirde sabah ve akşam saatleri bizim için önemlidir. Bunlara ise bir ışık eşlik eder. Bu, bizi sabah ve akşamla birlikte rüyaya götürür. Öğle saatlerinde suyun elmas bir havuz gibi

⁷⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 105.

⁷⁹ Mehmet Kaplan. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 222.

genişlemesi ise teşbihle varılabilecek hayal âleminin sınırsızlığını belirtir. Güneşin öğle saatlerinde suda parıldayışını bu şekilde görür. Bu ifadeler, Tanpınar'ın rüya anlayışının ne kadar hayatın içinden çıktığını ve bununla birlikte ne denli hayal âlemine yakın olduğunu bize gösterir. Şiirlerinde ve nesirlerinde gördüğümüz manzara da budur.

Rüya, Tanpınar'ın eserlerinde fiziksel bir hâl olmaktan çıkar, estetik bir terkip hâline gelir. Bu, onu Freud ve Jung'dan ayıran sanatçı bakış açısı ile ilgilidir. Jung, bunu şu şekilde ifade eder: “Sanat özü gereği bilim değildir, bilim de özü gereği, sanat değildir, zihnin bu iki alanının ikisi de kendine özgü şeyler gizler, dolayısıyla, ancak kendilerine özgü nesnelere açıklanabilirler.”⁸⁰ Tanpınar'ın şiirlerinde de Jung'un bu tarifine uygun olarak rüyanın imajlar aracılığıyla zihinsel bir faaliyet olarak görüldüğü ve Tanpınar'ın bunları çeşitli imajlarla estetize ettiğini söyleyebiliriz.

Tanpınar'ın rüyalarına eşlik eden en önemli şey “dikkat”tir. Onun bu dikkatini “Antalyalı Genç Kıza Mektup” ve “Kerkük Hatıraları” adlı yazılarında çok açık bir şekilde görebiliyoruz. Orhan Okay'ın “kendine rastlayan adam” olarak tarif ettiği Tanpınar'ın bu sıfatı, çocukluğunun ve yaşamının hayatı ve sanatı üzerindeki etkisidir. Bunu çocukluğundan yola çıkarak şu şekilde anlatır. Antalya gence hitabında “Sizin sahillerinizde, o denize bakarak, o lodos dalgalarını seyrederek, benim gençliğimde şimdikinden çok az verimli olan meyve bahçelerinde dolaşırken yavaş yavaş bir hülya adamı oldum.”⁸¹ der. Bu dikkat; ruh, mekân her türlü tasvirde Tanpınar'ın en dikkat çeken özelliklerinden biridir. Yine Tanpınar, bu mektubunda kendisi üzerindeki Valéry etkisini belirttikten sonra şiir anlayışını “rüya” kelimesi ve “şuurlu çalışma” olarak izah eder.⁸² Rüya, Tanpınar'ın sadece şiirlerinin değil roman ve hikâyelerinin de önemli unsularından

⁸⁰ Carl Gustav Jung. *Analitik Psikoloji*. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Payel Yayınevi, 1997, s. 308.

⁸¹ Mehmet Kaplan. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 221.

⁸² Age, s. 224.

biridir. Öyle ki hikâye kitaplarından birinin ismi de *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'dir. Rüya Tanpınar'ın eserlerinin çatısıdır. Bu çatının altına Tanpınar'ın şekle dair estetiği girer.

Tanpınar'ın rüyaya bu denli önem vermesi onu rüyayı bilinçdışı unsurlarla açıklamaya gayret eden ve bilinçdışının insanın asıl tarafı olduğunu ortaya koyan Freud'a götürmüştür. Tanpınar'ın zaman ve rüya kavramları etrafında dönen *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı eserinde, psikanalizmin savunucusu, Viyana'da tahsil yapan ve psikanalize yoğunlaşan, “parlak diplomalar sahibi” diyerek yücelttiği Doktor Ramiz, Freud'u ve Jung'u bilmekte ve okumaktadır. O, romanın başkahramanı Hayri İrdal'ı, psikanalitik yöntemi uygulayacağı, ülkesinde bu bilimin uygulanmasına kaynak olacak bir hasta olarak görür. Çünkü memleket henüz psikanalitiği bilmemekte ve bu fikre yabancı durmaktadır.⁸³

Rüya, aslında hayatın ta kendisidir ona göre. Bir rüya hâlini anlattığı yazısında bu tavra ne kadar yaklaştığına da şahit oluruz. “Zaman mefhumu onun için yoktur. Saniyeler bu gölgeler âleminde ebediyet kadar uzundur yahut daha iyisi, mahbus ve münfail yaratıcısı olduğu bu dünyada her tasavvur kendi başına bir andır.”⁸⁴ ifadelerinde tasavvufun en temel öğretileri olan “tecelli” ve “vahdet-i vücüt” anlayışını görürüz. Burada Tanpınar, hayata bir mutasavvıfın penceresinden bakmaktadır. Tanpınar, yazısında devamla, kendi sanatında önemli bir yeri olan Marcel Proust'un bir dikkatinden bahseder:

Marcel Proust, Albertine'in uyku halinden bahsederken, çehresinin sırasıyla madeni ve hayvani devirlere ait ifadeler aldığını kaydeder. Albertine eski tasavvufa göre, ruhun yahut ‘vücut-ı mutlak’ın aksinin insani devreye girmeden evvel geçirdiği merhaleleri tek bir uykunun dehlizinde ilerledikçe tekrarlıyor, demektir.⁸⁵

⁸³ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 35.

⁸⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 31.

⁸⁵ Age, s. 31.

Tanpınar bu ifadeleriyle psikanalistlere ve tasavvufun temel meselelerin rüya anlayışıyla ne denli irtibatlı olduğunu da ortaya koymaktadır. “Rüyalarımızla bir küllün cüz’ü, büyük ve âlemşümül bir dünyanın bir parçası olduğumuzu hatırlarız.”⁸⁶ ifadeleri de Tanpınar’ın insanı ve hayatı keşfetme anlayışının bir parçasıdır.

Tanpınar’ın şiirinde, gerçek veya rüya âlemi, anlatılan bir nesne hüviyetindedir. Tanpınar, bu âlemde bir kâşif gibi hareket eder. Mehmet Kaplan bu konu ile ilgili olarak “Tanpınar için rüya, tıpkı akıl gibi, fakat akıldan daha üstün ve daha derin bir bilme vasıtasıdır. Varlık, sırlarını rüyalarla ifşa eder. Rüya, ayrıca sanatın da kaynağıdır.”⁸⁷ der. Tanpınar’ın özne ve nesnelere dünyasını, rüyalar âleminde görmeye çalışmasının sebebi, onun mazi düşüncesinden aldığı keyiftir. Ânın bir an gerisinde dahi olsa, geçmiş; onun için estetik bir bakış açısıyla yorumlanacak bir dünya olur.

Tanpınar’ın şiirlerinin dikkat çeken tarafı, şiirlerinin bütüncül bir bakış açısıyla irdelendiğinde rüyanın şiirine yön veren diğer unsurlar olan musiki ve zaman anlayışı ile birlikte yer almasıdır. Bu üç unsur, düzyazı ve şiirlerinde iç içedir ya da birbirine refakat ederler. Bilhassa şiirde bu kavramlar iç içe Tanpınar’ın şiirindedir. Tanpınar “Musiki, giydirilmiş zamandır.”⁸⁸ der; ayrıca Dede Efendi’nin Mahur Beste’sini dinlediğinde hayalinde çıplak bir manzarayı kaplayan bir ağacın canlanmasını “Bu hayal, musikinin rüzgârıyla bende doğan bir şeydi.”⁸⁹ cümleleriyle rüya-zaman-musiki kavramlarını adeta iç içe geçirir. Tanpınar bu kavramların yakınlığını hayatında yaşayan ve eserlerine de uygulayan bir şairdir. Onun “Bursa’da Zaman” adlı şiirinde geçen şu mısralar bu ilişkiyi ortaya koyar:

⁸⁶ Age, s. 32.

⁸⁷ Mehmet Kaplan. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 14.

⁸⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 37.

⁸⁹ Age, s. 35.

Bu hayalde uyur Bursa her gece,
Her şafak onunla uyanır, güler
Gümüş aydınlıkta serviler, güller
Serin hülyasıyla çeşmelerinin.
Başındayım sanki bir mucizenin
Su sesi ve kanat şıkırtısından
Billûr bir âvize Bursa'da zaman.⁹⁰

“Bursa’da Zaman” adlı şiirin üçüncü bölümünden alınan bu mısralarda Tanpınar, Bursa’nın hayal âlemlerinde uyuduğuna, güllerin her şafak serinletici bir hülya olan Bursa çeşmeleri ile uyandığına yer verir. Tanpınar, bu mısralarda hakikat ve rüyayı adeta iç içe sokmuştur. Realite ne kadar önümüzdeyse şiirin anlattığı hülya da o kadar derindir. Musiki ve zaman gibi kavramlara da bu birkaç mısradaki tesadüf ediyoruz. Duyulan seslerin su ve kanat sesleri olması musikiyi, zamanın billur bir avize şeklinde tasviri bize Tanpınar’ın geçmişte gördüğü bir rüya âlemini çağırıştırır. Kaplan, şiirin son mısrasında kristale yapılan vurguya dikkat çekerek Tanpınar’ın zamanı billur bir avizeye benzettiğini söylüyor.⁹¹ Tanpınar’ın teşbih sanatının en güzel örneklerinden birini vererek Bursa’yı adeta bir rüya âleminde tasvir etmesi imajist tavrın en güzel örneklerinden biridir.

Tanpınar’ın rüya anlayışına mazi düşüncesi eşlik eder. Bununla ilgili “Fatih yirmi sene yaşasaydı, biz şimdi belki de Rönesans’ı vaktinde idrak etmiş bir millet olurduk. Garip temenni değil mi? Zaman geriye dönmez. Fakat insan yine bilinen şeyden istenen şeye doğru hayal kuruyor.”⁹² der. Burada rüyaya eşlik eden mazi düşüncesi adeta sığınılacak bir yer, bir kaçış olarak ortaya çıkar. Tanpınar’ın hayat ve düşünce malzemesi tıpkı “mazi” kavramında olduğu gibi sanatının ve hayatının tam da ortasında rüyayı zorunlu kılmış gibi durur.

Tanpınar’ın rüya âlemi, bir içe dalma hâli gibi gözükse de dış âlemin tasvirinde bu kavram çok önemli bir yer tutar. Kaplan, bunu şu şekilde izah eder:

⁹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 51.

⁹¹ Mehmet Kaplan. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 102.

⁹² Ahmet Hamdi Tanpınar. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, s. 232.

En çok kullandığı ve sevdiği kelimelerden biri ‘dikkat’ kelimesiydi. Dış âlemin renk ve şekillerini hayranlıkla seyreden ve bir ressam gözüyle yakalamaya çalışan Tanpınar, duygularını ve hayallerini de teferruatına kadar işlenmiş tablolar hâline getirmekten hoşlanıyordu.⁹³

Tanpınar’ın rüyalarına eşlik eden kavram muhakkak şuurdur. Şiirlerinde rüya benzeri imajlara yer vermesi bilinci tamamen ortadan kaldırma çabası içinde anlamına gelmez. Onun rüyaları için “uyanırken rüya görmek” hâli de diyebiliriz. Bu dikkati sembolistlerin etkisinde kalarak ördüğü şiirlerinde görürüz. Tanpınar’ı dış âlemin bu denli cezbetmesinin sebebi, Besim Dellaloğlu ve Orhan Okay gibi araştırmacıların tespiti ile onun bir *flâneur* tavrına sahip oluşu da olabilir.⁹⁴ Besim Dellaloğlu bununla ilgili olarak “Benjamin Baudelaire’den, Tanpınar Yahya Kemal’den öğrenmiştir flaneurlüğü... Bu iki yazarın metinlerini bu kadar sahici ve hayata dair kılan da budur zaten. Yazdıkları metin hep bir mekânda ikamet eder.”⁹⁵ der. Bu izah, edebî eserin biraz da hayatın ve eser sahibinin kendisi olmasıyla açıklanır. Besim Dellaloğlu’nun bu düşüncesini destekleyen Tanpınar’ın bir şiiri şu şekildedir:

Yavaş yavaş aydınlanan
Bir deniz altı âlemi
Yosunlu bir boşluktan
Çekiyor kendine beni⁹⁶

Tanpınar’ın şiirinde kurduğu rüya ve hayal âleminde seyre daldığını görürüz. Bu mısralarda geçen imajların mekân diyebileceğimiz unsurlar olması ise dikkat çekicidir. O mısralarında “yosunlu bir boşluk”ta, “deniz altı âlem”de dolaşır. Kendini bir mağaranın eşiğinde görür. Tanpınar’ın kullandığı imaj sistemi de şiirlerinde mekânla bağlantılı olarak ortaya çıkar.

⁹³ Mehmet Kaplan. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 15.

⁹⁴ Bunu örneklerle ifade eden bir bölüm için bkz. Orhan Okay. *Bir Hülya Adamının Romanı-Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 189-204.

⁹⁵ Besim F. Dellaloğlu, *Ahmet Hamdi Tanpınar: Modernleşmenin Zihniyet Dünyası*. Haz. M. Said Aydın, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012, s. 71.

⁹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 21.

Tanpınar'ın şiir ve nesirlerinin adeta rüya-zaman ve musiki kavramları etrafında döndüğünü belirtmiştik. Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanında Mümtaz'ın düşündükleri, bize bu yakınlığın boyutlarını da gösterir. Özellikle yukarıda bir bölümünü alıntılıdığımız şiiri ile hayal dünyasını bir tarafa bırakalım, kelime kadrosu ile dahi büyük benzerlik gösterir. Nazım ve nesir, iki farklı hususiyeti olan türlere aynı şeyi söyletmek Tanpınar'ın önemli bir estetiğidir.

Bazen daha ilerilere, denize çok yukarıdan bakan kayalıklara kadar gider, orada yosun bakışlı uçurumun kenarında, durulmuş suyun yeşil ve sonraki bir ayna gibi akşamın son ganimetlerine açılışını, bir anne rahmi gibi bu ışık parçalarını alışını ve yavaş yavaş onların üstüne kapanışını, örtüşünü seyrederdi.⁹⁷

Tanpınar'ın kelime kadrosunda gösterdiği kararlılık, bu satırlardan anlaşılabilir. Bu üç kavram etrafında ördüğü dünyası muhteva olarak şiirini ve nesrini salt olarak bu kavramlar etrafında şekillendirir.

Tanpınar'ın şiir anlayışında Valéry etkisinin olduğundan daha önce bahsetmiştik. Rüya anlayışının üzerinde de Valéry'nin etkisi olmakla birlikte diğer sembolistlerden Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Nerval ve özellikle de Bachelard'ın etkisi vardır.⁹⁸ Yine Tanpınar'ın şiirlerindeki rüya kavramı, aslında Bergson'un zaman ve mazi düşüncesinden çok da sıyrılmamıştır. Yirminci yüzyıl Batı edebiyatını en fazla meşgul eden konulardan olan bu kavramlar Batı'da da şairler tarafından eserlerinde iç içe işlenmiştir. Tanpınar, hayatında ve eserinde, estetiği ve hayatı aramak ve bunlar vasıtasıyla hayata bakışını ortaya koymaktadır. Bunu çok veciz bir şekilde *Huzur*'da geçen küçük bir diyalogun içine yerleştirmişti: "Tefsir yok mu, bir eserin üzerinde durmak ve onu sende yaşayan insan tecrübesine mal etmek; bir ona başlasak. İşte onu yapamıyoruz."⁹⁹ Buna göre Tanpınar rüya, zaman gibi kavramları estetik bir anlayışla Freud, Bergson gibi yazarlardan

⁹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, s. 31.

⁹⁸ Yunus Balcı. *Tanpınar: Trajik Bir Şair ve Şiiri*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008, s. 97.

⁹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, s. 241.

etkilenerik ve eserlerinden faydalanarak kendi estetiğine, insan ve hayat tecrübesine mâl etmiştir.

Tanpınar'ın Londra'da bir hastane odasında kendisi ile ilgilenmeye odasına gelen bir kadınla ilgili olarak yaşadığı anı, dondurmuşçasına, Kaplan'a gönderdiği mektupta şu şekilde aktarılır:

Bilir misin ne oldum? Anlatamam ki. Hakikaten illumination gibi bir şeydi. Musikiden başka hiçbir şey üzerimde böyle bir tesir yapmadı. Sanki tabaka tabaka bütün sırlar, perdeler önümde açıldı. Sanki yirmi yaşında idim. Ve doğrusunu istersen çoktan beri, senelerden beri unuttuğum bir hakikati, kendi hakikatimi buldum: Güzel irreal'dir. Güzel keşiftir. Güzel maddeyi "idea" yapar.¹⁰⁰

Tanpınar'ın güzele dair olan bu dikkati ve güzeli rüya ve musiki kavramlarının ortaya çıkardığı anlayışla bir terkip hâline getirmesi eserlerinin mihveri diyeceğimiz bir olgudur. Estetik anlayışında nasıl ki musiki, sesin terkihi ile insana hayal âlemlerinin kapısını aralarsa rüya da ancak gerçek güzelliğe ulaşmayı sağlayacaktır. Tanpınar'ın son cümlesi ise çok dikkat çekicidir. Çünkü tam da bu cümlenin ifade ettiği şekilde Tanpınar'ın güzeli yani estetiği içine soktuğu rüyada kullandığı imajları incelediğimizde göreceğiz ki her bir imaj adeta bir sembol hâline gelerek rüya "idea"sını şiirde ortaya çıkarır.

Tanpınar'ın sanat anlayışını özellikle de şiir estetiğini açıklayacak tek bir cümle aransa bu "rüya" olur. Çünkü eserlerinde de görülür ki rüyanın dışında şiirini oluşturan bütün ana ve yardımcı unsurlar rüyaya eşlik eden, onu zenginleştiren birer unsur olarak rüya oldukları ya da olabildikleri ölçüde değer arz ederler. İmaj sistemi söz konusu olduğunda yine aynı şeyi söyleyebiliriz. Onun tekrar eden imajları genellikle rüya algısına bağlı olarak gelişir. Zaman ve musiki bu algının devamı hüviyetindedir.

¹⁰⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Tanpınar'ın Mektupları*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992, s. 210.

B. Zaman

Tanpınar'ın şiir estetiğinde zaman kavramı da önemli bir yer tutar. Onun “Kerkük Hatıraları” ve “Antalyalı Genç Kıza Mektup” adlı yazılarında şiir estetiği hakkında ipuçları bulabileceğimizi belirtmiştik. Bu bağlamda sanatının ve şahsiyetinin anahtarı olan mektupları ve hatıraları, Tanpınar'ın zaman ve mekâna olan ilgisini gösterir. Tanpınar'ın eserlerinde zaman kavramı diğer kavramlarda olduğu gibi iç içe kullanılmıştır. Yine bu kavram nesir ve şiirlerinde, tıpkı diğer kavramlar gibi tutarlı bir şekilde büyük bir dikkatle tekrar etmiştir. Fakat Tanpınar, bunu bir farkla dile getirir:

Mamafih roman anlayışım da şiir anlayışımın da fazla ayrılmaz. Orada da rüya kelimesi için söylediğim şeyler, hatta rüyanın nizamı hâkimdir. Şu farkla ki, şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatın ve insanların –benden başkalarının-peşindeyim... Yahut başkalarına ait zamanın peşinde.¹⁰¹

Tanpınar'ın roman ve hikâyelerini incelediğimizde rüya, zaman ve musiki gibi algıların toplumu temsil etme gibi bir sembol üstlendikleri görülür. Şiirlerinde ise birkaç şiiri dışında bu genellemeyi yapmak mümkün değildir.

Rüya ve musiki Tanpınar'ın ne kadar hayatının içindeyse zaman kavramı da bütün boyutlarıyla Tanpınar'da yaşamaktadır. “Başkalarına ait zaman” ifadesi ile Tanpınar'ın zaman anlayışının zenginliğini ifade eden “akış hâlindeki zaman” birbiri ile paralellik arz eder. Dolayısıyla burada geçmiş ve gelecekle ilgili olarak bir terkip ve bölünmezlik düşüncesi hâkimdir.

Tanpınar'ın küçük küçük parçalar hâlinde estetik anlayışını bizlere açıkladığı mektubunda eserlerini kuşatan zaman mefhumuna dair “Şiir ve sanat anlayışında Bergson'un zaman telakkisininin mühim bir yeri vardır.”¹⁰² ifadelerini kullanır. Tanpınar'ın zaman anlayışı Bergson'un *durée* “akış hâlinde zaman” anlayışı ile yine öncü olarak kabul

¹⁰¹ Mehmet Kaplan. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 226.

¹⁰² Age, s. 225.

ettiği Marcel Proust'un "geçmiş zamanın izinde" anlayışı çerçevesinde şekillenmiştir. Yirminci yüzyıl Avrupası'nda, Bergson'un zaman anlayışı pek çok aydını etkilemiştir. Bunların başında da Tanpınar'ın örnek aldığı romancılardan biri olan Marcel Proust gelir. Tanpınar'ın sanat görüşlerini açıkladığı "Kerkük Hatıraları" ve "Antalyalı Genç Kıza Mektup" adlı yazılarına dikkat edilirse o metinlerde çocukluğuna dair sanatını şekillendiren önemli anılarını, anlık bir belleğe kaydettiğini ve bunları yeri geldikçe sanatını ve sanat gücünü keşfetmede kullandığını görürüz. Proust'ta da bu vardır.

Proust'ta geçmiş zaman çocukluk ve delikanlılık zamanlarıdır. *Kayıp Zamanın İzinde* serisinin ilki küçük Marcel'in geçmiş olayları hatırlayıp anlatmaya başlamasıyla başlar. Proust'ta zaman anlatımı her şeyden önce kendi yaşamındaki olayların bir anı, bazen de hiç beklenilmediği bir anda sıradan bir vesile ile ansızın hatırlanıp anlatılması şeklindedir.¹⁰³

Henüz doğumundan 13 yıl sonra gittiği Kerkük'te Tanpınar, çocukluğunu yaşarken hatıralarında bu meseleye şöyle değinir. Bu bakımdan onun Proust'a estetik açıdan ne kadar yakın olduğunu da görmüş oluruz:

Bu yıllarda 1913'te çıkan *Nevsâl-i Millî* elime geçti. Haşim'i, Yakup'u bu kitapta tanıdım. Ve Süleyman Nazif'in bir yazısında Yahya Kemal'in adını ilk defa gördüm. Bir de Ahmet Rasim'in eski İstanbul mahallesinin gecesini anlatan bir yazısını hatırlıyorum. İstanbul'dan o kadar uzakta bu yazı bana o yaşta hayatımın üzerine dönmeyi öğretti.¹⁰⁴

Tanpınar hayat kesitlerinden yeni bir hayat inşa eden ve hayatı bir öncesinin devamı olacak şekilde tasarlayan bir anlayışa sahiptir. Ta çocukluk döneminden başlayarak onun zihnini bu tarz şeylerin meşgule ettiğini görebiliriz.

Mehmet Aydın, Bergson'un zaman telakkisi üzerine şöyle bir sınıflandırmaya gitmiştir. *Bilincin Doğrudan Verileri Üstüne Deneme* adlı çalışmasında Bergson, bilimin

¹⁰³ Mehmet Aydın. "Kayıp Zamanın İzinde" Ahmet Hamdi Tanpınar. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010, s. 121.

¹⁰⁴ Mehmet Kaplan. "Kerkük Hatıraları". *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 219.

zaman anlayışına yani saatle ölçülen zaman anlayışına karşın süre *duree* “yaşanılan zaman-akış hâlinde zaman” kavramını ortaya atar. *Yaratıcı Evrim*’de ise bütün bir varoluş ve yaşam sürecini, sürekli gelişen ve yeniden oluşan bir *elan vital* “hayat hamlesi” olarak görür.¹⁰⁵

Tanpınar’ın zaman anlayışı da Bergson’la büyük benzerlik gösterir. Bu bakımdan sezgi, estetiğinde ön plana çıkmıştır. Bu sezgi, Tanpınar’ın düşüncesinde geçmiş-şimdi ve geleceğin parçalanmaz bir akış içerisinde olmasıdır. Bu üç zaman dilimi arasında herhangi bir kırılma olmamalıdır. Tanpınar’ın maziye bakışı da bu noktada önem arz eder.

Onun şiirlerinde sadece mazinin değil zaman kavramına bağlı olarak da ele alabileceğimiz bir sonsuzluk düşüncesinin önemli bir yer tuttuğunu görüyoruz. Sonsuzluk ile ilgili kelimeler şiirlerinde tekrar eder. “Tanpınar’ın yüz şiirinden otuzunda “sonsuzluk, ebedî, ebediyet” kelimeleri yer alır. Şiirlerde sonsuz-sonsuzluk 31, ebedî 7, ebediyet ise 6 kez kullanılmıştır.”¹⁰⁶ Özellikle “Ne İçindeyim Zamanın” adlı şiiri, bize bu sonsuzluk düşüncesini çok net bir şekilde gösterir.

Tanpınar tıpkı rüya anlayışında olduğu gibi öncelikle zaman anlayışını da zihinsel olarak kurgulamıştır. Tanpınar’ın romanlarında ve şiirlerinde anın dışına çıkmayan sezgiyle ulaşılan bir zaman kavramı vardır. Bu düşünce daha çok *Dergâh* çevresinde gelişmiş ve Bergson’u örnek alan bir zihniyetin ürünüdür. Onlar da eserlerinde bir hayat hamlesi aramışlardır. Hilmi Yavuz, bu etkiyi Yahya Kemal’e hatta Ahmet Muhip Dıranas’ın şiirlerine kadar götürür ve Yahya Kemal’in “Kökü mâzide olan âtiyim” dizeleri ile Dıranas’ın “Köpük” şiirini Bergson’un *durée* kavramıyla eşleştirir ve birbirinin

¹⁰⁵ Mehmet Aydın. “*Kayıp Zamanın İzinde*” Ahmet Hamdi Tanpınar. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010, s. 124.

¹⁰⁶ Mustafa Üstünova ve Levent Ali Çanaklı. “Tanpınar’da Sonsuzluk”. U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 5, S. 7, 2004/2, s. 112.

tercümesi olan metinler ortaya çıktığını görür.¹⁰⁷ Bu iki şairin metinleri arasındaki benzerliğin kaynağını oluşturan fikir, Tanpınar'ın zaman anlayışı ile de uyumludur.

Tanpınar'ın zaman kavramını semboller vasıtasıyla işlediği eserlerinin başında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gelir. Eserde temel konu zamandır. Eserin kurmaca(*fiction*) yapısı üzerine zaman kavramı; tarih, mekân, insan, çalışma ilişkileri, kültürel ögeler bağlamında işlenmiştir. Eserde önemli görevler üstlenen bir enstitüyü ve bu enstitünün toplum nazarındaki konumu konu edilir. Bu enstitünün görevini ise şu şekilde anlatır:

Biz bir iş yapıyoruz, hem mühim bir iş... Çalışmak, zamanına sahip olmak, onu kullanmasını bilmektir. Biz bunun yolunu açacağız. Etrafımıza zaman şuuru vereceğiz. İçinde yaşadığımız havaya bir yığın kelime ve fikir atacağız. İnsan, her şeyden evvel iştir, iş ise zamandır, diyeceğiz.¹⁰⁸

Metinde, zaman bir kavram olmaktan çıkar. Benliği ve hayatı kuşatan bir mefhum hâline gelir. Çünkü Tanpınar'ın zamanla ilgili olarak eserlerinde takındığı tavır olan dikkati ve şuuru canlıdır. Dolayısıyla o eserinde, zaman algısı konusunda operasyonel bir tavır takınır. Tanpınar'ın enstitüsü bir muvakkithane değildir. Enstitü dönemin zihin dünyasını aktarır. Mekâna ve insana dair anlattıkları da zaman kavramıyla örtüşür. Enstitünün zaman anlayışı, modern olduğu kadar geçmişle de irtibat hâlinindedir. Bir kurum olarak varlığı zaten geçmişin içindedir. Zaman ve mekân olarak ise bugündedir. Bu bakımdan burası bir enstitü değil Tanpınar'ın zaman anlayışının en önemli sembollerinden biridir. Tanpınar için burada zamanın izafiliği meselesi ortadan kalkar. Çünkü o, zamanda da ne aradığını dikkat ve zekâ ile bilen sanatçıdır. Bunu *SAE(Saatleri Ayarlama Enstitüsü)* 'de de görebiliriz. Halit Ayar'ın eserinde romanın başkahramanı olan Hayri İrdal'a hitaben "Ne garip, bir sanatçının mutlak değerler peşinde koşması. Zaman gibi izafi bir işle meşgul olan adamın..."¹⁰⁹ der. Hâlbuki bu izafiyet zaman kavramının hakikatidir. Nitekim

¹⁰⁷ Hilmi Yavuz. *Dilin Dili*. İstanbul: Arma Yayınları, 1991, s. 18-23.

¹⁰⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 259.

¹⁰⁹ Age, s. 259.

Tanpınar, Hayri İrdal'ın kendi yazdığı eseri olan roman kahramanlarından 17. yüzyılda yaşamış Ahmet Zamani Efendi'yi alır, günümüz insanının içerisine sokar. Bu bakımdan onun zaman anlayışı tam olarak bir izafiliği barındırır. Bu izafilik ise zamanın değişeceği fakat içerisinde bir süreklilikle bunu gerçekleştireceğidir. Bu süreklilik onun aradığı mutlaklıdır.

Tanpınar'ın şiir ve romanlarında yer alan akış hâlinde zaman anlayışına Huzur'da sık sık yer verir. Bununla ilgili olarak Bezirgânbaşı türküsünü okurken gördüğü çocuklar üzerine gözlemlerini anlattığı eserinin bir parçasında Mümtaz, hayal dünyasında şunları düşünür. “Nuran, çocukluğunda bu oyunu muhakkak oynamıştı. Ondan evvel annesi, annesinin annesi de aynı türküyü söylemişler ve aynı oyunu oynamışlardı.”¹¹⁰ Tam da bu satırlardan sonra Tanpınar satır başı yapar ve adeta sözü Mümtaz'dan alır ve kendisi konuşmaya başlayarak tırnak içinde şu cümlelere yer verir.

Devam etmesi lazım gelen işte bu türküdür. Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi; ne Hekimoğlu Ali Paşa'nın kendisi, ne konağı, hatta ne de mahallesi. Her şey değişebilir, hatta kendi irademizle değiştiririz. Değişmeyecek olan, hayata şekil veren, ona bizim damgamızı basan şeylerdir.¹¹¹

Tanpınar'ın zamanın “yekpare”liğine yaptığı bu vurgu, zaman kavramına bağlı olarak işlediği eserlerinde ve şiirlerinde de vardır. Bu kavram, zaman anlayışı içerisinde geliştirilen en önemli basamaktır. Eserlerinde her zaman başvurduğu bir şekil olarak sık sık tekrar eder.

Mekanik bir zaman anlayışından ziyade sezilecek bir kavram olarak da karşımıza çıkar Tanpınar zamanı. Hayri İrdal'ı modern bir zaman telakkisine alıştırmaya çalışan ve sadece saati ve saatçiliği öne çıkarmaması gerektiğini belirten Halit Ayarç, İrdal'a hitaben şöyle der:

¹¹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, s. 20.

¹¹¹ Age, s. 20.

Zannederim ki hep saatte kalıyor onun arkasındaki şeyleri ihmal ediyorsunuz. Saat bir vasıta, bir alettir. Tabîî mühim bir alettir. Terakki saatin tekâmülüyle başlar. İnsanlar saatlerini ceplerinde gezdirdikleri, onu güneşten ayırdıkları zaman medeniyet en büyük adımını attı. Tabiattan koptu. Müstakil bir zamanı saymağa başladı. Fakat bu kadarı kâfi değil. Saat zamandır, bunu düşünmeniz lazım.¹¹²

Tanpınar'ın zamanı daha çok geçmiş ve şimdi ile ilintilidir. Şimdi ve geçmiş geleceği inşa edecektir. Huzur adlı eserinde “Maziyi ihmal edersek hayatımızda ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder, terakibin içine ister istemez sokacağız. O kendisinden gelmemiz lazım gelen bir şeydir. Bu devam fikrine bir vehim de olsa muhtacız.”¹¹³ der. İşte bu devam fikri şiirlerinde de işlenmiş ve örnekle şu şekilde ifade edilmiştir:

Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.¹¹⁴

Tanpınar'ın en fazla bilinen şiirleri arasında yer alan “Ne İçindeyim Zamanın” adlı şiirinin ilk dörtlüğü olan bu mısralar, Tanpınar'ın zaman anlayışını çok veciz bir şekilde dile getirir. Bu dörtlükte ilk iki mısra, incelendiğinde öncelikle zamanın neresinde durmamız gerektiğini bize anlatır. Tanpınar “ân”ı merkeze alır. Bu “ân”ın içinde ve dışında olmak gibi iki zıtlık oluşturur. Fakat Tanpınar, her ikisinde de var olduğunu ve bu iki zıtlığın anı, bütüncül bir terkip ile oluşturduğundan hareketle “yekpare bir ân”a ulaştığını anlatır.

Tanpınar'ın zaman anlatışında şüphesiz maziye yüceltme, geçmişe olan dikkat ve akış hâlinde zaman anlayışının çok büyük etkisi vardır. Bu anlayış sanatının en önemli özelliklerinden biri olan terkip etme düşüncesinden dolayı eserlerinde sıklıkla tekrar edilir. Tanpınar'ın zaman anlayışı tıpkı rüya anlayışında olduğu gibi zihinsel bir temele dayanır.

¹¹² Ahmet Hamdi Tanpınar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 259.

¹¹³ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, s. 240.

¹¹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 19.

Zaman anlayışı, hem zihinsel imajlar vasıtasıyla hem de zaman algısını bu zihinsellikten kısmen sıyrarak nesnel, görsel ve hareketli imajlar vasıtasıyla dile getirilmiştir.

C. Musiki

Tanpınar'ın musiki anlayışı üzerine yapılan çalışmaların büyük bir kısmı nesirleri bilhassa da romanları ve roman kahramanları açısından ele almıştır. Biz ise çalışmamızın özellikle bu bölümünde, çalışmamızın da konusu olan şiirlerinden hareketle Tanpınar'ın musiki anlayışını ele alacağız.

Tanpınar şiirlerinden farklı olarak özellikle de nesirlerinde musikiyi imajları dönüştürerek kullanır. Nesirlerinde musikin daha çok sembol olma yönü ortaya çıkar. Onda geçmişin rüyasını görür. Bu rüyayı anlatırken roman kahramanlarının ağzından konuşarak Ahmet Mithat Efendi tavrı takınır, musikimiz hakkında bilgi vermeye başlar. Huzur'da romanın başkahramanı olan Mümtaz'ın dilinden şunları aktarır:

Annem eski musikiyi severdi. Babam ise hiç anlamazdı. İhsan için bir nevi musikişinastır, diyebilirim. Ben ise onu hayatıma naklettim. Bütün tarih boyunca böyle olmadı mı? Evet, belki de kolektif bir kaderi yaşıyorum. Asıl düşüncemi ister misiniz? Bizim musikimiz kendi içinde değişene kadar hayat karşısındaki vaziyetimiz değişmez sanıyorum.¹¹⁵

Tanpınar'a göre musikimiz, mazi ve şimdinin arasında kesintisiz bir şekilde olması gereken ortak kodlarımızdan biridir. Bu bahis onun zaman algısı ile de paralellik arz eder. Tanpınar'ın burada takındığı tavır, kültürel değişimlerin sanata etkisinden hareketle özellikle de musikimiz üzerinden estetik ve sosyal bir çözümlenmeye gitmektir. Tabii ki estetik anlamlandırmayı şiirlerinde, estetiğin temel alındığı sosyal tespitleri ise nesirlerinde yapmıştır.

¹¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, s. 133.

Tanpınar'ın poetikasında rüya ve zamandan sonra en fazla değindiği kavram musikidir. Tanpınar'da musikiye verilen önem sadece şiirle kalmamış onun nesirlerine de etki etmiştir. Nitekim romanlarından birinin adı da *Mahur Beste*'dir. *Huzur* adlı eserinde Tanpınar, klasik Türk sanat müziğine dair o kadar bilgi verir ve eserini bu kavram üzerine inşa eder ki *Huzur*'u okuyan biri müstakil bir şekilde de olsa klasik musikimiz ile ilgili azımsanmayacak derecede bilgi sahibi olur. Bu bakımdan Tanpınar, bakmaktan ziyade görmesini bilen bir sanatkâr olduğu gibi, duymayı da bilen bir estettir.

Tanpınar'ın şiirlerinin önemli argümanı olan musiki, nesirlerinde olduğu gibi salt bir kavram ve bu kavramın karşıladığı icra olan musiki eseri olarak karşımıza çıkmaz. Çünkü şiir bir duyma işidir. Sesi, musikişinasın elinde bir mucizeye dönüşen şey olarak tarif eden Tanpınar tıpkı musiki de olduğu gibi şiirin de tali bir vazife gördüğünü belirtir.¹¹⁶ Çünkü ses doğada var olur, dağınık bir şekilde. Bu durum da sesin asli hâlidir. Fakat bu bir musikişinasın elinde sanat eseri hâline gelir. Tabiatın içinde lisanın da hususi bir hüviyeti vardır. O, tabiatın asli olarak bir insan üretimi olarak durur. Şiir ise lisanın bu tabii hâline tıpkı musiki gibi bir talilik katar. Onu, yani lisanı tabiatın dışına çıkarır. Burada karşımıza çıkan şey şiirin lisana olan hâkimiyetidir.

Tanpınar, eserlerinde sese büyük önem veriyordu. Nitekim eserlerinin şekil ve ahenk öğelerinden olan imaj ve ses için “İmaj şiirin zihin veya ruh tarafıdır, nasıl ses hançere tarafıysa... İnsan için ses mühimdir.” der.¹¹⁷ Tanpınar bu satırlarında şiirin önemli bir ögesi olan imajı kendi imaj kullanımına da uygun olarak zihinsel bir faaliyet olarak ele alır. İmajın diğer bir yönü ise ruhun yansıması oluşudur. Ses, ise bu zihinsel ve ruhsal nitelikten daha çok duyuyla alakalandırılmıştır. Dolayısıyla Tanpınar'ın şiirde sese büyük

¹¹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 14.

¹¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Dersleri*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 281.

önem verdiği söylenebilir. Fakat Tanpınar'ın şiirde sesle ilgili yaptığı bu vurgu, sadece duyusal bir nitelik olarak kalmaz. Tanpınar bunu şu şekilde açıklar:

Dede'nin Mahur Beste'sini ilk defa dinlediğim zaman, birdenbire gözlerimin önüne çıplak bir manzaraya tek başına hâkim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal, musikinin rüzgârıyla bende doğan bir şeydi. Hâlbuki bu besteyi o anda dinlemeye hazırlanmış değildim, nağme beni ansızın yakalamıştı. Bu hayalin meydana gelmesi uyanık hâlde bir rüyadır.¹¹⁸

Tanpınar'ın *EÜM(Edebiyat Üzerine Makaleler)* adlı eserinden alınan bu satırlarda, sesin yani Mahur Beste'nin kendisini bir manzaranın oluşturduğu rüya âlemine soktuğundan bahseder. Şiir söz konusu olduğunda bizim Tanpınar'ın eserlerinde gördüğümüz şey tam olarak musikinin bir manzara arz etmesi olacaktır. Bu manzara imajlar ve ses oyunları vasıtasıyla zenginleşecektir. Özellikle şiirlerinde musikinin doğurduğu işitsel imajlar vasıtasıyla canlanan manzara ve sesin ahengi dikkat çekicidir.

Tanpınar'ın nesirlerinde klasik musikiye yer vermesinin sebeplerinden biri de şüphesiz onun sanatında çok önemli bir etkisi olan Yahya Kemal'dir. Yahya Kemal Fransa'da Albert Sorel'den aldığı tarih fikriyle mazi düşüncesini inşa etmiştir. Kendisini, tarihi kronolojiden ziyade maziye bağlayacak taraflar aradı. Tanpınar'ın eserinde alıntılacağı gibi Michelet'nin “Fransız toprağı on asırda Fransız milletini yarattı.” sözünden hareketle bir senteze yöneldi.¹¹⁹ Osmanlı'da en yaygın olan millî sanatlar ise mimari ve musikiydi. Bu sebeple Yahya Kemal eserlerinde musikiyi içselleştirdi. Tanpınar, özellikle de nesirlerinde musikiye mazi penceresinden bakar. Çalışmamızın rüya bahsinde de belirttiğimiz gibi onun amacı klasik musikimizde geçmişin rüyasını görmektir.

Tanpınar'ın hayatının ve eserlerinin içine musikiyi sokmasının sebeplerinden biri de onun tarihsel bağları koparmak istemeyişidir. Huzur'un kahramanlarından biri olan

¹¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 35.

¹¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005, s. 28.

Nuran, Tanpınar'ın kendisi diyebileceğimiz roman kahramanı Mümtaz ile ilgili olarak "Ben yine çocuğumla meşgulüm, sen yedi asrın ölüsüyle..."¹²⁰ ifadesini kullanır. İşte bu ölülerden biri de Tanpınar'ın belki de son şahitlerinden biri olduğu klasik musikimizdir.

Tanpınar bununla ilgili olarak Nuran'a Mümtaz'ın ağzından şunları dile getirir:

Benim kafamdaki ölülere gelince, onlar benim kadar sende mevcut olan şeyler. Asıl hazini nedir bilir misin? Onların tek sahibi bizleriz. Onlara hayatımızda yer vermezsek tek yaşama haklarını kaybedecekler... Zavallı dedelerimiz, musikişinaslarımız, şairlerimiz, adı bize kadar gelen herkes hayatımızı süslememizi o kadar iştiaakla bekliyorlar ki...¹²¹

Tanpınar, bu isimleri, insanı ve hayatı sanat ile yansıttıkları için daha da benimsiyor; derviş ruhlu bu insanları hayatının önemli figürlerinden biri hâline getiriyordu. Nitekim Tanpınar, Mümtaz'ın aşkı olan Nuran'ı klasik musikiyi iyi bilen ve icra eden bir tip olarak romanda idealize eder. Hatta Mümtaz'ı Nuran'ın rüya âlemindeymiş gibi görmesinin sebebi; Nuran'ın klasik musiki ve geçmişle olan bağından dolayı Nuran'ın adeta maziden gelen ama bugünde yaşayan biri olmasıdır. Tanpınar bunu hâkim bir bakış açısıyla eserinde şu şekilde anlatır:

Mümtaz, Nuran'ın aşkıyla bir kültürün miracını yaşadığını, Nevâkâr'ın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post'un Rast semâi ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fani varlığı gerçekten bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu.¹²²

Musikinin Tanpınar'ın eserlerinde önemli bir estetik unsur olarak kullanılması Yahya Kemal'de olduğu gibi, örnek aldıkları yabancı ve yerli şairlerin etkisi, maziye sığınma anlayışı, musikinin edebî faaliyetlerde kullanılabilir bir estetik unsur olması gibi unsurlarla gerçekleşir.

¹²⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, s. 167.

¹²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, s. 167.

¹²² Age, s. 199.

Tanpınar bir yazısında, ustaları arasında saydığı Charles Baudelaire'in bir şiirinde “Musiki çok defa beni bir deniz gibi alır ve solgun yıldızıma doğru götürür.” ifadesini alıntılar ve ardından Baudelaire'in musiki için “ümitsizliğimin büyük aynası!” dediğini belirterek musiki karşısında kendi durumunun da bu olduğunu belirtir.¹²³ Bu cümleler bize Tanpınar'ın musikiye dair bakış açısını da hemen hemen ortaya koyar. Öyle ki Tanpınar bununla ilgili olarak “Ona kendi meleğime teslim olurmuş gibi olurum; beni taşıdığı tehlikeli uçurumlarda ömrümün en güzel macerasını yaşarım. Hülâsa onunla beslenirim.” der.¹²⁴

Tanpınar'ın şiirlerinde çeşitli sanatlara rastlarız. Eserlerinde ön plana çıkan görsel imajlar, nesnelere, adeta yanımdaymış gibi duran billur avizeler, aynalar, birer vesika hüviyetine sahip manzaralar resimle; şekle verdiği önem, eserlerinde mutlak manada bir söze şeklin tasarruf etmedeki mahareti mimariyle; sese önem vermesi, musikin eşliğinde rüyalar âlemine dalması ve şiirlerini işitsel imajlarla yoğurması ise musikiyle irtibatlandırılabilir.

Tanpınar “Bizim olan kapalı cennet” olarak tarif ettiği klasik musikimizin Yahya Kemal gibi kapısını aralayanlardandır. Nitekim bu konu ile ilgili olarak Yahya Kemal, “Eski Musikimiz” başlıklı şiirinin ilk iki mısrasında “Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden / Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden”¹²⁵ der.

Tanpınar'ın hayatına ve dolayısıyla şiirine musiki bahsini sokanlardan biri de Ahmet Haşim'dir. Tıpkı Tanpınar gibi şiirin öz bir sanat olduğunu kabul eden ve bu doğrultuda eser veren Haşim, *Piyale*'nin girişinde poetik görüşlerini ortaya koyduğu “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da şiir dilini “Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın

¹²³ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Yaşadığım Gibi*. Haz. Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 420.

¹²⁴ Age, s. 420.

¹²⁵ Yahya Kemal. *Kendi Gök Kubbe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 30.

muvasııt bir lisandır.”¹²⁶ şeklinde tarif eder. Tanpınar’ın da Haşim’i şiirlerinde ilk örnek olarak aldığı kabul edilirse Tanpınar’ın şiirinin “ses”inde Haşim’in etkisi vardır denilebilir.

Tanpınar’ın musiki bahsinde etkilendiği yabancı isimler arasında Valéry en başta gelir. Tanpınar, Mallermé’nin mısraya verdiği ehemmiyeti dile getirdikten sonra yazısında şu yorumunu yapar:

Valéry ise şairde kulağın daima uyanık bulunmasını tavsiye eder ki, başka yollardan aynı şeydir. Bence şiir meselelerinde en mühimi, hatta en gücü şairin kulağıyla tam bir işbirliği yapmasıdır. Kulağınız, sizi, sizin dışınızdıan idare etmelidir, diyebilirim. Ancak bu sayede mısra nağme olur.¹²⁷

Burada dikkat çeken husus sestir. Onun sanatının baş unsurlarından biri olan dikkat, musiki bahis konusu olduğunda da kendi ifadeleriyle devreye girer. Nitekim musiki ve dış dünyadan sese bakıştaki dikkat diyebileceğimiz bu anlayışını, Tanpınar şu şekilde izah eder. “Boğaz’da Akşam” şiirinden hareketle şunları belirtir:

Bu şiirde realite olarak tek bir bulut vardır. Akşamla bu bulut değişir, bir kavıs olur ve ölüş, attığı çığlıklar camlarda tutuşur, fakat biraz sonra tekrar bir yıldız olarak gelir, Boğaz sularında yüzer. Böylece bir bulut, bir obje etrafında bir atmosferin kurulması hikâyesi. Burada da musiki ile bir benzerlik vardır. Musiki durmadan değişir. Değişerek âlemini içimizde kurar.¹²⁸

Tanpınar’ın şiirini oluşturan üç unsurun, rüya, zaman ve musikinin bu satırlarda bir arada işlendiğini görürüz. Tanpınar’ın şiirinde ses unsuru o halde hem bir musiki ahengine sahip olması, hem de çağrıştırdığı hayaller bakımından oldukça önemlidir. Yani Tanpınar’ın eserlerinde musiki iki şeyi temsil eder: Ses ve hayal. Kaplan, Tanpınar’ın şeklin içine gizlediği musiki ile ilgili olarak şunları söyler:

Kelime musikisi Tanpınar’ın şiirlerinde mühim bir rol oynamaz ve dikkati çekmez. Zira onun için kelimeler, seslerinden ziyade uyandırdıkları hayaller bakımından önemlidirler. Bununla beraber şiirlerinde mücerret veya sessiz

¹²⁶ Ahmet Haşim. “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”. *Piyale*. Haz. M. Fatih Andı ve Nuri Sağlam. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 16.

¹²⁷ Mehmet Kaplan. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 219.

¹²⁸ Age, s. 224.

musiki adını verebileceğimiz mısraların ve şiirlerin yapılarıyla ilgili bir musiki vardır. Kelimelerin mısra içinde sıralanışları ile mısraların şiir boyunca birbirlerine bağlanışları şiirin mana ve imajları kadar, hatta onlardan çok daha mühimdir.¹²⁹

Tanpınar sadece klasik musikimizi değil Batı müziğini ve halk müziğimizi de takip etmektedir. Özellikle sanat anlayışını ortaya koyduğu “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta Dede Efendi’yi, Mozart ve Beethoven’i birlikte zikreder. Fakat Batı müziği eserlerinde bir rüya âlemi kurmaz. Daha çok çatışma unsuru olarak ön plana çıkar. Tanpınar’ın şiirlerinde musiki ve ona bağlı klasik musikimizdeki makamlar birkaç kez geçer.

Kaplan, Tanpınar’ın şiirlerinde yer alan musiki ile ilgili olarak şunları söyler: “Şiirde kelimeler ve imajlar parçanın umumi akışı içinde yüzerler. Şiirin ahengi bizzat bu akıştır. Tanpınar’ın musikiden hoşlanma sebeplerinden biri, doğurduğu imajlar ise, ikincisi seslerin akışından meydana gelen ahenk olmalıdır.”¹³⁰ Kaplan’ın vurguladığı gibi kelimelerin akışından doğan ahenk ve sesin bir hayale doğru kapı açması gibi hususlar bu bakımdan Tanpınar’ın şiirlerinde sesin imajla olan bağlantısını ortaya koymaktadır. Bu bakımdan Tanpınar’ın şiirlerinde işitsel imajlar önemli bir yer tutar. Bu estetik musikiye bağlı olarak zaman ve rüya anlayışına bağlı mısralarda da ön plana çıkar.

¹²⁹ Mehmet Kaplan. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 166.

¹³⁰ Age, s. 167.

III. BÖLÜM: TANPINAR'IN ŞİİRİNDE İMAJLAR

A. Rüya Kavramına Bağlı İmajlar

1. Rüya ve Zihinsel İmajlar

Tanpınar'ın estetiğini oluşturan unsurlardan olan rüya, zihinsel bir olgu olarak öncelikle şairin zihninde var olur. Bu sadece rüya kavramı ile ilgili değildir. Sanatının önemli cephelerinden biri olan zaman ile ilgili olarak da aynı şey söylenebilir. Onun şiiri zihinsel bir faaliyetin ürünüdür. Bu ürünün en önemli göstergelerinden biri, hayal dünyasının sınırsızlığına bağlı olarak ortaya çıkan zihinsel imajlardır. Tanpınar, bu zihinsel imajları şiirinin içine parça parça serpiştirmiştir.

Zihinsel imajlar genellikle, var olan gerçekliği dönüştürerek gerçekliğin zihinsel bir estetik olarak ele alınmasıyla ortaya çıkan imajlardır. Dolayısıyla zihinsel imajlar estetik bir düşünce boyutu ile ilgilidir.

Tanpınar'ın şiirlerinde zihinsel imajlar, imaj tahlili olarak ele alındığında çok önemli bir yer tutar. Bu bakımdan onun estetiğinin temel kavramı olan rüya ve zihinsel imajlar arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu benzerlik rüyanın şiirlerinde daha çok anlam boyutuna gönderme yapan, zihinsel imajın ise daha çok hem şekil hem de anlam içerisinde yer alan kurucu unsur olmalarıdır. Tanpınar'ın eserlerinde rüya, zihinsel imajların kullanımına yol açmıştır diyebiliriz. Çünkü rüya, Tanpınar'ın ele aldığı şekliyle bir şuurun eşlik ettiği hâl olarak düşünülse bile gerçekten kopuştur. Bu, rüya konusunun zihinsel imajlarla işlenmesini de kolaylaştırmaktadır. Zihinsel imajlar, gerçek dünyada nesnesini ya da mutlak gerçekliğini göremediğimiz ancak düşünceye hitap eden imajlardır. Bu bakımdan zihinsel imajların malzemesi gerçek dünya bile olsa bu nesne ya da görsel dünya bir dönüşüm geçirmektedir. Tanpınar'ın şiirlerinde rüya bu bağlamda ele alındığında

genellikle gerçeğin zihinsel bir dönüşümü olarak göze çarpar. Aşağıdaki dörtlükte bu dönüşümü net olarak görebiliriz.

Ey eşiğinde bir anın
Durmadan değişen şeyler
Başucunda her rüyanın
Bu aydınlık oyun bekler¹³¹

“Eşik” kavramı Tanpınar’ın şiirlerinde sıkça yer alır. Tanpınar, zamana ve zamanın öğelerine önem verir. “An” da bu öğelerden biridir. Şiirde, anın eşiğinde “durmadan değişen şeyler” ifadesi ile hareketli imajlara yer verilmiştir. Tanpınar bu “durmadan değişen şeyler” hareketli imajını, sonraki mısralarda “aydınlık oyun” görsel imajı ile nitelendirmiştir. Rüyanın başucunda bekleyen “aydınlık oyun” Tanpınar’ın rüya hâlini anlatır. “Aydınlık oyun” imajı ile Tanpınar hayatımızda durmadan değişen şeyleri zihinsel bir imaja dönüştürmüştür. Çünkü bir “aydınlık oyun” a dönüşen şeylerin, maddi varlığını dünyada göremiyoruz. Burada zamana, nesnelere ya da olgulara dönük bir tabir olarak karşımızda “şeyler” durmaktadır. Bu da zihinsel bir boyuta gönderme yapar. Aşağıdaki şiirde ise tabiat öğeleri üzerinden bir zihinsel dönüşüme vurgu yapılmıştır.

Akşamın mercan dallar gibi
Suda olgunlaşan rüyası¹³²

Mısralara Tanpınar’ın rüyayı, tabiata yönelttiği zihinsel bir dikkat olarak estetize ettiğini görürüz. “Akşamın suda olgunlaşan rüyası” zihinsel bir imajdır. Tanpınar akşamın tabiata ve suya hâkim olmasını, mercan dallar gibi suda karanlığın yansımalarının büyümesine ve olgunlaşmasına bağlamıştır. Akşamın gündüze galebe çalması şeklinde açıklayabileceğimiz gerçeklik kendi evreninden çıkarılarak “olgunlaşan rüya” olarak tasvir edilmiştir. Rüyanın olgunlaşması ise gerçek dünyadan kopuk bir zihinsel algıya tekabül eder.

¹³¹ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 22.

¹³² Age, s. 26.

Ne güzeldi o kış bahçesinde
Güllerin çok derinlerde çalışan uykusu
Sana bir bahar hazırlamak için.¹³³

Şiirin bu mısralarında göze çarpan ilk öge bir tabiat tasvirinin görsel imajlarla işlenmesidir. Bunu “kış bahçesi”, “güller”, “bahar” ifadelerinden çıkarabiliriz. Tanpınar’ın bu tabiat öğelerini şiirsel bir yapı içinde kullanması ise imajlar vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Şiirin mısralarında bir üst yapı olarak rüyanın zihinselliği önemli bir yer tutar. “Güllerin çok derinlerde çalışan uykusu” mısraları bizi zihinselliğe götürür. Birinci mısradaki “kış bahçesi”nin sunduğu manzara, son mısradaki ise baharın hazırlığı, ancak “Güllerin çok derinlerde çalışan uykusu” ile var olabilmektedir. Tanpınar öncelikle birinci mısra ile bir kış manzarasını gözümüzde canlandırır. Bu manzarada onun gördüğü şey ise güllerin mevsimin de gereği olan çiçeksiz oluşudur. Bunu güllerin derinlerde çalışan uykusu tamlamasıyla anlayabiliriz. “Uyku” ifadesi ise bizi Tanpınar’ın şiirinin kurucu unsuru olan rüyaya götürür. Çünkü uyku bilinçdışına dönük bir faaliyettir. Dolayısıyla “Güllerin çok derinlerde çalışan uykusu” dizesi rüyanın zihinsel imajlarla işlenmiş bir örneğidir. Çünkü somut gerçeklik bize güllerin hareketli imajlar vasıtasıyla kış mevsiminde çok derinlerde, uyku hâlinde baharı hazırlamak için çalıştığını belirtmez. Bu ancak zihinsellikle açıklanabilecek bir göstergedir.

Tanpınar’ın rüya hâli “Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan”¹³⁴ dizesinde “tılsımlı uyku” ifadesiyle dolaysız olarak karşılığını bulur. Tılsımlı uykunun eşyaya yani nesnel dünyaya aksetmesi ise bize zihinsel bir dünyanın kapılarını açar. Mısradaki eşya olarak kastedilen şey nesnelere dir. Bu nesnelere bir tılsımlı uykunun sonucu olarak görülebilir ve var olabilir oluşu ise zihinselliğe gönderme yapar. Çünkü burada nesnelere bir rüya eşliğinde var olmaları söz konusudur.

¹³³ Age, s. 83.

¹³⁴ Age, s. 40.

“Bu lamba ve hülyamıza yabancı binlerce uyku”¹³⁵ mısrasında da Tanpınar, rüya hâlinin zihinselliğine yaptığı vurguyu net bir şekilde ortaya koymaktadır. “Hülyamıza yabancı binlerce uyku” ifadesi rüyanın zihinsel boyutuna gönderme yapar. Çünkü Tanpınar, rüyayı bir şuur olarak kabul eder. Buna bağlı olarak eserlerinde rüyayı uyuşuk bir hâlin göstergesi olarak ele almaz. Onun eserlerinde rüya zamanın, eşyanın bir taşıyıcısıdır. Bu sebeple de şuura kapı aralar. Uyku ise şuurun yücelteceği rüya hâlini ortaya koymaya engeldir. Bu sebeple de uykular hülyalarımıza yabancıdır. Bu mısradaki “hülya” ve “rüya” kelimeleri arasında bir özdeşlik kurulabilir. Uykuların hülyalarımıza yabancı olması nesnel gerçeklikle izah edilemez. Bu somut gerçeklikten uzak bir zihinselliğin mahsulüdür.

Tanpınar’ın şiirlerinde görülen zihinsel imajları onun şiirinde imaj sistemi ele alınacak olursa bir üst yapı olarak karşımıza çıkar. Çünkü Tanpınar’ın estetiğinde hem rüya hem de zihinsel imajlar kurucu bir unsur olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla diğer imaj çeşitleri genellikle bu zihinselliği açıklama görevinde kullanılırlar.

2. Rüya ve Nesnel İmajlar

Tanpınar’ın şiirlerinde zihinsel imajların imaj türleri içinde kurucu bir vasfının olduğunu dile getirmiştik. Tanpınar’ın şiirlerinde en fazla yer verdiği imaj türlerinden biri de nesnel imajlardır. Bu imaj türü nispeten, Tanpınar’ın şiirini soyut ve hayale dayalı bir şiir olmaktan kurtarır. Tanpınar’ın şiirlerinde rüya ve ona bağlı olarak kullanılan nesnel imajlar genellikle çok belirgin ve tekrar eden nesnelere üzerinden verilmektedir. Burada nesnelere imaj olması gibi bir durum da ortaya çıkmaktadır. Bu ise rüya ve nesne arasındaki ilişki ile sağlanmıştır. Tanpınar’ın şiirlerinde dikkat çeken bir diğer husus ise

¹³⁵ Age, s. 33.

rüya ve nesnel imajların genellikle rüya ve onu çağrıştıran kelimelerle birlikte kullanılmasıdır. Aşağıdaki mısralar bu açıklamalarımızı net bir şekilde örneklendirebilir.

Hülyan eşiği aşılmaz
Bir saray olmuştu bize¹³⁶

Tanpınar bu mısralarda rüyayı “eşiği aşılmaz bir saray” olarak mekânsal bir imaj vasıtasıyla nesnelleştirmiştir. “Hülya” ile rüya arasında bir özdeşlik söz konusudur. Rüyanın kutsiyetini ifade etmek amacıyla da bunu “saray” imajıyla açıklamıştır. Çünkü “hülya” ifadesi sevgilinin hayalini çağrıştıran bir ifadedir. Bu bakımdan mısralarda saray, göze çarpan en belirgin nesnel imajdır. Fakat şiirde “saray”a ait ve Tanpınar’ın şiirlerinde sıkça kullandığı “eşik” kavramını da kullanmıştır. “Eşik” bu şiirde “hülya”yı somutlaştıran, nesnel olarak sarayın içinde bir yere de denk gelebilecek bir sembol olarak durur. Bu bakımdan rüya hem saray hem de eşik nesnel imajı ile ortaya konmuştur. Nitekim bunlar tek bir kelime grubu olarak “eşiği aşılmaz bir saray” şeklinde şiirde yer almıştır.

Ey sükûtun bir nefeste
Yaktığı billûr avize!¹³⁷

Görselliği çağrıştıran bu mısralarda Tanpınar, sükût ile rüyayı aynı anda yaşamaktadır. Bu sükût ya da rüya hâline “yakmak“ fiili vasıtasıyla hareket kazandırılmış ve ışığı da içinde barındıran bu eylem, Tanpınar’ın rüyalarını billur bir avizeye çevirerek nesnelleştirmiştir. Nitekim kristalleştirme, Tanpınar’ın bu mısralarında olduğu gibi şiirlerinde en fazla kullandığı estetik öğelerden biridir. Rüya hâli Tanpınar’ın şiirlerinde genellikle bir tema olmaktan ziyade nesnel imajlar vasıtasıyla eşyaya aksetmiştir. Bunu aşağıdaki dörtlükte de görebiliriz.

Bir âlem kurulur gibi yeniden
Baştan başa hayal, düşünce, rüya,
Billur bir kadehe benziyordun sen
Uzanan yüzünle bu parılıya¹³⁸

¹³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 41.

¹³⁷ Age, s. 21.

Özellikle ışıkla birlikte ve nesnelere dondurulması sonucunda ortaya çıkan billur, burada bir insanı teşbih eder. Kişiyi ve onun hayalini “billur bir kadeh” imajıyla Tanpınar kristalleştirmiştir. Şair onun billur bir kadeh oluşunu ise “Baştan başa hayal, düşünce, rüya” dizesiyle var etmektedir. Dolayısıyla tıpkı yukarıdaki mısra gibi kişi ya da nesne rüyalar arasından görülmektedir. Mısralarda göze çarpan iki husus “insan” ve “billur kadeh” arasındaki özdeşliktir. Bu özdeşliği ortaya koymak içinse Tanpınar, insanı “baştan başa hayal, düşünce ve rüya” şeklinde tavsif etmiştir. İnsanın bu şekilde vasıflandırılması zihinsel bir söylemdir. Dolayısıyla bu zihinsel imajlarla “rüya insan” olarak karşımıza çıkan bir gerçeklik ortaya konmuştur. Burada şu özdeşliğe de vurgu yapabiliriz o hâlde. “Rüya insan” zihinsel imaj, bu imajın dönüşümü ile ortaya çıkan ve insanla özdeş olan şey “billur kadeh” ise nesnel bir imajdır.

Yavaş yavaş aydınlanan
Bir deniz altı âlemi
Yosunlu bir boşluktan
Çekiyor kendine beni¹³⁹

Tanpınar mağarayı empresyonist bir tavırla, bir rüya hâli içinde izlerken onu yosunlu bir boşluk imajıyla tarif eder. Bu yosunlu boşluk aracılığıyla sığındığı mağara nesnelleşir. Kaplan, bu mısralarla ilgili olarak “Başlangıçta şairin ‘ben’i sular altındadır.”¹⁴⁰ der. Burada Kaplan, şairin kendisinin bilinçdışını ön plana çıkarır. Bu da bizi rüyalara ve Freud’a götürür. Nitekim Kaplan cümlelerinin sonunda “Bazı psikologlara göre, su altı, boşluk, anne rahmidir. Biz buna ‘şuuraltı’ veya ‘uyanmadan önceki rüya hali’ adını verebiliriz.”¹⁴¹ der.

¹³⁸ Age, s. 37.

¹³⁹ Age, s. 21.

¹⁴⁰ Mehmet Kaplan. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 62.

¹⁴¹ Age, s. 62.

Tanpınar, “Belki rüyalarıdır bu taze açmış güller”¹⁴² mısrasında açık bir şekilde “rüya” ve “güller” arasında özdeşlik kurmaktadır. “Gül” burada karşımıza nesnel bir imaj olarak çıkar. Ona imaj olma niteliği katan şey ise rüya oluşudur. Tanpınar bu nesnel imajı “taze açılmış” ifadesi ile hareketli bir imaja da dönüştürmüştür. Fakat bu hareketlilik süreklilik arz etmez. Çünkü gül açılmış ve hareketlilik sona ermiştir. Böylelikle “gül” bir temsil özelliği kazanmıştır. Tanpınar ilk mısrasına yer verdiğimiz dörtlüğün sonunda eşya ve rüya arasında özdeşlik kurar. “Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner” mısrası rüya ve eşya özdeşliğine örnektir.

Tanpınar’ın kullandığı nesnel imajlar genellikle sık sık tekrar eder. Bu imajların en önemli işlevi ise yukarıdaki tahlillerde de görüldüğü gibi zihinselliğin somutlaştırılmasıdır.

3. Rüya ve Görsel İmajlar

Tanpınar’ın şiirlerinde görsel imajlar, özellikle rüya kavramıyla birlikte sıklıkla kullanılır. Şairin zihinsel imajlarla algılanabilir hâle getirmeye çalıştığı rüya estetiği, nesnel imajlarla somut bir örnek teşkil etmiştir. Görsel imajlar ise bu zihinsellik ve nesnellığın genellikle tabiat öğeleri ile işlendiği manzaralar arz eder. Mısraları ya da şiiri okuduğumuzda gözümüzün önünde rüyaya bağlı olarak bir manzara canlanır. Tanpınar’ın şiirinde diğer imaj türlerinde olduğu gibi görsel imajlar da tek başına var olmazlar. Zihinsellik, nesnellik, görsellik ve hareketlilik şiirlerde iç içe geçmiştir.

Tanpınar’ın görsel bir bakış açısına sahip olması rüya ile dolaylı olarak bağlantılıdır. Çünkü rüyaya kaynaklık eden düşüncenin imaja dönüştürülmesi rüyayı zihinsel bir uğraş olmaktan çıkarır. Raşit Tükel, bunu şu şekilde açıklar:

¹⁴² Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 40.

Soyut biçimde ifade edildiğinde kullanışsız olan düş düşüncesi resim diline çevrildiğinde, düş işleminin gereksindiği zıtlıklar ve özdeşlikler çok daha kolay kurulabilecektir. Böylece gizli düş düşüncelerinin görünür düş içeriğine dönüşümünde (...) bir etmeden söz etmek mümkün olmaktadır; görsel imgeler halinde temsil edilebilirlik.¹⁴³

Tanpınar'ın kullandığı görsel imajlarda yukarıdaki tarife uygun şekilde resim dili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu aşağıdaki şiirde kullanılan tasvirin hayalimize canlandırıldığında ortaya çıkan imajıyla da görebiliriz.

Yavaş yavaş aydınlanan
Bir deniz altı âlemi¹⁴⁴

Tanpınar, rüyalarına önemli kaynak teşkil eden denizi tasvir ederken pek çok mısrasında gördüğümüz gibi ışıktan faydalanmıştır. Manzaranın karşısında girdiği rüya hâli yavaş yavaş aydınlanan bir deniz altı dünyasıdır. İlk mısra okunduğunda gözümüzün önünde bir tabiat manzarası canlanır. İlk mısradaki ortaya konan gerçeklik gecenin yavaş yavaş çekilmesi sonucunda güneş ışıklarıyla deniz altının yavaş yavaş aydınlanmasıdır. Burada deniz altı ve karanlık özdeşliği kurulabilir. Dolayısıyla karanlık ve deniz altı bilinçaltını aydınlık ise şuuru temsil edebilir.

Gece bir tepeden seyrettik, büyük
Yıldızların suya döküldüğünü¹⁴⁵

Tanpınar rüya hâlini bu dizelerde yine su üzerine kurmuştur. Tanpınar'ın gördüğü bir deniz manzarasıdır. Işık, bu mısralarda da ön plana çıkar. Yıldızların ışıklı manzarasını suyun üzerinde gören Tanpınar, ışığın ve karanlığın rüya hâlini mısralarında kurmuştur. “Yıldızların suya dökülmesi” hareketli imajlar vasıtasıyla ortaya çıkan bir görselliktir.

Bazen bir tebessüm, tutuşmuş mercan
Rüyasıyla sanki kanlı bir çiçek,
Ve saçlar ümitsiz öyle yüzecek
Olgun akşamların ağırlığından¹⁴⁶

¹⁴³ Raşit Tükel. “Düşlerin Yorumu Üzerine”. *Psikanaliz Yazıları*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000, s. 20.

¹⁴⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 21.

¹⁴⁵ Age, s. 37.

¹⁴⁶ Age, s. 45.

Şiirin ilk mısrasında “tutuşmuş mercan” ifadesi mercanın rengine vurgu yapmaktadır. Bu görselliği ve hareketliliği barından dönüşen bir imajdır. İkinci mısradaki yer alan “rüya”ya bağlanan üç şey vardır: tebessüm, mercan, çiçek. “Kanlı bir çiçek” görsel bir imajdır. Çiçeğin kanlanması ile kırmızı gül arasında bir özdeşlik kurulabilir. Burada gül bir insan olarak düşünülebilir. Tanpınar istiare yoluyla insan ve çiçek yani gül arasında benzerlik kurmuştur. Bu da bizi aşka götürür. Fakat bu aşk bir rüyanın içine hapsedilmiştir. Bu sebeple de üçüncü mısradaki olduğu gibi bir ümitsizliği çağırır.

Tanpınar “Bulutların kanlı mahşeri”¹⁴⁷ dizesi ile ufkun kızıla boyanmasını bir mahşere benzetir. Karanlığın ortaya çıkışı olan bu kızılık, kanlı bir mahşer olarak görünür. “Kanlı mahşer” görsel imajı ile ufkun görselliğine vurgu yapılır. Bu hakikat olarak göz önünde durmakla birlikte Tanpınar’ın ufka ve ona ait bir nitelik olan kızılığa yüklediği anlamlar sebebi ile rüya olarak da var olur.

Bir kadın doğdu bir lahzada
Bir dalganın sağrısından
Siyah, lâcivert bir kadın
Köpük köpük saçlarıyla¹⁴⁸

Şiirde kadın bir dalganın sağrısından var olur. Burada kadının sudan var olduğunu bir anda bir dalga eşliğinde kadının doğduğunu görürüz. Fakat bu kadın doğduktan sonra da su gibidir ve özdeşlik devam etmektedir. Çünkü onun rengi tıpkı suya yansıyan ışığın suyun rengini değiştirmesi gibi değişmekte ve kadın siyah, lacivert bir kadın olmaktadır. Tanpınar’ın rüyalarında daha önce belirttiğimiz gibi temsil çok önemli bir boyuttur. Son mısradaki kadının köpük köpük saçlara sahip olması ile ortaya çıkan görsel imajla, su arasında benzerlik kurulmuştur. Tanpınar’ın bu mısralarında şiir estetiğinin çok yönlü oluşuna da şahitlik ederiz. Tanpınar’ın mısraları bize Sandro Botticelli’nin *Venus’ün*

¹⁴⁷ Age, s. 82.

¹⁴⁸ Age, s. 84.

Doğuşu adlı eserini anlatır gibidir. Bu tabloda şunlar anlatılır: “Venüs, gül yağmuru ortasında rüzgâr tanrıları tarafından kıyıya uçurulan bir deniz kabuğu üzerinde denizden çıkmıştır.”¹⁴⁹ Tanpınar’ın sanki şuuraltından kaynaklanmış bir malzeme ile zenginleştiği bu mısralar gerçeklikten kopuk bir rüya algısına bağlı olarak görselleştirilmiştir.

Tanpınar’ın şiirlerinde görülen görsel imajlar onun estet kimliğinin de etkisiyle çok orijinal bir kullanım şeklinde ele alınmışlardır. Yukarıdaki şiirde Tanpınar’ın estetiği yakalamasını sağlayan şey ilhamdır. Bunu bir resim aracılığıyla yapmıştır. Fakat Tanpınar’ın şiirlerinde görsel imajları bu denli zengin kullanmasının em önemli sebeplerinden biri estet olmasının yanında insana ve tabiata karşı duyduğu dikkattir. Bu dikkat onun şiirlerinde nesnel ve görsel imajlarla kelimelerden terkip edilen bir peyzaja dönüşmüştür.

4. Rüya ve Hareketli İmajlar

Tanpınar şiirlerinde dinamiklik önemli bir estetik öğedir. Bunun sebebi ise zihinsel, nesnel ve görsel imajların onun şiirinde dinamikliği de beraberinde getirmeleridir. Tanpınar’ın imajlarının şekli anlamda bu kadar sıkı sıkıya bağlantılı olmaları onun estetiğini meydana getiren kavramları ortaya koyarken bile şekli disipline verdiği önemle açıklanabilir. Zihinsel bir algıya tekabül eden, sonrasında nesnelleştirilip somutlaştırılan ve görsel bir manzara arz eden rüya hareketli imajlar vasıtasıyla dinamik bir boyut kazanır. “Eşik” başlıklı şiirden alıntıladığımız aşağıdaki mısralarda Tanpınar’ın bu estetiğini görebiliriz.

Duyardın uzlette her an bir yeni
Âlemin yıkılıp devrildiğini¹⁵⁰

¹⁴⁹ E. H. Gombrich. *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi: İstanbul, 2002, s. 264.

¹⁵⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 65.

Şiirde Tanpınar'ın rüyalarında her an yeni bir âlem yıkılıp devrilmektedir. Bunu rüya ve uzlet kelimeleri arasındaki bağlantı ile açıklayabiliriz. Çünkü Tanpınar'da kaçış diyebileceğimiz uzlet genellikle rüyalardır. Rüya atmosferine girebilecek yeni âlemler, yıkılıp devrilerek rüya hâli, hareketli imajlar vasıtasıyla tasvir edilmiştir. Bu mısralarda rüyalara sokulan “her an bir yeni âlem” tamlamasının işaret ettiği zihinsellik bunun önemli bir göstergesidir.

Yeter büyüüne aldandığımız
Güneşin... biraz da yalnızlığımız
Kendi aynasında gülsün, gerinsin
Güvercin topuklu sükût gezinsin¹⁵¹

Yalnızlığın kendi aynasında gülüp gerinmesi hareketli imajlara birer örnektir. Tanpınar güneşe aldandığımız yeter ifadesinden sonra hemen yalnızlığı dile getirmiştir. Bu ifade tesadüfi bir söylem olarak şiirde yer almaz. Burada yalnızlık güneşe zıt bir oluş hâli olarak karşımızda durmaktadır. Dolayısıyla yalnızlık ve karanlık arasında da bir bağ kurulabilir. Nitekim mısra sonunda “güvercin topuklu sükût” ifadesi ile bir rüya hâlini kuran Tanpınar, yalnızlık-sükût ve karanlık üçgeninde bir özdeşlik kurmuştur.

“Keder, durmadan çiçek açar içimizde”¹⁵² mısrası Tanpınar'ın trajik yanını ortaya koyar. Tanpınar'ın bu yönü hem gerçek hayatında hem de şiirlerinde var olmuştur. Bu mısralarda da Tanpınar kedere müptela olmuş bir rüya hâlini yaşamaktadır. Öyle ki bu keder, hareketli imajlar vasıtasıyla durmadan içimizde çiçek açmaktadır. Çünkü keder bir kaçışı bize sunmaktadır. Tanpınar da bu kaçış dünyası ise rüyalardır.

Bırak, ellerin sessizce düşünsün
Düşüncende yaşamak isterim ben senin¹⁵³

Tanpınar seslendiği kişinin ellerinin sessizce düşünmesini istemekle onu bir rüya atmosferine sokar. Ellerin sessizce düşünmesi ile bu hâl hareketli imajlar vasıtasıyla tarif

¹⁵¹ Age, s. 67.

¹⁵² Age, s. 75.

¹⁵³ Age, s. 77

edilir. Aslında, Tanpınar'ın istediği o kişinin ellerinde olması değil düşünce ve hayallerinde yer bulmasıdır. Bunu da ikinci mısradaki dile getirir.

Bâkir hülyasıyla beyaz ve ürkek yarın,
O sükût bahçesi, ufkunda kuş yerine
Hasret kanat çırpıp düşünen ellerine...¹⁵⁴

Tanpınar “beyaz ve ürkek” olarak nitelediği yarınları, taze bir rüya olarak görür. Bunu “bâkir hülya” tamlamasından çıkarıyoruz. Şiirin diğer mısrasında yarın; “sükût bahçesi” olarak adlandırılır. İlk mısradaki bâkir hülyası görülen yarın ikinci mısradaki sükût bahçesi olarak adlandırılır. “Bâkir hülya” zihinsel bir imajdır. Çünkü yarını temsil eder. Bakirdir çünkü içinde bir yaşamışlık yoktur. Aynı zamanda da sessizdir. Bu sebeple mekânsal bir imaj olan sükût bahçesi olarak tarif edilmiştir. Bugünden yarına “hasret” kanat çırpılmaktadır. Bu rüyanın hareketli imajlarla yoğrulmasıdır. Çünkü hasretin kanat çırptığı âlem yarın olan rüyalar âlemidir. Orada ise sevgilinin “düşünen eller”i vardır. Şairinin kavuşmak istediği şey bu düşünen ellerdir.

Hareketli imajlar Tanpınar'ın şiirinde şekil disiplinin en önemli göstergelerinden biridir. Zihinsel imajlar nesnelleştirilip görselleştirildikten sonra bunlara hareketli imajlar yoluyla dinamizm katılır. Böylelikle Tanpınar şiirini belli bir durağanlıktan kurtarır. Bu bakımdan Tanpınar'ın şiirlerinde kullanılan fiillerin imaja dönüştüğü görülebilir.

5. “Akşam” ve “Yavaş Yavaş Aydınlanan” Şiirlerinde “Rüya” ve İmaj

Türleri

Tanpınar rüya estetiğinin teşekkülünü anlattığı “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta yer alan paragraflardan birinde rüya estetiğini “Şiirler”in birinci ve son manzumelerinde

¹⁵⁴ Age, s. 48.

bulabileceğimizden bahseder.¹⁵⁵ Bu şiirler ise “Ne İçindeyim Zamanın” ve “Akşam” şiirleridir. Fakat biz “Ne İçindeyim Zamanın” adlı şiirde zaman kavramına dair imajların tahlili ile ilgili olarak daha fazla malzeme bulunması sebebiyle bu şiiri “zaman” başlığı altında inceledik. Tanpınar’ın şiirlerinde imajlar dünyası ve bu imajların “Rüya” estetiği ile ilgili yanlarını bu estetiği en iyi şekilde yansıtmaya çalışacak şiirlerin ikisi olacağını düşündüğümüz “Akşam” ve “Yavaş Yavaş Aydınlanan” adlı şiirlerle açıklamaya çalışacağız.

Akşam

Siyah, dağınık bir bulut
Karşı sırtın üzerinde
Birden değişti ve yakut
Bir kuş gerindi derinde.

Sihirli aksi çok uzak
Ve kanlı bir maceranın;
Can verdi kanat çırparak
Mavi gölünde akşamın.

Son çığlığıdır şüphesiz
Şimdi camlarda tutuşan,
Biraz sonra tek bir yıldız,
Ülker veya Kervankıran,

Gelip yüzecek yeniden
Tenha boğaz sularında
Külçelenen, kenetlenen
Işıkların arasında.¹⁵⁶

“Akşam” şiiri Tanpınar’ın rüya estetiğini görebileceğimiz önemli şiirlerinden biridir. Nitekim bunu kendisi de yukarıdaki satırlarda ifade ettiğimiz gibi dillendirmiştir. Tanpınar’ın şiirlerinde zamana dair kavramlar büyük bir yekûn tutar. Şiirlerin başlıklarının dahi yarıya yakını zaman ifadelerinden oluşmaktadır. Tabii olarak Tanpınar bu ifadelerinde zamana kapı aralamakla birlikte rüyanın şiirindeki kurucu vasfıyla bunu gerçekleştirmektedir. Kısaca, zamanın içinde rüyalarını görmektedir.

¹⁵⁵ Mehmet Kaplan. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 224.

¹⁵⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 60.

Tanpınar “Akşam” şiirinde empresyonist bir tavır takınır. Mekân, zaman, rüya ve bu unsurlara refakat eden her şeyi bir “an”ın, akşamın, içinde ele almıştır. Özne olarak “yakut bir kuş” ön plana çıkar. Bu nesnel imajın üzerinden şiirde bir değişim söz konusudur. Akşamla birlikte, bu hayale eşlik eden Tanpınar’ın öznesi olan “yakut kuş” ve yeryüzü de değişmektedir. Bu değişimi Kaplan bir “bulut” metaforu ile anlatır.

“Akşam” şiirinde bulut üç safhadan geçer. Başlangıçta karşı sırtın üzerinde siyah ve dağınık olarak görünür. Sonra birden değişir, yakut bir kuş şekline girer. Şair onun bu son durumunu ‘kanlı bir maceranın çok uzak ve sihirli bir aksi’ olarak tavsif eder. Kuş akşamın mavi gölünde can verirken, son çılgılığı camlarda tutuşur. Biraz sonra göklerde tek bir yıldız, Kervankıran veya Ülker belirir ve تنها boğaz sularında yüzer.¹⁵⁷

Şiirin birinci dörtlüğünde bir yeniden doğuşa gönderme vardır. Siyah, dağınık bulut birden değişerek bir kuşa dönüşüverir. Burada Tanpınar’ın Jung’dan etkilenecek eserlerinde yer tutan “arketip” anlayışına da gönderme vardır. Bulutun değişerek derinlerde adeta yeniden hayat bulmuş ve uykudan uyanmış gibi gerinmesi ise yeniden doğuşu, imajlar vasıtasıyla Tanpınar’ın dillendirmesine örnektir.

Tanpınar’ın yeniden doğuş bahsinde Jung’dan etkilendiği bir gerçektir. Bu şiirde de yeniden doğuşun bir biçimi olan diriliş (*resurrection*) ile karşı karşıyayız. Bu biçim bir değişimde varlıklar arasında bir geçiş söz konusu edilmektedir.¹⁵⁸ İlk dörtlükte gördüğümüz bulutun değişmesi ve bir anda yakut bir kuşun ortaya çıkması gibi.

Tanpınar’ın bulutun rengini siyah olarak seçmesi karanlığı şiirde vurgulamak içindir. “Dağınık bulut” görsel imajı ise “yakut bir kuş”a dönüşecek bulutu, bir sonraki hâle hazırlar gibidir. Tanpınar, şiirinde herhangi bir madeni değil de yakutu tercih etmiştir. Bunun sebebi ise Tanpınar’ın özellikle de ışığı kristalleştirmedeki imajist tavrıdır. Yakut rengi itibariyle kırmızı bir taştır. Bu da şiirin diğer dörtlüğünden de çıkarabileceğimiz gibi

¹⁵⁷ Mehmet Kaplan. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 61.

¹⁵⁸ Carl Gustav Jung. *Dört Arketip*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 47.

Son dörtlükte bu yıldızlar Tanpınar'ın gözünde yeniden doğuşun sembolü hâline gelirler. O siyah bulut artık dağılmış ve Tanpınar'ın rüyayı, zamanı dondurduğu gibi bu ışığı da dondurarak külçe halinde ve i içe geçerek kenetlenen bir ışık halini almıştır. Böylelikle aslında varlığı ışığın olmaması sebebiyle ortaya çıkan akşam da yerini yeniden doğuşa ve aydınlığa bırakmıştır.

Tanpınar'ın şiirin sonunu aydınlığa ve yeniden doğuşa ışık demetleriyle bağlaması ise hem "Kervankıran" hem de rüyanın aldatıcılığıdır. Nitekim akşam reel bir gerçek olarak hayatımızda yer etmektedir.

Tanpınar'ın bu şiirine de zihinsel, görsel, hareketli ve işitsel imajlar hâkimdir. Bu imajlar vasıtasıyla Tanpınar'ın en fazla işlediği temler olan ölüm ve sonsuzluk bu şiirde dile gelmiştir. Çünkü güneşin ortadan kaybolması ve güneşin yerini tutan yakut kuşun ölmesi bir ölüm düşüncesini açıkla da Tanpınar yıldızların güzelliğini akşamın sularında görmesiyle bu hâl sürekli devreden bir duruma dönüşür. Ölüm ve sonsuzluk böylelikle bir tekrarın hâli olur. Bunların her biri bir rüya atmosferi inde yaşanmaktadır.

Tanpınar'ın rüya estetiğini imajları merkez alarak tahlil etmemizi sağlayacak bir diğer şiiri de "Yavaş Yavaş Aydınlanan"dır.

Yavaş Yavaş Aydınlanan

Yavaş yavaş aydınlanan
Bir deniz altı lemi,
Yosunlu bir boşluktan
ekiyor kendine beni

Bir yıldız uzaklığında
Uyanıyor birer birer
rkek bulanıklığında
Zamanı bölen şekiller.

Kervanın dönmesini bekleyenler ise bu yıldıza kervanın ölmesine sebebiyet verdiği için "Kervankıran" adını verirler.

Ey sükûtun bir nefeste
Yaktığı billur âvize!
Bu esrarlı müselleste
Gökler yakınlaştı bize...

Aydınlığın handesesi
Sonsuzluk bahçendir senin;
Dinleyin geliyor sesi
Arılarla böceklerin!

Bilirim kimse içemez
Üst üste aynı pınardan,
Bir veda gibi her nefes
Alışılmış kıyılardan.

Hangi güvercin kanadı
Köpükten çırpınışında;
Bu sarayı tamamladı
Her tesadüfün dışında;

Ve hangi el boş gecedен
Uzattı bu altın tası,
Sızdıkça bir düşünceden
Günlerin kızıl meyvası?

Ey eşğinde bir ânın
Durmadaп değişen şeyler!
Baş ucunda her rüyanın
Bu aydınlık oyun bekler...¹⁶⁰

Mehmet Kaplan bu şiirin Tanpınar'ın şiir estetiğini veren en önemli örneklerden biri olduğunu belirtir. Bu değerlendirmenin sonunda şiirin içerdđi genel estetiği ise şu şekilde açıklar:

Antalyalı genç kıza yazmış olduğu mektubunda, kendi estetiğini “rüya ile şuurlu çalışma”nın bir terkibi olarak özetliyordu. Biz buna “şuuraltı ile zekâ” da diyebiliriz. şuuraltı karanlık ve karışık, şuur ise aydınlık ve nizamlıdır. şiir, birinci halden ikinci hale geçmedir. Bahis konusu şiir işte bu hali anlatır. Fakat bu geçiş aynı zamanda insanın kendi içinde ve dışındaki boşluk ve karanlıktan ebediliğe ulaşması demektir. Başka deyişle şiir bir “Miraç” hadisesidir.¹⁶¹

¹⁶⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 21-22.

¹⁶¹ Mehmet Kaplan. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 62.

Kaplan'ın yaptığı bu açıklamalardan da yola çıkarak bu şiirin hâller arasında bir geçişi anlattığını söyleyebiliriz. Kaplan, bu geçişteki unsurlar olan şuuraltını boşluk ve karanlıkla şuurunu ise ebedîlikle eşleştirir. Bu ise insanın kendi içi ve dışında bir yükselme hadisesidir.

Şiirin ilk mısraı görsel bir manzara arz eder. Bu manzarada yavaş yavaş aydınlanan bir deniz altı âlemi yer alır. Mısralarda sunulan görsellik bize bir rüya atmosferi çizer. İlk dördünlüğün diğer mısralarıyla birlikte bu rüya hâlinin daha belirgin bir şekilde estetik bir şekilde ele alındığını göreceğiz. Tanpınar ilk iki mısradan ele aldığı âlemde “yavaş yavaş aydınlanan” bir manzarayı tasvir eder. Bu ifadeler bize görsel bir manzara çizdiğinden bu mısralarda görsel imajlar ön plana çıkarılır. Fakat Tanpınar bu görsel imajı bir yansıma olarak hareketli bir şekilde ele alır. Bu da “aydınlanmak” fiili ile gerçekleştirilir. Tanpınar daha sonra bu deniz altı âlemine yüklediği, rüya hâlini taşıyan anlamı sebebiyle deniz altı âlemini mekânsal bir imaja dönüştürür. Sadece bununla da kalmaz. Bizim mağara şeklinde denizde oluşmuş bir kovuk olarak düşünebileceğimiz yosunlu bir boşluk ifadesi ile de bir görselliğe vurgu yapar. Fakat burada imajın asıl kullanımı görseliliğin ortaya konması değil “deniz altı” ve “yosunlu boşluk” imajlarının birer sembol işlevi gören mekânsal imajlar olmasıdır. Çünkü Kaplan bununla ilgili olarak “Bazı psikologlara göre, su altı, boşluk, anne rahmidir. Biz buna ‘şuuraltı’ veya ‘uyanmadan önceki rüya hali’ diyebiliriz.”¹⁶² der. Dolayısıyla ilk dördünlük bize rüya atmosferini verir. Bunun öncelikli malzemeleri ise deniz altı ve yosunlu boşluk olarak tarif edilen mağaradır. Nitekim bu gibi manzaraların Tanpınar'ın muhayyilesinde çok önemli bir yeri vardır. Tanpınar'ın bulunduğu coğrafya ile ilgili olarak parça parça muhayyilesine soktuğu bu manzaranın

¹⁶² Age, s. 62.

onun estetiğine coğrafyanın sunduğu bir katkı olarak da düşünülebilir. Bununla ilgili olarak Emel Kefeli şu değerlendirmeyi yapmıştır.

“Yazarın hayat coğrafyası bir anlamda coğrafya merkezli bir biyografi çalışmasıdır. Yazarın ailesinin kökenleri, doğup büyüdüğü ve hayatının değişik evrelerinde farklı nedenlerle bulunduğu coğrafya incelenir. Bu inceleme yazarın eserindeki bazı motifleri, işlenen temaları aydınlatması bakımından önemlidir.”¹⁶³

Tanpınar’ın estetiğine yön veren şeyler onun coğrafyaya dair sunduğu estetiği ile de ilgilidir. Bununla ilgili olarak Tanpınar’ın çocukluk anılarından bir izlenimle coğrafya ve edebî estetik ilişkisini şu şekilde anlatır.

Tek başıma geceleri deniz kıyısında veya kayalıklarda (Hastanebaşı’nda) gezmek hakkım vardı. Karanlık epeyce inip de kayaların gölgesi beni korkutana kadar orada kalırdım. Denizin iki manzarası beni çıldırtırdı. Biri kayalıkların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışıkla ve dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzaradır. Bu kayalarda beni mesut eden şeylerden biri de yine sakin saatlerde kovuklara suyun dolup boşalmasıydı. Bir de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi. Bunlar benim muhayyilem için büyük manaları olan şeylerdi.¹⁶⁴

Tanpınar bu manzarayı rüya düşüncesiyle birleştirerek bunu şiir düzleminde imajlarla zenginleştirmiş ve şiir estetiği hâline getirmiştir. Tanpınar bununla ilgili “ Bu ancak büyülenme kelimesiyle anlatılabilecek bir haddir. Fakat galiba bu da yetmez; hakikat şu ki üzerimde bir türlü çözemediğim bir sır, gelecek zamana ait bir ders tesiri yapıyorlardı.”¹⁶⁵ der. Buradan hareketle onun şiir estetiğinde, bu manzaraların yıllar boyunca işlenerek yer bulduğunu söyleyebiliriz.

Şiirin ilk dörtlüğünde üzerinde durulacak bir başka mesele de “yosunlu boşluk” olarak ifade ettiğimiz mağaranın ya da deniz altı âleminin personayı kendine çekmesidir. Bu da rüya ile irtibatlandırılabilir bir hadisedir. Bu noktada ortaya Kaplan’ın da

¹⁶³ Emel Kefeli. *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*. İstanbul: 3 F Yayınevi, 2006, s. 16.

¹⁶⁴ Mehmet Kaplan. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 222.

¹⁶⁵ Age, s. 222.

vurguladığı gibi şuuraltı girer. Bu da bizi rüya ile dolaysız bir şekilde irtibatlandırır. Dolayısıyla “çekmek” fiili de burada sözlük anlamından sıyrılarak personayı şuur altına götüren bir hareketli imaja dönüşür. Şiirin tahlil ettiğimiz ilk dördlüğü şiiri anlamlandırmak için büyük önem arz ediyordu. Bu sebeple üzerinde uzun bir tahlili gerekli gördük. Şiirin diğer dördlükleri ilk dördlükten hareketle var olmuş gibidirler. Dolayısıyla ilk dördlükten sonra şiirin diğer bölümlerinin bu dördlüğün üzerine katmanlandığını görürüz.

İkinci ve üçüncü dördlükler şuuraltından bilince çıkışı anlatır gibidir. Tanpınar ikinci dördlükte “zamanı bölen şekiller” ifadesini kullanır. Dördlüğün son dizesi olan bu ifade bize dördlüğü anlamlandırmada yardımcı olmaktadır. Zamanı bölen bu şekiller ürkek bir bulanıklıkta birer birer uyanmaktadır. O halde şunları söyleyebiliriz. Tanpınar yukarıda yavaş yavaş aydınlanan ifadesi ile aslında gecenin gündüze galebe çalmasını anlatıyordu. Dolayısıyla geceye vurgu yapıyordu. Çünkü gece ve rüya birbirini tamamlayan unsurlardır. Bu dördlükte de zamanı bölen şekillerin “yıldız” ve “ay”ın sudaki yansımaları olduğunu düşünebiliriz. Çünkü burada ortaya çıkan manzarada “ürkek bir bulanıklık” ifadesi geçiyor. Bu ifade yıldızların ve “ay”ın tam olarak ortaya çıkmadığı için gördüğümüz manzara olabilir. Dolayısıyla bu mısralarda geceye yapılan vurguya bağlı olarak rüya hâli devam etmektedir. Bu durum ise “uyanmak” ve zamanı “bölmek” fiilleriyle hareketli imajlar vasıtasıyla ortaya konmuştur. Dördlükte yer alan uyanma ya da aydınlama hâli ise görsel imajlarla estetik bir boyut kazanmıştır. Bu aydınlanma üçüncü dördlükte daha belirgindir.

Tanpınar üçüncü dördlükte aydınlık bir manzaraya yer verir. Fakat bu aydınlık manzara yine geceye dolaylı olarak da rüyaya aittir. Onun şiirinde karanlık ve aydınlık çatışma hâlinde tekrar eden unsurlara dönüşür. Dolayısıyla karanlık ve aydınlık bir durumdan başka bir duruma geçişin de habercisi olur. Bununla ilgili olarak Kaplan şu değerlendirmeyi yapar:

Tanpınar'ın 1928-1930 yıllarından önceki ruh halini “gece” ve “karanlık” sembolleriyle ifade edersek, arkasından gelen devreyi de “sabah” ve “aydınlık” kelimelerinde toplayabiliriz. Fakat bu devrede de gece ve karanlık tamamıyla yok olmaz. Hemen her şiirine ıstırabın, kaderin ve ölümün sembolleri olarak girerler. Yalnız mutlak karanlığı, ölümü anlatan birkaç şiir müstesna, yaşama sevincinin, hayatın, saadetin ve sanatın sembolleri olan ışıklı unsurlar, varlığı çeviren geceyi içinden aydınlatır.¹⁶⁶

Kaplan'ın bu tespitlerini üçüncü ve dördüncü dörtlükte görebiliriz. Üçüncü dörtlük “sükût” ifadesi ile başlar. Bu ifade ile gece arasında gecenin gündüze göre daha sakin olmasına bağlı olarak bir bağlantı kurulabilir. Fakat bu sükût aynı zamanda bir aydınlığa da yol açar. Nesnel bir imaja dönüşen aydınlığın adı “billûr avize” olur. Dolayısıyla karanlık burada tamamıyla yok olmamıştır. Rüyaya yapılan vurgu devam etmektedir. Tanpınar'ın müselles tabirini tesadüfen kullanmayacağını düşünürsek “esrarlı müselles” tamlaması güneşin batışı ile ay ve yıldızların ortaya çıkışını sembolize edebilir. Sükûtun bir nefeste billur bir avizeyi yakması ise hem görsel hem de zihinsel bir imajdır. Çünkü sessizliğin yakıcı bir özelliği gerçek hayatta karşımıza çıkmaz.

Dördüncü dörtlükte gece ve karanlık devam etmektedir. Dörtlük “aydınlığın hendesi” ile başlar. Kaplan bunun “yıldızlı gökyüzü” olarak da ele alınabileceğini belirtir. “Aydınlığın hendesi” ifadesi görsel bir imajdır. Bu yıldızlardan doğan aydınlığa eşlik eden şey ise sonsuzluktur. Bu sonsuzluk ise yıldızlar için bir bahçe hüviyetindedir. Sonsuzluğu yıldızların bahçesi şeklinde düşünen Tanpınar, burada mekânsal bir imajı ortaya koyar. Tanpınar'ın sonsuzluğa yaptığı vurgu ise şuuraltından çok şuur çağrıştırır gibidir. Çünkü bu manzaraya aydınlık dâhil olmuştur. Fakat Tanpınar'ın aydınlık ve karanlığı sık sık bir arada kullanma estetiği burada da ortaya çıkar. Şair arılar ve böceklerin seslerini dinlemeyi bize söyler. Bu ifadeler bizi yeniden geceye götürür. Çünkü böcekler

¹⁶⁶ Mehmet Kaplan. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 40.

genellikle geceleri ortaya çıkarlar. Aynı zamanda Tanpınar'ın “dinlemek” fiili ile işitselliğe yaptığı vurgu doğanın sadece görsel boyutuyla ele alınmasının da dışında bir duyustur.

Tanpınar beşinci dördlükte daha çok insan hayatına vurgu yapar. Burada mekânsal imajlar dikkat çeker. “Pınar” şiirde hayat sunan bir öge olarak ele alındığından “kıyı” ise insanın hayatıyla eşleştirilmiş bir mekân olarak ön plana çıkarıldığından şiirde imaj olarak kullanılmıştır.

Tanpınar altıncı dördlükte orijinal imajlara yer verir. Güvercin kanatlarından oluşturulmuş bir saray tasviri çizer. Aslında Tanpınar'ın burada vurguladığı şey “köpükten çırpınışında” ifadesi ile güvercinin kanatlarıyla çırpınması sırasında ortaya çıkan manzarayı bir saraya benzetmesidir. Dolayısıyla saray burada bu görsel manzarayı ve nesneliliği üzerinde toplayan nesnel bir imaj olarak kullanılmıştır.

Şiirin yedinci dördlüğünde “altın tas” ifadesi dikkat çeker. Kaplan bu altın tasın şaire şiir ve sanat tarafından verilmiş ebediyetin sırrı olduğunu belirtir.¹⁶⁷ Bu mısralarda bir ıstırap da sezilir. “Günlerin kızıl meyvası” tamlamasında yer alan kızılık şairin ıstıraplarına vurgu yapar. Bu kızıl meyvanın bir düşünceden sızdığı ifade edilmesi zihinsel bir imajdır. Yine kızıl meyvanın düşünceden sızması hareketli imajlara bir örnektir. Kızıl meyva ifadesi ile Tanpınar'ın ıstırabını eşleştirmemizin bir başka sebebi ise “günlerin kızıl meyvası” ifadesidir. Dolayısıyla bu meyvanın ait olduğu şey zaman dilimleridir. Bu da bizi dolaylı olarak anılara götürür.

Tanpınar'ın şuuraltı ve şuurun bir yansıması şeklinde ortaya çıkan bu şiirinde son dördlük ise bir nida ile başlar. Bu seslenme ifadesi bir belirsizliği çağrıştıran “şeyler”dir. Tanpınar bu dördlükte sıkça kullandığı kelimeler olan “eşik” ve “an”a yer verir. Bu eşik şiirin başından beri vurguladığımız gibi aydınlık ve karanlık arasındaki eşik olabilir.

¹⁶⁷ Age, s. 40.

Dolayısıyla eşik burada estetik bir ifade olarak mekânsal bir imaja dönüşür. Tanpınar'ın seslendiği “şeyler”in en önemli vasfı ise durmadan değişmesidir. Biz bunu şiirin başından son dörtlüğe kadar sıralanan aydınlık, karanlık, yıldızlar vs. gibi pek çok unsura bir sesleniş olarak kabul edebiliriz. Bunların durmadan değişmesi ise hareketli bir imaj örneğidir. Tanpınar son iki mısradaki söyleyeceği şeyi açıkça belirtir. Son mısralarda rüya kelimesine yer verir. “Baş ucunda her rüyanın / Bu aydınlık oyun bekler” ifadesinde göze çarpan iki unsur vardır: Rüya ve aydınlık oyun. Buna bağlı olarak aydınlık oyun ifadesi ile şuuraltı arasında bir bağlantı kurulabilir. Çünkü rüyayla birlikte anılan şey aydınlık oyun tamlamasıdır. Bu tamlama ile şuuraltı görsel bir imaj olarak tavsif edilmiştir. Aydınlık oyunun rüyanın başucunda beklemesi ise hareketli imajlara bir örnektir.

B. Zaman Kavramına Bağlı İmajlar

1. Zaman ve Zihinsel İmajlar

Tanpınar'ın estetiğinde rüyadan sonra en fazla kullandığı ikinci kavram “zaman”dır. Tanpınar zamanı klasik ve mekanik anlamda bir zaman algısına tekabül etmez. Özellikle rüya ile birlikte kullanılan bu zaman anlayışı, bu algıya farklı hüviyetler katar. Bunda Tanpınar'ın Bergson'un zaman düşüncesini örnek almasının büyük önemi vardır. Aşağıdaki satırlar Bergson felsefesinin izdüşümü olan Tanpınar estetiği hakkında da bize önemli ipuçları verir:

Bergson'un zaman tasavvurunda dikkat çeken önemli noktalardan biri [...] dışsal dünyaya ait olan mekanik zaman ile psikolojik yaşama ait olan içsel zaman arasında yaptığı ayırmadır. Ona göre zamandan söz edildiği vakit çoğunlukla sürenin ölçümü düşünülmektedir ancak hiçbir zaman sürenin kendisi düşünülmemektedir.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Bergson, *La pensée et le mouvant*, s. 4 vd.'den Aktaran: Şerif Eskin. *Zaman ve Hafızanın Kıyısında*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 80.

Mekanik ve psikolojik zaman ayrımında Tanpınar'ın durduğu nokta belli bir içsellik ve yaşamı da kapsayan psikolojik zaman kavramıdır. Nitekim mekanik bir zaman Tanpınar gibi şiirlerini imajlarla yoğuran bir şair için yeterli bir malzeme sunamazdı. Tıpkı rüya bahsinde olduğu gibi zaman kavramıyla ilgili imajları içinde de zihinsel imajlar Tanpınar'ın şiiri için kurucu unsurdur. Bunu şu şekilde görebiliriz.

Karışan saatler içinde yan yana
Bazı sabahlarla ikindiler yan yana¹⁶⁹

Tanpınar, zamanı bütüncül bir kavrayışla ele aldığından dolayı parçalanmasına da bu mısralarda karşı durmaktadır. Şiirde geçen zamanın nitelikleri arasında yer alan “yan yana”lık bilinen zaman mefhumunu ortadan kaldırmaktadır. Karışan saatler ve sabahla ikindilerin yan yana olması zihinsel imajlarla ifade edilen düşünsel bir zaman algısıdır. Bu Tanpınar'ın Bergson'dan kaynaklanan akış hâlinde zaman düşüncesine de uygundur. Aşağıdaki şiirde de zaman ve rüya bağlamında zihinsel bir algı vardır.

Tanpınar “Gül, ey bir ana sığımış ebediyet rüyası”¹⁷⁰ dizesinde de şiirlerinin çoğunda gördüğümüz gibi rüya ve zaman anlayışını iç içe kullanmıştır. “Gül”ü bir ana sığıdırılacak ebediyet rüyası olarak gören Tanpınar, bunu zihinsel bir boyutta ele almıştır. Çünkü bu zaman anlayışının gerçek dünyada bir karşılığı yoktur. “Gül”ün an içinde sonsuzluğu imleyen bir rüya oluşu onun zihinsel bir düzlemde Tanpınar'ın düşüncesinde kurgulandığını gösterir.

Bir akşamın beyaz fecre
Gönderdiği kanlı haber
Herkes ömründe bir kez
Bu zalim dönüşle titrer¹⁷¹

Bu mısralarda gündüzün karanlığa gömülmesi kanlı bir haber olarak nitelenmiştir. Bunu hem zamana ait bir gerçekliğin dönüşümü hem de rüyanın şair üzerinde uyandırdığı

¹⁶⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 48.

¹⁷⁰ Age, s. 55.

¹⁷¹ Age, s. 54.

bir hâl olarak düşünebiliriz. Tanpınar karanlığın aydınlığa galebe çalmasını “zalim dönüş” zihinsel imajıyla anlatmıştır. Burada da ilk iki mısradaki olduğu gibi zamana ve ömrün geçmesine bir gönderme vardır. Bu gönderme reel dünyada gerçekten var olabilir. Çünkü burada kastedilen şey ölümdür. Tanpınar burada ölümün herkes tarafından bir kez yaşanacağına da vurgu yapar. Çünkü titremek hareketli imajının bize çağrıştırdığı şey zalim dönüşle birlikte yorumlandığında ölümdür. Fakat Tanpınar zalim dönüş zihinsel imajıyla bu gerçeği zihinsel bir kurgu hâline getirmiştir.

Tanpınar’ın zaman anlayışı sürekli tekrar eder. Bu tekrarın en önemli argümanlarından biri de “an” a yapılan vurgudur. “Her şey oluşun lahzasında”¹⁷² mısrası da bu zaman algısını ön plana çıkarır. Varlığı ve anı anlamlandırmaya ve estetize etmeye çalışan Tanpınar, her şeyi bir lahza hâline hapsedmiştir. Bu an, oluşun “an” ıdır. Bu zamanın, mekânın, rüyanın zihinsel bir kurgusudur. Çünkü gerçeklik bize bazı nesnel sınırlar çizer. Burada ise zaman ve sonsuzluk birleştirilerek “an” ön plana çıkarılmıştır.

Tanpınar’ın yukarıda zalim dönüş olarak vasıflandırdığı ölümle zaman arasındaki ilişkiyi farklı mısralarda da dile getirmiştir. “Anlarsın ölüm yoktur, geçen zamandan başka”¹⁷³ dizesinde zamanın geçicilik vasfını, zihinsel imaj olan ölüme benzeten Tanpınar, geride bırakılan zamanı ölüm olarak ele almıştır. Burada zamanın ölümü olan bir algıyı ortaya çıkaran Tanpınar, geçicilikle vasıflandırdığı zaman kavramını ölüme benzeterek zihinselleştirir. Çünkü zamanın geçiciliği ve zamanın ölümü ancak benzetme yoluyla kurabileceğimiz zihinsel bir anlayışa uyar. Gerçek hayatta zamanın ölümü değil geçiciliği söz konusudur. Bu zamanın ölümü diyebileceğimiz bir gerçekliktir. Zamanın ölümü gerçekliğin zihinde var olacak şekilde kurgulanmasıyla ortaya çıkan bir zihinselliklerdir.

¹⁷² Age, s. 79.

¹⁷³ Age, s. 52

Tanpınar'ın zihinsel imajlarının delalet ettiği şey genellikle mutlak manada zamana dair ifadelerle ortaya konulan net bir zaman anlayışı olduğu gibi bu zamanı sembolleştirilmiş öğeler üzerinden de anlatma estetiği vardır. Zihinsel imajlar ise buradaki örneklerde de görüldüğü gibi daha çok soyut ifadeler üzerinden işlenmiştir.

2. Zaman ve Nesnel İmajlar

Tanpınar, tıpkı rüya anlayışında olduğu gibi zamanı zihinsellikten nesnel imajlar vasıtasıyla kurtarır. Bu nesnel Tanpınar'ın zaman anlayışının birer taşıyıcısı durumundadır. Bu sebeple zaman ve onun simgeleştiği nesnel arasında bir özdeşlik söz konusudur. Tıpkı rüyada olduğu gibi zamanın nesnelleşmesi de nesnelin dönüşümünü beraberinde getirmektedir. Bu değişim, nesnelin tek boyutlu bir yapıdan çıkarak zamanı kuşatması ile açıklanabilir. Aşağıdaki mısralar bu özelliği görebileceğimiz şiirlerinden biridir.

Ben her rüyayı zamana
Taşıyan yıldız kervanı¹⁷⁴

Tanpınar'ın şiirinde yıldızlar ve “yıldız kervanı” ifadeleri sıklıkla geçer. Yıldızların gerek ışık gerek insanlara yol göstermek gibi özelliklere sahip oluşu ile şiirlerinde bu ifadeyi sıklıkla kullanır. Tanpınar “yıldız kervanı” imajı ile rüya ve zaman arasında bir köprü kurmuştur. Yıldızlardan oluşan bu kervan rüyayı zamana taşıyan bir hareketliliğe sahiptir. Ben ve yıldız kervanı arasında kurulan özdeşlik ise şiirde dikkat çeken en önemli noktadır. Tanpınar dış dünyada görünen yıldızları, bir kervana benzetmiş ve “yıldız kervanı” benzetmesini rüyayı zamana taşıyan bir nesnel imaj hâline dönüştürmüştür.

Tanpınar'ın klasik zaman nesnellerinden biri de “çember”dir. “İçimde, dışımda hep aynı çember”¹⁷⁵ dizesi bize bu nesnelliği verebilir. Tanpınar, zamanın içinde olmak

¹⁷⁴ Age, s. 36.

özellikle de zamanın içinde hapsolmek gibi algıları anlatırken genellikle “çember” imajını kullanır. Bu imajı kullanarak zamanı nesnel bir algı hâline de sokar. Böylelikle zaman, bir çember olarak onu her an ve her zeminde sarmaktadır. Burada çember ve zaman arasında özdeşlik kurularak zamanın insanın içinde ve dışında sürekli deveren ettiği de dile getirilmektedir. Mısra kapalı bir anlatıma da sahip olsa hareketli bir imaja da işaret eder. Bu da çemberin tıpkı zaman gibi devranıyla açıklanabilir. Nitekim bu mısrada yer alan çember ile kader arasında bir özdeşlik kurulabilir. Bu halde de çember nesnel olma hüviyetini devam ettirir. Sıklıkla kullanılan deyimlerden olan “Feleğin çemberinden geçmek” ifadesi yaşamın acı ve gerçek yüzlerine görüp geçirmek anlamındadır.¹⁷⁶ Dolayısıyla çember ve felek arasında bu özdeşliğe Tanpınar deyimlerden ilham alarak ulaşmıştır diyebiliriz.

Ve çıplak aynası ufkun tekrarlar
Büyük masalını aydınlıkların¹⁷⁷

Onun şiirlerinde en fazla karşılaştığımız unsurlardan biri de ayna nesnel imajıdır. Karşımıza bu mısralarda da “çıplak ayna” nesnel imajı çıkmaktadır. Zamana ve rüyaya ait bir görsellik ve nesnellik olan ufukta, Tanpınar aydınlıkların büyük masalını görür. Aydınlıkların büyük masalı ifadesi bizi bir zihinselliğe götürür. Bu yönüyle görülebilir özelliği nedeniyle aslında nesnel olan ufuk adeta zamanı ve rüyayı görebileceğimiz bir “çıplak ayna” imajıyla tasvir edilerek nesnelleştirilir.

Bir yığın toprakla bir parça mermer
Sırrıyla haşır olmuş orda ebedin¹⁷⁸

Tanpınar bu şiirinde ölümü anneyle ilişkilendirir. Bu mısralarda ise mezara ait nesnellikler belirgindir. Onun toprağı ve mermer taşında, bütün bir sırlar haşır olmuş ve

¹⁷⁵ Age, s. 63.

¹⁷⁶ İsmail Parlatır. *Deyimler*. Ankara: Yargı Yayınevi, 2008, s. 371.

¹⁷⁷ Age, s. 64.

¹⁷⁸ Age, s. 104.

annenin hatıralarla ebedî oluşu, belirgin bir zaman dilimine sığdırılmayışı toprak ve mermerde donuklaşmış ve nesnelleşmiştir. Bu durum annenin hatıraları yerine konulmuş bir nesneyi ön plana çıkarır. Jung, anne figürünün yerine geçen nesnenin bir bakıma anne ile benzerlik göstermesi gerektiğini belirtir.¹⁷⁹ Burada annenin hatıralarının ve annenin yerine geçen şey ise toprak ve mermerdir.

Tahtayı kurt oydu, taş yosunlandı
Yabanî otlarla örtüldü duvar¹⁸⁰

Tanpınar'ın bu şiirinde kullandığı nesnel imajlar vasıtası ile zamanın geçmişe dönük tarafına vurgu yaptığı görülmektedir. Tahta, taş ve duvar bu mısralarda sırası ile oyulmuş, yosunlanmış ve yabancı otlarla örtülmüştür. Tanpınar, geçen zamanı nesnel bir algıyla şiirinde işlemektedir. Yine bu mısralarda imajlar iç içe geçirilmiştir. “örtülmek, yosunlanmak, oymak” fiilleri şiirin bağlamı içinde hareketli bir imaj olarak kullanılmıştır.

Tanpınar'ın nesnel imajları kullanımı şiirin zihinsel bir boyuttan uzaklaşmasını sağlayan en önemli öğedir. Zihinsel estetiği duyular seviyesine indirgeyen nesnel imajlar, Tanpınar'ın şiirini de somut öğelerle süslemiştir. Fakat bu öğeler genellikle rüya ve zaman algısına bağlı olarak işlenir.

3. Zaman ve Görsel İmajlar

Tanpınar'ın şiirlerinde “zaman” ve buna bağlı olarak kullanılan görsel imajlar, tabiat tasvirlerinin ön plana çıkarılması ve bunların “zaman”la özdeşleşmesi ile ortaya çıkar. Bu özdeşlik tabiat öğeleri arasında zamanın işlevini üstlenen öğeler üzerinden verilir. Zaman kavramı zihinsel bir algı olarak ortaya konulduktan sonra nesnel imajlar vasıtasıyla nesnelleştirilir bu nesnelere aracılığıyla görsel manzaralar şiire hâkim olur. Bu bakımdan görsel imajlar genellikle nesnelere üzerine kurgulanmış bir yapıdadır.

¹⁷⁹ C. Gustav Jung. *Analitik Psikoloji*. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Payel Yayınevi, 1997, s. 178.

¹⁸⁰ Age, s. 124.

Tanpınar'ın empresyonist tavrının en güzel örneklerinden biri olan “Kaç güneş çırpındı kanlar içinde”¹⁸¹ mısrasında şair, güneşin batması ve yerini karanlığa bırakmasını anlatmaktadır. Burada zamanla özdeşlik kurulan öge güneştir. Güneşin batış hâlinde iken ortaya çıkan kızılılığı bu manzaranın odağıdır. Burada güneş “kanlar içinde” şeklinde tarif edilerek görsellik ön plana çıkarılmıştır. Güneş, kanla yani kızılılıkla batarken çırpınmaktadır.

“Hep gül yangını ve bahar sıtması ufuk”¹⁸² dizesinde Tanpınar; ufkun manzarayı, kızılılığı ve bahar sıtması ifadesinden dolayı zamanı kucaklayan varlığını ön plana çıkarır. Ufkun kızıla boyanmasını “gül yangını” imajıyla görselleştiren Tanpınar, ufkun gündüzden geceye geçmesini ise bahar sıtmasına benzetmiştir.

Ve kaç kere bahar güldü derinde
Güllerin kanayan bekâretinde¹⁸³

Tanpınar bu mısralarda baharı güllerin kanayan bekâretinde görür. Bahar bu manzaranın ardından derinlerden Tanpınar'a gülmektedir. “Güllerin kanayan bekâreti” imajı ile Tanpınar, baharın gelişini, güllerin tazeliğini ve kırmızılığını görür. Çünkü baharın gelişi ile güller açmaya başlamaktadır. Bu sebeple de kanayan bekâretleri bir bahar manzarasının delili olmaktadır.

Durgun havuzları işlesin, bırak
Yaprakların güneş ve ölüm rengi,
Sen kalbini dinle, ufuklara bak.¹⁸⁴

“Sonbahar” başlıklı bu şiirde Tanpınar, ikinci mısradaki sonbahar ve yapraklar arasında özdeşlik kurar. Buna araç olarak kullandığı şey ise renktir. Yaprakların “güneş ve ölüm rengi” olması bizi “sarı”ya dolayısıyla sonbaharın rengine götürür. Sonbaharın

¹⁸¹ Age, s. 32.

¹⁸² Age, s. 48.

¹⁸³ Age, s. 65.

¹⁸⁴ Age, s. 112.

yapraklarının güneş ve ölüm rengi olan sarıya sahip oluşu görsel bir manzaranın sonbaharı yansımasıdır.

Bir akşamın beyaz fecre
Gönderdiği kanlı haber¹⁸⁵

Tanpınar, bu mısralarında yine ışığın ortadan kalkmasıyla manzaranın akşama boyanmasını kaleme alır. “Kanlı haber” görsel imajı ile ufkun kızıllığı ve güneşin batışı arasında bir eşitlik kurulur. Zihinsel bir manzara, beyaz fecrin kana bulanmasıyla görselleşir.

Tanpınar’ın şiirlerinde görsel imajlar yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi tabiat manzaralarının empresyonist çizgilerle ifade edilmesinden oluşur. Bu görsellik yine zaman ve rüya ile irtibatlandırılmış bir görselliktir.

4. Zaman ve Hareketli İmajlar

Tanpınar şiirlerinde zamanın deveren eden yapısına uygun olarak onları durgun bir mahiyette ele almaz. Onun şiirlerinde zamanın yekpareliğine, anı ve hayatı kuşatmasına yapılacak vurgu, içinde bir dinamikliği barındırır. Hareketli imajlar genellikle diğer imajlara refakat eder. Çünkü hareketli imajlar, yapısı itibarıyla bir nesne ya da kavrama ihtiyaç duyar.

“El ele bir oyun bugün ve yarın”¹⁸⁶ dizesinde şair, zamana ait iki kavram olan bugün ve yarını mısralarda el ele bir oyun içinde görür. Böylelikle zaman algısına hareketlilik kazandırır. Burada, zamana hükmedemeyişini bir oyun olarak da anlatmak istemiş de olabilir.

Tahtayı kurt oydu taş yosunlandı
Yabani otlarla örtüldü duvar¹⁸⁷

¹⁸⁵ Age, s. 54.

¹⁸⁶ Age, s. 64.

¹⁸⁷ Age, s. 64.

Tanpınar, zamanın görsel imajlarla ele alınması ile ilgili örneklerde de verdiğimiz bu örnekte zamanı hareketli imajlarla da ele almaktadır. Taşın yosunlanması, tahtayı kurtun oyması ve duvarın yabancı otlarla örülmesi imajları buna birer örnek teşkil eder. Bu imajlarda hareketliliği sağlayan fiiller sürece vurgu yaparlar. Bu bakımdan, bu imajlar genellikle zamanın geçmişte kalan birimini yani maziyi önceler.

Herkes kendi payını alır
Bu yağmada
Rüzgâr sesimizi
Güneş gölgemizi¹⁸⁸

Ömrün sonuna vurgu yapılan bu mısralarda zamanın insan için fiziksel bir sonu olan ölümlerle birlikte rüzgârın sesimizi, güneşin ise gölgemizi alacağından bahsedilir. İmajlara “almak“ fiili ile hareketlilik kazandırılır. Burada hareketli imajlar nesnelere vasıtasıyla verilir. Bu nesnelere ise rüzgâr ve güneştir. Aynı zamanda rüzgârın sesimizi, güneşin gölgemizi alacak mahiyette olmaları zihinsel bir algıdır. Burada kast edilen şey “ses” ve “gölge”nin canlılık yani hayat belirtisi olarak görülmesidir. Hayatın sonunda ise rüzgâr bu sesi, güneş ise bu gölgeyi alacaktır. Çünkü bu iki hayat belirtisi ömrün sonu olan ve zamanla özdeşleştirilen ölüm gerçeğiyle son bulacaktır.

Ne güzeldi o kış bahçesinde
Güllerin çok derinlerde çalışan uykusu
Sana bir bahar hazırlamak için¹⁸⁹

Kış bahçesi tasviri ile başlayan bu mısradaki persona, güllerin derinlerde bir uyku uyuduğunu düşünür. Fakat bu uyku derinlerde çalışmaktadır. Dolayısıyla uyumak ve çalışmak arasında bir tezat düşünülebilir. Bu tezatın sebebi ise güllerin bahara hazırlık yapmasıdır. Mevsimler arasındaki geçiş “güllerin çalışan uykusu” hareketli imajı ile vermiştir. Güllerin derinlerde çalışıyor olması bahar geldiğinde tekrar çiçeklenmeleriyle

¹⁸⁸ Age, s. 80.

¹⁸⁹ Age, s. 83.

ilgilidir. Çünkü cevher gülün içinde hala saklıdır. Dolayısıyla çalışan da bu cevherdir. Şair güllerin sevgiliye bahar hazırlamak için derinde çalışan bir uykuda olması gerçeğiyle klasik şiirimizde de çok fazla kullanılan hüsn-i ta'lil sanatından da faydalanarak baharın gelişini güzel bir nedene bağlamıştır. Güllerin derinde çalışan uykusu yine bize bir rüya hâlini ve zihinselliği çağırır. Çünkü güllerin varlık ve yokluk şeklinde tarif edilebilecek durumları burada derinlerde çalışan bir uyku şeklinde anlatılmıştır. Tanpınar, bu mısralarında görsellik, hareketlilik, zihinsel ve rüyayı bir arada kullanmıştır.

“Bitmez tükenmez ömür kervanları¹⁹⁰” dizesinde insanlar bir ömür kervanına benzetmiştir. Onlar bu nitelikleriyle zamanı ve mekânı sırtlarlar. Kervanın hareketliliğine bağlı olarak bu ömür kervanı olan insanlar da zaman içinde hareket etmektedir. Çünkü ömür ifadesi ile zaman arasında bir bağ vardır. Zaman karşısında ömrün bir sınırı vardır. Bu sebeple “Bitmez tükenmez ömür kervanları” mısrası ile şair sonsuzluğa da gönderme yapmıştır. Tanpınar bu mısradaki olduğu gibi şiirlerinde zaman ve sonsuzluk kavramlarını sıkça bir arada kullanılmaktadır.

5. “Ne İçindeyim Zamanın”, “Bursa’da Zaman” ve “Zaman Kırıntıları” Şiirlerinde “Zaman” ve İmaj Türleri

Tanpınar’ın zaman anlayışına dair yapılacak açıklamalar söz konusu olduğunda akla genellikle “Ne İçindeyim Zamanın” adlı şiiri gelir. Nesir söz konusu olduğunda ise Tanpınar’ın eserleri arasında önemli bir yer teşkil eden *Beş Şehir*’in 2. bölümü olan “Bursa’da Zaman” bize onun zaman anlayışını açık bir şekilde yansıtır. Tanpınar’ın kavramları kullanışı bağımsız değildir. O rüya bahsini ele alacağı bir yazısı ya da şiirinde “ebediyet”in rüyasını görmektedir. Zaman anlayışına bağlı şiirlerde de bu göze çarpar.

¹⁹⁰ Age, s. 91.

Şiirinde anlamlar birbirine refakat eder. Tanpınar'ın zaman algısı kültürel, felsefi, dinsel ve “ben”e ait bir zaman algısıdır.

“Ne İçindeyim Zamanın” şiiri Tanpınar'ın en fazla bilinen şiirlerinden biridir. Tanpınar, yukarıda bahsettiğimiz gibi bu şiiri estetiğin ana unsurlarını kapsayan bir kapı olarak görür. Özellikle de Tanpınar'ın imaj dünyasının önemli taraflarını bu şiirde bulabilir, bu kapıdan onun şiir evrenine girebiliriz.

Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpare, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.

Bir garip rüya rengiyle
Uyuşmuş gibi her şekil,
Rüzgârda uçan tüy bile
Benim kadar hafif değil.

Başım sükûtu öğüten
Uçsuz bucaksız değirmen;
İçim muradına ermiş
Abasız, postsuz bir derviş;

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.¹⁹¹

Tanpınar bu şiirini şu şekilde tarif eder:

Ne İçindeyim Zamanın şiiri, şiir hâlini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki bir çeşit murakabe(içe dalma) ve rüya hâlidir. Görüyorsunuz ki, hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhafıkları ile alakası yoktur. Zaten rüyanın kendisinden ziyade, benim şiir anlayışında, bazı rüyalara içimizde refakat eden duygular mühimdir. Asıl olan bu duygudur.¹⁹²


Şiiri tahlil ederken Tanpınar'ın bu şiirle ilgili olarak yaptığı açıklamaları rehber edineceğiz. Fakat Tanpınar'ın özelden bu şiir için söylediği açıklamalar sanatının bütün

¹⁹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 19.

¹⁹² Mehmet Kaplan. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 224.

unsurlarına yayılmış durumdadır. Kendi deyişi ile herhangi bir şeye “refakat eden duygu” ifadesi onun sanatının merkezindedir.

Tanpınar birinci dördlükte zamanın tanımını ortaya koymaktadır. Özellikle zaman ve rüya hâlini çağrıştıracak kelimelere şiirinde yer vermektedir. Şiirde kendi ifadesiyle kozmosla insanın birleşmesinden doğan bir rüya hâlini tasvir eder. Bu dördlükte tasvirde çok tavsif dikkat çekicidir. Çünkü Tanpınar bir manzara çizmez gözümüzün önüne, “zaman” kavramını açıklamaya girişir. Fakat bunu yaparken anlatımcı değil imgeci bir şiir tavrı vardır. Öncelikle şiirinin ilk mısralarında zamanın sınırlarını çizeceği bir zıtlığa yer verir. İç ve dış bu zıtlıktan doğacak açılımı destekler. Tanpınar bu iki zıtlıkla zamana karşı insanın aldığı tavrı yüceltir. Buna göre insan zamanın bu iki zıt unsurundan herhangi birinde değil tam olarak bütüncül bir anlayışla bu iki ucu birleştiren bir anlayışla yer almalıdır. Tanpınar’ın imaj estetiğinin en önemli yanlarından birini oluşturan zihinsel imajlar ilk mısradaki teşekkül eder. Çünkü zamanın içinde ve dışında olmak bu iki mısradaki zihinsel bir algı olarak karşımıza çıkmaktadır. Reelde bir karşılığı olsa da Tanpınar, bunu mısralarında zihni bir faaliyet olarak estetize etmiştir. Persona zihinsel imajlarla şiirine giriş yaptıktan ve insanın zaman karşısında duracağı yeri belirttikten sonra zamanı, somutlaşan bir varlık olarak karşımıza çıkarır. İki mısradaki yer alan “yekpare geniş bir an” / “parçalanmaz akış” ifadeleri her ne kadar zihinsel birer imaj olarak görünse de yekparelik ve parçalanma özelliği nesnelere çağrıştırdığından dolayı Tanpınar zamanı somutlaştırmıştır. Bu mısralarla zihinsel bir kavramı “parçalanmaz akış” hareketli imajını kullanarak onu somut bir hâl olarak önümüze koyar. Bunu şu şekilde de açıklayabiliriz:

Zihinsel İmaj	Somut İmaj
Zamanın içinde ve dışında olmak 	Yekpare geniş bir an / parçalanmaz akış

Zamanın içinde ya da dışında olmak ve zamanın yekpare, geniş ve parçalanmaz bir akış olması Tanpınar'ın rüya âleminin önemini vurgular. Aynı zamanda şiirin ilk dörtlüğü zaman ve insanın birleşmesini anlatır.

Tanpınar, ikinci dörtlükte rüyanın âlemini kesin olarak ve tek başına içinde kurar. Çünkü burada rüyaya eşlik eden herhangi bir kavram yoktur. Tek başına bir rüya dörtlüğüdür ikinci dörtlük. Tanpınar şiirde “garip bir rüya rengiyle uyuşmuş her şekil” ifadesiyle rüyanın hayata ait olduğunu “şekil” sözcüğünden çıkarabildiğimiz pek çok unsurun rüya âleminde yer ettiğini belirtir. Bunu da özellikle “uyuşmuş her şekil” tamlaması ile anlıyoruz. Yine mısralarda insan ve nesnelere arasında özdeşlik kurarak “uçan tüy” imajıyla insanı karşılaştırmakta ve kendisinin nitelik olarak kıyaslandığında bu tüyden daha hafif olduğunu dile getirmektedir. Tanpınar bu mısralarda yaptığı kişileştirmelerle insanı tabiatta, bir nevi rüya âleminde görmektedir. Bu dörtlükteki anlatıma baktığımızda “uyuşmuş şekil” zihinsel imajı, “uçan tüy” nesnel imajı ile rüya anlayışı estetize edilmeye çalışılmıştır, diyebiliriz.

Üçüncü dörtlük Tanpınar'ın rüya ve zaman anlayışının birbirini tamamladığı dörtlükler olarak karşımıza çıkar. Şüphesiz burada bu kavramları dolaylı olarak açıklamak için iki imaj kullanılmıştır. Bunlar değirmen ve derviş imajlarıdır. Tanpınar şiirin bu dörtlüğünü tamamen bu iki imaj üzerinden kurguladığı tamlamalarla oluşturmuştur. Şiirde başını; sükûtu öğüten, uçsuz, bucaksız değirmene benzeten Tanpınar, bu iki benzerlik ögesinden benzetilen olan değirmeni ön plana çıkarmış “baş” adeta şiirinin anlamı içinde erimiştir. Aynı benzerliği “iç-derviş” ilişkisinde de görürüz. Çünkü benzerlik ögesini oluşturan ikinci kavramlar nitelik olarak o kadar üstündürler ki tam da Tanpınar'ın şiirinin temel taşlarını bize hazır olarak verirler. “Değirmen”in sükutu öğütmesi ve uçsuz, bucaksız bir şekil arz etmesi bizi ne kadar rüyaya götürürse zaman anlayışına da kapı açar. Çünkü

Tanpınar, reel gerçekliği şiir dili vasıtasıyla bambaşka bir gerçekliğin içine sokar. Değirmenin uçsuz bucaksız oluşu, zamanı ve rüyayı kuşatan bir öznel bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar. Nitekim değirmenin dönüş hareketi zamanın çarkı olarak da düşünülebilir. Tanpınar değirmen nesnel imajı ile rüyayı ve zamanı nesnelleştirmiştir. Aynı zamanda değirmenin bir niteliği olan “öğütmek” fiili ile de hareketli bir imaj oluşturmuştur. Başın sükütu öğütmesi ise zihinsel bir imaj olarak bütüncül bir şekilde bakıldığında karşımızda durur. “Derviş” her ne kadar şiirimizde simgeleşmiş bir kullanım sergilese de Tanpınar “abasız, postuz bir derviş” tamlamasıyla onu modern zamana ait kılmış ve simge özelliğinden sıyrarak orijinal bir imaj hâline getirmiştir. Çünkü klasik anlamda derviş aba ve postu ile bütünleşmiştir.

Genellikle kılık ve kıyafetlerine önem vermeyen dervişlerin üstleri başları toz toprak içinde, elbiseleri kirli, saç ve sakalları uzun ve bakımsızdır. İç yüzlerinin iyi olması için dış yüzlerinin çirkin görünmesi gerektiğine inanır, bazan da halkın tepkisini çeken bu tür görünümü gerçek kişiliklerini gizlemenin bir aracı sayarlar. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, bunları “hırka altındaki sultanlar” diye tanıtır.¹⁹³

Tanpınar’ın dervişi klasik bilinirliğinden uzaklaştırdığı söylenebilir. Tanpınar bu dörtlükte adeta zamanı ve mekânı aşmış bir manzarayı önümüze getirir. Özellikle de bu dörtlükte imaj olarak kullandığı kelimeler olan değirmen-derviş imajları geleneğe de atıf yaparlar. Tanpınar rüya ve zaman anlayışını bu imajlar vasıtasıyla geleneğe bağlar. Özellikle de derviş imajını incelediğimizde karşımıza şaşırtıcı şeyler çıkar. Bilindiği gibi dervişliğin en önemli amaçlarından biri Allah’ın varlığında *fâni* olmaktır. Tanpınar muradına ermiş derviş benzetmesiyle kendi iç âleminin - bizim rüya âlemi olarak yorumlayabileceğimiz âlemin – fenaya erdiğini ve içimizde bir rüya iklimi olarak yeşerdiğini belirtmektedir. Muradına eren bir iç âleminin varlığı zihinsel bir algıdır. Tanpınar burada da şiirine yön veren zihinselliği bir kenara bırakmamıştır. Tanpınar’ın bu

¹⁹³ Tahsin Yazıcı. “Derviş”. DİA 9, 1994, s. 189.

mısralarında derviş-iç(rüya) benzerliği ile rüyayı yücelttiği görülmektedir. Şüphesiz bu sanata vasıta olan şey, Freud'un malzemesinden çok farklı olan estetik bir hayal âlemidir.

Tanpınar'ın doğaya ait öğeleri şiirine sıkça soktuğunu görürüz. Şiirin son dörtlüğü de kök, sarmaşık, mavi, ışık, yüzmek gibi doğaya ait öğelerle oluşturulmuş. Tanpınar rüya âleminde kendi benliği ile sarmaşık arasında bir özdeşlik kurmuş ve bu sarmaşığın dünyayı kapladığına inanmıştır. Burada şair dünyayı kökü kendisinde olan bir sarmaşık olarak tarif ederek bu dünya algısını zihinsel bir boyuta ulaştırmıştır. Nitekim mısranın sonunda bu zihinsel durumun anlaşılabilmesi için gereken eylem "sezmek" fiili ile tamamlanmıştır. Bu zihinsel imajı ise dünyayı sarmaşığa benzeterek nesnelleştirmiştir. Yine son iki mısradaki bir rüya âlemi tasvirinin doğaya ait öğelerle özellikle adını anmasa da denizi masmavi bir ışığa benzeterek kendisini bu ışığın tam ortasında görmektedir. Bu mısralar Tanpınar'ın metafizik ve mistik tarafını çok açık bir şekilde ortaya koyar. Tanpınar'ın sanatına yön veren kavramlar dahi bu iki eğilime hizmet eder. "Mavi, masmavi bir ışık" imajı ile denizin aydınlığı görsel imajlarla zenginleştirilmiştir. Kâinat düalist bir bakış açısıyla ele alınmış toprak ve su üzerinden insan yüceltilmiştir. Son dörtlüğün ilk iki mısrasında, dünyanın insana toprağın bir ürünü olan sarmaşık vasıtasıyla uzanması; son iki mısrasında ise insanın dünyanın önemli varoluş kaynaklarından olan suyun tam ortasında yer alması söz konusudur. Burada insanın toprak ve deniz üzerinden rüya hâli ile yüceltilmesi söz konusudur.

Şiirin bütününe baktığımızda Tanpınar'ın rüya ve zaman anlayışı özellikle de zihinsel, görsel ve nesnel ve hareketli imajlarla yoğurduğunu hatta bunları bazı mısralarında iç içe geçirdiğini görürüz. Şiirin bu havası başlığından başlayarak şekle ve içeriğe ait bütüncül bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tanpınar'ın zaman algısını açıklayacağımız şiirlerden biri “Bursa’da Zaman” adlı şiiridir.

Bursa’da Zaman

Bursa'da bir eski cami avlusu,
Küçük şadırvanda şakırdıyan su;
Orhan zamanından kalma bir duvar...
Onunla bir yaşta ihtiyar çınar
Eliyor dört yana sakın bir günü.
Bir rüyadan arta kalmanın hüznü
İçinde gülüyor bana derinden.
Yüzlerce çeşmenin serinliğinden
Ovanın yeşili göğün mavisi
Ve mimarîlerin en ilâhisi.

Bir zafer müjdesi burda her isim:
Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim
Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın
Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın.
Güvercin bakışlı sessizlik bile
Çınlıyor bir sonsuz devam vehmiyle.
Gümüşlü bir fecrin zafer aynası,
Muradiye, sabrın acı meyvası,
Ömrünün timsali beyaz Nilüfer,
Türebeler, camiler, eski bahçeler,
Şanlı hikâyesi binlerce erin
Sesi nabzım olmuş hengâmelerin
Nakleder yâdını gelen geçene.

Bu hayâle uyur Bursa her gece,
Her şafak onunla uyanır, güler
Gümüş aydınlıkta serviler, güller
Serin hülyasıyla çeşmelerinin.
Başındayım sanki bir mucizenin,
Su sesi ve kanat şakırtılarından
Billûr bir âvize Bursa'da zaman.

Yeşil türbesini gezdik dün akşam,
Duyduk bir musikî gibi zamandan
Çinilere sinmiş Kur'an sesini.
Fetih günlerinin saf neşesini
Aydınlanmış buldum tebessümünle.

İsterdim bu eski yerde seninle
Başbaşa uyumak son uykumuzu,
Bu hayâl içinde... Ve ufkumuzu

Çepçevre kaplasın bu ziya, bu renk,
Havayı dolduran uhrevî âhenk.
Bir ilâh uykusu olur elbette
Ölüm bu tılsımlı ebediyette,
Belki de rüyası bu cetlerin,
Beyaz bahçesinde su seslerinin.¹⁹⁴

Şiirin birinci bölümünde Tanpınar Bursa'nın neredeyse tüm şiirinin de teması sayılabilecek tarihi değerine gönderme yapmaktadır. Bunu cami, şadırvan, çeşme, çınar gibi bizi mazi ile irtibatlandırarak nesnelere üzerinden yapar. Bu nesnelere adeta maziye kucaklayan birer yüce değere dönüşür. Özellikle de çınarla ilgili olarak şiirin ilk bölümünde on mısranın üçünü çınara ayırdığını görüyoruz. Bu Tanpınar'ın zaman algısı ve çınarın zamana karşı duran ve adeta her dem yeniden doğan yapısı ile ilgilidir. Mısralarda da çınar rüyalarının ardında kalan ama bugün bize gülümseyen bir varlık olarak karşımıza çıkıyor. Aslında çınarın hüznü Tanpınar'ın kendi ruhsal durumunu da yansıtmaktadır. Burada çınarla Tanpınar özdeşliği kurulabilir. Fakat Süheyla Bayrav şiirin ilk bölümü ile ilgili olarak şöyle bir değerlendirmede bulunur:

Başlangıçta şair, belli bir gün, belli bir yerde bulunuyor. Yaşanmış bir anıyı, bir duyguyu iletmeye çalışıyor. Bununla beraber hemen belirtelim, ilk bölümün tümünde bir **ben** varsa da, ön plana geçmekten çekinen, edilgen bir **ben** niteliği taşır. Kendini unutturmak, herkes olmak isteyen anonim, kendi dışında bir gerçeği yakalamak, duymak ve duyurmak amacını güden bir kişidir o. İlginç olan, çevredir.¹⁹⁵

Tanpınar bir cami avlusuna ayırdığı şiirinin ilk mısralarında öncelikle avlu ve şadırvan ilişkisi kurar. Buradan Bayrav'ın yukarıda bahsettiği Tanpınar'ın gizlediği "ben"ini, maziye yani şiirdeki çevreyi ön plana çıkarmak amacıyla şiire "avlu" ile başladığını söyleyebiliriz. Cami estetiğinde camiye giriş olan bu unsurlar hem bize görsel bir haz verir hem de Tanpınar'ın "şakırdayan su" işitsel imajı ile musikinin büyüdü dünyasına kapı aralar. Şiirin diğer mısralarında yine kültürel değerlerden olan ve

¹⁹⁴ Age, s. 50.

¹⁹⁵ Süheyla Bayrav. "Göstergebilimsel Uygulamalar". *Dilbilim I*. İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi, 1976, s. 78.

kültürümüzde bir sembol hüviyetine sahip çınar caminin ruhunun ve mimarisinin verdiği uhrevi sakinlikle günü elemektedir. “Elenen gün” imajı, Tanpınar’ın şiirlerinde kullandığı hareketli imajlara bir örnektir. Çınarın varoluşsal yapısı ise bu imajın şiirde temsil gücünü artırır. “Çınar”ın geçmişi çağrıştırması ve varlığıyla bugünde olmasıyla Tanpınar, onu bir rüyadan arta kalmış hüznle kendisine derinlerden gülen bir şey olarak tasvir eder. Çınar’ın geçmişle olan irtibatı düşünüldüğünde hüzn ifadesi reelde bir gerçekliğe tekabül eder. Fakat devamında çınarı bu hüzn içinde derinden gülümsetmek ise Tanpınar’ın zihinsel bir faaliyetidir. Bu bakımdan şiirlerinin ana motifini oluşturan zihinsellik burada da ortaya çıkar.

Şiirin ikinci bölümü ise rüya ve zaman algısı ile devam eder. Bu bölüm imajlar bakımından daha zengin bir muhteva arz eder. Tanpınar bu bölümde tek bir anmışçasına kabul ettiği gün, saat ve mevsimin mimarinin en ilahisi diye tarif ettiği taşlarda yaşadığını belirtmiştir. Tanpınar’ın zaman algısında mimarinin önemli bir yeri vardır. Nitekim Osmanlı mimarisinin önemli bir malzemesi olan taşlarda, gülen bir rüya görmektedir. Bunu da somut bir imaj hâline soktuğu taş ile yapmaktadır. Yine Tanpınar’ın zamanı ve rüyayı içine hapsettiği bu taşlarda zamanın ve gülen rüyanın sihrini yaşaması zihinsel bir algıya tekabül eder. Çünkü şair, musiki ve mimaride gördüğü estetiğe farklı anlam boyutları yükler. Bunu şu satırlarından da anlayabiliriz:

Cedlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı, Maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş, ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu. Duvar, kubbe, kemer, mihrap, çini, hepsi Yeşil’de dua eder, Muradiye’de düşünür ve Yıldırım’da harekete hazır, göklerin derinliğine susamış bir kartal hamlesiyle ovanın üstünde bekler. Hepsinde tek bir ruh terennüm eder.¹⁹⁶

Şiirde devamla yine caminin ruhaniyetine yapılan atıfla ortaya çıkardığı sessizliği “güvercin bakışlı” olarak tarif eder. Bu şekilde bize görsel imajlardan oluşan bir malzeme

¹⁹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar. *Beş Şehir*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1969, s. 130.

ortaya çıkarır. Tanpınar'ın zaman algısına uygun olarak bu sessizliğin bir devam vehmiyle çinlması ile şiirinin temel yapı taşlarından olan işitsel imajlar da ön plana çıkar.

Bursa'nın tarihi semtlerine çok sayıda atıf yapar. Bunu yaparken şehirleri görselleştirir, nesnelleştirir ve tüm bunlara hareketlilik ve zihinsel bir boyut katar. Aşağıdaki çizelgede de bunu görebiliriz:

Mekân	İmajın Kullanımı	İmaj Türü
Gümüüüü	Fecrin zafer aynası	Nesnel – Görsel İmaj
Muradiye	Sabırın acı meyvası	Nesnel İmaj
Nilüfer	Ömrünün timsali beyaz	Görsel İmaj
Türebeler, camiler, eski bahçeler	Nakleder yâdını	Hareketli İmaj

Tüm bu imajları sıraladıktan sonra Tanpınar “Şanlı hikâyesi binlerce erin / Sesi nabzım olmuş hengâmelerin” mısralarında geçen askerlerin ve onların hikâyesi olan savaşın sesini kendi hayat belirtisi olan nabzına bağlar. Bu zihinsel, işitsel ve hareketli bir imajdır. “Ses” in nabız olması zihinsel bir imajdır. Aynı zamanda olmak fiili ile bu zihinselliğe hareketlilik katılmıştır. Ses unsuruna yapılan vurgu “hengamelelerin sesi” tamlamasıyla ön plana çıkarılmıştır. Hengâmelerin sese dönüşmesi işitsel imajlara örnektir. Böylelikle bu mısralarda da Tanpınar'ın imaj dünyasının bir özetini görürüz.

Şiirin üçüncü bölümünde rüya-zaman kavramları imajlar eşliğinde birlikte ele alınır. Bursa'yı mazinin hayalleri ile uyuyan ve bu hayallerle var olan bir şehre benzetir. Bu uykuya eşlik eden şeylerse çeşme ve servilerdir. Bu bakımdan şehir merkeze alınarak ona eşlik eden manzara canlandırılır. Tanpınar bu mısralarda da mekânlara ait ve nesnel imajlara yer verir. Gümüüü bir aydınlığın içinde bulunan serviler, nesnel bir imaj olarak görsellikle zenginleştirilir. Yine çeşme bu mısralarda geçmişı yansıtan nesnel bir imajdır. Bursa, servi ve güller, şehrin serin hülyası olarak tasvir edilen çeşmelerle uyanır ve gülerler. Bu bakımdan bu mekânsal ve nesnel imajlar “gülmek” ve “uyanmak” fiilleriyle

hareketli imajlar vasıtasıyla dinamik bir yapıya kavuşur. Bölümün son mısralarında Tanpınar yine Bursa'da şehri yücelten sembollerden biri olan çeşmeleri bir mucize gibi nitelendirir. Bu mucize onu hülyalar âlemine götürür. Bu âlemde ise işitsellik ve görsellik hâkimdir. Çünkü çeşmeden su sesi ve kuşların kanat şakırtıları eksik olmaz. Bu mısralardan sonra Tanpınar'ın "an"a verdiği ehemmiyete bir kez daha şahit oluruz. Bu görsel ve işitsel imajlarla estetiğini aktaran Tanpınar, Bursa'da zamanı dondurarak billur bir avizeye çevirir.

Tanpınar, şiirin dördüncü bölümünde rüyalar âlemini ön plana çıkarır. Çinilere sinen *Kur'an* sesini bir musiki gibi duyar. Bu ses çinilerden duyulan ve geçmiş zamanın aksi olan bir sestir. Bu bakımdan Tanpınar burada duyduğu sesi bir imaj hâline sokar. Bu bakış şiirde zaman algısından rüyaya doğru bir geçişi de arz eder. Bölümün son mısralarında ise persona bir sevgili hayal eder ve onu manzarayı anlamlandırman bir refakatçi olarak görür. Nitekim "Fetih günlerinin saf neşesini / Aydınlanmış buldum tebessümünle" ifadeleri bunu gösterir. Tanpınar bu mısralarda manzaranın çağrıştırdığı fetih günlerinin neşesini sevgilinin manzara karşısında duyduğu haz ile aydınlanmış bulur. Bu hem görsel hem de zihinsel bir imajın mısralarda kullanılmasına olanak verir.

Tanpınar şiirin son bölümünde rüyayı önceleyen bir estetiğe yer verir. "Uyumak", "uyku", "son uyku", "hayal", "ziya", "tılsım" gibi ifadeler son bölüme hâkimdir. Son bölümde yer alan kırk üç kelimenin on kelimesi rüyayla dolaysız bir şekilde bağlantılıdır. Tanpınar bu rüya hâlinde, son uyku olarak tavsif ettiği ölümü de Yeşil Türbe'de yaşamak ister. Şair, Osmanlı tarihinin dört bir yanı turkuaz çinilerle kaplı olan bu yapısına kutsiyet atfeder. Zamanı ve ebediyet rüyasını bu mekânın ruhuna akseden ve onun çokça kullandığı imaj olan "ayna"dan görmektedir.

Şiirin son bölümüne, sevgili ve onun mekânı hatta ölümü yüceltmesi hâkimdir. Bu mekân şiirin bu bölümüne kadar çizilen ve zamanı ve kültürü taşıyan mekândır. Persona burada son uyku dediği ölümü sevgilisi ile tatmak istemektedir. Bunu bir hayal âlemi olarak tasvir eder. Dolayısıyla bu hâyal âleminde ölümü tatmak zihinsel bir algıdır. Şiirde devamlı “ufuk” merkeze alınır. Ufuk çepeçevre ziya, renk, uhrevi ahenk tarafından kaplanmaktadır. “Ziya” ve “renk” ifadeleri ufku kaplayabilir. Bunlar görsel bir imajdır. Fakat “uhrevi ahenk” ifadesi ruhla ilgili bir uyumu çağrıştırdığından ufku kaplaması zihinsel bir algıdır. Yüceltilen son uyku; böylelikle ilah uykusuna dönüşecektir. Bu da ölümsüzlüğü beraberinde getirecektir. İlah uykusu ve ölümsüzlük arasında bir benzerlik kurulmaktadır. Bu uykunun zaman aralığı ise mekâna da sinmiş olan “tılsımlı ebediyet” metafizik imajıdır. Burada Tanpınar’ın zamanın akışına, parçalanmazlığına ve sonsuzluğuna yaptığı vurgu söz konusudur. Son mısralarda böyle bir hâlin yani sonsuzluğu tatmanın bu türbeye ait beyaz bahçede sus sesleriyle ölmek olduğunu dile getirir. Bu hâl ise Tanpınar’ın ifadesiyle cetlerin rüyasıdır.

Tanpınar’ın vefatından kısa bir süre önce yayımladığı son şiirlerinden olan ve serbest veznin tercih edildiği “Zaman Kırıntıları”nda da zengin imajlar görürüz. Serbest vezin kullanımının geliştiği bir dönemde, Tanpınar hece ile şiirlerini yazmaktaydı. Tanpınar daha sonra serbest vezne yönelmiştir. Kaplan bu durumu şöyle açıklar: “...Kendi zengin imajlarına vezinli, kafiyeli şiirden çok daha uygun olan şiirler yazmaya başladı.”¹⁹⁷ Kaplan, serbest vezni Tanpınar’ın şiir estetiği için daha uygun bir araç olarak görmektedir. Bu bakımdan “Zaman Kırıntıları” şiiri imajlar bakımından diğer şiirlerden daha farklı ve zengin bir kompozisyon arz eder.

¹⁹⁷ Mehmet Kaplan. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 135.

Tanpınar'ın bu şiiri şairin benliğini aşarak “biz” demenin boyutuna vardığı iki şiirinden biridir. Tanpınar'ın zaman telakkisinin “biz”e dair ilk şiiri ise “Bursa’da Zaman”dır. “Yalnız şu farkla ki, birinci şiirde ‘biz’ güzel ve ebedî şekiller yaratmış bir tarihin içinde, zamanın dışına çıktığı hâlde, ikincisinde zamanın içindedir.”¹⁹⁸

Tanpınar şiirine “Biz zaman kırıntıları” diye müstakil bir mısra ile başlar. Bu mısra hem görsel hem de zihinsel bir algının eseridir. Zaman kırıntıları imgesi Tanpınar'ın zamana karşı aldığı parçalayıcı tavrın etkisidir. Tanpınar burada özneyi zamanın karşısında parçalayarak şiirine bir giriş yapmaktadır. Dolayısıyla zamanın ebediliği ve yekpareliği karşısında insanın bir nevi acizyetini de sembolize eden bir parçalanmışlık söz konusudur.

Zaman sinekleri,
Tozlu camlarında günlerin sessiz kanat çırpınlar
Ve lüzumsuz görenler artık
Bu aydınlıkta kendi gölgelerini!

Şair, bu mısralarda zamanı zihinsel ve görsel bir algı olarak sunar. Aydınlıkta yer alan gölge ve sessiz kanat çırpınlar ifadeleri görsel imajların zenginleştirdiği yapılarıdır. İnsanı bir zaman sineğine benzetilmesi ve gölgesini bile aydınlık içinde lüzumsuz görmeye başlaması ise zihinsel imajlar vasıtasıyla açıklanmıştır. Tanpınar'ın zaman sinekleri gibi bir imgeyi kullanması zamanın karşısında kendini kırıntı olarak adlandırması gibi bir tavırla uygun düşmektedir. Çünkü “biz” günlerin tozlu camlarında bir şüursuzluğun örneğini sergilemekteyizdir. Bu zamanın karşısındaki aciz tavır alış Tanpınar'ın yaşanan anda kendi gölgelerini lüzumsuz görmeye kadar gider. Bu tavır, Tanpınar'ın klasik zaman algısının dışına çıkar. “An”ı yaşamak ve zamanı kuşatmak isteyen Tanpınar, farklı bir algı ortaya çıkarır bu şiiriyle. Kaplan, bu durumla Tanpınar'ın Yahya Kemal'in tesiriyle uzun yıllar benimsediği, fakat daha sonra sarsıntılar geçirdiği tarih estetiğinin değişimi ile bir benzerlik kurar. Ona göre Tanpınar, artık mazinin eski, gülünç ve “dekadan”

¹⁹⁸ Age, s. 136.

cepheleriyle ilgilenmektedir. Bunun en önemli verimlerinden biri de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür. *Huzur* ile bu romanda tarihi estetik görüş olarak bir tezat vardır. İşte bu anakronizm *Zaman Kırıntıları* adlı şiirde de ortaya çıkar.¹⁹⁹ Bunu aşağıdaki mısralarda da görebiliriz.

Sanki siyah, simsiyah taşlar içinde
Siyah, simsiyah kovuklarda yaşadık biz,
Sanki hiç görmedik birbirimizi,
Sanki hiç tanışmadık!
Dünya bize öyle kapattı kendisini.

Tanpınar bu mısralarda olumsuz çağrışımları fazlasıyla kullanmaktadır. Mısralarda siyaha ve taşa yapılan vurgu karanlığı da beraberinde getirmektedir. Simsiyah taş imajı kendi içinde hem görselliği hem de taşın kütlesi itibarıyla bir nesneliliği barındırır. Biz Tanpınar'ın akşamı sevdiğini biliyoruz. “Hiç tanışmadık” ve “mazi ile simsiyah kovuklarda yaşadık” derken de an ile bağlantısını koparmaktadır. Nitekim dünyanın kendini bize kapatması zihinsel ve hareketli imajıyla da bu mısralar örtüşmektedir. Bu şiirde en fazla dikkat çeken öğelerden biri de olumsuz ifadelerin çok sık kullanılmasıdır. Bu majlarla derinleştirilmiş bir estetik yapıyı şu şekilde ortaya çıkarmaktadır:

Özne	İmajın Kullanımı	İmajın Türü
Biz	Siyah, simsiyah taş / yaşadık	Görsel-Nesnel-Hareketli
Biz	Siyah, simsiyah kovuk / yaşadık	Görsel-Nesnel-Hareketli
Dünya	Dünyanın kendisini bize kapatması	Zihinsel-Hareketli

Neye yarar hatırlamak,
Neye yarar bu cılız ışıklı bahçelerde
Hatırlamak geçmiş şeyleri,
Bu beyhude akşam bahçesinde
Kapanırken üstümüze böyle
Zaman çemberi
Hatırlıyor yetmez mi?
Güneşe uzanan ellerimiz!

¹⁹⁹ Mehmet Kaplan. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 136.

Tanpınar'ın diğere şiirlerinde zamanın yekpareliğine vurgu yapmak için kullandığı ışıklı imajlar, bu mısralarda “cılız ışıklı bahçe”ye dönüşerek görsel imajlar vasıtasıyla canlandırılır. Yukarıdaki mısralarda geçen lüzumsuz ifadesinden sonra “akşam”da gördüğü onca güzelliğe rağmen bu şiirinde akşamı tavsif ederken kullandığı kelime “beyhude”dir. Zaman karşısındaki aciziyeti ise “zaman çemberi” nesnel imajı ile ifade edilir. Fakat yine de Tanpınar her şeyin unutulmadığını ve aydınlığa uzanan ellerimizin olduğundan bahseder. Bu bakımdan şiirin bu bölümünü iki zıtlık oluşturur. “Cılız ışıklı bahçe” görsel imajı, “beyhude akşam bahçesi” zihinsel ve görsel imajı, akşamın üstümüze kapattığı “zaman çemberi” nesnel imajı ile bir olumsuzluk algısı oluşturulur. Buna karşı aydınlığı temsil eden ve düşsel imajı gördüğümüz “güneşe uzanan el” imajı ile bir olumlamaya gidilir.

Aynalar sonsuz boşluğa
Çoktan salıverdi çehremizi,
Yüzüyoruz,
İpi kopmuş uçurtmalar gibi.
Biz uzak seyircisi bu aydınlık oyunun,
Birdenbire bulanlar içlerinde gülüncün sırrını,
Ne kadar benziyoruz şimdi,
Aynı tezgâhtan çıkmış testilere
Bir şey, bir şey kaldırdı bütün ayrılıkları!

Tanpınar'ın en fazla kullandığı metaforlardan biri olan “ayna”da bizi gören şair kendilerini ipi kopmuş uçurtmalara benzetir. Bu teşbih şiirin ilk mısralarında geçen “Zaman sinekleri/Tozlu camlarında günlerin sessiz kanat çırpınlar” ifadesine ne kadar da benzemektedir. Nitekim ikisinde de bir başıboşluk hâkimdir. Kaplan'ın da tarih estetiği ile ilgili, Tanpınar'ın tarihin dolayısıyla zamanın gülünç taraflarına yönelmesi gibi “gülüncün sırrını birdenbire bulanlar”ı birbirlerine benzetir. Fakat Tanpınar, bu benzerliği onlara veren şeyin ne olduğunu bilmemektedir. Bu mısralarda zihinsellik, görsellik, nesnellik ve hareketlilik imajlar vasıtasıyla verilmiştir.

İmaj Türleri	İmajın Kullanımı
Zihinsel İmaj	çehrelerin boşluğa salıverilmesi, sonsuz boşluk
Görsel İmaj	aynaların çehreleri salıvermesi, ipi kopmuş uçurtmalar, aydınlık oyun
Nesnel İmaj	ayna, uçurtma, tezgâh, testi
Hareketli İmaj	çehrelerin salıverilmesi, uçurtmaların yüzmesi

Tanpınar'ın imaj kullanımında tekrar eden bu imajlar şiirlerinde gördüğümüz gibi burada da iç içe kullanılmıştır.

Baksak aynalara
Tanır mıyız kendimizi,
Tanır mıyız bu kaskatı
Bu zalim inkârın arasından
Sevdiklerimizi.

Tanpınar şiirin bu bölümünde mazi düşüncesine sıkı sıkıya bağlanır. Aynalarda kendimizi ve sevdiklerimizi arar. Tanpınar ayna metaforu ile empresyonist tavrını açıkça ortaya koyar. Aynaya yansiyacak olan şey de bir görüntüden ibarettir. Bu görüntüyü Tanpınar “kaskatı” sözcüğü ile dondurur. Tanpınar'ın şeyleri maddeleştirme tarzı bir kez daha bu mısralarda ortaya çıkar. “Zalim inkâr” imajı bu mısralarda ön plana çıkar. Bu sayede biz Tanpınar'ın mazi ve an içinde kendini bilememekten ve başkalarının peşinde olmamaktan kaynaklanan inkârı vurgular. Bu “zalim inkâr” zihinsel bir imaj olarak şiirde yerini bulur. Burada zamanın, insanın ve hayatın yabancılaşması neticesinde ortaya çıkan inkâr zihinsel bir algı ile zalimleştirilmiştir.

Ben zamanı gördüm,
İçimde ve dışımda sessiz çalışıyordu,
Bir mezar böyle kazılırdı ancak,
Yıldırımsız ve baltasız,
Bir orman böyle devrildi!
Ben zamanı gördüm,
Kaç bakışta bozdu hayalimi,
Ve kaç düşüncede!
Ben zamanı gördüm,
Şimşek gibi bir ânın uçurumunda.

Tanpınar şiirin bu bölümünde “ben”ine döner. Bu dizelerde persona devreye girer. “Ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında” mısralarına atıf yaparcasına zamanın

içinde ve dışında sessizce çalıştığını belirtir. Tanpınar, zamanı gördüm ifadesiyle zihinsel bir imaj kullanır. Çünkü zaman burada henüz cisimleşmemiştir, bir karşılığı yoktur. Zamanın sessizce çalışması onun şiirin ruhuna giydirdiği zamanın karşısındaki aciziyetidir. Bu mısralarda zamanın insanı yıpratın ve yaşlandıran vasıfları üzerinde durulmuştur. Özellikle de mezarın zamanın geçmesine bağılı olarak kazılması, yıldırımsız ve baltasız bir ormanın devrilmesi gibi olaylar bizi yaşlılığa götürür. Mısranın sonunda yıldırımsız yıkılan orman artık şimşek olarak görülür. Bu bir anın içine sıkışmış bir hayaldir. Tanpınar burada ömrün son demlerine vurgu yapmaktadır. Şiirin bu bölümünde zihinsel, görsel, nesnel ve hareketli imajlar kullanılmıştır.

İmaj Türleri	İmajın Kullanımı
Zihinsel İmaj	zamanı gördüm, zamanın bakışta ve düşüncede hayali bozması
Görsel İmaj	şimşek gibi bir anın uçuşunu
Nesnel İmaj	mezar, orman, uçurum
Hareketli İmaj	zamanın görülmesi, ormanın devrilmesi, mezarın kazılması, hayali ve düşünceyi bozmak

Tanpınar'ın kullandığı ve iç içe geçirdiği imajlardan da hareket ederek bu bölümün ölüm düşüncesine ayrıldığını söyleyebiliriz. Çünkü zamanın artık sessiz çalışması, ormanın yıldırımsız ve baltasız devrilmesi, hayalin yani rüyaların bozulması ve son olarak ölümü şimşeğe benzeyen bir uçurum olarak tasvir edilmesi bizi bu düşünceye götürür.

Ben zamanı gördüm,
Devrilmiş sütunları arasından
Çok eski bir sarayın
Alnında mor salkımlar vardı
Ve ilahlar kadar güzeldi.
Uçmak için kanatlanmayı bekleyen
Yavru kuş gibi doğduğu kayada
Ben zamanı gördüm çırpınırken avuçlarımda.

Bu mısralarda Tanpınar'ın zamanı yüceltmesine şahit oluruz. Bunu bir yıkılmış saray metaforuyla açıklaması ise Tanpınar'ın geçmişle olan bağların koparılmasına yaptığı vurgudur. Bu "biz" bağlamında bir çağrışım değildir. Çünkü Tanpınar, ilerleyen mısralarda

zamanı yeni doğmuş bir kuşa benzetir. Bu kuş uçmak için kanatlanmayı beklemekte ve Tanpınar'ın avuçlarında çırpınmaktadır. Bu imajlar bize Tanpınar'ın elinden kayan ve hâkim olamadığı zamanı ifade eder. Bu zaman şüphesiz önceki mısralarında da geçen zamanın ölümü ile insanın son demleri arasındaki bağlantıdır.

Biz ki boş yere gerilmişiz anladık artık,
Yıldızların amansız çarkına
Ve boş yere sızlamış kemiklerimiz,
Bilmiyoruz şimdi, mevsim yaz mı, bahar mı
Bahçelerde hâlâ güller açar mı,
Bilmiyoruz kadınlar, kızlar,
Şarkılar masallar var mı?

Bir keşif yumağı hâline soktuğu bu mısralarda Tanpınar, zamanın karşısındaki acziyetini “boş yere gerilmek” ve “boş yere sızlamış kemiklerimiz” ifadeleri ile anlatır. Yıldızların çarkı nesnel imajı Tanpınar'ın karşısında durduğu şeyin zaman olduğunu bize gösterir. Yıldızlar zamanın habercisidirler. Gece ve gündüz onlarla devreder. Bu beyhude devir sonunda Tanpınar, sanat ve hayat estetiğine de yön veren ve şiirine aldığı pek çok şeyin varlığını sorgulamaya başlar: mevsim, güller, bahar, yaz...

Biz beyhude yere gecikenler,
Çoktan bitmiş bir yolun ucunda
Bilmiyoruz şimdi ıssız gecede
Ne yapar ne eder,
Gidip de gelmeyenler,
Beyhude bekleyenler!
Biz ayın çıplak arsasında
Savrulan zaman kırıntıları
Nerden bilelim bunları!

“Beyhude” kelimesinin yakın anlamlı fiillerle birlikte şiirinde birkaç kez tekrar eden Tanpınar kendisini beyhude yere gecikenlerden biri olarak adlandırır. “Beyhude bekleyenler” zihinsel bir imajdır. Bu bekleyiş, zamanın, mekânın karşısındaki insanı betimler. Tanpınar'ın takındığı bedbin tavır da ömrün sonunu tasvir eder. Çoktan bitmiş yolun ucunda bekleyenler çaresizlik içindedir çünkü. Ve zaman, mekân karşısında

küçülürler. Tanpınar ayın çıplak arsası nesnel imajıyla dünyayı kastetmektedir. Çünkü ay dünyanın uydusudur. Tanpınar'ın sevdiği ve sığındığı bir zaman dilimi olan akşamı aydınlığıyla var eder. Tanpınar bu zaman ve mekânın içinde kendi gibilere yakıştırdığı zaman kırıntıları imajıyla adeta tabula rasa gibi çıplak bir levha olan âlemde hiçbir şey tasarruf etmemektedir.

C. Musiki Kavramına Bağlı İmajlar

1. Musiki ve İşitsel İmajlar

Tanpınar'ın musikiye dair dikkatlerine özellikle metnin anlam yönünü ön plana çıkardığımızda romanlarında daha fazla şahit oluruz. Bu dikkat Tanpınar'ın gelenekle beslenen ve Batı'dan etkilenmeyi de göz ardı edemeyeceğimiz bir estetiğin sonucudur. Tanpınar'ın musiki anlayışında Yahya Kemal'in önemli bir yeri vardır. Tahir Abacı bunla ilgili olarak Yahya Kemal'in Osmanlı kültürünün dışladığı resim ve heykel sanatlarının dışında arayışa girdiğinden bu arayışın ona musikinin kapılarını açtığından bahsetmiştir. Bu sebeple de Tanpınar, bu noktada Yahya Kemal'in bir devamı olmayı seçmiştir.²⁰⁰

Tanpınar'ın şiirlerinde musiki ve işitsel imajlarla ilgili olarak yapacağımız çözümlenelerde Tanpınar'ın da etkilendiği şairlerden biri olan Paul Verlaine'nin Şiir Sanatı adlı şiirinden hareket edilebilir.

Musiki, her şeyden önce musiki;
Onun için tekli mısradan şaşma.
Kıvrak olur, erir havada sanki;
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.²⁰¹

Verlaine'in şiir estetiğini ortaya koyduğu bu mısralarda musikinin şiirin birinci ögesi olduğuna vurgu yapılır. Şiirin musiki ahengine bağlı olması ise daha çok tekli

²⁰⁰ Tahir Abacı. *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*. İstanbul: İkaros Yayınları, 2013, s. 54.

²⁰¹ Derleyen ve Sunan: Ali Artun. *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 73.

mısralarla oluşmasıdır. Bu şiirin daha çok şekli ahengini ortaya çıkaran bir durumdur. Tanpınar bunu hem mısralarında kurduğu kelimeler arasındaki yapı ile hem de işitsel imajlarla sağlamıştır. Tanpınar'ın kelime örüntüsüne verdiği önem ve işitsel imajlar sayesinde ulaştığı ahenk Verlaine'nin aşağıdaki dörtlükte yaptığı vurguyu da önceler:

Hep musiki, biraz daha musiki;
Havalanan bir şey olmalı mısra
Deli bir gönülden kalkıp gitmeli
Başka göklere, başka sevdalara.²⁰²

Tanpınar'ın şiirlerinde musiki bir nağme olur ve duyulur. Bu sebeple Tanpınar'ın şiirlerinde musiki başlığı altında imajlara dayalı yapılacak bir incelemede işitsel imajları ön plana çıkarmanın gerekliliği ortaya çıkar. Tanpınar'ın şiirlerinde musikiyi ön plana çıkaran işitsel imajları da tıpkı diğer imaj çeşitlerinde olduğu gibi rüya ve zamanın vurgulanmasını sağlayan birer terkiptir. Bu bakımdan Tanpınar'ın şiirlerinde musikiyi bir tema veya mekanik bir öge olarak ele almaktan ziyade bir duyuş olarak görmek gerekir. Aşağıdaki örnekler şiirlerinde işitselliğin rüya ve zamana işitsel olma yönleriyle de musikiye bağlı olduğunu gösterecektir.

Tanpınar'ın şiirinde duyuların önemli bir yeri vardır. Bunlar içinde görsellik ve işitselliğin çok önemli bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz. Bundan dolayı Tanpınar'ın işitsel öğeleri imajlaştırmasındaki özen ve dikkat önemlidir. Baki Asiltürk Tanpınar'ın duyuları şiirinde kullanmasına ilgili olarak şunları belirtir:

Tanpınar, sanatta 'rüya'ya ve 'ebediyet'e inanan bir şair olarak, sıradan insan duyularına derinlik ve genişlik kazandırmış, somuttan soyuta geçerken zengin bir atmosfer yaratmayı bilmiştir. Şiirde âhengi sağlarken sesleri müzik haline getirmiş, görme duyusuyla algılanan şekilleri ve renkleri de çok büyük ve renkli bir tablo gibi şiirlerine taşımıştır.²⁰³

²⁰² Age, s. 75.

²⁰³ Baki Asiltürk. "Tanpınar'ın Şiirinde Duyular". *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*. Haz. Sema Uğurcan, İstanbul: Kitabevi, 2003, s. 38.

Şiirlerinde önemli bir yer tutan su “Suyun uzaklaşan, yaklaşan sesi”²⁰⁴ mısralarında da dile geliyor. Tanpınar suyun hareketliliğinden dolayı kendisine yaklaşıp uzaklaşmasını musiki gibi algılıyor. Musiki sestem bir dalgaysa su da yaklaşan ve uzaklaşan sesiyle işitsel imajlarla mısralarda musikileşiyor. Burada suyun yaklaşıp yaklaşması yoluyla da görsel bir manzara çizen Tanpınar aynı zamanda bir rüya haline de kapı aralıyor.

Deniz ufkunda batan güneş
Ve keskin çığlığı kuşların;
Rabb'im bu uğultu, bu ateş²⁰⁵

Mısralarda, Tanpınar'ın şiirlerinde en çok kullandığı motiflerden biri olan güneşin batması bir musiki nağmesi olarak mısralarda geçiyor. Bu sefer deniz ufkunda batan güneşe, kuşların çığlıkları eşlik ediyor. Bu işitsel imaj güneşin batışı gibi acı bir durum olarak “kuşların çığlığı” imajı ile vasıflandırılıyor. Bu çığlıkların karıştığı güneşin batışı sırasındaki kızılılıkta, şair belki suyun belki de çığlıkların uğultusunu duyuyor. Ayrıca manzaraya eşlik eden “uğultu” da işitselliği in plana çıkarıyor.

“Azapta bir ruh gibi gıcırıyor durmadan”²⁰⁶ dizesinde Tanpınar, azap çeken bir ruhun sesini mısralarında duyar gibidir. Bu sesi duymak içinde ruhu nesneleştirerek gıcırdayan bir şey hâline sokuyor. Gıcırdayan eylemi ve azap çeken ruh böylelikle birbirini tamamlayan bir musiki ve hâl oluyor.

Tanpınar yukarıdaki mısra da olduğu gibi “Hasretiz bir kanat şakırtısına”²⁰⁷ mısrası ve diğer şiirlerinde de işitsel öğelerle bu öğelerin nesnelere ve canlıları olan şeyleri çok iyi kaynaştırmış bir şairdir. Mısralarda kanat şakırtısına hasret olan şair, bu şakırtının taşıdığı coşkunluğa ve hayata da hasrettir. İşitsel bir imaj ve ruh hâli bu imaj vasıtasıyla bir araya getirilmiştir.

²⁰⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 25.

²⁰⁵ Age, s. 26.

²⁰⁶ Age, s. 40.

²⁰⁷ Age, s. 28.

“Şakırdayan su”
“Güvercin bakışlı sessizlik bile / Çınlıyor bir sonsuz devam vehmiyle”
“Sesi nabzım olmuş hengamelerin”
“Su sesi ve kanat şakırtısından / Billur bir avize Bursa’da zaman”
“Duyduk bir musiki gibi zamandan / Çinilere sinmiş Kur’an sesini”²⁰⁸

“Bursa’da Zaman” şiirinden farklı mısralardan seçtiğimiz bu örneklerde Tanpınar’ın maziye yüceltme fikrinin işitsel imajlar aracılığıyla verildiğini görürüz. İsmail Tunalı bunu şu şekilde ifade eder:

Tanpınar’ın Bursa’da Zaman şiiri, bize Bursa’yı bütün manzara ve tarihî nitelikleriyle tasvir eder. Bu şiiri okurken, bütün anlattıklarını anlarız, çünkü, şiirin mısralarının içerdiği bir anlam vardır. Ama sözlerin bu anlamlarının temelinde, kelimelerin fiziksel varlığı olan sesler ve tonlar bulunur. Bu bakımdan anlamları taşıyan kelimelerin sesleridir; anlamlar, onlara dayanır.²⁰⁹

Bu mısralarda rüya, zaman ve musiki iç içe geçmiş asıl ortak kod ise musiki olmuştur. Suyun şakırdaması, sessizliğin bile çınlaması, hengâmelerin sesinin şairin nabzı olması, zamanın su sesinden ve kanat şakırtısından oluşmuş billur bir avize olması, Kur’an sesinin musiki gibi duyulması gibi ifadeler mısralarda kurucu ögenin musiki olduğunu gösterir. “Bursa’da Zaman” şiirinde geçen işitsel imajlar bu bakımdan kültürel değerlere ve geleneğe de atıf yapmaktadır. Burada sinesteziye değinmek yerindedir. Tanpınar burada mazi ve işitsellik arasında sinestezi yoluyla bir bağ kurmaktadır. Ses öğeleri ve mazinin çeşitli unsurları bu yolla birbirini işitsellik ve nesnelere üzerinden tamamlamaktadır.

2. “Musiki” Şiirinde “Musiki” ve İmaj Türleri

Tanpınar’ın estetiğin kurucu unsurlarından biri olan musiki, tematik bağlamda şiirleri üzerinden incelenebileceği gibi dilbilimsel bir çalışma olarak da düşünülebilir. İşitsel imajlarla ilgili tahlillere yer verildiği için bu başlık altında tematik bağlamda onun “Musiki” başlıklı şiiri inceleyeceğiz. Bu şiirde, anlam boyutu ile birlikte imajların

²⁰⁸ Age, s. 50.

²⁰⁹ İsmail Tunalı. *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1971, s. 94.

dünyasını da ortaya koymaya çalışacağız. Bu imajlar bize Tanpınar'ın musiki aracılığıyla kendisinde oluşan bazı hayallerin keşfedilmesine de olanak sağlayacaktır. Nitekim Tanpınar bir musiki parçası dinlediğinde karşısında herhangi bir manzaranın bir anda canlandığını kendisi de ifade eder. Kaplan da şiiri; musiki, his ve hayalden oluşan bir terkip olarak açıklar.²¹⁰ Bu terkip, Tanpınar'ın şiirlerinde musikinin kullanımını verir.

Bu çılgın uyanış her düşünceden
Üst üste ve zalim, bir kader gibi,
Bir melek uzanmış siyah geceden
Mahur sularında tutuştu gemi.

Kimdir yıkananlar bu loş çeşmede
Tekrar doğar gibi ay ışığından?
Bir altın uçurum derinleşmede
Ve meçhule doğru süzüldü kervan

Ey bitmek bilmeyen hıncı zamanın
Her şey bana karşı kendi içimde,
Renk ve büyüyle bakışlarının
Musiki hâtıran gibi peşimde.²¹¹

Tanpınar'ın musikiyi yücelttiği bu mısraların ilk dördlüğünde musikiyi çılgın bir uyanışa benzetir. Musikiye bakışı bu mısralarda olumsuz bir algı meydana getirir. Üst üste ve zalim bir kaderdir musiki. Burada musiki; “çılgın uyanış” ve “üst üste zalim, bir kader” olarak zihinsel imajlarla tarif edilmiştir. Çünkü musikinin çılgın uyanış ve zalim bir kader olarak açıklanması gerçekliğin dönüşümüne bir örnektir. Tanpınar daha sonra bir olumlamaya giderek musikiyi, siyah geceden uzanan bir meleğe benzetir. Burada ise sembolik bir kullanım söz konusudur. Ayrıca bu meleşin yani musikinin siyah bir geceden uzanması ve hayatı kaplaması ise hareketli imajların kullanımına örnektir. “Mahur su” imajıyla musikiyi kasteden Tanpınar, musikiyi yakıcı olma vasfıyla nitelendirerek hayalindeki bir gemiyi musikinin şevkiyle tutuşturur. Mahur su imajı burada sembolik bir

²¹⁰ Mehmet Kaplan. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 78.

²¹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar: *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 43.

anlama da sahiptir. Çünkü “mahur” Klasik Türk Musikisi’nde bir makamın adıdır. Tanpınar’ın bir romanına da *Mahur Beste* adıyla ismini vermiştir.

İkinci dörtlükte Tanpınar, musikinin rüyasını görmeye devam eder. “Loş çeşme” ve “ay ışığı” görsel imajı ile hayallerini derinleştirir. Ay ışığı sadece bu kullanımıyla bir imaj olma hüviyeti gösteremez. Fakat insanın musikinin büyüyle bu “ay ışığından doğma” imajı ile bu görselliği zihinsel bir imaja dönüştürür ve derinleştirir. Nitekim Tanpınar burada kendi hayat ve estetik dünyasının önemli bir tarafını teşkil eden yeniden doğuş fikrini musiki ile bütünleştirir. Loş bir çeşme olan musikinin sularından yıkananlar ay ışığında sanki yeniden doğmaktadırlar. Bu bakımdan mısralar görsellikle zenginleştirilmiştir. İlk mısradaki sorduğu “Kimdir yıkananlar?” sorusuna son mısradaki “kervan” yanıtı ile cevap verir. Dolayısıyla musikide yıkanan bir insan topluluğundan söz edilebilir. Musiki kervanı diyebileceğimiz bu topluluk derinleşen altın bir uçuruma süzülmemektedir. Şüphesiz Tanpınar’ın musikinin büyüyle derinleşen uçurumu “altın” nesnesi ile tarif etmesi tesadüfi değildir. Musikiden aldığı zevkle daldığı bu hayal, onu en değerli madenlerin olduğu fakat “uçurum” olarak da tarif ettiği bir hayale sürükler. Bu bakımdan musikiden doğan bu hayali yücelttiği gibi “uçurum” da yüceltmektedir. Çünkü bu uçurum derinleşmede yani sonsuzluğa doğru gitmektedir. Tanpınar nasıl rüyada ve zaman anlayışında sonsuzluğa ermek istiyorsa musikide de sonsuzluğu istemektedir. Çünkü “meçhul” ifadesi aynı zamanda bilinmezliği ve sonsuzluğu anlatmak için kullanılır. Bu bakımdan meçhule süzülen bu kervanlar sembolik bir mahiyet arz eder. Şiirde insanı temsil etme özelliğiyle ortaya çıkar.

Tanpınar’ın şiirlerinde genellikle iç içe olan rüya, zaman ve musiki son dörtlükte de dikkatimizi çeker. Tanpınar zamana seslenerek onun karşısındaki aciziyetini dillendirir. Mısralarda görülen ise bir huzursuzluk hâlidir. Nitekim ilk mısralarda da bu huzursuzluğa

şahit olmuşuk. Tanpınar özellikle musiki ve zamana bağılı olarak bu huzursuzluğu ileri götürür. Kaplan bunu musikinin şu yapısıyla açıklar: “Her an değışen musiki, denilebilir ki zamanın ta kendisidir. Zamanın dışına çıkmak, güzel ve ebedî bir şeklin içinde huzur ve saadete kavuşmak isteyen Tanpınar’da musiki, bir huzursuzluk duygusu uyandırıyor.”²¹² Bu huzursuzluğu Tanpınar, ileri vardiırarak sadece zamanın değıl her şeyin kendisine zıt olduğunu belirtir. Mısraların sonunda ise zamanın ardında bıraktığı her şey tıpkı hayatını da kaplayan musiki gibi Tanpınar’ın peşindedir. Musiki şiirin sonunda zihinsel bir imaj olarak karşımıza çıkar. Burada da Tanpınar’ın aslında en temel sanat anlayışlarının zihinsellik üzerine kurgulandığını bir kez daha görürüz. Musikinin personanın sevgilisinin hatırası gibi peşinde olması ile zihinsellik ön plana çıkarılır. Ayrıca “peşinde olmak” fiiliyle bu zihinsellik estetik bir yapı olarak dinamikliğı büründürülmüştür.

²¹² Mehmet Kaplan. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 90.

SONUÇ

Tanpınar'ın eserlerinde onun zihniyet dünyasının, sanat ve hayata bakışının estetik bir yansıması olarak imajlara sıklıkla tesadüf ederiz. Tanpınar'ın şiir estetiğinde nesirlerinden farklı olarak en fazla dikkat çeken unsur imajist tavrıdır diyebiliriz. Bu tavır genellikle Tanpınar'ın hayat ve estetik görüşlerinin üzerine inşa edilmiştir. Bu sebeple onun bu şiir estetiği özellikle rüya, zaman ve musiki algılarına bağlı olarak gelişmektedir. Bu üç algı genellikle rüya düşüncesine bağlı olarak gelişir ve çeşitlenir. Bu tespitin çeşitli araştırmacılar tarafından ortaya konulduğunu belirtmekle birlikte biz de “rüya” bahsinde bununla ilgili meselelere değindik.

Tanpınar'ın şiirlerinde kullanılan imajlar genel olarak değerlendirildiğinde göze ilk çarpan şey imaj kullanımının belli imajlar üzerinden sürekli tekrar etmesidir. Bu rüya, zaman ve musiki algısına bağlı olarak ortaya konmuş bir yapıdır. Tanpınar'ın imaj kullanımında ortaya çıkardığı bu disiplin şekle verdiği önemle de açıklanabilir. Bu disiplin Tanpınar'ın şiirlerinde kurucu bir unsur olarak tematik bağlamda rüyanın imaj bağlamında ise zihinsel imajların kullanımını ortaya çıkarmıştır. Diğer imaj çeşitleri zihinsellikten hareketle oluşan estetik parçalardır. Çünkü Tanpınar'ın rüya, zaman ve musiki algılarını şiirlerine sokması ancak zihinsel bir oluşum sürecinde gerçekleşebilirdi. Bu bakımdan nasıl bu algılar eserlerinde iç içe geçen bir mahiyette iseler Tanpınar'ın imajları da zihinsel imajların ön plana çıkarıldığı bir iç içeliğe sahiptir. Tanpınar'ın imajları tekrar ve iç içe geçme özelliğine sahip olma nitelikleriyle birbirlerine dönüşebilen imaj vasfına sahiptir. Bunun sonucunda Tanpınar'ın imajlarının katmanlanan bir yapı arz ettiği görülür.

Onun rüya, zaman ve musiye dair olan estetik algısı öncelikle zihni bir mesele olarak karşımıza çıkar. Nitekim Tanpınar bu yönüyle sadece edebiyatçıların değil felsefecilerin ve psikologların da üzerinde çalıştığı bir şairdir. Tanpınar'ın şiirlerinde yer alan bu zihinsellik onun dış dünyada karşılaşamayacağımız bir zihni boyutu ön plana çıkarmasını sağlamıştır. Nitekim her bir imaj öncelikle zihinsel bir oluşumun eseridir. Bu zihinselliği şiirlerinde özellikle de rüyanın kurucu vasfını ön plana çıkararak zaman algısıyla da ilintilendirmiştir.

Tanpınar'ın şiirlerinde yer alan zihinsel imajlar, genellikle nesnelleşmiştir. Bunu nesnel imajlar vasıtasıyla yapan Tanpınar'da bu bakımdan zihinsellik ve nesnellik iç içedir. Bu yapısal düzen şiirlerinde zihinsellikten nesnellığe nesnellikten zihinselliğe şeklinde bir geçişin örneği olarak da karşımızda durmaktadır. Tanpınar'ın şiirlerindeki nesnel zihinsel bir nesne olarak durmaktadırlar. Çünkü Tanpınar, şiirlerinde somut bir nesneyi soyutlaştırarak nesnenin zihinsel dünyasına vurgu yapar. Şüphesiz Tanpınar'ın zihinsel imajları ön plana çıkararak oluşturduğu bu estetik onun yönelimlerinden, çevresinden bağımsız olarak gerçekleşmemiştir. Gerçekliğin dönüşümü şairin zihniyet dünyasından bağımsız değildir. Tanpınar'ın bu süreçler sonunda ulaştığı şey, anlam boyutunu özellikle ön plana çıkararak imajlar vasıtasıyla zihin ve nesne arasında bir irtibatlandırmayı şiirlerinde ön plana çıkarmasıdır. Bu zihinsel süreç anlam ve okuyucu arasında iletişimsel bir yapı olarak nesnel yardımcıyla dile gelir.

Tanpınar'ın rüya, zaman ve musikiye dönük zihinsel algısının imaj kullanımlarında bir başka yönü daha dikkati çeker. Bu da Tanpınar'ın şiirlerinde yer alan özellikle rüya ve zaman algısının gerçek dünyada karşımıza çıkacak bir vafsa büründürülmesidir. Tanpınar nesnelleştirdiği bu algıları imaj tanımı içine önemli yeri olan görsellekle de süsler. Tanpınar'ın şiirlerinde en fazla kullandığı imajlardan biri de görsel imajlardır. Tanpınar'ın

çocukluk anılarından beri karşımıza çıkan bu görsel dikkati şiirlerinde imajlar vasıtasıyla dile gelmiştir. Bu Tanpınar'ın Kaplan'ın tabiriyle “visuel” bir bakış açısına sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu tür imajlarda Tanpınar'ın sembolistlerden gelen empresyonist tavrını net bir şekilde görmek mümkündür. Görsel imajlar şiirlerinin genellikle tamamına yayılmıştır. Özellikle şiirlerinde deniz manzarası, ufuk gibi tabiata ait görselliklerin önemli yer tuttuğu görülür. Bu bakımdan onun şiiri bir peyzajı andırır.

Tanpınar şiirlerinde dinamik unsurlara da yer veren bir estetiğe sahiptir. Zihinsel, nesnel, görsel ve hareketli imajlar şiirlerinde imaj sistemini oluşturan en önemli öğelerdir. Tanpınar'ın bu imajları kullanmasının nedeni hayat ve sanat estetiğini oluşturan zihinsel algının şiirde imgesel bir söyleme dönüşmesidir. Bunu imaj gibi sınırları çok da net belli olmayan bir şiir estetiği ile sağlamıştır. Tanpınar'ın imaj dünyasının en önemli kullanımları olan bu imajlar sayesinde zihinsel olan rüya ve zaman algısı nesnelleşmiş, görselleşmiş ve hareketli imajlar vasıtasıyla dinamik bir yapıya bürünmüştür.

Tanpınar'ın sadece şiirlerinde değil özellikle nesirlerinde karşılaştığımız musiki algısı ise karşımıza işitsel imajlar vasıtasıyla çıkar. Bu bakımdan musikinin anlamından ziyade işitsel öğelerle Tanpınar musikiyi yüceltmıştır diyebiliriz. Bu bakımdan Tanpınar'ın şiirinde sesin de çok önemli bir yeri vardır. Bu ses dilin şiirselliği bakımından hem imaj hem de anlam boyutuna bir gönderme yapar.

Tanpınar'ın imaj kullanımı tıpkı kelime kadrosundaki sadelik ve kararlılık gibi belli bir disiplinle işlenmiştir. Bu zihinsellik şiirlerinde yine imajlar vasıtasıyla nesnelleşerek reel dünyadaki yerini almış. Bu donuk nesnelere görselleştirilmiş ve son olarak dinamik bir yapıya büründürülmüştür savını ortaya koyabiliriz. Burada da karşımıza estetik birer algı olan rüya, zaman ve musikinin imajlar bağlamında bir dönüşüm(transformation) yaşadığını belirtebiliriz.

KAYNAKÇA

1. Akgül, Alphan. *Anlamın Sesi-Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
2. Alptekin, Turan. *Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür Bir İnsan*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
3. Artun, Ali(Derleyen ve Sunan). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
4. Asiltürk, Bâki. *1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı, 2006.
5. Asiltürk, Baki. "Parçalılıktan Bütünlüğe Bir İdealar Tablosu Her Şey Yerli Yerinde". *Toplumbilim*. S. 20, 2006.
6. Asiltürk, Baki. "Tanpınar'ın Şiirinde Duyular". *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*. Haz. Sema Uğurcan, İstanbul: Kitabevi, 2003.
7. Aydın, Mehmet. "Kayıp Zamanın İzinde" Ahmet Hamdi Tanpınar. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010.
8. Balcı, Yunus. *Tanpınar: Trajik Bir Şair ve Şiiri*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
9. Bayrav, Süheyla. "Göstergebilimsel Uygulamalar". *Dilbilim I*. İstanbul: Hüsniyat Basımevi, 1976.
10. Bülbül, Melik. *İmgesel İletişim*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2005.
11. Caudwell, Christopher. *Yanılsama ve Gerçeklik*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi, 1974.
12. Coşkun, Betül. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Poetikasının Temel Yapı Taşı Olarak Rüya". *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 1, 2010.

13. Coşkun, Betül Karakurt. *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Rüyalara*. Yüksek Lisans Tezi. Fatih Üniversitesi SBE. (Danışman: Yard. Doç. Dr. Ali Yıldız). 2004.
14. Dellaloğlu, Besim F., *Ahmet Hamdi Tanpınar: Modernleşmenin Zihniyet Dünyası*. Haz. M. Said Aydın, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
15. Ellul, Jacques. *Sözün Düşüşü*. Çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.
16. Eskin, Şerif. *Zaman ve Hafızanın Kıyısında*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
17. Norman Friedman. "İmge". *Kitaplık* 74, 2004.
18. Geçtan, Engin. *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
19. Gombrich, E. H.. *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi: İstanbul, 2002.
20. Haşim, Ahmet. *Piyâle*. Haz. M. Fatih Andı-Nuri Sağlam. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
21. Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
22. Jung, Carl Gustav. *Analitik Psikoloji*. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Payel Yayınevi, 1997.
23. Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
24. Karaalioğlu, Seyit Kemal. *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1983.
25. Kefeli, Emel. *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*. İstanbul: 3 F Yayınevi, 2006.
26. Kefeli, Emel. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Renklerin Dili: Beyaz ve Mavi". *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*. Haz. Sema Uğurcan. İstanbul: Kitabevi, 2003.
27. Kemal, Yahya. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

28. Kolcu, Ali İhsan. *Zamana Düşen Çılgılık, Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri ve Tanpınar'ın Şiir Estetiği*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
29. Komisyon. *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Arı Matbaası, 1948.
30. Okay, Orhan. *Bir Hülya Adamının Romanı-Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.
31. Orhanoğlu, Hayrettin. “Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever’in Şiirinde Gerçeküstü İmgeler” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi), 2010.
32. Parlatır, İsmail. *Deyimler*. Ankara: Yargı Yayınevi, 2008.
33. Paz, Octavio. *Yay ve Lir I*. Çev. Ömer Saruhan. İstanbul: Armoni, 1991.
34. Sakaoğlu, Saim. *101 Anadolu Efsanesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
35. Şahin, İbrahim. *Ahmet Hamdi Tanpınar (Haz ve Günah-Bir Tanpınar Yorumu)*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
36. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.
37. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Ders Notları*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
38. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977.
39. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982.
40. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
41. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
42. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.
43. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Dersleri*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.

44. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yaşadığım Gibi*. Haz. Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
45. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1969.
46. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Tanpınar'ın Mektupları*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.
47. Tunalı, İsmail. *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1971.
48. Tükel, Raşit. "Düşlerin Yorumu Üzerine". *Psikanaliz Yazıları*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000.
49. Üstünova, Mustafa ve Çanaklı, Levent Ali. "Tanpınar'da Sonsuzluk". U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 7, 2004/2.
50. Yavuz, Hilmi. *Dilin Dili*. İstanbul: Arma Yayınları, 1991.
51. Yazıcı, Tahsin. "Derviş". DİA 9, 1994.
52. Wellek, Rene ve Warren, Austin. *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ömer Faruk Huyugüzel. İzmir: Akademi Kitabevi, 1993.
53. Zimmermann, Hans Dieter. *Yazınsal İletişim*. Çev. Fatih Tepebaşılı. Konya: Çizgi kitabevi, 2001.

ÖZGEÇMİŞ		
Adı, Soyadı	FATİH YEŞİL	
Doğum Yeri ve Yılı	ÜSKÜDAR	1986
Bildiği Yabancı Diller	İNGİLİZCE	
Eğitim Durumu	Başlama - Bitirme Yılı	Kurum Adı
Lise		
Lisans		
Yüksek Lisans		
Doktora		
Çalıştığı Kurum (lar)	Başlama - Ayrılma Yılı	Çalışılan Kurumun Adı
1.		
2.		
3.		
Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlar		
Katıldığı Proje ve Toplantılar		
Yayımlar:		
Diğer:		
İletişim (e-posta):	yslfatih@gmail.com	
	Tarih İmza Adı Soyadı	