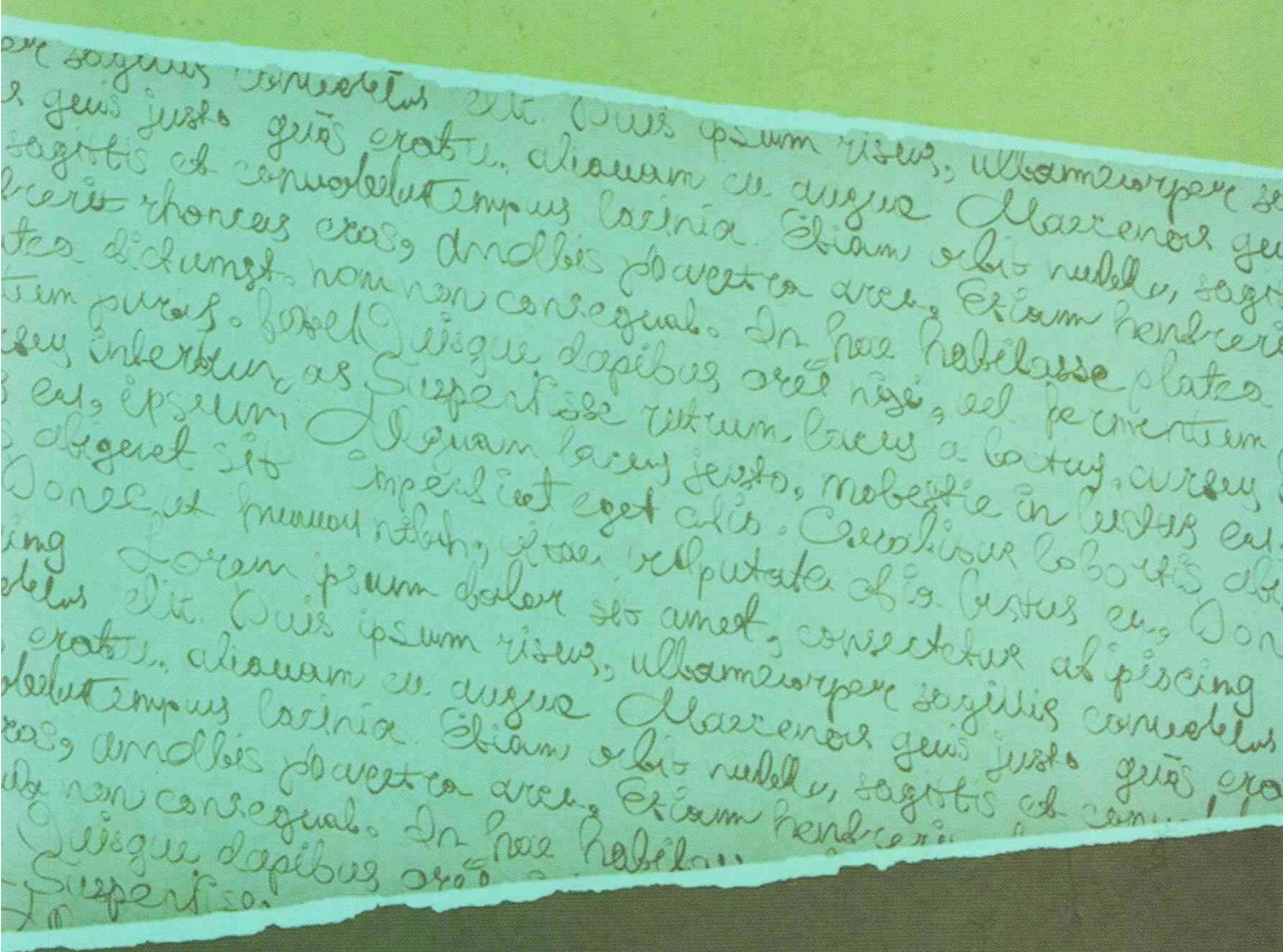
ONUR BİLGE KULA

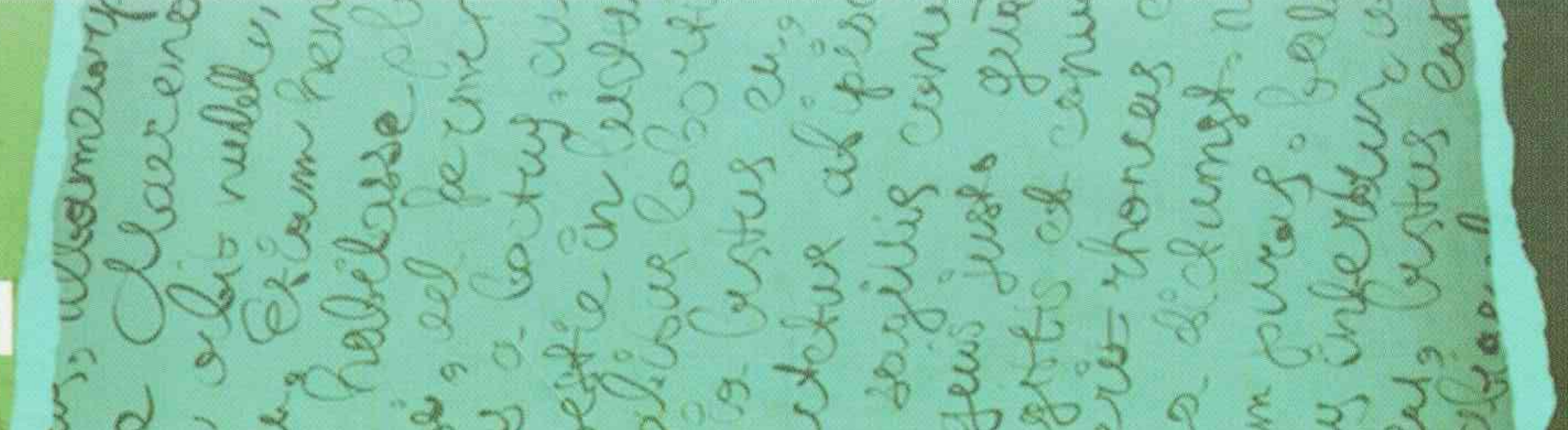
DİL FELSEFESİ EDEBİYAT KURAMI-II



TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

ONUR BİLGE KULA

DİL FELSEFESİ EDEBİYAT KURAMI-II



Genel Yayın: 2626

ARAŞTIRMA/İNCELEME

PROF. DR. ONUR BİLGE KULA
DİL FELSEFESİ-EDEBİYAT KURAMI - II -

© TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI, 2012
Sertifika No: 11213

GÖRSEL YÖNETMEN
BİROL BAYRAM

DÜZELTİ
NEBİYE ÇAVUŞ

GRAFİK TASARIM UYGULAMA
TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

1. BASIM: EYLÜL 2012

ISBN 978-605-360-699-4

BASKI
YAYLACIK MATBAACILIK
LİTROS YOLU FATİH SANAYİ SİTESİ NO: 12/197-203
TOPKAPI İSTANBUL
(0212) 612 58 60
SERTİFİKA NO: 11931

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında gerek metin, gerek görsel malzeme yayınevinden izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
İSTİKLAL CADDESİ, MEŞELİK SOKAK NO: 2/4 BEYOĞLU 34433 İSTANBUL
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskultur.com.tr

Prof. Dr. Onur Bilge Kula

Dil Felsefesi
Edebiyat Kuramı
- II -

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

İÇİNDEKİLER

Edebiyat Kuramı 3

III. 1. Kurgu-Yazın veya Kurgusallık-Yazınsallık İlişkisi 3
Yazınsal Anlamda Kurgulamak, Yapıtı Oluşturmaktır 3
İmgesel Öğeler, Kurgulamada Geçerlilik Kazanır 5
Yazınsal Yapıt, Dünyaya Yönelmenin Tekil Biçimidir 6
Kurgu Gerçeklik Görüntüsü Yaratır 8
İmgelem Sanat Yoluyla Yetkinleşmeyi Sağlar 10
Kurgu Bir İletişim, Alımlama ve Üretme Tarzıdır 11

III. 2. Hegel'de Dilsel Kurgu 13
Dil, İçselin Biçimlenmesi ve Dışsallaştırılmasıdır 13

III. 3. Marksizm'de Dilsel Biçimlendirim ve Kurgu 16
Yabancılaşım, Üreten Etkinlikte Ortaya Çıkar 16
Tümellik, Gizil Güç Olarak Tikelliği İçinde Taşır 17
Biçim, Düşünsel/Tinsel Bireyliktir 18

III. 4. İdealist Felsefe Geleneğinde Kurgu 21
Kant ve Humboldt'ta Kurgu 22
Konstrüktivizm ve Sanki Felsefesi'nde Dilsel Kurgu 23
Rus Biçimciliği ve Yazınsal Kurgu 24
Roman Jakobson'da Yazınsal Dil ve Kurgu 25
Yapı-Çözüm ve Dilsel Kurgu 26
Çıkarımlar ve Somutlaştırıcı Örnekler 28

IV. Yazınsallaştırma ve Kurgulama 32
Yazınsal Gerçeklik-Nesnel Gerçeklik 32
Estetik Değer-Bilgi Değeri 33
Yazınsal Yaratım-Dilsel Yaratıcılık 37

Kurgulayım-Yeniden Anlamlandırım 38
Kurgulayım-Dilsel Estetikleştirim 40

V. Biçem ve Biçemselleştirme 43
Biçem ve Biçemselleştirme 43
Yazınsallaştırma İşlemi Olarak Biçim 46

VI. Diyalektik Materyalizmde Biçim-İçerik İlişkisi 49
Biçim, Bir Dizgenin Öğeleri Arasındaki
İlişkilerin Bütünüdür 49
Biçim, Dilsel Dizgenin Belirlenimlerinin Etkileşimidir 50
Her Yeni İçerik, Kendisine Yeni Bir Biçim Yaratır 52
İçerik ve Biçim Arasındaki İlişki Nedensizdir 52

**VII. Bazı Önemli Yazınsal Biçem Araçları
ve/veya Retorik Figürler 55**
Yazınsallaştırıcı Fantezi ve Anlatım Araçları 55
Wittgenstein, Yazınsal İmge ve İmgeselleştirme 58
İmge-Simge, İmge-Dil ve İmgesel Bellek 59
İmgesel Anlatım Yazınsallığın Özüdür 61
İmgeler Nasıl Düşünür? 63
Retorik Figürler Birbirine Nasıl Dönüşebilir 66
İmge Dili veya İmgesel Dil 69
İmge ve Sözcük, Birbirini Tümler 70
İmgesellik, Dilin Tözsel Özelliğidir 73
İmgelerin Arkeolojisi ve İmgeselliğin Koşulları 74
İmge Belleği 78
Metafor/Eğretileme 82
Eğretileme, Metnin Estetiğinde Değer Kazanır 84
Eğretileme, Yapı-Bozucu Bir Öz Taşır 86
Eğretileme, Yazınsal Metni Renk Cümbüşüne Çevirir 87
Metafor, Bir Şeyi, Başka Bir Şeye Göre Anlatır 89
Metonomi, Gönderge İşlevi Taşır 90
Yerine/Alegori 91
Yerine, Dolaylı Anlatımın En Temel Biçimidir 92
Yazınsal Yapıtın Yerinesel Yapısı 94

Kavramsal Yerine ve Yerinesel Topografi 95
Şey Yerineleri 97
Dönüş(tür)ümler 98
Simge ve Simgesel Dil 99
Simgeler, Belirsiz ve Sonsuz Sayıda İde Üretir 101
Simgeler, Şeylerin Dilidir 103
Simgesel Kaynağı, Doğal Olandır 104
Simgesel Anlam Sonsuzdur 105

VIII. Bir Felsefe Sorunsalı Olarak Dilsel Biçem ve Yaşar Kemal 109
Biçem ve Biçemselleştirmenin Kaynakları 109
Dünyaya Bakış Tarzı Olarak Biçem 112
Sözlü Edebiyatın Yaşar Kemal'in Yazınsallaştırma Tarzına Etkisi 113
Yaşar Kemal, Kahramanlarını İş-Bölümlü Olarak İşlevselleştirir 115
Yaşar Kemal, Başkaldırıları Yazınsallaştırır 115
"Karıncanın Su İçtiği": İçeriğin Şiirselleştirilerek Biçime ve Biçeme Dönüştürülmesi 116
Gerçek Sanatçı Yereldir 117
Sanatçı/Yazar, Özünü Biçimlendirilmiş Nesneye Katar 118
Yaşar Kemal Romanı Halk Yaşamına Dayanır 119
Yaşar Kemal, Zarafetin Soluğunu Yazınsallaştırır 120
Yaşar Kemal, Abdale Zeyniki'nin Aktardığı Birikimi Yazınsallaştırır 121
Yaşar Kemal'de Direniş ve Umut Üreten Söylenceler 122
İnsan, Gerçek Dünya ile Düş Dünyasını İç İçe Yaşar 123
Yaşar Kemal: İnsanlığın Mayası Umuttur 124
Efsane, İnsanoğlunun İçindedir 125
Mitler, Sözün Büyüsüdür 126
Yaşar Kemal, Söylenceyi ve Dili, İnsanın Direnişinde Buluşturur 128

IX. Göstergebilim ile Edebiyat İlişkisi 128
Yazınsal İletişimin Özü, Estetik İşlevdir 128

Yazınsal İletişimde Alımlayıcının Konumu 130
Alımlama Sürecinin Belirleyenleri Nelerdir? 131
Estetik Kod, Göstergelerden Oluşur 132
Yazınsal İletişim ve Yazınsal Kodların Değeri 134
Yazınsal Metinleri Betimleyim İlkeleri 135
Değişmez Bir Yazınsal Dil Yoktur 136
Göstergebilimsel Yaklaşımın Uygulanabilirliği 136

X. Söylem veya Her Yazınsal Yapıt, Bir Söylemdir 137
Edebiyat Büyük Bir Söylem Tipidir 137
Yazınsal Söylem ve Yorumu Olumsuzlama 139
Edebiyat, Egemen Söylemleri Yıkar, Dili Özgürleştirir 141
Erk, Söylemi Biçimler 142
Söylem, Dili Dile Bağlamaktır 143
Her Yazınsal Söylem, Bir Ara-Söylemdir 145
Karşıt Söylem 148
Kolektif Simgeler/İmgeler 149
Söylemin Yapısı ve Türleri 151
Söylem Çözülmesinin Yöntemi ve Araç-Gereçleri 155

XI. Mihail M. Bakhtin: Yazınsal Çok-Seslilik ve Söyleşimsellik 156
Her Dil ve Düşünce, Öz-Yapısal Olarak Çoğuldur 156
Dili, Düşünceyi ve Sanatı Çoğullaştıran Nedir? 158
Düşünsel ve Dinsel Çoğulluğu Anlatan Kavram Çiftleri 160
Türkiye'de Bakhtin ve Kavramlaştırma Sorunu 162

XII. Ernst Bloch: "Aristoteles'çi Sol", ve Düşünsel-Yazınsal Geçişimler 163
"Aristoteles'çi Sol" ve Düşüncenin Çoğullaşması 163
İbni Sina, Doğu'nun İlerlemeci Geleneğini Simgeler 164
İbni Sina, Doğa-Bilimsel Bir Düşünürdür 165
Filozofun İşi, Her Şeyi Sorgulamaktır 167
Egemen İlişkileri Sorgulama, İslami Heterodoksiye Toplumsal Bir Boyut Kazandırmıştır 168
İnanç ile İnançsızlık Benzeşmediği Sürece,

Kimse Gerçek Müslüman Olamaz 169
"Ruhun Uyanışı" İlk Felsefi Romandır 171
Tanrı, Gökyüzünün Bütünüdür 173
İbni Sina'dan Hegel'e "Aristoteles'çi Sol",
Devinimde Belirginleşir 175
Kavrayış, İnsan Ruhunun Ayırıcı Özelliğidir 176
Bütün İnsanlar Akılla Donanmıştır 177
İbni Sina ve İbni Rüşt'ün Tolerans Vurgusu,
Hıristiyan Teologları Geride Bırakmıştır 178
Biçim, Maddenin Tözsel Niteliğidir 180
Nesneleri Ayıran, Doğal Düzenlenişleridir 182
İbni Sina, Hangi Batılı Filozofları Etkilemiştir? 183
Aristotelesçi Sol ve "Gülün Romanı" 185
İbni Sina'nın Öğretisinde Ahlak-Din İlişkisi 187
Ahlak, Merkezi Bir Erdem Olan Adalete Dayanır 189
Akılcı Düşüncenin Çoğullaşma ve Evrimi 191

XIII. A. Ernst Bloch: "İlerleme Kavramında Ayrıştırmalar" 193
"Kültür Çevresi", "Uygarlıklar Çatışması"
ve Avrupa-Merkezcilik 193
"Kültür Alanı" Kavramı, İnsanlığın Ortak
Birikimini Parçalamaktadır 194
Hegel ile Âşık Veysel Arasında Bir İlişki Olabilir mi? 196

XIV. Mevlana'da Düşüncenin Çoğullaşması 199
Tanrı, İnsanda Belirir mi? 199
Anadolu'da Çoğulculuk ve Tolerans İdesi 201
Fihi Ma-Fih: Bilgini Yürüten Akıldır 204
Farklı Dinlere İnanların Yolları Ayrı, Maksatları Birdir 205

XV. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın
Edebiyat Kuramına Katkısı 207
Dil, Edebiyatın Oluşturucusu ve Taşıyıcısıdır 207
Tanpınar, Türkçe ve Dilsel Sorunlar 208
Tanpınar ve Heidegger veya Dil-Varoluş İlişkisi 212
Hakiki Şiir, Malzemesi ve Dolayımı Olan
Dil ile "Didişir" 215

Şiir Dili- Nesir Dili Ayrımı 217
Sanat Dallarının Etkileşimi, Dilsel Bireşime Yol Açar 220
Dilde Yenileşmenin Yöntemi ve Etmenleri Nelerdir? 222
Tanpınar ve Wittgenstein 224

Özgürlük İdesi ve Yazınsal Özgürlük 228
Özgürlük İdesinin Evrimi ve Gelişimi 228
Yazınsal Özgürlük Sorunu 231

XVII. Türk Halk Edebiyatında Özgürleşme ve İnsancılaşma Birikimi 234
Edebiyatta Gelenekler Neyi Anlatır? 234
Halk Edebiyatını Doldurmuş Bir Düzenin Edebiyatı mıdır? 235
Dil, Düşünme ve Anlatılaştırma 236
Öz-Belirleyim ve Özerkleşim, Hangi Kültürü Tanımlar? 237
Anadolu'da Tolerans İdesinin Düşünsel-Yazınsal Alanda Süreklileşmesi 238
Halk Edebiyatında Erk Karşıtlığı ve Savaşımcı Tavır 244
Muhalif Kültür, Âşık Edebiyatı ve Tarihsellik 246
Âşık Edebiyatının Akılcılaşma Birikimine Katkısı 250

XVIII. Edebiyat Tarih İlişkisi Nasıl Açıklanabilir? 256
Edebiyat-Tarih ya da Olgu-Kurgu Bağıntısı 256
Yazınsal İleti, Olabiliri Anlatır 260
Tarih(sel), İdeolojik Güdümlemeye Açıktır 262
"Şu Türkler" Ne Ölçüde Tarih-Romandır? 264
Türk Edebiyatında "Tarihsel"in Anlatılaştırılması 266

XIX. Sürgün Edebiyatı ve Bir Yazınsal Motif Olarak "Sürgün" 268
Osmanlı-Türk Düşününde ve Edebiyatında "Sürgün" 268
"Sürgün" Kavramı 271
"Sürgün Edebiyatı" 272
Ulusalcı (Nasyonal) Sosyalizm ve Sürgün Edebiyatı 274

Sürgün Edebiyatının Genel Özellikleri 277
"İçe-Göç" 278
Yazınsal Tür ve İzlek Bakımından
Türk Sürgün Edebiyatı 279
Sürgün Yazarı Olarak Anna Seghers 280
Seghers ve Baydar Arasındaki Bazı Benzerlikler
ve Benzemezlikler 281

XX. Roman Kuramı ve Çözümleme Ölçütleri 283
Romanın İşlevi, Başkasını Yaratmaktır 283
Roman Çözümlemede Yararlanılabilecek Belirlemeler 284
Yazma Sarsılmadır, Dönüşmedir 287
Okuma ve Yazma, Yeniden Başlama Devinimidir 289
Yazmayı İstemenin Romanı Hangisidir? 291
Flaubert: Yazar, Yazmada Kendini Yakar 293
Romanın İşlevi Başkasını Yaratabilmektir 294
Booth'da Bazı Roman Çözümleme Ölçütleri 295
Her Yapıt Öznel Seçim ve Değerlendirim Ürünüdür 299
Jose Ortega y Gasset'te Roman Çözümleme Ölçütleri 302

XXI. Oya Baydar Romanında Sürgün, Sığınmacı
ve Göçmen Motifleri 303
"Hiçbiryere Dönüş" veya Sosyalizmden Kopuş 303
"Sıcak Küller Kaldı" ve Sürgün 306
Sosyalist Ülkelerin Birbiri Ardına Çöküşünün Hüznü 307
12 Eylül Sonrasında Başlayan Sürgün
ve Moskova Durağı 308
"Erguvan Kapısı"nda Kaçaklık ve Sürgün 310
"Madem Ermeni'sin..." 312
Kimlik-İnanç-Ötekilik Bağlantısı 313
Sürgün ve Avrupa'da Yabancı ya da Türk Düşmanlığı 314

XXII. Özgürlük İdesi ve Yazınsal Özgürlük 314
Özgürlük İdesinin Evrimi 314
Yazınsal Özgürlük Sorunu 317

XXIII. Şafak Romanı: Bir Açımlama Denemesi 321
XXIII. A. "Pinhan" 321
Yazınsallık ve Roman Çözümleme İlkeleri 321
"Pinhan", Çok-Seslilik ve Söyleşimsellik 323
Heterodoks İslam Birikimi Nasıl Ayrıştırılabilir? 325
Tolerans veya Yetmiş İki Millete
Aynı Gözle Bakıyor muyuz? 328
Walter Benjamin ve Elif Şafak 330
Ebru Neyi Anlatır, Bilir Misin? 331
Tekil Kimlik, Saltıklık İçerir Mi? 333
Çok-Kültürlü İstanbul'dan Kesitler 336
Çok-Kültürlülük, Geçişlilik ve Söyleşimsellik 337
Edebiyat, Hudut Boylarında Dolaşır 340

XXIII. B. "Baba ve Piç" 342
Yazınsal Bir Motif: Belleksizleşme ve Özgürlüksüzlük 342
Türkiye'de Kadınların Ara Yaşı Yoktur 345
Baba, Koca ve Piç Metaforları 347
Yazınsal Figürler
ve Yazarın Öz-yaşam Öyküsünden Esintiler 348
Elif Şafak Açısından İki Sorunlu Kavram:
Bellek ve Kimlik 350
Yazınsal Bir Motif ve Kimlik Oluşturucu Öğe Olarak
Geçmişe Yolculuk 353
Şafak'ın Dil Devrimine Yönelik Tavrı Tutarlı mıdır? 355
Çağdaşlaşma ve Belleksizleştirme Eleştirisi
Ne Ölçüde Tutarlıdır? 358
Belirleyici Eğretilemeler ve Simgeler 361

XXIII. C. "Aşk" 363
Bir Yazınsal Motif Olarak Mistik Birikim 363
Mevlana İbni Sina'yı, İbni Rüşt'ü
Hiç Düşünmemiş Olabilir mi? 365
Tasavvuf, Salt Bilinemezciliğe İndirgenebilir mi? 367
Bir Erdem Olan Özünü Bilmek,
Her Türlü Bilgiye Yeter mi? 368
Belirsizlik Üzerine Anlatı Kurulabilir mi? 369

XXIV. Zülfü Livaneli : "Serenad" veya Geçmişle Nasıl Yüzleşilebilir 372
"Serenad", Martin Heidegger ve Erich Auerbach 372
Romanın Adı Ne Olsun? 373
"Ölümcül" ve "İnsancıl" Kimlikler 374
İnsan veya Kadın/Erkek İmgeleri 375
Oryantalizm ve İçselleştirilmiş Oryantalizm 378
Geçmişle Yüzleşme, Çoğulculuk ve Toleransın Sefaleti 379
Annem ve Babam Öldürüldüler 381
Pis Kan Olur mu? 382
Üç Bin Kişi Niçin İntihar Eder? 383
Devlet Herkese Karşı Zalim midir? 385
İstanbul İmgeleri/Görünümleri 387
Edebiyat ve Yazı 388
Retorik Figürler, Kahramanlar 391

XXV. Orhan Pamuk: "Masumiyet Müzesi "nde Batı ve Batılılaşma Sorunsalı 392
Türk Toplumunun Modernlik Anlayışı Taklide mi Dayanır? 392
Aşk, Cesaret ve Modernlik Nasıl Bağdaştırılabilir? 393
Batı Uygarlığının Bilgisini Müzeler mi Oluşturur? 395
Modernleşme ve Cinsel Özgürlük Sorunu 396
Nerede Bekâret Sadece Kadınların Sorunudur? 397
Romanda Betimlenen Eşyaların Toplanması ve "Masumiyet Müzesi"nin Oluşumu 398

XXVI. Friedrich Schiller'den Orhan Pamuk'a "Saf ve Düşünceli Edebiyat" 400
Pamuk'a Göre, "Saf ve Düşünceli Yazar" 400
Schiller'e Göre, "Saf ve Duygulu Edebiyat" Nedir? 402
Kime Saf Denir? 404
Duygulu/Düşünceli Şair/Yazar Kimdir? 407
Orhan Pamuk'un Schiller Alımlaması 410
Anlatı Sanatı Olan Edebiyat Kurgudur 410
Dilsel-Yazınsal Kurgu ve Çok Anlamlılık 412

XXVII. Ohan Pamuk Neyi Nasıl Okuyor ve Yazıyor? 414
Kelimeleri Hayalimde Resimlere Çevirmek İçin Çırpındım 414
Roman Okumanın Tarzları veya Modelleri 415
Okur, Alımlama Sürecinde Hangi Bilişsel İşlemleri Yapar? 417
Yazarın Okurdan, Okurun Yazardan Beklentileri Nelerdir? 420
Romancının İlk ve Asıl İşi Bir Kahraman İcat Etmektir 421
Roman ile Dil İlişkisi Nasıl Kurulur? 423
Roman Yazmak, Kelimelerle Resim Yapmaktır 423
Roman Sanatı Hayatı Doğru Temsil Etmektir 425
Romanın Verdiği Asıl Mutluluk, Özgürleşip Başkası Olmaktır 426

XXVIII. Umberto Eco "Genç Bir Romancının İtirafları" 426
Listeleri Yazmak da Okumak da Keyiflidir 426
Yazma Dürtüsü veya Eco Nasıl Yazmaktadır? 428
Yazınsallaştırma İşlemleri ve Yöntemleri 430

XXIX. Ahmet Ümit: "Sultanı Öldürmek" 434
Öldürülen Sultan Hangisidir? 434
İnsan, Nasıl İnsanileşebilir? 435
Erk/İktidar Niçin Bölüşülmez? 437
Tarih ile Edebiyat Bağıntısı Nasıl Açıklanabilir? 438
Yazınsallığı Güçlendiren Anımsatmalar 440
Tarih ve Edebiyat Nasıl İlişkilendirilebilir? 442
Kültürel Geçişimler: Doğu da Allah'ındır Batı da 443
Bilim Her Zaman Hükümdardan Daha Güçlü(mü?)dür 445
Oryantalizm, Niçin Araçsallaştırılır? 446

XXX. Türkiye'de Edebiyat Kuramının Durumu ve Yönelimi 447
Her Kuram Gibi, Edebiyat Kuramı da Öz-Düşünümseldir 447
Kuram 449

Yöntem 449
Yazın-Kuramsal Uylaşım Nasıl Sağlanabilir? 450
Terminoloji 452
Başlıca Edebiyat Kuramları ve Temel Önermeleri 453
Türkiye'de Yazınsal Üretimin Durumu Nasıldır? 455
Dünyada Edebiyat Kuramının
Durumu/Yönelimi Nedir? 457

XXXI. Türkçe Edebiyat Bilimi Terminolojisi
Ne Durumdadır? **459**
Uzmanlık Dili Nasıl Gelişir? 459
—"Biçem" Temelinde Oluşturulan Kavramlar 461
—"Kurgu" Temelinde Oluşturulan Kavramlar 462
—"Yazın/Şiir Bilgisi" Temelinde Oluşturulan Kavramlar 463
—"Anlatı" Temelinde Oluşturulan Kavramlar 463
—"Söylem" Temelinde Oluşturulan Kavramlar 464
—"Koşun" (Kanon) Temelinde Oluşturulan Kavramlar 464
—"Dolayım" Temelinde Oluşturulan Kavramlar 468
—"Ağ" Temelinde Oluşturulan Kavramlar 469
—"Metin" Temelinde Oluşturulan Kavramlar 470
—"Yazın" Temelinde Oluşturulan Kavramlar 471

Dizin 475

DİL FELSEFESİ-EDEBİYAT KURAMI

III

Edebiyat Kuramı

III. 1. Kurgu-Yazın veya Kurgusallık-Yazınsallık İlişkisi

Yazınsal Anlamda Kurgulamak, Yapıtı Oluşturmaktır

Edebiyat kuramının tarihsel evrimini belirginleştirme çalışması, kaçınılmaz olarak "kurgu" ve/veya "kurgusallık" kavramını ve bunun yazınsal işlevini öne çıkarmaktadır. Bu nedenle, kavramı biraz daha açımlamak gerekmektedir.

Yazınsala ve yazınsallığa ilişkin tartışma, kaçınılmaz olarak yazınsallığın, daha açık anlatımla, dili sanatsallaştırmanın başlıca araçlarından biri olan kurgu kavramı üzerinde odaklanmaktadır.

"Fischer Edebiyat Sözlüğü"[1] ne dayanarak, kurgu kavramına ilişkin şunlar söylenebilir: Kurgu, "*hem uydurmak, hem de yazın-*

---

1 Ulfert RICKLEFS (yayımlayan): "Literaturlexikon -Edebiyat Sözlüğü-"; Band 1, Fischer, Frankfurt am Main, "Fiktion- kurgu" maddesi, s. 662- 680.

sal bir yapıt oluşturmak" anlamında kullanılır. Her iki durumda da *"aynı şey"*, bir başka anlatımla, *"var olanı aşma"* söz konusudur. Uydurma ya da *"yalan söylemede gerçek bir konu aşılır"*; yazınsal yapıtta ise, *"o yapıtta yinelenen dünya aşılır."*

Platon'un *"şairler, yalan söyler"* söylemi, yazınsal/şiirsel yapıtların kurgu niteliğini dile getirir. Bu söyleme ilk kez Rönesans döneminde itiraz edilmiştir. Daha açık anlatımla, söylem, yazınsal bağlamda ilk kez bu dönemde değerlendirilmek istenmiştir. Bu nedenle, itirazın temelini *"şairler, ne olduğunu değil, ne olması gerektiğini söylediklerinden yalan söylemezler"* savı oluşturmuştur. Böylece, edebiyatın gerçekliği değil, gerçekliğin tasarımını anlattığı belirtilmek istenmiştir.

Kurgulamak ya da uydurmak iki-yönlüdür ve bu iki yön, bağlama göre, birbirinden ayrılır. Bu yönlerden biri olan yazınsallaştırma, *"sınırları birlikte aşma"* demektir. Dolayısıyla, kurgulamanın temel anlamı, gerçekliğin bireysel tasarımı yoluyla *"sınır aşımı"* olarak belirlenebilir. Edebiyatta "tekil parçaları" ya da ayrıntıları içinde "yeniden bilinen" dünyaların aşılması, söz konusu kurgusal dünyaların *"bilinmeyen bir ufuk içinde görünmesi ve değişmiş olması"* olarak algılanır.

Anılan "Edebiyat Sözlüğü"nde verilen bilgilere göre, Nelson Goodman "Dünya Kurmanın Yolları" adlı yapıtında gerçek bir dünyada yaşamadığımızı, *"çok sayıda işlenmiş/işlemden geçirilmiş dünyalarda yaşadığımızı"* öne sürer. Yeni-dünyalar, var-olan dünyanın özdekselliğinden yaratılır. Goodman, bunu *"fact from fiction"* diye nitelendirir. Buna göre, kurgular, *"gerçeklik karakterinden kuşku duyulmayan dünyalar kurmanın koşullarıdır."*

Bu nedenle, bir başına gerçeklik olarak*"kurgu da yoktur."* Kurgu, sadece *"işlevleri, kullanımının somutlaşmaları ve bunlardan doğan ürünler"* üzerinden tartışılabilir. Bu durum, kurgunun *"kullanım işlevlerinin çokluğu"*nda kendini gösterir. Buna göre, kurgular, *"bilgi kuramında belirleyimler; bilimde hipotezler; bizleri yönlendirici dünya imgelerinde bunların temellendirimleri; eylemlerimizdeyse yönlendirici varsayımlar"* olarak ortaya çıkarlar.

İmgesel Öğeler, Kurgulamada Geçerlilik Kazanır

Yazınsal metinlere gelince, *"kurgusal metinler salt kurgulu değildir; böyle olmayanlar da kurgudan yoksun değildir."* Yazınsal yapıtlarda görülen gerçek ve kurgusal, *"var-olanı ve ekleneni ilişkilendirir."* Bu kapsamda var-olana eklenen öznel tasarım ürünüdür ve olabiliri, olasılığı simgeler.

Böylece kurgu ile gerçekliğin *"iki-basamaklılığının yerini üç-basamaklı bir ilişki alır."* Kurgusal metin, *"özünü yitirmeksizin gerçek öğeler de içerdiğinde, bu metnin kurgusal unsurları öz-amaç karakteri taşımaz, imgelemsel olanın kurgulanmış bir donanımına dönüşür."*

Eğer kurgusal metin, metin-dışı gerçeklik ile ilişkilenir ve bu gerçekliğin nitelendirilmesinde tükenmez ise, böyle durumlarda *"yineleme bir kurgulama eylemi"* niteliği kazanır. Söz konusu kurgulama eylemi yoluyla *"yinelenen gerçekliğe uygun olmayan amaçlar ortaya çıkar."* Kurgulamanın yinelenen gerçeklikten türetilebilir olduğu durumlarda, *"imgelemsel öğeler kurgulamada geçerlik kazanırlar."*

Böylece, *"kurgulama eylemi kendi özgünlüğünü kazanır."* Kurgulamaya özgünlük kazandıran, kurgulamanın *"yazınsal metinde yaşam dünyasına ilişkin gerçekliğin yinelenmesine yol açmasıdır."* Bu yinelemede, imgelemsel öğe(ler), *"yinelenen gerçekliği göstergeye, imgelemsel öğeleri de bu süreçte gösterilenin tasarımlanabilirliğine ya da tasavvur-edilebilirliğine yükselten bir biçime büründürür."*

Yinelenen gerçeklik, *"kurgulamada göstergeleştiği takdirde"*, zorunlu olarak *"gerçekliğin belirlenmişliği aşılır."* Belirlenmişliğin aşılması demek, belirsizliğin alanına girmek demektir. Kurgulama eyleminin *"bir sınır aşma eylemi"* olarak nitelendirilmesinin başlıca nedeni de budur.

Söz konusu *"sınır aşmanın biçimlerinin doğalarının farklı olması"*, öğretici bir durumdur. Yaşam dünyası ile ilgili gerçekliğin başka bir şeyi gösteren bir göstergeye dönüştürülmesinde *"sınır aşma kendisini "gerçek-dışılaştırmanın bir biçimi" olarak orta-*

ya koyar." Belirsiz bir şey anlamında imgelemsel öğelerin belirli tasavvurlara dönüştürülmesi sürecinde "*imgelemsel öğenin gerçeğe dönüşmesi*" olayı gerçekleşir.

Gerçek öğelerin ve imgelemsel öğelerin gerçeğe dönüşmesinin "gerçek-dışılaştırılmasıyla" kurgulama eylemi;

1. Daha önce formüle edilmiş dünyaların yeniden formüle edilmesinin koşulunu yaratır.

2. Yeniden formüle edilmiş bir dünyanın anlaşılabilirliğini olanaklılaştırır.

3. Böyle bir olayın deneyimlenebilirliğinin önünü açar.

Kurgusal bir metinde imgelemsel ile gerçek arasındaki etkileşimi ya da geçişimi sağlayabilmek için birçok işlevin etki(n)leşmesi gerekir.

Yazınsal Yapıt, Dünyaya Yönelmenin Tekil Biçimidir

Tek bir yazarın ürünü anlamında bir yazınsal metin, "*dünyaya yönelmenin tekil/belli bir biçimidir.*" Söz konusu dünyaya yönelme biçimi, "*yazarın ilişkilendiği verili dünyada olmadığı için, geçerlileşebilmek için, verili dünyanın içine taşınmak zorundadır.*" Verili dünyanın içine taşımak demek, "*var-olan örgüt/düzen yapılarını kopya etmemek, onları yeniden bütünleştirmek*" demektir.

Var-olan düzen yapılarının bağlamlarının bozularak, yeniden düzenlenmeleri ya da bütünleştirilmeleri, her kurgusal metin için gerekli olan "*verili çevre dizgeleri arasından yapılan 'seçme'(seleksiyon) işlemi*" anlamını taşır. Söz konusu seçme, "*metne giren gerçeklik öğelerinin anlam bakımından alındıkları dizgelerin dizgeli yapılanmışlığına bağlı olmadığı ölçüde*" bir sınır aşma eylemidir.

Bu, "*değerler ve ölçünler (normlar) için olduğu denli, alıntılar ve duyumsatılar için de geçerlidir.*"

Metnin oluştuğu çevrenin/dış-dünyanın metne katılan öğeleri, "*aslında kendi içinde kurgusal değildir; sadece seçme, kurgulamanın bir eylemidir.*" Söz konusu kurgulama eylemiyle, "*ilişki/bağıntı alanları olarak dizgeler, öyle birbirinden ayrılabilir duruma getirilir ki, sınırlanımları aşılır.*"

Seçme, yazarın dilsel malzeme içinde dolaşarak, anlatım araçlarını özgüleştirerek, yazınsal metne dönüştürme sürecinde yaptığı işlemlerden biridir. Dolayısıyla, seçme, aynı zamanda dili sanatsallaştırmanın bir aracı ya da yöntemidir.

Bir kurgulama eylemi olarak *"seçme/seleksiyon, metinler-arası denkliğini metin öğelerinin bütünleştiriminde/birleştiriminde"* bulur. Seçme, *"şaşkınlığa yol açan sözcük anlamlarının bağlantırılmasından yalıtılmış metnin dış-dünyasından ya da çevresinden, figürlerin ve eylemlerin düzenlendiği şemalara değin uzanır."*

Bu yönüyle seçme, yazınsallaştırmanın en belirgin yönü olan "bağıntılandırma"nın yanı sıra, yazınsal figürlerin ve olayların/konuların özgüleştirilmesini de kapsar. Bu açıdan bakıldığında seçme, başlı başına bir tikelleştirme edimidir.

Bütünleştirim, *"sınır aşmanın temel tarzını anlaşılabilir/bilinebilir duruma getirdiği ölçüde"* bir kurgulama eylemi olabilir. Bütünleştirim ya da birleştirim, *"metinler-arası ilişkilendirmeler üretir"*; bu ilişkilendirmeler de *"birbiriyle ilişkilendirilmiş öğelerin karşılıklı olarak sınırsızlaşmaya uğramalarına"* yol açar.

Sınırsızlaştırma ya da sınırlarından arındırma, kurgusallığın başlıca özelliklerinden biridir ve *"paradigmatik olarak dil kullanımının tikel biçiminde anlatımını bulur."* Bu kapsamda ilişkilendirme, *"niteleme/gösterme işlevini kurgulama işlevine dönüştürür."*

Yazınsal dil ya da figüratif dil kullanımı, dilin düz-anlamsal öz-yapısını durgunlaştırır. Buna karşın, *"figüratif dil kullanımı yine de gönderge"* içerir. Böyle bir dil, pek bir şey göstermese/nitelemese de *"figürasyonu/biçimlemesi yoluyla ereklediği şeyin tasavvur-edilebilirliğinin"* yolunu açar. *"Figüratif dilin iki-anlamlılığı"* burada açığa çıkar. Figüratif dil, aynı zamanda *"tasavvur-edilebilirliğin ya da tasarımlanabilirliğin örneksemesi ve ereklediği şeyin dilsel* çevrilebilirliğinin göstergesi/imi" olarak işlev görür.

Kurgular, bilme, eyleme ve davranma.etkinliklerinde ve kurumların, toplumların ve dünya imgelerinin temellendiriminde önemli olsalar da, kurgusal metin, *"kurgusallığını teşhir ederek"*, bu tür bir işlevden kendisini ayırır. Ne olduğunu açığa vurma, kurguyu, kendisini açığa vurmayan öbür kurgulardan ayırır. Kurguyu açığa

vuran belirtilere yazın kuramında "kurgu sinyalleri" adı verilir. Bu *"çırılçıplak kalmanın ya da açığa vurmanın"* olmadığı yerde böyle bir olay, kurgudan beklenen açıklama ve temellendirme başarımı nedeniyledir.

Kurgu, Gerçeklik Görüntüsü Yaratır

Açıklamaya dönük bir kurgu, statüsünün üstünü örttüğü takdirde *"gerçeklik görüntüsü"* yanılsamasına yol açar. Kurgu, *"gerçeklik görüntüsünü gereksinir"*; çünkü gerçeklik görüntüsü, *"gerçekliğin oluşturumunun koşulu"* olarak işlev görür. Eğer bir kurgusal metin, örneğin, yazınsal türler yoluyla, kurgusal olduğunun belirtilerini ortaya koyarsa, bu kurgusal metnin tasarımladığı konuya ilişkin okuyucu ya da alımlayıcı tutumu da değişir.

Öte yandan kurgusal metinde büyük ölçüde bilinebilir bir gerçeklik yinelenirse, *"söz konusu gerçeklik, kurgulanmış olma belirtisi taşır."* Böyle durumlarda ya da böyle durumların sonucu olarak *"yinelenen gerçeklik, betimlenen dünyanın verili bir dünya olmadığını belli etmek için, ayraç içine alınır."* Bu işlem, *"kendisini açığa vurmuş kurgunun önemli bir çıkarımıdır."* Kurgulamanın belli hale getirilmesi ya da bilinirleştirilmesiyle, *"yazınsal metinde düzenlenen dünya bir 'sanki' dünyasına"* dönüştürülür.

Ayraç içine alma, *"bu betimlenen dünyaya ilişkin bütün 'doğal' tutumların geçersizleştirilmesi gerektiğini"* anlatır. Ayraçlar, *"kuşatıcı bir amacın varlığını"* gösterir. Bu kuşatıcı amaç, *"metinde yinelenen dünyanın hiçbir niteliğini"* taşıyamaz; çünkü söz konusu dünya, metnin *"farklı çevre dizgelerinden kurulmuştur."* Kendisi için kurgunun işin içine katıldığı bu amaçta *"işlev ayrımlaşır."* Ancak bunun için metnin dünyasının "gerçek-dışılaştırılması" gerekir ki, söz konusu dünya, *"gerçek dünyanın örneksemesine, bir başka anlatımla, örneklendirimi aracına dönüştürülebilsin. Bu işlem gerçekleştirilebildiği takdirde, dünyaya yönelik bir tepki ilişkisi"* yaratılabilir.

Örnekseme (analogon) başka işlevler de görür. Kurgusal bir ürün olarak betimlenen seçim ve bütünleştirim eylemlerinden

doğan "metnin dünyasının" görgün dünyada özdeşi yoktur. Buradan da görgün dünyayı *"kendisine uygun düşmeyen bir gözle görme"* olanağı doğar.

Bu olanak Rus biçimcilerin ve Brecht'in "yadırgatım" yönteminin verimli kullanımına olanak sağlar. Bütün bu işlemlerin ve durumların bir sonucu olarak *"metin dünyasının sankiliği"*nce üretilen tepki, görgün dünya için de geçerli olabilir. Ancak, bu sırada görgün dünyaya, *"metin dünyası açısından bakılır"* ve bu bakış, verili yaşam dünyasının bir benzeri değildir.

Sınır aşma eylemi olarak kurgulama, belli sonuca yol açan *"işlem tarzıdır."* Bir şeyleri olanaklılaştırma anlamında bu sonuç, *"ne kendi kendisinin yaratılması, ne de bu yolla yaratılan ürün olabilir."* En iyi durumda söz konusu sonuç, Goodman'ın kavramıyla, *"fact from fiction"*, bir başka anlatımla, ancak kurgu olgusu olabilir.

Bununla birlikte, kurgu *"kullanım olanaklarının çokluğunda kendisini açığa vuran bir işlem tarzı"* olarak kavrandığında, "kurgu nedir?" sorusunu yanıtlamak zorlaşır; çünkü kurgu belirliliğini yitirir.

Kendi tarihsel evrimi içinde "kurgu" kavramı sürekli olarak *"kullanım işlevi"* ile bağlantılı olarak değerlendirilmiştir. Bu anlayış, kurgunun belli bir kullanım biçiminin kişileştirilmesine ya da nesneleştirilmesine, dolayısıyla da farklı kurgu tanımlarına yol açmıştır.

Farklı tanımlar ya da tanım denemeleri açısından kurgu kavramına bakıldığında, kurguyu kuşatan ya da belirginleştiren tanım denemeleri arasında "sanki" bağlamındaki tanım denemesi büyük ölçüde kalıcılaşma ve genelleşme eğilimi göstermiştir.

Yukarıda gösterilmeye çalışıldığı gibi, Kant ve Nietzsche'nin felsefi katkılarıyla Vaihinger tarafından kavramlaştırılan "sanki felsefesi" ya da kısa anlatımla, "sanki", çok yönlü anlam tasarımını kışkırtmaktadır. "Sanki" kapsamında *"belli bir şey, başka bir şey ya da bilinmeyen bir şey sayılır."*

Ayrıca, "sanki"de karşılıklı olarak *"birbirini dışlayan şeylerin eş-zamanlılığı"* sanısı söz konusu olabilir. Aşılan şeyleri hazır tutan

kurgulama eylemleri, *"böyle birbirini dışlayan şeylerin yan-yanalığını açığa vurur."* Bu kapsamda *"geçerliliği içinde hiçleştirilen şey(ler), tümüyle başka şeylerin tasavvur-edilebilirliğinin koşuluna dönüşür."* Söz konusu yan-yanalık ya da "birlikte var-olma", yazınsal kurgusallığın öz-yapı özelliği olarak görülebilir. Ancak bunun *"her yönüyle geçerlileşebilmesi ya da kendisini açımlayabilmesi için, imgelemsel öğeye gereksinmesi vardır"*; çünkü kurgu(sallık), *"imgelemlenmesi gereken şeylerin ön-yapılanmasını oluşturur."*

İmgelem, Sanat Yoluyla Yetkinleşmeyi Sağlar

Dolayısıyla kurgu kavramının açımlanması için "imgelem" (imajinasyon) kavramının da açıklanması gerekir. Kurgu, yukarıda da vurgulandığı gibi, her zaman "sanki" kapsamında düşünülür ve *"sankinin tarzı"*, kurguyu bir etkinlik olarak belirler.

Fischer "Edebiyat Sözlüğü"ne göre, imgelem ise, bir etkinlik olmaktan çok, *"insani bir yeterlilik"* olarak düşünülür. Bu kapsamda fantezi, olmayanı düşleme, imgelem gücü gibi kavramlar ve anlatımlara rastlanır.

İmgelem, çoğu kez, *"yetkin olan şey"* olarak, sanat da bu yetkin olan şeye "katılma" etkinliği olarak kavranır. İmgelem, *"yetkin olan şey mi?"* yoksa *"sanat yoluyla yetkinliğe/mükemmelliğe ulaşılmasını sağlayan vazgeçilmez güç müdür?"* tartışması bu çalışma kapsamında pek anlamlı görünmemektedir.

İmgelem, bireysel tasarımın *"başkalığı"* ya da *"başkalığının kaynağı"* olarak da tanımlanır.

Psiko-çözümlemede "imgelem", "bilinç-altı" ya da *"bilince çıkarılamayan şey"* ile eş tutulur. İmgelem, "arzu" ya da "istek" ile de bağlantılandırılır.

Görüleceği üzere, imgelem, bütün bu bağlamlarda "olay", yetkin ya da mükemmel olmayanın *"karşıt ucunu oluşturan olay"* anlamında kullanılır. Bu yönüyle imgelem, *"içine girdiği dünyayı değiştirir; bilincin içinde başı-boşluk eder; direnmeleri, karşı çıkışları aşar."* Dolayısıyla, bu olaysallık ya da olaysal öz-yapı, imge-

lemin *"bir töz"* olarak değil, aynı kurgu gibi, ancak *"bir işlev"* olarak görülebileceğini açıklar. İmgelem, *"verili olanın önünde"*, ilerisinde olmasına, verili olanı dağıtmasına, sorunlaştırmasına karşın, *"kendisini var-olanda açığa vurur."*

İmgelem, bağıntılara sokulamaz; amaçlara ulaşmak için araçsallaştırılamaz; ehlileştirilemez. Goethe, imgelem gücünü *"deneyime yönelik yaratıcı müdahalede eşi benzeri olmayan, bütün biçimlendirmelerden koparak bir anda terörün kaynağına dönüşen parçalanmış bir yeterlilik"* olarak tanımlar. Dolayısıyla, imgelem, belli ya da öngörülen çerçeveye sıkıştırılamaz; denetim altına alınmaz. Bu özellikleri nedeniyle, imgelem, *"öz-yok-ediciye"* de dönüşebilir.

Yeterlilik anlamında imgelem, belirsiz bir kavram olan "imgelemsel" ile hem bağlantılandırılır, hem de ondan ayrı tutulur. İmgelemsel izler, her algılamada var-sayılır. Bu yüzden *"tasavvurlarda, gündüz düşlerinde, düşlerde, yanılsamalarda da imgelemselin izleri"* yadsınamaz.

İmgelem, öncelikle Kant'tan esinlenen Alman romantizminin yazınsal yaratım ile ilişkilendirdiği ve yerleştirdiği ulamlanması zor bir kavramdır. İmgelem, *"olmayanın, bilinmeyenin tasavvur dünyasına sokulmasına"* katkıda bulunan başlıca kavramlardan biridir. İmgelemsel öğe, kendi kendini etkenleştiren bir güç değildir; kendisi dışında güçlerce etkenleştirilir. Bu özelliği nedeniyle de "erek" ya da "ereksellik" kavramları, imgelemsel olana uygun düşmez. Kant'tan bu yana imgelem ile "özgür oyun" anlatımı çoğunlukla ilişkilendirilir. Bu kapsamda kurgulama eylemleri, imgelem için yeni "oyun alanları"nın açılmasına ortam ve olanak hazırlar.

Kurgu; Bir İletişim, Alımlama ve Üretme Tarzıdır

Frank Zipfel de "Kurgu, Kurgululuk, Kurgusallık-"[2] adlı yapıtta "kurguyu" hem yazma, hem de okuma düzeyinde üretilen dilsel-metinsel bir özellik olarak nitelendirilir. Kurgu buna göre, *"üretme tarzı, alımlama ya da iletişim tarzıdır."*

---

2 Frank ZIPFEL: "Fiktion, Fiktivitaet, Fiktionalitaet -Kurgu, Kurgululuk, Kurgusallık-" ; Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2001

Anılan yazar, kurgululuk ile kurgusallık kavramını şöyle ayırmaya çalışır: Kurgululuk, *"nesnelere ve konulara ilişkin ereksel yeniden ya da değişik yorumlama tarzı"*; kurgusallık ise, *"bir bildirimin, iletişim sürecinin kurgusal oluşturucu öğeleriyle bağıntısıdır."*

Zipfel, ayrıca, K. Kasics'e dayanarak, söz konusu kavramları şöyle açıklar. *"Kurgulama, alımlayıcının rolünde değişiklik yaratma; kurgusallaştırma da yazınsal iletişim kapsamında üreticinin rolünde değişiklik yaratmadır."*

Yazınsal kurgu ise, *"dilsel estetik kurgu"*dur. Kurgulamanın her türlü konuşma ya da yazma eylemine içkin olduğunu vurgulayan yazar, *"kurgusallık, her dilsel bildirimin temelinde yatan özelliktir"* saptamasından sonra *"bireyin kendisini ifade ettiği her yerde kurgusallık vardır"* der. Kurgunun temelini de bağlam ve dilsel eylemlerle güdülen erek oluşturur; ancak kurgu, erek ile sınırlandırılamaz.

Bütün bu açıklamalardan ve bunlara ilişkin irdelemelerden şu sonucu çıkarmak olasıdır. Yazınsal kurgu, en azından üç yönlü bir edimdir:

Birinci yön, dil ile ilgilidir. Dil, öz-yapısı gereği, kurgulanmaya yatkındır ve kendisini kullananı kurgulamaya kışkırtır. Dilin bu özelliği ya da gücü tüketilemez. Sürekli olarak yeni yazınsal yapıtların yazılabilmesi, dilin bu özelliğinin tüketilememesinden kaynaklanır.

İkinci yön, yazarla ya da yazmak eylemiyle ilgilidir. Yazma eylemi, oluşturulan bağlam ve güdülen erek doğrultusunda dilsel malzemeyi öznel olarak biçimlendirmedir. Dolayısıyla, her konuşma ya da yazma, dilsel malzemeyi olağan bağlamlarından koparark, bireysel seçme ve bütünleştirme yoluyla yeniden bağlamlaştırma, dolayısıyla da anlamlaştırma girişimidir.

Üçüncü yön, okuyucu, dinleyici ya da alımlayıcı ile ilgilidir. Bir yazınsal yapıtı okuyan ya da alımlayan kişi, okuduğu yazınsal yapıtta somutlaştırılan "kurgusal dünya"da öznel bir gezintiye çıkar.

Bu öznel ve özgür dolaşma, yazarın metne içkinleştirdiği bağlamı bozar, onu öz deneyimi ve ereği doğrultusunda yeniden oluş-

turur ve anlamlandırır. Bu üçüncü yön, bir yazınsal yapıtı bireysel ya da tekil düzeyde tümler. Ancak yazınsal yapıtın öznel düzeyde tümlenmesi, sonal bir tümlenme anlamı taşımaz. Yazınsal yapıtın her okumada yeniden anlamlandırılması, genel-geçer bir tümlenmişliğin olamayacağının anlatımıdır. Bir dilsel biçimleme ve/veya biçemleştirme edimi olan kurgu(lama) kavramı, diyalektik-materyalist felsefede de önemli bir yer tutar.

III. 2. Hegel'de Dilsel Kurgu

Dil, İçselin Biçimlenmesi ve Dışsallaştırılmasıdır

Bir düşünsel etkinlik olan dil ediminin yazınsal yaratım sürecindeki işlevi ve biçimlenimi konusunda farklı yaklaşımlardan biri öncelikle Hegel ve Marx tarafından dizgeleştirilen "diyalektik-materyalist" felsefe birikimidir.

"Diyalektik-materyalist" felsefede toplumsal-bireysel bir görüngü olarak "dil" konulaştırılmasına karşın, dil dolayımıyla ortaya çıkan ve sanatsallığın dolayısıyla da yazınsallığın belirleyici önkoşulu olan "kurgu" sorunsalı dolaysız olarak irdelenmemiştir. Tarihsel materyalist yaklaşımda "kurgu" bir başına bir sorunsal olarak ele alınmadığından, "kurgu" ancak tarihsel-toplumsal koşullarca biçimlendirilen bağlamsallık çerçevesinde dolaylı olarak açımlanabilir. Kurgu sorunsalına ilişkin dolaylı açıklamaları, "yabancılaş(tır)ım" kuramı ya da kavramından çıkarımlamak olanaklıdır.

Tarihsel-materyalist "yabancılaş(tır)ım kuramı uyarınca, "*yeryüzünde bütün yaşam bir özümlemedir.*" Bir şeyin özümlenmesi/özümsenmesi, o şeyin biçim ve nitelik değiştirerek başka bir şeye dönüşmesi demektir. Dolayısıyla yaşamın bir türevi olan yazınsal etkinlik, dili kökten bir değişime uğratmasa da, onu kurgu sürecinin gerçekleştirimi sırasında biçemselleştirir ve estetikleştirir.

Konuşma, yazma, okuma ve hatta düşünme gibi dil edimleri, insan ya da konuşucunun dış dünyayla etkileşiminin olağan bir sonucu olarak "öznelin" nesnelleşmesi, bir başka anlatımla "içse-

lin" dışlaşmasıdır. Bu bağlamda Hegel "öz-yabancılaşım" kavramını açımlarken, düşüncelerin "gerçek düşünce" olabilmeleri için, dışa vurularak "nesnellik biçimini" kazanmaları gerektiğini vurgular.[3]

Hegel'in aynı yerde belirttiğine göre, nesne(l)leştirme, *"içselliği dışsallığa dönüştürerek"*, ona ayrı bir biçim kazandırmadır. İçselliği dışsallaştıran sözdür, dildir; çünkü dilsiz düşünmek akıl dışıdır. Yazınsal tözün de dışavurum aracı dildir; çünkü dil "düşüncelere hak ettikleri gerçek varoluşu" sağlayan dizgedir. İnsanın dilsel dışavurumu, "*biçimlenmemiş bir içsellin biçimlenmiş bir dışsala dönüştürümüdür*", diyesi, "öz-dışavurumdur." Öz-dışavurum, konuşma edimini olanaklılaştıran organların katkısıyla gerçekleşen bir etkinliktir.

Bir kez oluşan dışsallık, kendisini oluşturan bireyin dışında ve ondan bağımsız olan bir gerçeklik niteliği kazanır. Dil, söz konusu dışsallaştırmanın ve içselin başkalarıyla paylaşılarak nesnelleşmesinin dolayımıdır. Hegel'in öz-yabancılaşım kuramı bağlamında gerçekleşen öz-dışavurum edimi uyarınca, "içsel", dil ve eylem yoluyla kendisini dışsallaştırarak, bir "başka" şey yapar ve böylece *"söylenen sözü ve gerçekleşen olayı da"* dönüştürür.[4]

Hegel'in öne-sürümü, yazınsal üretim ve alımlama sürecine şöyle uyarlanabilir: Anlatım ve alımlayım etkinliği içerisinde hem söz, hem de o sözün dilselleştirdiği olay dönüştürülür. Bir başka deyişle söz de, olay da kurgulanır.

Dilsel "öz-dışavurumu" öz-yabancılaşım olarak kavrayan Hegel'in aynı bağlamda yaptığı belirlemeye göre, her dışavurum, bir oluşturum, dolayısıyla da bir kurgulayımdır. Bu süreçte dışsallaştırılan içsel, kendisi olmanın, özerkliğinin ayrımına varır. Bu ayrımlaşma bilincinin katkısıyla "içsel" dışsalda kendisini *"yeniden bulur."* Böylece, öz anlamlandırma ve yabancı anlamlandırma

---

3 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: "Enzyklopaedie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830). Dritter Teil. Die Philosophie des Geistes (mit mündlichen Zusaetzen). Bd. 10, Zusatz, S. 280. Hegel ile ilgili alıntılar: Alfred KURELLA: "Das Eigene und das Fremde. Beitraege zum sozialistischen Sozialismus"; Dietz Verlag Berlin (DDR), 1981., S. 224.

4 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: "Phaenomenologie des Geistes"; Bd. 3, aktaran Alfred KURELLA: A.g.y.: S. 234- 235.

etkinlikleri iç içe geçer. Hegel'in deyişiyle, "*kendini bilen düşün*", bir başka anlatımla "öz-tanıyım", insanın "*dingin/kendini dışa vurmayan sanat yapıtıdır.*"

Bireyin içinde dingin ve biçim kazanmamış olarak bulunan düşünce, dile döküldüğünde kendisini dile dökene yabancılaşır; başka ve dışsal bir gerçeklik olur. Gelişim sürecinde bizzat kendisini dışsallaştıran tarafından yeniden edinilerek, yeni düşüncelere ve kurgulara kaynaklık eder. Böylece, birbirini gerektiren ve birbirine dönüşen içsel ve dışsal, başlangıçta "*tinin/düşünün salt varoluşu*" olan boş ve biçimsiz "ide"ye ortam hazırlar. Boş ve biçimsiz "ide"nin varlık niteliği kazanması ve dil dolayımıyla dışlaştırılabilmesi için, aynı zamanda "*hem kendisi olan hem de başka, yabancı olan*" bir karşıt "ide"ye gereksinmesi vardır.

Hegel'in bu çıkarımlarına dayanarak, dil-kurgu-yazın bağlamında ele alınan sorunsalı somutlaştırmak için, şu söylenebilir: Yazar, dış dünyayla etkileşimi içerisinde kafasında biçimsiz olarak beliren bir "ideyi", bir izlenimi başkalarıyla paylaşmak amacıyla, dışsallaştırma sürecinde, başka bir deyişle, yazılılaştırma sürecinde, o ideyi, izlenimi ve isteği sanatsallık düzeyine yükseltebilmek için, kurgulamak ve biçemselleştirmek zorundadır.

Bu çıkarım, yazınsal yaratımın tözsel niteliğiyle ilgili olduğundan, yazın araştırmalarında "tek tek yapıtlar" değil, tüm yapıtlar için geçerli olan "yazınsal dil" konulaştırılmalıdır. Ayrıca, bu yaklaşım, "yapıta içkinliği" başlıca çıkış noktası olarak alan "yeni eleştiricilik" ile de karıştırılmamalıdır.

Hegel, tinin/düşünün varlık nedeninin etkinlik olduğunu belirterek, "düşün" var olabilmek için "*kendisini öz bilincinin nesnesi durumuna getirir ve özünü kendisi için "yorumlayarak" (vurgu; OBK) kavrar*" saptamasını yapar. Düşünün dil dolayımıyla başkalık kazanması ve kendisini yorumlayarak kavraması, bu irdelemenin yönelimine uygun olarak, aynı zamanda kendisini dillendirme sürecinde kurgulaması demektir. Düşüncenin dilsel boyutta biçim kazanmasının önkoşulu, bireysel dil edimi sürecinde somutlaşan öz-yorumlayım ve öz-kurgulayımdır. Bu durum, dilin tözsel niteliği olan kurgu ve kurgusallığın da temelini oluşturur.

Alfred Kurella'nın yukarıda andığım "Öz ve Yabancı" adlı yapıtında aktardığına göre, Feuerbach çeşitli dinlerde tanrılara yakıştırılan özelliklerin "*gerçek insanların gökyüzüne yansıttıkları fantezi kurguları*" olduğu saptamasını yapar. Aynı bağlamda ve yerde yapılan değerlendirmeye göre, insanlar gelişimlerinin belli bir düzeyinde sahip oldukları özelliklerin bilincine, ancak o özellikleri kendilerinden ayırmak, kendi dışlarına çıkarmak ve en genel biçimde doğaüstü güçlere yakıştırmak suretiyle varabilirler. Aslında insan, tözsel özelliklerini doğaüstü güçlere yakıştırarak, hem kendisini doğaüstü bir güç olarak tasavvur etmekte, hem de söz konusu tasavvuru dilsel olarak kurgulamaktadır.

III. 3. Marksizm'de Dilsel Biçimlendirim ve Kurgu

Yabancılaşım, Üreten Etkinlikte Ortaya Çıkar

Hegel'den sonra Karl Marx da "Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları (1844)"[5] adlı yapıtının "Yabancılaştırılmış Emek" adlı bölümünde yabancılaş(tır)ımın, gizil bir güç olarak emeğin özünde olduğunu belirtir. Marx'a göre, yabancılaş(tır)ım bağlamında emek ya da etkinlik ile ürün arasında "dolaysız" bir ilişki yoktur. Güzelliği de çirkinliği de, düşünü de düşünsüzlüğü de üreten emektir.

Yabancılaş(tır)ım, dışavurum anlamında sadece emeğin ürettiği üründe, bir başka anlatımla, etkinliğin "sonucunda" değil, "*üretim eyleminde, bizzat üretilen etkinlikte*" kendisini gösterir, çünkü işçi, bir başka deyişle, üreten kendi ürettiği ürünü "*yabancı bir şey*" olarak karşısında bulur. Bunun da nedeni üretenin üretim süreci içerisinde kendi kendisine yabancılaşmasıdır. Kapitalist üretim tarzının özünden kaynaklanan sömürü ve sömürünün süreklileşmesini sağlayan üretim koşulları ve toplumsal aygıtlar, işçinin özünün dışavurumu olan emeğinin ürününden uzaklaşmasına neden olur.

Bu süreç, üreten açısından "öz-vazgeçimdir." Bu nedenle de tümüyle olumsuz anlamda bir yabancılaştırımdır. Olumsuz anlam-

---

5 Karl MARX: "Ekonomisch-Philosophische Manuskripte (1844)"; Marx/Engels Werke; Ergaenzungsband, erster Teil, Dietz Verlag, Berlin, 1968.

da yabancılaş(tır)ım ise, üretim ve bölüşüm sürecinde üretenlerin istençlerinin ve gereksinmelerinin devre dışı bırakılmasıdır. Olumsuz anlamda yabancılaştırım "yanlış bilinç" olarak nitelendirilebilir. Nitekim Marx din bağlamında da bireyin kendi düşünsel etkinliğine yabancılaştığını düşünür. Bu düşünüre göre, "*dinde ortaya çıkan insan fantezisinin, insan beyninin, insan yüreğinin öz etkinliği, birey üzerinde yabancı, tanrısal ve şeytani bir etkinlik olarak etki yapar.*" Bu anlamda "*işçinin etkinliği kendi öz etkinliği değildir.*" Bu tür etkinlik başka birine aittir; işçinin "*öz yitimidir.*"

Tümellik, Gizil Güç Olarak Tikelliği İçinde Taşır

Bununla birlikte, yabancılaşım, bireyleşme ve toplumsallaşma bağlamında her insanın kaçınılmaz olarak yaşantıladığı bir süreçtir. Bu anlamda tüm yaşam bir yabancılaşımdır. Toplumsal ortamda yaşamak, kaçınılmaz olarak başkalaşmak demektir; ancak, Marx'ın "Politik Ekonominin Eleştirisi Üzerine"[6] (1857) adlı yapıtında belirttiği gibi, her türlü yabancılaştırıcı etkisine karşın, toplum aynı zamanda bireyin "*tekilleşmesinin*" de ortamıdır. Bireyin tekilleşmesinin dile yansıması ise, özgür sözcük seçimiyle belirginleşen bireyin biçemidir

Marx irdelemesini şöyle sürdürür: Edimsel insan etkinliğinin, diyesi, emeğin yabancılaştırımı eyleminin iki yönü vardır. Birinci yön, bir güç niteliği kazanan ürünün, üretene yabancı bir nesneye dönüşmesidir. İkinci yön, bu yabancı bir nesneye dönüşme ilişkisinin aynı zamanda üretenle "duyusal dış dünya" arasındaki ilişkiyi oluşturmasıdır.

Bireyin her türlü etkinliği, dilsel-sanatsal etkinliği de bu iki yönlü ilişki içerisinde biçimlenir. Bu süreç içerisinde birey ya da insan, her türlü olumsuz dış koşula karşın, "*yaşam etkinliğini öz isteğinin ve öz bilincinin nesnesine dönüştürür.*" İnsanın bilinçli yaşam etkinliği, onu öbür canlılardan ayırır. Öbür canlılar salt gereksinmeleri doğrultusunda ürettiklerinden "*tek-yanlı*" üretirler.

---

6 Karl MARX/Friedrich ENGELS: "Über Sprache, Stil und Übersetzung- Dil, Biçem ve Çeviri Üzerine", Dietz Verlag, Berlin, 1974 s. 53.

İnsan ise, *"fiziksel gereksinmelerinden bağımsız ve evrensel olarak üretir."* İnsan, gereksinmelerinden bağımsız olarak üretebildiği için, *"tüm doğayı yeniden üretir"* ve aynı zamanda kendi ürününe karşı "özgür" davranabilir.

Marx'ın bu çıkarımı, dil-kurgu bağıntısı açısından şöyle açımlanabilir: İnsan doğayı ve toplumu yeniden üretimi sürecinde dil bilinci ve beğenisi ölçüsünde genel dil dizgesi içerisinde özgürce dolaşarak, düşüncesini dilsel düzlemde biçimlendirir, ona bireysel niteliklerini katar; böylece düşüncesini anlatım sürecinde kurgular.

Marx, yukarıda kaynak olarak anılan "Dil, Biçem ve Çeviri" adlı derleme yapıtta yer alan "Alman İdeolojisi" adlı ünlü irdelemesinin bir bölümünde dil dolayımıyla dışsallaştırılan her türlü "düşünce ve tasarımların" üreticisinin insan olduğunu bir kez daha vurgular. Düşünürün anılan yapıtta yer alan konuya ilişkin bir başka saptaması, alan ya da uzmanlık dillerinin oluşturulmasıyla ilgilidir. Marx'ın savı uyarınca, *"felsefeciler, düşüncenin dolaysız gerçekliği"* olan genel dili işleyerek, alan dili düzeyine yükseltirler ve böylece *"felsefe dilini"* özerkleştirirler. Bu durum, dilin biçimleştirilebilirliğini göstermektedir.

Dilin belli alanların özelliklerine göre biçimleştirilebilirliği, o alanda etkinleşen insanlar arasındaki ilişkinin özgünleşmesi ya da özerkleşmesinin bir türevidir.

Biçim, Düşünsel/Tinsel Bireyliktir

Marx'ın yine aynı derleme kaynakta yer alan 1842 tarihli dilin biçimlenebilirliğine ilişkin *"hakikat geneldir... Benim mülküm, biçimdir. Biçim benim düşünsel bireyliğimdir"* (s. 342) saptaması yol gösterici niteliktedir. Bu saptamada yer alan bireylik, bireyin dil beğenisi çerçevesinde oluşturduğu özgün biçeminde somutlaşan "farklılığı", "ayrıksılığı", "ayrı oluşu" anlatmaktadır.

Bu türsel özellikleri nedeniyle insan, Marx'a göre, ürünlerini *"güzelliğin yasalarına göre"* de biçimlendirir. İnsanın kendi ürününe karşı özgür davranması ve ürününe "güzellik" niteliği katması, dilsel ürünler için de geçerlidir. Dile güzellik niteliği katmak demek,

dili, dolayısıyla da dilsel yapıtları sanatsallaştırmak demektir. Her türlü sanat da kaçınılmaz olarak bir kurgulama süreci ve bu sürecin sonucudur.

Marx, Nisan 1842 tarihli "basın özgürlüğü" sorunsalını irdelediği bir yazısında yazar ile ürünü konusunda şu belirlemeyi yapar: *"Yazar kendi çalışmalarını asla bir araç olarak görmez. Yazar için ürünleri 'öz-amaç'tır. Yazar ürünlerinin varlığında kendi varlığını feda eder."*[7] Öz-amaç, başlı başına, kendisi için amaçtır. Yazarın yapıtında kendi varlığını feda etmesi, bireysel dünya ve sanat düşüncesini tekilleştirerek özgünleştirdiği yapıtına içkinleştirmesidir.

Marx'ın dilsel dışavurumların kurgulanmışlığı bağlamında verimlileştirilebilecek bir başka değerlendirmesi, yine altı numaralı dipnotta belirtilen kaynakta yer alan ilk dönem ürünlerinden biri olan "Feuerbach'a İlişkin Savlar" (1845) arasında yer alır. Feuerbach'a ilişkin on birinci sav şöyledir: *"Filozoflar şimdiye değin dünyayı sadece farklı yorumladılar; önemli olan onu değiştirmektir."* Savın birinci bölümünün temel söylemi olan yorumlama (Interpretation), yazınsal değerlendirme türlerinden biridir ve öznel bir yeğlemedir. Bu nitelikleriyle yorumlama, dil dolayımıyla gerçekleştirildiğinden doğası gereği kurgusaldır.

Marx'ın kapitalist üretim ilişkileri içerisinde "emek-üretim-ürün-sömürü" bağlamında olumsuz, ama kaçınılmaz olarak betimlediği yabancılaş(tır)ım hakkındaki değerlendirmeden bu yazının konusu bakımından şöyle bir çıkarım yapılabilir: İnsan en olumsuz çevre koşullarında bile özünü ve toplumu değiştirmeye yönelik tasarımlar geliştirebilir; bu etkinlik içerisinde dil yetisini yetkinleştirebilir. Söz konusu tasarımlara güzellik niteliği katabilir ve böylece bireysel bir dil beğenisi ve biçem geliştirebilir. Nasıl ki, yukarıda betimlenen yabancılaştırım sürecinde bir işçi emeğinin sonuçlarını "öz" olarak değil de "yabancı bir şey" olarak karşısında bulursa, konuşucu ya da yazıcı da düşünsel etkinlik sürecinde kurguladığı ve dilselleştirerek dışa vurduğu her sözcüğü "yabancı" olarak karşısında bulur. Dilselleştirildiği andan itibaren üretenine de yaban-

---

7 Karl MARX/Friedrich ENGELS: "Über Kunst und Literatur- Sanat ve Edebiyat Üzerine"; Dietz Verlag, Berlin, 1967, s. 143.

cılaşan her dilsel bildirim ya da metin özü gereği yeni düşüncelerin kurgulanmasını özendirir.

Hegel ve daha dizgeli olarak Marx, her türlü insan etkinliğini, dolayısıyla da dilsel biçimlendirim etkinliğini öz-yabancılaşım ve kaçınılmaz olarak gerçekleşen öz-dışavurum kapsamında açıklar. İnsan etkinliğinin dışavurumu, dil dolayımıyla olduğundan, hem yabancılaştırım, hem de bireyin özgürleşmek amacıyla yabancılaştırımı aşmak için geliştirdiği "yaratıcı etkinlikler", kurgulanan dilsel anlatımla ortaya konulur ve amacına ulaşır. Bu bağlamda bireysel farklılık, dilsel kurgunun farklılığında belirginleşir. Bir sanat yaratıcısı olarak yazarın başkalığı, başkalarınca ortaya konulmuş dil dizgesi içerisinde özgürce ve bilinçlice dolaşarak, tekil bireyliğini yetkinleştirmesinden ve yazınsal yeteneğini somutlaştırdığı biçemin özgünlüğünden başka bir şey değildir.

Bireysel biçemin özgünlüğü, bireyin "yapay" dış dünyayı algılama ve biçemselleştirme yetisine koşuttur. Bireysel biçemselleştirmeyi olanaklı kılan bir başka belirleyici etmen ise, dilin kurgulamaya ve biçemselleştirmeye tözsel bakımdan yatkınlığıdır.

Marx'ın yukarıda irdelemeye çalıştığım yapıtını "toplumcu insancılık" (sosyalist hümanizm) bakımından irdeleyen Alfred Kurella[8], dilin anlattığı şeye tözsel yatkınlığını açıklamak için, Wolfgang Goethe'nin "Renk Öğretisi" bağlamında geliştirdiği *"göz güneşe yatkın olmasa, güneşi asla göremezdi!"* söylemine yer verir.

Bu söylem, kurgusallık niteliği bakımından dile şöyle uyarlanabilir: Dil kurguya yatkın olmasa, kurgu asla olanaklı olamazdı! Demek ki, kurgu dilin tözsel bir niteliğidir ve dile bu niteliği kazandıran da dış uyarıcıları ve olayları gözlemleyen, çözümleyen ve betimleyen etkin insandır. Konuşan, yazan, iletişim kuran insan olmaksızın, dil olamaz. Dili oluşturan da geliştiren de her yönüyle insanın dil yeteneğidir; dili kullanarak çeşitlendiren ve boyutlandıran tekil insanların bireylikleridir. Bilimin de sanatın da gelişim kaynağı budur.

---

8 Alfred KURELLA: "Das Eigene und das Fremde- Notizen aus dem Nachlass"; S. 475ff, Dietz Verlag, Berlin, 1981

Dilin yatkınlık niteliği bakımından Humboldt da bu kitapta ayrıntılı olarak irdelediğim "Dil Felsefesine İlişkin Yazılar"ın "Karşılaştırmalı Dil Araştırmaları ve Dil Gelişimi" bölümünde *"düşünmenin ulamlarının bütün dokusunun"* ortaya çıktığını belirtir ve şunları ekler: *"Olumlu olumsuz, parçalar bütün, tekllik çokluk, neden sonuç, gerçeklik olanak(lılık), koşullu koşulsuz"* gibi şeyler dilde anlatımını bulur. Anılan düşünür, *"dile getirilen her şey, dile getirilmeyeni oluşturur ya da onu hazırlar"* saptamasıyla, okundukları sürece yazınsal yapıtların sürekli olarak yeniden yorumlanabileceği ilkesinin belirginleşmesine katkıda bulunur. İleride yeri geldikçe Humboldt'un dil kuramına geri döneceğim.

III. 4. İdealist Felsefe Geleneğinde Kurgu

Bu bölümde irdelemeye kattığım filozofların veya felsefi akımların çoğunu daha önce ele aldım. Burada Marksizm ile idealizmi bir arada konulaştırmak ve böylece bütünlüklü bir yaklaşım sunabilmek için, kimi yinelemeleri de göze alarak, idealist felsefe geleneğinde kurgu veya kurgusallık kavramını açıklamaya çalıştım.

Büyük ölçüde Kant'tan esinlenen bu gelenekte matematikten ödünçlenen ve tasarımlama, kurma, yapma gibi anlamlarda kullanılan "konstruktion" kavramı öne çıkmaktadır. Geometrik yapıların üretimi olarak kullanılan kavram, Yeni Çağ'dan itibaren mantıksal çıkarım ya da tümdengelim anlamında felsefede bilimsel yöntemlere örnek olarak gösterilir.[9]

"Konstrüksiyon", Leibniz'in "olanak kavramında" felsefi bir derinliğe kavuşur. Yukarıda kaynak olarak belirttiğim "Tarihsel Felsefe Sözlüğü"ne göre, bir kavramın, bir tanımın olanağı ya da olanaklılığı, söz konusu tanımın ve tanımda ortaya konulan içeriğin gerçekliğe uygunluğunun güvencesidir. Düşünülebilirlik ve tasarımlanabilirlik matematiksel varlığa götürür. Bir kavramın olanaklılığının güvencesi ya nesnenin görgün gerçekliği, ya da öncel olarak kavramın kavrayışta gerçekleştirilen tasarımıdır.

---

9 Joachim RITTER/Karlfried GRÜNDER: "Historisches Wörterbuch der Philosophie"; Bd. 4, (ilgili madde) Basel/Stuttgart, 1975.

Tasarımlanabilirlik, kurulabilirlik ya da yapılabilirlik, *"bir tümcenin hakikatliğini gösteren olumlu ölçüttür."* Yapma, tasarımlama, kurma anlamında kullanıldığında "konstrüksiyon" kavramı, "simgesel biçim bilgisi" alanına girer; dolayısıyla da yazın-bilim alanına yaklaşır.

Kant ve Humboldt'ta Kurgu

Konstrüksiyon kavramı, Kant tarafından *"yargı biçimlerinin mekân ve zaman içerisindeki gerçekleştirilmesinin bireşimci yöntemleri"* olarak dizgeleştirilir. Yukarıda anılan sözlüğe göre, Kant, kurgu-yazın bağıntısı bakımından önemli sayılabilecek şu ayrımı yapar: İnsan hem başkalarınca geliştirilen tasavvurları alımlama, hem de kendisi yeni tasavvurlar geliştirme yeteneğine sahiptir. Bu yeteneğin kaynağı da *"hayal gücüdür."* Böylece insan hem özünden tasarımlar türetir, hem de dış uyarıları yeniden tasarımlayabilir.

Kant'ın geliştirdiği bu düşünce çerçevesi, psikolojinin kavramlarından biri olan biliş kavramına uyarlanır. Bu kapsamda konstrüksiyon *"tekil parçaların ya da tasavvurların, kavramların ya da sözcüklerin bir bütünde bir araya getirilmesi"* olarak nitelendirilir. Tasarımlama kavramının bu tanımı, kurgu sorunsalını açımlama bakımından verimli olabilir.

"Konstrüksiyon", diyesi, tasarım, kurum, yapım kavramı ile dil arasındaki bağıntıya Humboldt da değinir. Düşünür, yukarıda andığım yapıtının aynı bölümünde (17. madde) düşüncenin belli bir ölçüde dile ve bireye bağlı olduğunu dile getirerek, çeşitli dillerin sözcüklerinin yerine, matematikte çizgilerde, sayılarda ve harf hesabında olan genelgeçer göstergelerin konulmak istendiğini belirtir ve şu açımlamayı yapar: *"Söz konusu göstergeler, doğaları gereği, salt tasarımlama yoluyla ya da salt kavrayış/biliş yoluyla oluşturulan bu kavramlara uyarlar. Bu nedenle anılan yöntemle düşünülebilenin sadece bir bölümünün üstesinden gelinebilir."* Humboldt, bu savını *"iç algılama ve duyumsamanın malzemesinin kavramlara dönüştürülmesi, insanın bireysel tasavvur gücüne bağlıdır ve dil de ayrılmaz bir biçimde buna bağlıdır"* sözleriyle belirginleştirir.

Konstrüktivizm ve Sanki Felsefesi'nde Dilsel Kurgu

Bir düşünsel akım ya da bilimsel yöntem olarak konstrüktivizm bağlamında "sınanamazlık" kavramı, yazın kuramı bakımından irdelemeye elverişli görünmektedir. Sınanamazlık, doğrulanamazlık ve yanlışlanamazlık ilkelerini kapsar. Örneğin, "*sayı*" ve "*sayma*" tasarımsal veya oluşturum (konstrüktivist) yöntemin en yalın örneğidir. Bu yönteme göre, bir "*başlangıç göstergesi*", bir başka deyişle, başlangıç sayısından yola çıkılarak, çok sayıda "*başka sayı göstergeleri oluşturulabilir.*" Tasarımcılığın ya da kurmacılığın temellerinden biri olan bu savsöz, yazınsal yapıtların her okumada değişik yorumlanabileceği anlamında kullanılan "yazınsal sürecin açıklığı" ya da "yazınsal sürecin bitimsizliği" söylemiyle bağlantılandırılarak, yazınsal değerlendirim sürecinde kullanılabilir.

İdealist felsefe geleneğinde dil ile kurgu arasındaki ilişki öncelikle Yeni-kantçılığın kuramcılarının başında gelen Alman filozof Hans Vaihinger[10] (1852- 1933) tarafından geliştirilen "*Mış veya Sanki Felsefesi*" kapsamında düşünsel bir temele oturtulur. "Mış-Felsefesi", bütün kavramların yararlı "kurgular" olduğunu öne sürer.

Ulaş'ın "Felsefe Sözlüğü"nde aktardığına göre, "mış- felsefesi" uyarınca, birçok alanda doğruyu bulma olasılığı bulunmaz. İnsan bilgisi de büyük ölçüde gerçek olan duyum ve duyulara değil, yararcı ya da yararlı kurgulara dayanır. Her türlü öğreti, dizge ve kuram bile yararlı kurgulardan oluşur. İnsanlar, ölüm(süzlük), tanrı, özgürlük, demokrasi, eşitlik gibi kurguların ya da kavramların gerçekliğe uymadıklarını, gerçeklikte karşılıklarının olmadığını bilseler bile, bu kavramları "güzel" ve "yararlı" buldukları için kullanırlar. Vaihinger'in dizgeleştirdiği "mış" ya da "sanki felsefesi" aynı zamanda "kurguculuk" olarak adlandırılır.

---

10 Sarp Erk ULAŞ: "Felsefe Sözlüğü"; (Bilim ve Sanat Yayınları, 2002 Ankara) adlı yapıtında verdiği bilgilere göre, Vaihinger, Kant'ın bilgi kuramından hareket ederek, bilim ve ahlak kavramları da dâhil olmak üzere, bütün gösterge ve kavramların yararlı kurgular olduğunu öne sürer. Filozof bu görüşlerini 1911 yılında yayımladığı "Mış- Felsefesi" (Die Philosophie des Als Ob) adlı yapıtında dizgeleştirmiştir.

Ulaş, yukarıda anılan sözlüğünde fiksiyonalizm kavramına Türkçede karşılık olarak "kurguculuk" kavramının yanı sıra "yapıntıcılık" kavramını da önermektedir. Fiksiyon için Türkçede zaman zaman "kurmaca" kullanılsa da, ben hem içerik uygunluğu, hem de yeni kavramlar türetmeye yatkınlığı bakımından "kurgu" kavramını yeğlemekteyim. Fiksiyon için "kurgu" denilince, fiksiyonalizm için "yapıntıcılık" değil, "kurguculuk" denmesi kendiliğinden anlaşılır bir durumdur.

Kurguculuk akımında bir düşüncenin yahut bir öğretinin doğruluğu ya da yanlışlığı sorgulanmaz. Bunlar "sanki doğruymuş" gibi kabul edilir. Böyle bir kabul ile ilerleme daha yararlı görülür. Ayrıca, bu kurgular, üstesinden başka türlü gelinemeyen zorlukların ve sorunların aşılabilir duruma getirilmesine katkı yaparlar. Söz gelimi, Tanrının var olup olmadığını bilemeyen, ancak Tanrıdan da vazgeçemeyen insan, Tanrı var*mış gibi* davranabilir.

Bu felsefi kuramın sorunları olduğu kesindir; ancak, söz konusu sorunlar, felsefe düzeyinde tartışılması gereken sorunlar oldukla-rından bu yazının kapsamı dışındadır. Vaihinger'in "sanki" ya da "mış-felsefesi", yazınsal kurgu kavramının açımlanmasına önemli katkı yapmaktadır. "sanki" ya da "mış-felsefesinde" bir düşüncenin, bir öğretinin doğruluğu ya da yanlışlığı sorgulanmadığı gibi, yazın kuramı açısından da yazınsal yapıtlarda "kurgulanan" dünyanın, olayların, bireylerin ya da betimlemelerin "doğru" ya da "yanlış" olduğu da sorgulanmaz.

Metzler, "Kültür ve Yazın Kuramı Sözlüğü"ne göre, "sanki" ya da "mış-felsefesinin" bir başka kuramcısı olan Paul de Man'a göre de düşünme kurgusal bir özyapıya sahiptir; dünyaya ilişkin tasarımlar bir kurgular örgüsüdür.

Rus Biçimciliği ve Yazınsal Kurgu

Yazınsal yapıtların kurgusal niteliğinden söz edildiğinde, kaçınılmaz biçimde konulaştırılması gereken akımlardan biri de "yazınsallık" kavramını yazın-kuramsal tartışmaya sokan, "Rus biçimciliği" ya da formalizmidir. Edebiyat bilimi ve dilbilimin kesişme

noktasında yazınsal metinlerin dilsel görüngülerini öne çıkaran bu kuramsal yaklaşım, bir yönüyle yazınsal metinleri kuşatan "tarihselliği" ve "toplumsallığı" açımlama yöntemleri olarak vurgulayan Marksist yazın anlayışının tersine, yazını "salt" dilsel olgu olarak kavrar ve dilbilim temelinde kavramlaştırır.[11]

Bu yaklaşımda belirginleşen savlara göre, *"edimsel dil"* ve *"yazınsal dil"* ayrımı, çeşitli dil kullanım biçimlerini temel alan "işlevsel dil kuramı" için bir kanıttır.

Rus biçimcileri, her şeyden önce metinlerin "yazınsallığını" somutlaştıran ve metinlerle doğrulanan *"yapısal yasallıkları"* belirlemeyi amaçlar. Bu anlayışa göre, "tümlenmiş" bilim yoktur. Bilim, hakikatlerin ortaya konulmasıyla değil, "yanılgıların" aşılmasıyla gelişir.

Rus biçimciliği, yirminci yüzyılın başında yazınbilimin bir bilim alanı olarak özerkleşememesi nedeniyle, yazınbilime olgucu ve yapısalcı bilim anlayışınca kabul edilebilir kuramsal bir yapı oluşturmayı erekler. Bu ereğe uygun olarak dilbilim ile yazınbilim arasındaki söyleşimi ve etkileşimi öne çıkarır. Söz konusu söyleşim özellikle yazınsallığın ayırıcı ölçütü olarak görülen "yazınsal dil" bağlamında geliştirilir.

Roman Jakobson'da Yazınsal Dil ve Kurgu

Rus biçimciliği bağlamında önce Moskova'da daha sonra da Prag'da çalışmalarını sürdüren Roman Jakobson'u (1896- 1982) özellikle anmak gerekir. Yukarıda andığım "Kültür ve Yazın Kuramı Sözlüğü" çerçevesinde bu bilimcinin kurgusallık tartışmalarında verimli olabilecek katkıları şöyle sıralanabilir: Jakobson, dallar-arası yönelimiyle kültür-doğa, öz kültür-yabancı kültür gibi *"birbirini gerektiren karşıtlıklar"* ilkesi ve *"dilin yazınsal işlevi"* önermesiyle yazın-kuramsal tartışmaya ivme kazandırmıştır. Bu düşünürün vurguladığı *"gerçeklikle ilinti veya bağıntı"* olarak dilin göstergesel işlevi, yazınsallığın bir başka özelliğini, yazının

---

11 Ayrıntı için: Ansgar NÜNNING: "Metzler Lexikon- Literatur- und Kulturtheorie"; Stuttgart/Weimar, 2001.

imgeselliğini belirginleştirdiği için önemlidir. Bilimcinin bir başka katkısı, metaphorik-metonymik" karşıtlığının şiir-düzyazı karşıtlığına temel oluşturduğu savıdır.

Burada bir başlam açıp, anılan kavram çiftini açıklamak yararlı olabilir: Yazınsallığın biçem düzeyinde önemli unsurlarından olan "metafor" Türkçede olduğu gibi kullanılmakla birlikte, "istiare" ve "eğretileme" olarak da kullanılmaktadır. Metonimi ise, Türkçede metafora göre henüz pek kullanım yaygınlığı kazanmış bir kavram değildir; ancak kinaye, ad değişimi ve "değinmece" olarak bilinmektedir.

Jakobson'un *"Bir dilsel iletiyi, sanat yapıtına dönüştüren nedir?"* sorusu, edebiyatın *"ayırıcı özelliğini"* belirginleştirme yönünde önemli bir adımdır. Edebiyat/Yazın kuramının en belirleyici sorunsallarından biri olan yazınsallığın ölçütlerini dilbilim bağlamında açımlamaya yönelen bu bilimcinin savına göre, *"yazın-bilimin konusunu yazın değil, yazınsal (olan) oluşturur."* Yazınsal ise, bir yapıtı, yazınsal yapıt düzeyine yükselten özelliktir. Bir dilsel bildirimin yazınsallığı ya da şiirselliği, *"şiirsel/yazınsal işlevin varlığından"* doğar. Dilin yazınsal işlevi, dilsel ayıklama ilkesi kullanılarak, sesbilim (fonoloji), söz dizimi ve anlam bilgisi düzeyinde "koşutlukların" türetilmesiyle olanaklılaşır. Bir yazınsal metinde şiirsel işlev, dilin öbür işlevlerini bastırır.

Yazınsallık niteliği, yazar, yapıt ve alımlayıcı odaklı yaklaşımlarca farklı biçimde yapılandırılır.

Yapı-çözüm ve Dilsel Kurgu

Yazınsal yapıtların alımlanma ve değişik yorumlanma sürecinin bitimsizliği ilkesi bakımından ana çizgileriyle irdelemeye katılması gereken bir başka yazınsal yöntem, öncelikle J. Derrida ve P. De Man tarafından geliştirilen "yapı-çözüm" (dekonstrüksiyon) kavramıdır.[12] Post-yapısalcı yazın eleştirisinin başlıca kuramını ve yöntemini oluşturan "dekonstrüksiyon" kavramı-

12 Ayrıntı için: Ansgar NÜNNINGEN: "Metzler Lezikon. Kultur-und Literaturtheorie"; ilgili madde.

na karşılık olarak Türkçede "yapı-çözüm" ve "yapı-bozum" kavramları kullanılmaktadır. Bu kavramlardan "yapı-çözüm", "konstrüksiyon" kavramının yapma, tasarımlama, kurma gibi anlam içeriklerine daha uygun düştüğü düşüncesiyle, bu yazı kapsamında "dekonstrüksiyon"a karşılık olarak "yapı-çözüm" kavramını yeğledim.

Yazın-kuramsal tartışmada "yapı-çözüm" kavramının kesin tanımına rastlamak zordur; çünkü kavramın kendisi dilsel göstergelerin *"anlam bakımından sınırlandırılamazlığı ve kesin olarak belirlenemezliği"* ilkesine dayanmaktadır. Yapı-çözüm, bir yandan tüm kavramların ve kavrayışların köklü biçimde yıkımını öngörür; öbür yandan da var olan birikim olmaksızın yazınsal çözümlemelerin olanaksızlığını dile getirir.

Yapı-çözümün yazınsal yapıtların kurgusallığı ve farklı yorumlanabilirliği açısından işlevi, metne *"içten"* yaklaşımda bu kavramın içerisinde barındırdığı *"yıkıcı"* ilkedir. Bu "yıkıcı" ilke, metnin gizil güç olarak içerdiği "anlam çeşitliliğini", metnin ereğinin dışına taşan "anlam fazlalığını" ve bunlardan kaçınılmaz olarak doğan çelişkisellikleri açımlamasındadır.

Wegmann ve Ellrich bu bağlamda *"yazınsal dilin özelliği, 'yanlış' okuma ve 'yanlış' yorumlama olasılığıdır"* diyen Paul de Man'a dayanarak, *"yazınsal dilin doğası, yanlış okuma olanağı içermesidir. Yazınsal dil özü gereği çok-anlamlıdır. Bu durum da yazınsal yapıtın 'kesinsizliği'ne yol açar"*[13] saptamasıyla yazınsal yapıtların gerek yazım, gerekse alımlayım aşamasındaki kurgusallığına vurgu yaparlar.

Barthes da daha önce andığım yapıtında metin çözümleme işleminin *"metnin içerdiği anlam çoğulluğunu"* gözetmesi gereğini vurgulayarak, bir bakıma yapı-çözümcü bakış açısını destekler.

Bu çözümleme yönteminde bir yandan söze göre "yazının" önceliği, öbür yandan da kültürel göstergelerin çok-anlamlılığı ve süreçsel bitimsizliği önemli iki etmen olarak değerlendirilir.

---

13 Nicolaus WEGMANN (suz. mit Lutz ELLRICH): "Theorie als Verteidigung der Literatur? Eine Fallgeschichte de Man"; in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs) 64 (1990), Heft 3, S. 7.

Yazılılık ilkesi, kültürel göstergelerin *"bireysel- kapalı"* özyapılarının metinler-arasılık doğrultusunda açıklığı anlamındadır. Dolayısıyla, yapı-çözüm, *"metinler arası açıklık ve kültürel deneyimlerin"* tekleştirici ve benzerleştirici bir kalıba sokulamayacağı ilkesinden hareketle, metin yorumlamanın tekleştirilemeyeceğini veya benzeştirilmeyeceğini öne sürer.

Roland Barthes "Göstergebilimsel Serüven"in "Biçimselleştirme İlkesi" ara başlığı altında bir metnin başka metinlerden izler esintiler taşıdığı anlamında *"metinler arası açıklık"* kapsamında *"bir metin... dile gönderme yapan bir sözdür; bir edince gönderme yapan bir edimdir"* diye yazar.

Yapı-çözüm kavramı da özünde *"düşünmenin alışılmış sınırlamalardan ve hiyerarşilerden, özellikle de özne-nesne, gösteren-gösterilen gibi ayrımlardan kurtarılması"* ereğini güder. Böylece, kültürler, toplumsal sınıflar, ırklar ve cinsiyetler ararsındaki ayrımın da istismar edilemeyeceğini, hatta ortadan kaldırılabileceğini varsayar.

Bu yazının konusu bakımından "gösteren-gösterilen" arasındaki ayrımın ortadan kalkması, metnin yazarlarca farklı kurgulanabileceği ve okurlarca farklı anlamlandırılabileceğine işaret etmesi nedeniyle önemlidir. Roland Barthes'ın yukarıda andığım yapıtında yer alan *"metin, anlam yüklü, kapalı bir göstergeler bütünü değil, devingen izlerden oluşmuş bir oylumdur"* tanımı da bu kapsamda verimlileştirilebilir.

Çıkarımlar ve Somutlaştırıcı Örnekler

Dil dolayımıyla nesnelleşen metni oluşturan göstergelerin gösteren boyutlarının etkileşimi sonucu beliren anlamlandırma olasılıklarının metne içkinleşmesi bir başka önemli katkıdır. Bunların dışında yapı-çözümsel yaklaşım, metinlerin kendi anlam tasarımlarını yine kendi deyişsel (retorik) ve göstergesel (semiyotik) sunumlarının tarzıyla yeniden tasarımlar. Anlam tasarımlarının sunumlarının biçim ve tarzıyla yeniden tasarımlandığı savı, yazınsal metinlerin yorum sürecinde sürekli olarak doğrulanmak-

tadır. Bu yeniden tasarımla(n)ma sürecinde metnin göndergeselliği, çelişkiselliği, öz-dönümlülüğü daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır.

Yukarıda bazı kuram ve öğretileri, sadece dil-kurgu bağlamında değerlendirilebileceğini varsaydığım yönleriyle irdelemeye çalıştım. Bu açıdan değinilen kuram ve yaklaşımlar, bilginin kaynağı ve edinimi ve işlenimi bakımından farklı önermelerde bulunmalarına karşın, bir düşüncenin ve bir duygunun dışavurum aracı olan dilin tözsel olarak kurguya yatkınlığı görüşünde, yazınsal dilin belirleyici niteliğinin çok-anlamlılık ve kurgu olduğunda birleşmektedir.

Özellikle tarihsel materyalist yaklaşım, dilin belirginleştirilmesi ve dışa vurularak, "başkalaşması" sürecinde insana özgü estetik biçimlendirimin de etkinliğin süreci ve sonucu olarak ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Böylece, yazınsal-estetik yapıtlar da dâhil olmak üzere, her türlü düşünsel üretimin "emek" harcanarak oluşturulduğu gerçeği bilince çıkarılmaktadır.

Bu düşünsel açıklamaların ışığında kurgu kavramı, yazın-kuramsal açıdan şöyle belirginleştirilebilir: Kurgu(lama), dilin özyapısal yatkınlığının bir sonucudur. Yazın/edebiyat yapıtları deneyimsel gerçeklikle dolaylı olarak ilgilidir. Yazınsal yapıtlarda betimlenen olaylar ve kahramanlar gerçek dışı değildir; gerçek-dışı olan, onların kurgulanımı ve dilselleştirimidir. Bununla birlikte yazınsal kurgu dolaysız olarak gerçek olayları yansıtmasa da "olanaklı olabilecek şeyleri" anlatır. Yazınsal yapıtın "olabilecek olanı" içermesi, yapıtın okunmasını ve her okuyucu tarafından farklı yorumlanmasını sağlayan önemli etmenlerden biridir.

Bir yapıtta betimlenen yazınsal dünyanın gerçekliği ya da gerçek-dışılığını Adalet Ağaoğolu "Ölmeye Yatmak" adlı romanının yazım süreci bağlamında anlatır.[14] Ağaoğlu, anı-günce nitelikli "Damla Damla Günler" adlı yapıtında "Ölmeye Yatmak"ın konusunu, kahramanlarını ve gelişim çizgisini, dönemin toplumsal siyasal toplumsal olayları bağlamında sürekli olarak "*yeniden kurgu-*

14 Adalet AĞAOĞLU: "Damla Damla Günler"; Alkım, İstanbul, Ekim, 2004.

ladığını, roman üzerinde her çalışmasının birtakım değişikliklere yol açtığını" ayrıntılı betimler.

Yazınsal yapıtların kurgusallığını dile getiren bir başka yazar Hüsnü Arkan'dır. Hüsnü Arkan Milliyet Kitap'ta (Aralık 2005) çıkan söyleşisinde "Uzun Bir Yolculuğun Bittiği Yer" adlı romanının başlangıçtaki kurgusunun yazım aşamasında değişikliğe uğradığını belirtir. Bu durum da yukarıda betimlediğim düşünsel bir etkinliğin oluş sürecinde değişim geçirerek, yeniden kurgulandığını kanıtlamaktadır.

Yazın, tek-anlamlı "göndergeler" yerine, yorum çoğulluğuna olanak veren "kurgusal" göndergeler ya da anıştırılar içerir. Yazınsal dil, bir olayı, bir kişiyi "görünüşte" yansıtan kurguyla oluşur ve yorum çeşitliliği anlamında yeni kurgular oluşturur. Dolayısıyla yazınsal söylem, gerçeklikte var olan bir hakikati somutlaştırmaz; her okuyucunun öz birikimi ve yazın yeteneği temelinde alımlama sürecinde kendince hakikati bulgulamasına "olanak" yaratır.

Hüsnü Arkan'ın anılan söyleşisinde 1915'lerdeki ve 1980'lerdeki "aydın davranışlarına" birtakım "*göndermelerde*" bulunduğunu, Türk aydınının "*ortak yönünü*" kurgulamaya çalıştığını belirtmesi, "gönderge" ve "gerçeklik" bağıntısına örnek gösterilebilir.

Yazınsallığı sağlayan bir araç, bir etmen olarak kurgu, dilin tözsel yatkınlığı çerçevesinde hem yazınsal yaratım sürecinde yazar tarafından, hem de alımlama sürecinde alımlayıcı tarafından üretilir. Soruna bu yönden bakıldığında kurgunun üretiminin de bir kurgulama edimi olduğu söylenebilir.

Yazınsal dilin başlıca belirtisi olan kurgu, yazınsal yapıtların olmazsa olmaz niteliği olarak kabul edilir. Nitekim Ahmet Altan da son romanı "En Uzun Gece" ile ilgili olarak "Yeni Şafak" gazetesinde yayımlanan söyleşisinde "*yazmadan önce romanı zihninde kurduğunu, romanın kurgulanan bir metin olduğunu*" ve "*yazarken yazdığıyla özdeşleştiğini*" dile getirerek, yazın ile kurgu arasındaki özyapısal ilişkiyi anlatır.

Kurgunun yazınsallığın oluşturucu öğesi olduğu, yazın kuramında genel bir kabuldür. Bu genel kabule, yazınbilimde "yazınsal uzlaşım (konvansiyon)", "estetik uzlaşım" ya da "çok-anlamlılık

uzlaşımı" denir.[15] Bu yazınsal uzlaşım nedeniyle, yazınsal yapıtların kurgusallığı sorgulanmaz.

Bu "çok-anlamlılık uzlaşımı" ya da "estetik uzlaşım" ilkesini daha da somutlaştırmak için, yazınsal yapıtlar arasında değerlendirilen film senaryolarından bir örnek vermek yararlı olabilir: Tom Cruise'un başrolü oynadığı "Son Samuray" filminin sonunda genç Japon imparatoru, Amerikalı Binbaşı Tom Cruise'e törelere bağlılığı nedeniyle savaşarak onuruyla ölen son samurayın nasıl öldüğünü sorar. Amerikalı binbaşının yanıtı "Ben size onun nasıl öldüğünü değil, nasıl yaşadığını anlatayım" biçimindedir. Bir sanat yapıtının "çok-anlamlılığı" niteliğini oldukça somut olarak ortaya koyan bu yanıt, izleyiciyi filmin tümünü yeniden düşünmeye ve özgün yorumlarını geliştirmeye yönlendirir.

Dilin kurguya yatkınlığını, kurgu-gerçeklik ilişkisini, yazar ve okur düzeyinde kurgunun oluşturumunu ve "yazınsal uylaşımı" örneklendirmek amacıyla, Nazım Hikmet'in "Kuvayi Milliye"[16] adlı ölümsüz yapıtından bir bölüm aktarmak istiyorum:

"Karayılan
Karayılan olmazdan önce
Karayılanın encamını görünce
Haykırdı avaz avaz
Ömrünün ilk düşüncesini:
İbret al, deli gönlüm,
demir sandıkta saklansan bulur seni,
ak taş ardında karayılanı bulan ölüm."

Bu dizeler, dilin kültürelliğini ya da kültürün dilselliğini anlatmanın yanı sıra, tözsel olarak dilin çok-anlamlılığını ve kurguya yatkınlığını, yazarın/şairin kurgu dolayımıyla yapıtına sanatsallık niteliği kazandırdığını, okurun/alımlayıcının bir yazınsal yapı-

---

15 Ansgar NÜNNING (hrsg.): "Metzler Lexikon. Literatur-und Kulturtheorie"; s. 335 vd., Stuttgart Weimar, 2001.

16 Nazım HİKMET: "Kuvayi Milliye"; Şiirler 3, Adam Yayınları, İstanbul, 1994.

tı alımlama sürecinde kurgulayarak anlamlandırdığını yeterince açık bir biçimde ortaya koymuyor mu?

IV. Yazınsallaştırma ve Kurgulama[17]

Yazınsal Gerçeklik-Nesnel Gerçeklik

Sanat yapıtlarının estetik-kurgusal gerçekliği ile dış dünyasal gerçeklik arasındaki bağıntı çeşitli açılardan tartışılmaktadır. Son dönemlerde biraz daha öne çıkan, yapısalcı-göstergebilimsel yaklaşımda, tek tek yapıların saltlaştırılması yerine, yapıları oluşturan bilgi-kuramsal temeller ve yapıların bilgi üretici ve bilgilendirici işlevleri vurgulanır.

Roland Barthes'ın bir yapı olarak tasarımlanan *"yaratımlar ve düşünümler, nesnel dünyanın olduğu gibi yansıtımı değil, sanatsal düzlemde yeniden üretimidir"*[18] saptaması bu bağlamda anılabilir. Yine Barthes, nesnel gerçeklik ile kurgusal gerçekliğin özdeş ve benzer olmadığı kanısını dile getirir ve "kurgusal gerçekliği" nesnel gerçeklik içerisinde bulunan yapıların özgün bir düzenlenişi olarak kavrar. Buradan da görüleceği gibi, bu yaklaşımda, yapıtlar, dış dünyasal gerçeğin benzeri ya da dolaysız yansıtımı değildir.

Konuya böyle bakıldığında, yapıların toplamı olarak algılanan nesnel gerçeklik, herhangi bir sanat yapıtında yeniden yapılandırılır. Bu yeniden yapılandırım, estetik düzlemde yeni bir anlam yaratmanın yolu ve aracıdır. Bir başka deyişle, sanatsal yaratım, var olan bir anlamı adlandırmak değil, adlandırılmamış bir anlamı özgün bir biçimde üretmek ve açımlamaktır. Bu anlamda sanatın bir türü olan yazın, diyesi, edebiyat, adlandırılmış bir anlamı temsil eden nesnel gerçekliği olduğu gibi yeniden üretmez; onu kurgusallaştırır. Söz konusu kurgusal yeniden yapılandırım, kurguyu

---

17 Mersin Üniversitesi öğretim üyesi Doç. Dr. Cemal Sakallı ile birlikte oluşturduğum bu bölüm üzerinde yeniden çalışarak, bazı küçük düzeltmeler ve eklemeler yaptım.

18 Roland BARTHES: "Die strukturalistische Taetigkeit"; yayıma hazırlayan: Dorothea Kimmich (v.d.): "Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart" : içinde: Philipp Reclam, 1996, Stuttgart. s. 197- 215

yapanın sanatsal beğenisini, dünyaya bakışını, düşünsel yönelimini yansıtır. Bu özgün yeniden biçimlendirim, kurgulayanın öznel hakikatini anlatır.[19] Bu bağlamda edebiyat, yeniden anlamlandırma, yeniden oluşturma, diyesi, düzenleme edimidir.

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı gibi, yazınsal yapıtlar, dış gerçeklik içindeki hazır anlamı olduğu gibi yansıtmazlar, o anlamın oluşumuna etki eden "anlam edimlerine", anlamı yaratan anlamlara yönelirler ve adlandırılmayan anlamları özgün bir yaklaşımla üretirler. O nedenle, Barthes'ın deyişiyle, yazınsal düzeyde anlam üretmek, hazır anlamın kendisinden daha ötedir. Bir başka anlatımla; onlardan yararlanılarak gerçekleştirilen yepyeni bir anlamsal bireşim gerçekleştirmektedir.

Yazınsal metinlerin neyi gösterdiğinin ve ne anlama geldiğinin yanıtını verebilmek için, yazının ya da yazınsallığın nasıl oluştuğunu, gerçek dünya ile ilişkisini ya da yazının "estetik değer" ve "bilgi değeri"ni tartışmak gerekir. Böyle bir tartışmanın kuramsal altyapısını oluşturabilmek için öncelikle "estetik değer"- "bilgi değeri" ilişkisinin irdelenmesi yol gösterici olabilir.

Estetik Değer-Bilgi Değeri

Yuri M. Lotman, Barthes'dan da önce "sanatsal bilgi de gerçeği amaçlar" tümcesiyle, nesnel gerçeklik ile kurgusal gerçeklik bağıntısını vurgular; bu anlamda sanatın bilgi içerebileceğini de duyumsatır. Ancak, bilgi içeren sanatın "çözümlemelere" ve "çıkarımlara" dayanmadığını, sanat yapıtlarının gerçeği kapsamlı ve köklü biçimde yeniden oluşturduğunu da belirtir. Anılan düşünür, sanatçıyı çevreleyen görüngüleri, biçimsiz ve dizgesiz bir yığın olarak değerlendirmez. Bu görüngülerin belli bir dizgelilik ve bilinçli bir düzenlenmişlik niteliği taşıdığını belirtir. Sanatçı bu dizgeli ve

---

19 Karl Marx, Prusya'da sıkıdenetim (sansür) uygulamalarını eleştirmek amacıyla Ocak/Şubat 1842'de yazdığı bir yazıda, "hakikatin" genelliğini, kimsenin kişisel malı olmadığını, dolayısıyla da öznel bir yaklaşımın "hakikatin" sadece yaklaşımda bulunanın gördüğü ya da görebildiği kadarını yansıttığını belirtir. Bkz. Karl Marx, Friedrich Engels: "Über Kunst und Literatur". Dietz V. Berlin, 1967. s. 220

düzenlenmiş nesnel yapıları estetik boyutta işleyerek, bu yapıların içerdiği gizil-gücül bilgi değerini belirginleştirir. Bu yaklaşıma göre, bir yapıt, nesnel gerçeğin arkasındaki ortak bilinci ortaya çıkarabildiği ölçüde "bilgi" değerini ya da işlevini yerine getirir. Böyle bir tutum, çağdaşlığa denk düştüğü gibi, çağdaşlığı da gerektirir.

Mukarovsky ise yazının ya da yazınsalın oluşumunda "sanatsal özerkliği" vurgulamakla birlikte, sanat yapıtının, yukarıda sözü edilen "toplumun ortak bilinci"nin de etkilediği nesnel gerçeklik tarafından biçimlendirildiğini kabul eder.[20] Böylece, yazın, "özerk" olmasına karşın, içerik ve yapısal bakımdan "ortak bilincin" katkısıyla temellendirilir ve yeniden ortak bilince katkıya dönüşür.

Baasner'in anılan yapıtındaki açımlaması uyarınca, sanatın "özerkliği" ile "ortak bilinç" arasındaki ilişki öncelikle söz konusu yapıtın referans değerinde aranır. Burada sözü edilen referans değeri, bu yazıda "göndergesellik" kavramı ile karşılanacaktır. Sanat yapıtlarının "göndergeselliğini" Mukarovsky, öncelikle izleklerin seçimi bağlamında görür ve açımlar. Anılan yazara göre, izlekler, sanatın nesnel gerçeklikten özerkleşimini sağlayan etmenler olmasına karşın, izleklerin seçimi, ortak bilinç tarafından kavramlaştırılan göstergelerden tümüyle bağımsızlaşamaz; çünkü yaratıcı dil kullanımına karşın yazar da, genel anlamda iletişimin gerekirliklerini gözetir.

İzleklerin bütüncül bağlama yönelmesi, genel anlamda iletişimi sağlar. İzleklerin düzenlenişinde, iletişimin isterlerinin göz-önünde tutulmasına karşın, yazınsal yapıt kendi içinde özgün bir göstergeler dizgesi oluşturur. Bu özgün göstergeler dizgesi, yazınsal iletişimi olanaklılaştırır. Yapıtta somutlaşan göstergeler, doğaldır ki, dilsel göstergedir, sözcüktür ve bunlar nesnel gerçeği temsil etmenin yanı sıra, yapıtın kurgusu bağlamında ona değişik bir yaklaşımı simgeler.

Marx'ın anılan yapıttaki deyişiyle, "dil edimsel ve gerçek bir bilinçtir ve düşünceler özgünlüklerini tümüyle yitirecek ölçüde dilde dönüşüme uğramazlar. Sözcükler, diyesi göndergeler bir mal

---

20 Bkz. Baasner, Rainer: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Erich Schmidt V. 1996, Berlin, s. 114

ve o malın ederinin yan yana bulunması gibi, dilde ilintisiz olarak yan yana bulunmazlar.

Sanatsal yapıtların göstergeleri ve anlamları, hem sanatın özerk yapısı, hem de genel iletişim açısından farklılık gösterir; çünkü yazınsal iletişimde kullanılan göstergeler, öncelikle nesnel gerçekliğe ilişkin değildir. Burada asıl söz konusu olan, göstergelerin estetik bakımdan biçimlendirimleridir. Sanatsal iletişim ve göstergeleri, görünüşte genel iletişimsel göstergelere benzer. Bununla birlikte, sanat yapıtı ile gösterilen gerçeklik ya da olay/kişi/nesne arasında gerçek bir değer ilişkisi yoktur. Bu da yazınsal iletişimin genel iletişim dizgesi içerisinde özgün bir konumu ve işlevi olduğunu gösterir.

Göstergenin estetikleştirilmesi, yazınsallığın ve yazınsal yapıtın iletişimsel değerini ve başarısını oluşturur. Bu nedenle, yazınsal iletişimi sağlayan göstergeler dizgesinin anlamı, göstergenin alışılmış bildirme işlevine indirgenemez. İndirgendiği takdirde, göstergenin sanatsal/kurgusal/estetik anlamı doğal olarak göz-ardı edilir. Buradan da anlaşılacağı gibi, yazınsal göstergelerin anlamını, yapıtın biçimi ve içeriksel öğeleri belirler. Bu bağlamda, göstergelerin anlamı açısından, nesnel gerçeklik değil, metin içi yazınsal bağıntılar öne çıkarılır.

Yukarıdaki açıklamalardan şöyle bir çıkarım yapılabilir: Bir yazınsal iletişim ve göndergesellik anlamında yazın yapıtının göstergeler dizgesinin birincil özelliği, özerklik, ikincil özelliği ise iletişimsel işlevdir. Yazınsal metinlerin bu çift-işlevliliği, yazınsal metin ile nesnel gerçeklik arasında bir "gerilim ilişkisi" yaratır. Bir yazınsal yapıtı çekici ya da düzeyli kılan öğe de, söz konusu "gerilim" ilişkisidir.

Nesnel gerçeklik, sanat ve dolaylı olarak yazınsal yapıtların oluşumu için bir çıkış noktasıdır. Her yazınsal yapıt çeşitli belgelerden, olaylardan, kişiliklerden, düşüncelerden ya da metinlerden, diyesi, yaşamın değişik alanlarındaki gerçekliklerden, bunlara ilişkin söylemlerden etkilenir, esinlenir. Yazar, söz konusu gerçekliklerin ya da söylemlerin herhangi bir görüngüsünden, parçasından seçim ya da seçimler yaparak, "izlek", "tema" vd. olarak yarar-

lanır. Dış gerçeklikler böylece yazınsal metinlerin iç gerçekliğine, diyesi, içeriksel öğesine dönüşür.

Yazınsal yapıtların "iç gerçeği" ile "dış gerçeklik" arasındaki bu ilişki doğal bir ilişkidir. Sanatın ya da yazınsal yapıtların oluşumunu özendiren dış gerçeklik, yazınsal yapıtların hem izlekleri ya da temaları üzerinden, hem de metin içindeki olay örgüsünün "yaşama uygunluk ölçüsü" bakımından okuyucuda bir çağrıştırıma neden olabilir. Bu çağrıştırım, gerçekte yazınsal metin ile dış gerçeklik arasındaki bağdan çok, okuyucunun ya da alımlayıcının yazınsal metin ile dış gerçeklik arasında bir bağ kurmasından kaynaklanır. Diyesi, yazınsal metinler izlekleri ya da temaları bağlamında dış gerçeklik ile ilişkilendirilir. Bu ilişkilendirme, yazınsal metnin ya da sanatın "gerçeğe uygunluğu" ya da "gerçeğin saptırımı" gibi değerlendirmelere yol açabilir. Todorov"un deyişiyle, böyle bir durum, özde yazınsal bir durum değil, tümüyle "okuyucu" kaynaklı ya da "metin-okuyucu" arasındaki bir ilişkidir. Bu nedenle yazınsal metinler, metin dışı nesnel gerçekliğin kendisi değil, dilsel-kurgusal bir görünüşüdür.

Yazınbilimsel ve estetik bakımdan yazınsallık kavramını belirginleştirebilmek için, metin ya da metinsellik ölçütlerinin açıklanması yararlı olabilir.

Yazınsal metinler, dilsel ölçünler ile konuşucunun ya da yazıcının özgür yaratımı arasındaki ilişkiyi yansıtırlar. Metinsellik kavramının özellikleri, öncelikle yazınsal metinlerde somutlaşır. Metinsellik denince, bir metni metin yapan özelliklerin tümü, toplamı anlaşılır.[21]

---

21 Heinz WALTER: *Einführung in die Textlinguistik*. München, 1992. Bu yapıta dayanılarak, metinselliğin ölçütleri şöyle sıralanabilir: Bağlaşım (Kohaesion) metnin yüzey yapısını, metnin birimleri arasındaki ilişkiyi, tümceyi aşan bağıntıları anlatır. Bağlam (Kohaerenz), tümceler arasındaki metin oluşturucu bağıntıları, nedensellik, göndergesellik gibi anlamsal ve bilişsel yönleri, metnin yorumlanmasını koşullandıran "metin dünyasını" dile getirir. Metinsellik ölçütleri arasında değerlendirilen ereksellik (Intentionalitaet), her dilsel dışavurumun, iletişimin içsel özelliğidir. Bu nedenle metinselliğin birincil ve belirleyici özelliği olarak görülemez. Kabul edilebilirlik (Akzeptabilitaet), konuşucu ya da okuyucunun beklentisi ve alımlama tutumuyla ilgilidir. Ereksellik ve kabul edilebilirlik, dil-eylem kuramından çıkarımlanan iki ilkedir. Bilgisellik ya da bilgilendiricilik, içerdiği gösterge örgüsünün metnin okuyucu tarafından bilinirlik düzeyini anlatır.

Metin dilbilimi açısından önemli olan aşağıdaki ölçütler, yazınsal kurgu bağlamında değişik ölçülerde önemlileşir. Bağlaşım, bağlam ve metinler-arasılık ölçütleri, yazınsal metinlerin oluşumu ve alımlanması yönünden belirleyici önem taşımasına karşın, her iletişim durumu için geçerli olan ereksellik, kabul edilebilirlik ve bilgilendiricilik ölçütleri yazınsal metinlerin değerlendirimi sürecinde belirleyici önemde görülmez, anılan ölçütler alımlama sürecinde etkili olabilirler.

Yazınsal Yaratım - Dilsel Yaratıcılık

Her metin, yaratıldığı dilin ölçünleri ve olanaklarının yazarca özgür bir biçimde kullanılmasıyla oluşur. Dilin ölçünleri ve söz varlığı, özellikle metnin bağlaşım ve bağlamının oluşturulmasında yazarı bağlayıcı bir etki yapmasına karşın, yazar, sözcük seçiminde ve bütünleştiriminde özgür davranmayı erekler. Yazarın, özgür bir istenç ve bilinçle dilde dolaşması, dili özgün kullanımı, dilsel yaratıcılık olarak değerlendirilir. Nitekim dil kullanımı, dilin içinde barındırdığı gizil güçten, konuşucu ya da yazıcının özgün ve özgür bir biçimde yararlanmasıdır.

Sözcük seçimi ve bütünleştirimdeki özgünlük ve özgürlük,[22] yazınsal dilin başlıca önkoşuludur. Diyesi: Bir metnin yazarının sözcük seçimi ve bütünleştirimindeki özgünlüğü ve özgürlüğünün düzeyi ile metnin dilinin yazınsallığı arasında dolaysız bir bağ ve doğru bir orantı vardır.

Genel dil dizgesi, yazın için bir üst-dil işlevi görür. Buna karşın söz sanatını içeren metinlerin dil dizgesi, yazınsal öğeleriyle anlamlılaşır, bu öğeler kendi yapıları içinde anlam içerirler. Metnin anlamlarını çözümleyebilmek için, yapısal-göstergesel dizgenin anlamlarının çözümlenebilmesi önceliklidir.

Durumsallık (Situationalitaet), bir metni iletişim durumu, iletişim ortamı açısından önemlileştiren bir unsurdur. Metinlerarasılık (Intertextualitaet), her metin, her metinsel söylem, daha önceki söz ya da söylemler zincirinin bir halkasını oluşturur. Her metin, kendinden önce üretilmiş metinlerin etkileşiminin bir ürünü ve sürdürücüsüdür. Bu anlamda her metin bir "ara metin"dir.

22 Roland Possner: Linguistische Poetik. Hans Peter Althaus v.d. (Yayımlayan): Lexikon der germanistischen Linguistik. (içinde), Tübingen, 1980

Yazın, dış gerçekle değil, kendini belirleyen yapıların uyumlu bütünlüğünde oluşur. Bu uyumluluk öncelikle sözel yapıların, biçimin, biçemin öğelerinin tutarlılığıyla olanaklılaşır; çünkü yazınsal yapıtlar, dış gerçek bağlamında değil, öğelerinin uyumlu ve tutarlı birliği içinde "bir şeyin" anlatımıdır.[23] Yazınsal metinlerin ifade ettikleri "bir şeye" hem dilsel birimler hem de yapıttaki parça-bütün ilişkisi üzerinden varılabilir. Böylesi bir ayrımlaştırma, içkin anlamda yapıta iki farklı yöntemle eğilmeyi gerektirir. Birincisi dilbilimsel anlambilim, diğeri ise yazınsal anlambilimdir.

Todorov böyle bir ayrımlaştırmayı iki soru öbeği temelinde somutlaştırır. Bu sorular: "Bir metin nasıl gösterir, nasıl anlamlandırır? Bir metin ne gösterir, ne anlama gelir?" Birinci soru ya da sorun, dilbilimsel anlambilimin araştırma konusudur ve yazınsal metinlerin "anlamlandıran", "gösteren" ilişkilerine yoğunlaşarak, yazınsal metinlerin dilsel olarak "nasıl" düzenlendiklerini ayrımlaştırır. Yazınsal metinlerin neyi gösterdiği ya da gösterilenin ne olduğu, dolaylı olarak ne anlama geldiği sorunu salt dil birimlerinin düz ve yan-anlamlarını değil, "gösterme ve simgeleme" süreçlerini ve yapıların örgütlenişinin de birlikte gözetilmesini gerektirir. Yazınsal metinlerin ne anlama geldiğinin anlaşılmasındaki asıl sorun, gösterenin değil gösterilenin ne olduğudur. Yazınsal metinler öncelikle gösterenlerinin örgütlenişiyle kendi içinde anlamlılaşır; ancak, gösterilenlerinin düzenlenişiyle de anlamları adlandırılabilir.

Kurgulayım-Yeniden Anlamlandırım

Yazan ya da yazar açısından dilin ölçünlerinden çok yazınsal iletişimin gerekirlikleri önceliklidir. Yazarın bu tutumundan da yazınsal metinlerin temel belirleyeni olan kurgu ya da kurgusallık niteliği doğar. Bu nitelik, yazınsal göstergeler ile gösterilenlerin birlikteliğini, uyumluluğunu ve yapıtlar bağlamında içkinliğini, diyesi, özerk anlamlılığı oluşturur.

---

23 Tzvetan TODOROV: Poetikaya Giriş. Metis Eleştiri 3. Metis Yayınları, 2001, İstanbul. S.48

Nesnel gerçekliğin yazınsallık düzeyine çıkarılmasının aracı olan kurgulayım, değişik biçimlerde algılanır. Örneğin Henrik Nikula, kurgulayımdan "metin içeriğinin tümüyle bir yana bırakılmasını, metin ile verilen iletinin hakikati ya da nesnel gerçeği yansıtıp yansıtmamasının önemli olmadığını savlar.[24] Nikula, anılan irdelemesinde içerikselliği değil, kurgusallığı ya da "gösterileni" değil "göstergeyi", göstergeselliğin kurgulanışını öne çıkarır.

Oysa yukarıda da belirtildiği gibi, sanat yapıtı ile gerçeklik arasında bir ilişki vardır ve sanat bu ilişki ile özerk bir yaratım alanı olarak belirlenebilir. Nesnel gerçeklikten tümüyle kopuk, herhangi bir bağıntıya sokulamayan yazınsal yapıtın anlaşılması ve anlamlandırılması da olanaksızlaşır.

Baasner'e (1996) göre metin içinde hem dış dünya, hem de yazarın öz bilinci aynı oranda öne çıkar. Genel yapı ve bireysel biçimlendirim kesişir. Bu ise, daha önce de belirtildiği gibi, gerçek ve kurmaca arasında her zaman bir "gerilim ilişkisi" yaratır.

Bu araştırmacının anlatımıyla, sanat yapıtı doğası gereği iki yönlüdür: Birincisi düşünseldir; çünkü sanat yapıtı, toplumsal bilincin bir türevi ya da doğal bir uzantısı olan bir dizi kuramsal tasarımda anlamını bulur. Sanat yapıtı özdekseldir; çünkü betimlenen görüngülerin yapısını yeniden oluşturan özdeksel yapısıyla gerçeğin yeniden üretimini olanaklılaştırır. Böylece kendisi gerçeğin görüngüsü olur. O nedenle de bir metin, aktarılan özdekselliğinde anlamlandırılabilir. Gerçeğe olan göndergeselliği her anlamlandırma ediminde sürekli yeniden üretilir ve aynı olamaz.

Yazınsal öğenin bağıntıları ve bağları, belli bir zaman, ortam ve yönelim çerçevesinde oluştur(ul)duğundan, dış esinlenmelere karşın, öz kültürün etkisini taşır: Diyesi, yazınsal bir yapıt içerisinde yaratıldığı kültürün özsel niteliklerini ve eğilimini dış dünyaya, topluma ve insana bakışını yansıtır.

---

24 Henrik Nikula: Das Gedicht zwischen Sprachnorm und Autonomie. Irmhild Barz, Günther Öhlschlaeger (Yayımlayan): Zwischen Grammatik und Lexikon (içinde), Tübingen, 1998.

Kurgulayım-Dilsel Estetikleştirim

Kurgusallık, nesnel gerçekliğin dil düzeyinde öznel tasarımı, yazınsal yeniden üretimi olduğuna göre, genel iletişim dili yazınsal kurguyu da sağlayan başlıca araçtır. Yazınsal metinlerin dilsel özerkliği, genel iletişim alanındaki dilsel araçların "imgesel alana" aktarımı sonucunda oluşur. Bu imgesel dönüşme veya dönüştürüm, Todorov'un deyişiyle "*söylemin içerdiği bir bilgiler toplamı sayesinde gerçekleşebilir.*" Ancak söylemin içerdiği bilgiler, yazınsal metnin kendi yapısı içinde zorunlu olarak değişime uğrar, değişik nitelendirilir. Dış gerçekliğin yazınsala dönüştürülmesi, yazınsal alana uyarlanması, aynı zamanda dış gerçeklik içindeki "düşünümü", "kişiyi", "zamanı" ve aynı biçimde "söylemsel gösterilenlerin" yazınsal düzeyde yeniden biçimlendirimidir.[25]

Yazınsal bir metin ile bir şey betimlenir, gösterilir, yazınsal metnin göstergesel örgüsü, diyesi, dil ise yazarca biçimlendirilerek yazınlaştırılır, dolayısıyla da estetikleştirilir. Yazıcı ya da konuşucu, dili beğenileri kapsamında yoğurmaya, ona biçemsel beğenisini katmaya başladığı andan itibaren de dil, bir yaratım, bir etkinlik olarak belirir. Yazınsallık da, doğaldır ki, dilin bir yaratım, bir etkinlik niteliği kazandığı durumlarda ortaya çıkabilir, olanaklılaşabilir.

Dil, bir yaratım konusu, aracı ve ereği yapılabildiği ölçüde, yazınsal yaratıcılıktan söz edilebilir. Bir kez başarılan ve yazınsal bir metinde ortaya konulan "yazınsal yaratıcılık" değiştirici etkileriyle birlikte, dilde yeniden yansımasını bulur. Yazınsal yaratıcılığın en somut türevlerinden biri, sürekli evrimleşen ve özgünleşerek, öbür dil kullanım türlerinden ayrılan yazınsal dildir. Yazınsal dilin en belirgin özelliği olan kurgu, kurgusallık ya da kurgulayım, dilsel malzemenin estetikleştirilmesiyle olanaklıdır. Böylece, sanat-

---

25 Todorov, söylemden ya da dış gerçeklikten yazınsal kurguya geçişi sağlayan yazınsal özellikleri şöyle sıralandırır. "Kip ulamı, metinde belirtilen olayların, buradalık dereceleriyle ilişkilidir. "Zaman" ulamı iki zamansal çizgi arasındaki ilişkiyle ilgilidir(...). "Görüş" ulamı, nesnenin gözlemlendiği bakış açısı ve bu gözlemin niteliği ile ilgilidir. Bkz. agy. s. 62

sallaştırma, yazınsallaştırma ya da estetikleştirme bir kurgulayımın sonucuna dönüşür. Kurgulayım, estetikleştirme, estetikleştirme ise kurgulayım olmaksızın söz konusu olamaz.

Yazınsal dil, dil dizgesi içerisinde, özel ya da özgün bir dildir ve bu anlamda da bir uzmanlık ya da alan dili olarak değerlendirilebilir. Nitekim Roland Barthes da bu durumu, "*yazın, dilin öz-koşullarından özgün bir dil yaratır*" sözleriyle anlatır.[26] Metin düzleminde yazınsal dili özgünleştiren, ona uzmanlık dili niteliği kazandıran başlıca ölçütler "bağlaşım" ve "bağlam" ölçütleridir. Bu iki ölçütün metinsellik açısından oluşturucu ve belirleyici olduğunu bir kez daha vurgulamak yerinde olacaktır. Bu iki ölçüt, metnin uygun yorumlanımı açısından da oluşturucu niteliktedir; çünkü hem yazarın metin oluşturucu yazınsal beğenisi, biçemi[27], diyesi, metni estetikleştirerek, yazınsallık düzeyine çıkarması, hem de okuyucunun bir yazınsal metni yazınsal iletişim aracı olarak algılaması ve kendince yorumlaması açısından önemlidir. Bağlaşım ve bağlam, kurgulayımda ortaya çıkan içerik-biçim ilişkisinin ortaya konulması ya da belirginleştiriminin de önemli araçlarındandır.

Yazınsalın bağları ve bağıntıları belli bir kültüre özgü olmasına karşın, sanatsallaştırma ve estetikleştirme anlamında, yazınsalın kendisi ya da yazınsallaştırma olanağı evrenseldir. Diyesi: Dünyanın her yerinde, her kültüründe "yazınsal", gizil güç olarak bulunur ve duyumsaması gelişmiş bireylerce güncelleştirilebilir. Dil, en genel görünüş biçimiyle bir yönüyle bir ürün, öbür yönüyle bir yaratım, diyesi, etkinliktir. Dilin bu nitelikleri, Wilhelm von Humboldt, Ferdinand de Saussure ve Noam Chomsky tarafından dizgeselleştirilmiştir. Bir ürün olarak dil, ölçünleri ve kurallarıyla konuşucu ve yazıcıyı kuşatır, onu kendi içinde eritmeye yönelir.

Bu irdelemenin girişinde örneklerle gösterilen, yazarın ya da sanatçının başlıca aracı ve ereği olan kurgulayım, doğaldır ki, her türlü dış etkiden yalıtılmış bir boşlukta oluşmaz; kurgulayanın tarihsel, düşünsel, bilişsel ve duyumsal deneyim birikimin-

---

26 Roland BARTHES: *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul,1993, s. 90

27 Marx, yukarıda anılan yerde "biçimin" yazarın "özsel varlığı", "düşünsel bireyliği" olduğunu belirtir.

den esinlenir. Bu anlamda kurgulayanın söz konusu birikiminin çok-katmanlılığı, derinliği, yoğunluğu ölçüsünde bir kurgu olan yazınsal metin, anıştırılar, sezinletiler, duyumsatılar içerir. Her biri bir biçem ve kurgu aracı olan anıştırı, sezinleti ve duyumsatılar, tarihsel, toplumsal, kültürel, siyasal ya da sanatsal bir olaya ilişkin olabilir. İlişkili olmak, ilişkili olan olayın olduğu gibi yinelenmesi anlamını taşımaz. İlişkili olmak, söz konusu yazınsal yapıtın yorum zenginliğine yol açabilecek çok katmanlılığının, göndergeselliğinin, dolayısıyla da içeriksel ve estetik varsıllığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Söz konusu sezinleti, duyumsatı ve anıştırılar, metinselleştirme sürecinde Henrik Nikula'nın deyişiyle, "metin içeriği" olarak dilselleştirilirler.

İçeriklerin metinselleştirilmesi, göndergeselleştirme işlemiyle koşut gelişir. Yazınsal bir metinde yer alan anıştırı, alımlayıcı açısından gizil gücül bir gönderge değeri taşır. Söz konusu gizil gücül gönderge, alımlayıcının bilişsel birikimi ve estetik beğeni düzeyine koşut ya da denk olarak güncelleştirilir. Diyesi, bir alımlayıcı bir gizil gücül göndergeyi göremeyebilir, uydurma ya da çarpıtma olarak alımlayabilir. Buna karşın, bir başka alımlayıcı, söz konusu gizil gücül göndergeden esinlenerek, kapsamlı, bilişsel, düşünsel ve siyasal çıkarımlar yapabilir.

İçeriksel bakımdan yazınsal metinler ille de kurgusal olmak zorunda değildir. Bir yazınsal metin, içerik yönünden gerçek bir olaya dayanabilir. Bu nedenle kurgusallık, içerikten çok, biçim/biçem alanı ile ilgilidir. Yine Henrik Nikula'nın sözleriyle, "kurgusallık, göndergeselleş(tir)me" ile olanaklıdır ve dil gerçek dışı bir alanla da bağlantılı olabilir.

Yazınsal üretim, bir yazın ürününün hem yazımını hem de alımlanışını içerdiğinden, "kurgulayım", metin üreticisi ve alımlayıcısı arasındaki "eşgüdümsel tutum", yöneliş olarak da görülebilir. Yazın ile gerçeklik arasındaki gerilim ilişkisi, bu tutumla giderilebilir. Bu bakışla, kurgulayım, yalnızca iletişimde geçici olarak metinde öngörülen ya da oluşturulan dünyanın, gerçek bir dünya olduğu sanısına kapılmamak anlamını taşır. Bu yönüyle kurgulayım, yazınsal metinlerin yorumlanımının önkoşulu olarak değerlendirilebilir.

Yazınsal bir metin, iletisi ve hatta daha önemli olarak yazınsallığı yönünden önem taşır. Yazınsal metin, gerçekte özerk yapısıyla dışa kapalılık üretir. Kendi içinde birleşen ve kendine işaret eden bir dizge oluşturur, öğeleri de kendine göre anlamlılaşır. Yazınsal metinlerin iletisini tartışmak yerine, bunlardan hangi düşünsel ve estetik türetimlerin, iletilerin çıkarımlandığı tartışılmalıdır. Okuyucu ya da alımlayıcı, dıştan bakan biri olarak her metni kendi beklenti çevrenine göre kurgusallaştırabilir, alımlayabilir.

Kurgulayım aynı zamanda, alımlayıcıya kendisini yazınsal yapıtla özdeşleştirmemesi konusunda bir uyarıdır. Bu yönüyle estetikleştirme de, kurgulayım da, B. Brecht'in deyişiyle, bir yabancılaştırım, ayrıksılaştırım, böylece de bir düşünümselleştirim, diyesi, okuyucuya, alımlayana, yapıtın dışarıdan gözlenmesi ve yapıtın içerdiği düşünsel güdüleyim ögelerinden uzak durma çağrısının yapıldığı bir araçtır.

V. Biçem ve Biçemselleştirme

Biçem ve Biçemselleştirme

Hegel'in "Estetik Üzerine Dersler I"de yer alan "Sanat Güzelinin İdesi"[28] bölümündeki belirlemesiyle, "*sanat yapıtı, tinden doğar.*" Tinden doğduğu için de "*kendisini yaratan üretken öznel bir etkinliği*" gerektirir. Üretken ve öznel etkinliğin ürünü olan sanat yapıtı, başkaları içindir. Hegel'in söyleyişiyle, "*alımlayıcı topluluğunun görüsü ve duyumsaması içindir.*"

Sanat yapıtını var eden öznel etkinlik, "*sanatçının fantezisidir.*" Önzel içselliğin ürünü olan sanat yapıtı, "*sanatçının yaratıcı öznelliği, dehası ve yeteneği içinde biçimlenir ve dış gerçekliğe çıkar.*"

Hegel bu bağlamda çoğu kez sanatçının "*tasarımlama ve gerçekleştirme yeteneğini ve vergisini*" nereden aldığı, "*sanat yapıtını nasıl yaptığı*" gibi soruların sorulduğunu; benzer şeyler yaratmak için "âdeta bir reçete ve kural" istendiğini dile getirir.

---

28 Ayrıntı ve geniş bilgi için: Onur Bilge KULA: "Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı II"; İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011

Hegel, biçeme ilişkin açıklamalarına bilinen bir Fransız öz-deyişiyle başlar: "Le style c'est l'homme meme." Bu Fransız öz-deyişi uyarınca, biçem, Hegel'in nitelemesiyle, *"öznenin, anlatım biçiminde, yazınsal deyişlerinin tarzında kendisini tümüyle gösteren özgünlüğüdür."*

Biçem, anlatılaştırma veya betimleme tarzıdır; betimleme tarzı, *"malzemesinin koşullarına uyduğu gibi, belli sanat türlerinin gereklerine ve bunların doğasından kaynaklanan kurallara da denk düşer."*

Düşünür, biçemi yazıncının "öznel yazınsallaştırma biçiminde/tarzında somutlaşan özgünlüğü" olarak tanımlamakta genel anlamıyla haklıdır. Bu, yazın-bilimcilerce çoğunlukla paylaşılan bir tanımdır.

Ancak bu tanımı açımlamak gerekmektedir. Yazıncının öznel tarzında somutlaşan anlatılaştırma özgünlüğü anlamında biçem, yazarın/şairin dil denilen dünyada özgürce dolaşarak ve imgelem gücünü etkinleştirerek dilsel malzemeyi, bir başka deyişle, sözcükleri ve retorik figürleri keyfince seçmesi, sıralaması ve ilişkilendirmesi sürecinde ortaya çıkar.

Bu noktada Hegel'in *"biçem, rastgele davranma ve keyfilik değildir"* belirlemesini eleştirel irdelemek gerekmektedir. Biçemselleştirim, Hegel'in öne-sürümünün tersine, sanatçının/yazıncının özgür ve öznel seçimi ve biçimleyimi ile ortaya çıkar.

Tümüyle keyfi bir işlem olan sözcüklerin seçimi, birbiriyle ilişkilendirimi ve retorik figürlerin kullanımı, dizeleştirme ve uyak oluşturma, dilsel malzemeyi estetikleştirmenin biricik yolu ve yöntemidir. Bu aynı zamanda yazınsal/şiirsel metne müziksellik özelliği kazandırmanın da yoludur. Söz konusu işlemler ise, doğaları gereği, kurallara bağlanamaz.

Biçem bu yönüyle keyfi bir davranışın ürünüdür. Ancak biçem oluşturumunda geçerli olan keyfilik, biçem-bilim ya da biçem kuramı kapsamında yürütülen biçem araştırmasında ve çözümlemesinde geçerli olamaz; çünkü her türlü bilimsel çözümleme belli yöntemle ve kavramlarla yapılır. Dolayısıyla, bilim söz konusu olunca, belirlilik ilkesine uyulmak zorunludur.

Görüleceği gibi, sabit değişmez bir biçemden söz edilemez. Biçem, bir sanatçının/yazıncının yaşamı süresince sürekli geliştirdiği, değiştirdiği ve yetkinleştirdiği öznel veya tikel *"anlatım biçimidir."*

Biçem, kaçınılmaz olarak yöresel, bölgesel, etnik ve kültürel koşullara göre, dönemin baskın eğilimlerine göre biçimlendirilir. Söz konusu nedenle, biçem her zaman "antropolojik" özellikli bir oluşturudur. Biçem, insanın olduğu her yerde söz konusudur ve tikeli, özseli açığa vurur.

Klasik sanatın kökeni olarak görülen Antik dönemden bu yana biçem kavramının temelinde "yetkinleştirme", yetkinliğe ulaştırma düşüncesi yatar. Biçem, Hegel'in sanat öğretisinde tinin ürünüdür ve dolayımıdır.

Bir başka anlatımla, içsel bir varlık olan tinin dışa-vurum biçimidir. İnsanın tözsel yapısından kaynaklanan tinselliği, onun biçem geliştirmesinin biricik kökenidir. Biçem, en genel ve en geniş anlamıyla insanın en özsel ürünüdür. Dolayısıyla, biçemin yetkinleştirilmesi bir bakıma, "tinin" öznel dışa-vurum biçiminin yetkinleştirilmesidir.

Biçem oluşturmada biçemselleştirilen *"malzemenin iç isterlerine uyma"*, olağan bir şeydir. Hegel'in *"biçem oluşturma keyfi bir işlem değildir"* şeklindeki sözleri, biçemselleştirme sürecinin dilsel malzemenin isterleri gözetilerek gerçekleştirilmesi kapsamında anlaşılabilir.

Malzemenin özünden kaynaklanan iç isterler ve ayrılıklar nedeniyle, sanat türleri de ayrımlaşmış ve özgünleşmiştir. Resmin malzemesinin iç isterleriyle müziğin ya da yazının/edebiyatın malzemesinin iç isterleri farklıdır. Sanat dallarının biçeminin özgünleşmesi ve ayrımlaşması, sanatsal malzemenin iç isterlerinin yol açtığı bir sonuçtur.

Yazınsal türlerin ayrışması da bir bakıma dilsel malzemenin iç isterleri ölçütüne bağlanabilir. Malzemenin iç isterleri, alımlayıcıların beklentilerini de belirleyen etmenler arasında yer alır.

Bununla birlikte, yazınsal türlerin yetkinleşmesine koşut olarak, alımlayıcı tutumlarının biçimlendirildiği ve yönlendirildiği de yadsınamaz.

Yazınsallaştırma İşlemi Olarak Biçim

"Alman Edebiyat Bilimi Sözlüğü"nde verilen bilgilere göre[29], içerik, özdek, malzeme ya da unsur gibi kavramların karşıtı olarak kullanılan biçim, "sorunlu çok-anlamlılığı" içinde dil felsefesi, estetik, dil-bilim, edebiyat ve sanat kuramı gibi benzeşik olmayan birçok alan için "temel kurucu" özellik taşır. Söz konusu kavram, bağlama göre, içerik (ya da malzeme, anlam vb.) ile karşıtlık içinde kazanılan bir nesnenin "dışsal görünüşü/görüngüsü" ile ilişkilenebilir.

Ayrıca, o nesnenin özellikle vurgulanan sınırlanımı ya da bir sanat yapıtının "iç-yapısı", unsurların ve parçaların düzenlenişi, dilin işitsel ya da görsel olarak algılanabilen yönü, figürün (Alm. Gestalt) ulamları ve sanat yapıtlarının biçimlendirimiyle de bağlantılantılandırılır.

Edebiyat biliminde "biçim çözümlemesi" çoğunlukla metinlerin yapılarının soyutlanabilir/yalıtılabilir unsurlarına (dize ölçüsü, ritim, uyak, dörtlük biçimi, retorik figürler, eğretilemeler, anlamsal ve söz-dizimsel öğeler vb.) ilişkin soru ve sorunları kapsar. Bunun dışında, bu çözümleme, malzeme, izleklerin, motiflerin dağılımı ve bütünleştirimine ilişkin "bölümleme boyutları" ve bununla bağlantılı olarak "türsel sınıflandırım" sorunlarını da kapsar.

Biçim kavramının tarihçesine gelince: Bu kavram, Latince "forma" sözcüğünden alıntılanmıştır. Latince "Forma" sözcüğü de Yunanca "eidos" sözcüğüne dayanır. Bu Yunanca sözcük, her türlü imgenin ve imgeleyicinin "kavramsal ilk imge"nin arkasına düşmesi vurgusunu taşır ve ilk imge de, "idea" ya da "ide", dolayısıyla da sanatsal biçimlendirim ve duyusal algılayımı dile getiren figür (Alm. Gestalt) kavramına denk düşen Yunanca "morphe" kavramıyla eş-anlamlı olarak kullanılır.

Biçim, yine Latince "figura" sözcüğünden türetilen "figür" sözcüğüyle de büyük ölçüde eş-anlamlı kullanılır. Biçim kavramı, 14. yüzyıldan itibaren canlıların dışında cansız nesnelerle de ilişkilendirilmiştir. Biçim, cansız nesnelerle bağlantılı olarak kullanıldığın-

---

29 Klaus WEIMER (Yayımlayan): "Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft"; Band I, de Gruyter, Berlin/New York, 2007, s. 612- 615

da, "insan etkinliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkan tikel tür" anlamını taşır. Tinsel, özellikle de sanatsal etkinlik açısından *"malzemeye uygun görünüş/görüngü tarzı"* olarak anlaşılır.

Felsefenin temel kavramlarından biri olarak "biçim", öncelikle "özdek" ile bağlantılı olarak *"görülür/görülebilir figür, çerçeve çizgisi"*, *"genel nitelik"*, *"özsel belirlenim"* ya da "tür" ve "cins" anlamlarını kazanır. Biçim, Antik dönemden beri *"unsurların ve parçaların orantısal düzenlenimi"* olarak anlaşılır.

Platon, "eidos" anlamında biçimi, "ide öğretisi" ya da "biçim öğretisi" kapsamında *"bir nesnenin görgün gerçekliğin ötesine giden hakiki özü"* olarak ve *"doğal nesnelere karşı üstün bir varlık tarzı"* olarak nitelendirmiştir.

Aristoteles, ileriye doğru bir adım daha atarak, somut nesnelerin "eidos"unu *"özdekten ayrılamaz, tikelleştirici nitelik"* olarak adlandırmıştır. Aristoteles'e göre, biçim, *"bir şeyin/nesnenin öyle oluşu, o şeyin ilk özü"*dür; şeye içkindir ve içerikten ayrılamaz. Sanat ürünlerinin üretimi, üreticinin ruhunda yatan bir imgeye/tasarıma muhtaçtır. Herhangi bir sanat ürününün üretimi sürecinde ereklenen biçim, tümlenen/üretilen yapıtta somutlaşır.

Mısır kökenli Plotin (MÖ. 3. yüzyıl), Aristoteles'çi "içerik-biçim birliği" kuramına karşı "içsel biçim" kavramını ortaya atmıştır. Buna göre, dış biçimden önce *"yaratanın ruhunda yatan bir iç biçim"* vardır. İç-biçim, "yaratılan şeyin", ilk imgenin ya da idenin gerisine düştüğü düşüncesini vurgulamak için kullanılmıştır. Böylece, içerik kavramı, Platoncu "ide" kavramıyla örtüşür. İlk imge; diyesi, "eidos" böylece, her türlü biçimlendirilmiş figür *"en üst biçimin kopyası/sureti"* olduğu ölçüde, "morphe"; diyesi *"biçimlendirilmiş olan"* ile özdeştir.

Zamanla biçim, doğadan dolayı etkin olan, dış biçim, "yaratıcı güç" olarak anlaşılmaya başlamıştır.

Kant, biçim kavramına "güzellik" ve "beğeni yargısının" açımlamasında merkezi önem kazandırmıştır. Anılan düşünür, estetik alanın özerkliğini vurgulamak için, şu belirlemeyi yapmıştır: *"Güzellik, bir nesnenin amaçsallığının biçimidir. Ancak biçim, bir amacın tasavvuru olmaksızın söz konusu nesnede algılanır."*

Kant'ın da belirleyici etkisiyle, *"her malzemeye özsel olan, biçimlendirici güç olan, şairin ruhunda etkin olan"* öğe olarak biçim kavramı, klasik ve romantik yazar ve şairlerce de benimsenmiştir. Bu anlayış uyarınca, sanat yapıtı, doğa ürününün benzeri olarak nitelendirilmiştir.

Örneğin, Herder ve Goethe söz konusu biçim kavramını daha geliştirerek, iç biçimi "organik bir öğe" olarak kavramışlardır. Herder, bu kapsamda sanat yapıtını "ruhlandırılmış" bir ürün olarak tanımlamış ve sanat yapıtının ruhunu iç biçim ile özdeşleştirmiştir. Goethe, bu iç biçimi, *"yapıtın tikel içeriğine uygun olarak doldurulması"* gereken biçim olarak tasarımlamıştır. Goethe'nin de benimsediği *"edebiyatın üç doğal biçimi"*, *"epos, lirik ve drama"*, hâlâ geçerliliğini ve etkisini korumaktadır.

Friedrich Schiller, "iç biçim" kavramını idealist felsefenin temel kavramlarıyla ilişkilendirerek, sanat kuramında dizgeleştirmiştir. Schiller'e göre, sanat yapıtı, özgürlük ve öz-belirleyim gibi, *"katıksız ideallerin biçimlendirimi"*, *"içerik ile biçimin organik birleştirimidir."* Bununla birlikte, biçim, içeriğe göre önceliğe sahiptir.

Geç-romantikler açısından biçim *"tinsel belirlenimlidir."* Bu bağlamda Hegel, estetik üretimin biçimlerini tarihsel yaklaşımla dizgeleştirmiş; *"anlatım biçimlerini"*, ideel içerikten çıkarak belirlemiştir.

20. yüzyılda, örneğin, Fransız yazar/şair Valery "katıksız biçim" kavramını aşırı vurgulamıştır.

Şkolovski, Tinjanov ve Eichenbaum gibi Rus biçimciler, *"malzemenin ve dilin biçimlendirimi içinde bulunan yazınsal metinleri üretme tekniğini"* öne çıkarmışlardır. Roman Jakobson'un başı çektiği yapısalcı yazın-bilimciler bu görüşü daha da geliştirmişlerdir.

Wilhelm Vietor, Wolfgang Kayser ve Emil Staiger gibi *"yapıta içkin yorumlama"* anlayışının temsilcileri, her türlü "metin dışı" etmeni bir yana bırakarak, *"tekil sanat yapıtının biçimlendirimini"* dilsel ve biçemsel tartışmanın odak noktası durumuna getirmişlerdir. Edebiyat tarihini, yazınsal biçim tarihi olarak gören yazın bilimciler de vardır.

VI. Diyalektik Materyalizmde Biçim-İçerik İlişkisi

Biçim, Bir Dizgenin Öğeleri Arasındaki İlişkilerin Bütünüdür

1989 sonunda yıkılan Demokratik Almanya'da 1970 yılında yayımlanan "Felsefe Sözlüğü"[30], "biçim" kavramını diyalektik materyalist bilgi kuramını temel alarak açıklar. Bu sözlüğün ilgili maddesinde belirtildiğine göre, biçim, *"dizgelerin yapılarını ve düzenlenimini kavramaya yönelik felsefî bir ulam/kategori"* olarak tanımlanabilir. Bu tanım denemesi uyarınca, biçim, *"bir dizgenin öğeleri arasındaki ilişkiler bütünüdür."*

Bu açıdan bakıldığında, "biçim" ve "yapı" kavramları eş-anlamlıdır. Biçim, bu tanımlama kapsamında *"fikirsel (ideel) bir yapı, özdeksel ve fikirsel olarak başka bir yapıyı yansıtan düşünsel ilişki örüntüsü"* anlamı kazanır.

Yine bu yaklaşım uyarınca, *"bir toplumun ideolojik üst-yapısını oluşturan ilişkilerin toplamı"* da biçim olarak belirlenebilir. Üst-yapıyı oluşturan ilişkiler toplamı, aynı zamanda biçimin içeriği olan *"toplumun özdeksel; diyesi, sosyo-ekonomik ilişkilerinin toplamını"* yansıtır.

"Düşünme biçimi" kavramı da bu bağlamda değerlendirilir. Düşünme biçimi, içerik olarak özdeksel dünyanın olguları ya da görüngülerini yansıtan kavramları, sözceleri (sav-sözleri) ve kuramları kapsar.

Ayrıca, *"dış figür" (Gestalt), "şeylerin/nesnelerin görülebilir yüzey yapıları ya da görünüşleri", "nesnel gerçekliğin görünüş tarzı"* da biçim kavramının alanına girer.

Öznel idealizm, içerik-biçim ilişkisini *"özdeğin özelliklerinden ayrılması"* koşuluna bağlı olarak tasarımlamıştır. Bu kapsamda Kant, "yapı ve düzen ilkesi" anlamında biçimi, tanıyan/bilen özne açısından *"görünün (zaman ve uzam) ve kavrayışın (ulamlar) önsel olarak verili öğesi"* olarak değerlendirmiştir.

---

30 Georg Klaus/Manfred Buhr (der.): "Philosophisches Wörterbucu"; Band I, das europaeische Buch, Berlin (DDR), 1970, s. 368-371

Kant'a göre, insan bu öğeleri kullanarak *"deneyiminin malzemesini düzenler."* İnsanın *"öznelliğinin dışında bulunan şeyler/nesneler, biçim ve yapı taşımazlar."* Şeyler ya da şeylerin biçim ve yapısı, insana yalnızca *"biçimlendirilecek bir içerik"* verir. Görünün ve düşünmenin biçimleri, *"insan deneyiminden bağımsız ve ondan önce var-olan"* öğelerdir. Biçimler, bu özellikleriyle *"bilginin etken ve biçim verici"* ilkesini oluşturur.

Biçim-içerik kopukluğunu aşan ve bu iki öğe arasında diyalektik bir birlik bulunduğunu vurgulayan Hegel olmuştur. Yukarıda da belirtildiği gibi, Hegel'e göre, gerçekte hiçbir içerik "biçimsiz" ya da "belirlenimsiz" değildir. İçerik daha çok *"kendi içindeki biçimdir."* Biçim, "dışsal bir öğe" değildir; içeriğe içkindir; içeriğin dışa-vurumudur. Hegel, bu görüşleri nedeniyle, içeriği *"gereğinden fazla vurgulamakla"* eleştirilmiştir.

Özdek ile devinimin ve bunların çok-çeşitli özelliklerinin ayrılmaz birliğini temel alan diyalektik materyalizm, *"biçim ile içerik ayrılığını kalıcı bir tarzda aşmıştır."* Bu öğretiye göre, *"özdek, töz ile eş-anlamlı değildir."* Devinim, gelişim, uzam ve zaman gibi öğeler, özdeğe içkindir.

Biçim, Dilsel Dizgenin Belirlenimlerinin Etkileşimidir

Biçim, *"şeylerin düzenlenimi, şeylerin yapısı, bir dizgeye içkin olan belirlenimlerin karşılıklı etkileşimidir."* Bu belirlenimler, *"dış koşullarla etkileşimin belli bir tarzını"* sağlar.

Biçim, *"içeriğe karşı ilgisiz durmaz"*; *"rastgele bir içerikle doldurulamaz; tersine içerik tarafından belirlenir."* Biçim ve içerik, karşılıklı olarak birbirini koşullar. Biçimlendirilmemiş, "yapılandırılmamış" bir içerik olmadığı gibi, "boş ve içeriksiz" bir biçim de yoktur.

Yukarıdaki saptamalar, yazın ile dil arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisi açısından şöyle değerlendirilebilir: Dil, soyutluğu nedeniyle, özdekle özdeş sayılamaz. Bununla birlikte, dil, malzeme ve dolayım olmasından ötürü, özdek gibi kaçınılmaz olarak devinir ve değişime uğrar. Dilin uğradığı değişimi sağlayan etmen dil

kullanıcılarının biçimleyici etkinliğidir. Çünkü biçim, yukarıda da vurgulandığı gibi, dilin "düzenlenimi", "yapısı" ve *"dilsel dizgeye içkin olan belirlenimlerin etkileşimidir."*

İçerik-biçim ilişkisi açısından dil ve yazın arasında şöyle bir belirlenim ilişkisi kurulabilir: Edebiyatın malzemesi ve dolayımı olan dil, içerik olarak nitelendirilebilir. Bu yönüyle dil, hem biçimlendirilmiş ya da yapılandırılmış bir içeriktir, hem de her yazınsal yapıtın yazımı sürecinde yeniden biçimlendirilen bir içeriktir. Dil, bu iki yönlü içeriksel özelliği gereği, bitimsiz sayıda biçimi içerir. Bitimsiz ya da sonsuz sayıda yazınsal yapıt yaratma olanağı, dilin bu tözsel yapısından kaynaklanır.

Dil üzerinde yapılan biçimlendirici işlemlerin toplamı anlamında yazınsal biçim, tikellik özelliği kazanabilmek için, rastgele bir içerikle doldurulamaz. Özgün bir yazınsal yapıtın ortaya çıkabilmesi için, içerik ile biçimin kopmaz bir şekilde birbirine uygunlaştırılması gerekir. İçerik ile biçimin sanatsal bir uygunluk içinde bütünleştiriminden de "biçem" doğar.

Öte yandan, anılan sözlükte betimlenen diyalektik materyalist öğreti uyarınca, biçim ve içerik *"diyalektik birlikleri içinde karşıt(-lık)ları oluştururlar."* Bu etkileşim içinde içerik, *"belirleyen, devingen öğedir."* Buna karşın, biçim, çoğunlukla "durağandır" ve bu özelliği nedeniyle de içeriğe göre *"daha uzun ömürlüdür."*

Bu son belirleme de yazın-kuramsal açıdan açımlamaya oldukça elverişlidir. İçerik ile biçim, bir yandan diyalektik bir birlik, öbür yandan da bu diyalektik birlik içinde karşıtlık oluşturur. İçeriğin değişkenliği, yazınsal yapıtların çoğalmasını olanaklılaştıran bir etmendir. Özellikle zaman ve uzam ile ilgili değişiklikler, toplumsal-kültürel gelişmeler, kaçınılmaz olarak içeriğin ayrımlaşmasına yol açar.

Öte yandan, içeriğe göre "daha durağan ve kalıcı olan" biçim, yazınsal yapıtı tikelleştiren tek etmendir. Biçimin durağanlığı ve görece daha uzun ömürlülüğü olmasa, her zaman ve her yerde sürekli olarak okunan klasik yapıtlar olamazdı. Dolayısıyla, içerikle uygunlaştırılmış bir biçim, hem sanatsal/yazınsal yapıtların özgünlüğünün, biricikliğinin hem de kalıcılığının başlıca kaynağıdır.

Her Yeni İçerik, Kendisine Yeni Bir Biçim Yaratır

Bu yüzden gelişim, anılan "Felsefe Sözlüğü"nün ilgili maddesinde yer alan değerlendirmeye göre, durağan biçim ile devingen içerik arasındaki çelişkilerin sivrilmesine yol açar. Bu gelişmenin ya da sürecin sonunda *"eski biçim yıkılır"*; *"yeni içerik kendisine yeni bir biçim yaratır."* Böylece, dizgenin yapısı ve düzenlenimi de değiştirilir. Biçim ile içerik arasındaki savaşım, eski biçimin bırakılmasına, içeriğin yeniden biçimlendirilmesine yol açar.

Belli bir toplum formasyonu içinde başat olan "üretim tarzı" ve onun "içeriği" olan gelişmekte olan üretim güçlerinin birliği bir yanda, onların "biçimi" olan "*görece değişmeden kalan üretim ilişkileri*" öbür yandadır.

Üretim güçlerinin gelişim düzeyi, *"söz konusu üretim ilişkilerini belirler."* Üretim güçleriyle üretim ilişkileri arasındaki çelişkinin gelişimi, *"üretim güçleriyle üretim ilişkileri arasındaki birliği daha yüksek bir düzeyde yeniden üreten yeni bir üretim tarzının oluşmasına neden olur."*

İçeriğe bağımlı olan biçim, *"bir kez oluştuktan sonra görece özerklik kazanır."* Bu yüzden, eski biçimler, kendilerine ait olan içerikler yok olmasına rağmen, belli bir süre daha varlıklarını sürdürür. Biçimin görece özerkliği, *"içeriği etken olarak etkiler."*

Bu son belirleme, "klasik" yapıtlar bağlamında somutlaştırılabilir. Derinlikli bir içeriğin betimlendiği kalıcılık özelliği taşıyan yazınsal yapıtların biçemselleştirilmesi sonucunda somutlaşan "biçim", yetkinliği ölçüsünde özerkleşebilir ve kalıcılaşabilir. Birçok klasik yapıt, içerik bakımından zamanla eskir. Yetkin biçim, zamana dayanır. Ancak şunu da vurgulamak gerekir. Dil üzerinde gerçekleştirilen birtakım işlemlerin bir türevi olarak ortaya çıkarılan rastgele bir biçim kalıcı olamaz.

İçerik ve Biçim Arasındaki İlişki Nedensizdir

Hegel öğretisinde anlam ile biçimin, bir başka anlatımla, içsel ile dışsalın ayrılığına ilişkin bilinç önemlidir. Anlam ile biçim, birbirinden tümüyle ayrı etmenlerdir.

Anlam ile biçimin ayrılığına ilişkin bu bilinç, Hegel'in belirlemesiyle, "*tasarımlar, düşünümler, duyumsamalar ve ilkeleri*" içerir. Bu yüzden bu kavramlarla işe başlamak gerekir; çünkü "*bu içsel, dış şeylerin imgeleri gibi, bilinçte var-olandır ve dışsaldan bağımsız olarak kendi özünden çıkar.*" Eğer anlam, bu tarzda başlayan ise, bu durumda "*anlatım, soyut içerik olarak anlamı tasavvur edilebilir, görülebilir ve duyusal olarak algılanabilir olarak belirlemek için, somut dünyadan alınan bir araç olarak ortaya çıkar.*"

Anlam ve biçimin iki ayrı yön olarak birbirine karşı ilişkileri "nedensizdir"; ancak bu nedensizlik, her iki yönün yerleştirildiği bağlamdır, bütünlüktür.

"Anlam ile biçimin ilişkisi nedensizdir" belirlemesi, dışsalı simgeleyen herhangi bir biçimin içseli simgeleyen herhangi bir anlam ile keyfi olarak ilişkilendirilmesi ya da bağıntılandırılması demektir. Anlam ile biçim, keyfi olarak ilişkilendirildiğine göre, bir şairin ya da yazıncının bir anlamı herhangi bir biçimle niçin ilişkilendirdiği sorulamaz, sorgulanamaz.

Anlam ile biçimi ilişkilendirmede yazıncı tümüyle öznel bir özgürlüğe sahiptir. Yazınsal özgürlüğün, temeli de anlam ile biçimin ilişkilendirilmesindeki keyfiliktir.

Hegel'in yukarıdaki saptamasında değindiği "anlam ile biçimin yerleştirildiği bütünlük" ya da "bağlam", hem yazınsal özgürlüğün türevi hem de koşuludur. Bağlam olmaksızın, söz konusu nedensizlik, tümüyle gereksizleşir. Anlam ile biçimin yerleştirildiği bağlam, sözü edilen nedensizliğin nedenidir. Nedensizliğe işlev kazandıran öğedir.

Ayrıca, bağlam, yazınsal anlamın oluşturucusudur. Hegel'in diyalektik anlayışı, anlam ile biçimin bütünleştiriminden oluşan bağlamın karşılıklı belirlenim ilişkisine dayanır. Daha açık bir anlatımla, anlam, biçim ve bağlam birbirini gerektirir, koşullar ve belirler.

Hegel'e göre, bu iki ayrı yönün bütünlüğü, aslında gerekli birbirine ait olma ve bağıntılaşmışlık değildir. Bu bütünlük ya da bağlam, somut olarak nesnede bulunmaz; bağlam, bu öznel karakteri

artık gizlemeyen ve betimlemenin türüyle tanınır duruma getiren öznel olarak üretilmiş/yapılmış bir şeydir.

Mutlak biçim, *"içerik ve biçimin, ruh ve bedenin bütünlüğünü"* ortaya koyar. Ancak bu iki yönün bir birlik oluşturması için, bütünleşmeden önce bağımsız iki öğe olarak, bir başka anlatımla, ayrı ayrı bulunmaları ön-koşuldur.

Bu nedenle, bu iki yönün bir araya gelmesi, anlamın dış biçimiyle öznel düzlemde canlanması, aynı şekilde bir dış varlığın tasavvurlarla, duyumsamalarla ve tinin düşünceleriyle bağlantılandırılarak, öznel olarak yorumlanması demektir. Bu yüzden yapan ya da üreten anlamında şairin sanatı da yukarıda betimlenen biçimlerde kendisini gösterir.

Hegel'in açımlaması uyarınca, imgeler, benzetmeler, benzeklemeler, eğretilemeler gibi kolayca tanınabilen "ek malzemeler", *"şairin öznel buluşçuluğunun belirtileri"* olarak övülür.

Bu bağlamda düşünürün "ek malzeme" olarak adlandırdığı imgeler, benzetmeler ve eğretilemeler, yazın-kuramında "retorik figürler" olarak adlandırılır. Retorik figürler, "biçem araçlarıdır."

Hegel'in "şairin öznel buluşçuluğu" diye adlandırdığı şeyse, şairin ya da yazıncının biçemselleştirme ve kurgulama yeterliliğidir. Biçemselleşirmede ve kurgulamada sergilediği başarısıdır.

İçerik ile biçimin birbirine karşı ilişkileri nedensiz olmasına karşın, bunların öznel düzlemde birbiriyle ilişkilendirilmeleri ve karşılaştırılmalarını gerekçelendirmek için, biçim, aynı ilişkileri ve özellikleri aynı tarza göre içinde barındırır.

Bu tarz, anlamı içinde taşır. Söz konusu benzerliğin kavranması, anlamı bu biçimle birleştirmenin ve birleştirme yoluyla da imgeselleştirmenin tek nedenidir. İçinden soyutlama yoluyla bir genellik çıkarılması gereken somut bir görüşle işe başlanmaz; tersine "bir imgede yansıtılması gereken bir genellikten" yola çıkılır. Böylece, anlam, "asıl amaç gibi görünme ve imgeye kendi görselleştirme aracı olarak egemen olma" konumu ve gücü kazanır.

VII. Bazı Önemli Yazınsal Biçem Araçları ve/veya Retorik Figürler

Yazınsallaştırıcı Fantezi ve Anlatım Araçları

Wayne C. Booth'un aktarımıyla Ezra Pound'un "bütün hayatımı retorikten kurtulmak için harcadım"; ancak "bir retorik türünden kurtulduğum zaman, sadece bir başkasını kurmuş olduğumu gördüm" sözü, retorik figürler ile yazınsallaştırma arasındaki dolaysız ilişkiyi anlatması bakımından önemlidir.[31]

Her dil, anlatım araçlarını ve retorik figürleri içinde taşır ve bunları sonsuz sayıda üretmeye elverişlidir. Dilin tözsel olarak anlatım araçlarını ve/veya retorik figürleri üretmeye elverişli olmasının yanı sıra, bunlardan yararlanma yeterliliğine sahip dil kullanıcılarının da olması gerekir. Anlatım araçlarını veya retorik figürleri kullanma ve yazınsallaştırma yeterliliği, Hegel'in deyişiyle, aynı zamanda yazınsallaştırıcı fantezi gücüyle ilgilidir.

Hegel'in "Felsefi Bilimler Ansiklopedisi III"ün "Psikolojik Açıdan Tin-Tasavvur"[32] bölümündeki açımlaması uyarınca, alegori/yerine, daha çok *"kendi tekilliklerinden oluşan bir bütün"* ile özneli anlatır. Yazınsallaştırıcı fantezi ise, *"özgür sanatların malzemesini kullanır."* Ancak yazınsallaştırıcı fantezide *"betimlenmek istenen idenin içeriğine uygun olan duyusal malzeme"* seçilebilir.

Kavrayış, *"genel tasavvurların simgede bulunan öznel kanıtlanımından ya da varlıklaşımından ve imgeyle aktarılan kanıtlanım üzerinden kaçınılmaz olarak 'nesnel', kendisi için var-olan kanıtlanıma ya da varlıklaşıma"* doğru ilerler. Çünkü *"varlıklaşması istenen genel tasavvurun içeriği, ancak simgeye hizmet eden imgenin içeriğinde kendisiyle bütünleşir."*

---

31 Wayne C. BOOTH: "Kurmacanın Retoriği"; Metis Yayınları, İstanbul 2012

32 G. W. F. HEGEL: "Enzyklopaedie der philosophischen Wissenschaften III"; Werke in zwanzig Baenden, Band 10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am main 1981, s. 229- 282. Konuya ilişkin ayrıntı için: Onur Bilge KULA: "Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I- II- III"; İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2010

Hegel'in belirlemesi uyarınca, öznel ile nesnelin birliğinin biçimi, "*dolaysızlığın biçimine dönüşür.*" Bu diyalektik devinimle "*genel tasavvur*", "*kendi varlıklaşımı/kanıtlanımı için artık imgenin içeriğini gereksinmeyeceği*" bir noktaya değil, tersine "*kendisi olarak dolaysız bir biçimde geçerlileşme noktasına gelir.*"

Bu sayede "*imgenin içeriğinden bağımsızlaşan veya özgürleşen genel tasavvur, rastlantısal olarak seçtiği dışsal bir malzeme içinde kendisini görülürleştirir.*" Kendisini görülürleştiren genel tasavvur, "gösterge" türetir. Kavrayış, "*bir şeyi göstergeleştirmişse veya nitelendirmişse, görünün içeriğinin üstesinden gelinmiş demektir.*" Kavrayış, bu durumda "*duyusal malzemeye onun ruhuna 'yabancı' olan bir anlamı katmış olur.* Örneğin, bir "*kokart, bir bayrak ya da bir gömüt (mezar) taşının asıl anlamları dışında başka bir anlam kazanmalarının*" nedeni budur. Duyusal bir malzeme ile genel bir tasavvurun bağlantılandırılması nedensizdir. Bu "nedensizlik", kaçınılmaz olarak şu sonuca yol açar: "*Göstergelerin anlamı öğrenilmek zorundadır.*" Bu ilke, özellikle "dilsel göstergeler" için geçerlidir.

Hegel'in bu saptamaları, kendisinden yaklaşık yüz yıl sonra dil-bilimsel birikimi dizgeleştiren Ferdinand de Saussure (1857-1913) için önemli bir temel ve dayanak oluşturmaktadır. Platon'un (M.Ö. 4. yüzyıl) "Kratylos Diyaloğu"na değin geriye giden göstergelerin nedensizliği ilkesi, Saussure'ün de üzerinde durduğu en önemli bulgudur. Gösterge, en genel anlamıyla sözcük demektir. Dolayısıyla, "*göstergelerin anlamı öğrenilmek zorundadır*" belirleyimi, aynı zamanda sözcüklerin, daha kapsayıcı söyleyişle, dilin öğrenilmesi demektir. Bu ilke gereği, soyut bir iletişim dizgesi olan dil öğrenilmek zorundadır ve öğrenilebilir; çünkü dil öz-yapısı gereği öğrenilebilir ve öğretilebilir bir dizgedir.

Dilin öğrenilebilir ve öğretilebilir olması, aynı zamanda dilde biriktirilen her türlü bilgi, deneyim ve kültürel birikimin de aktarılmasını ve edinilmesini olanaklılaştırır. Böylece, insanlığın tarihsel gelişimi ve toplumların varlığı süreklileşir.

Hegel'in yukarıda anılan yapıtındaki açımlamasına göre, görü,"*zihnin özerk bir tasavvurunu, ruh olarak içine almış olan imgedir.*" Bu imge, görünün "anlamıdır." Özerk bir tasavvuru

içselleştirerek, anlamını belirginleştiren ve böylece imgeleşen görü, "gösterge"dir.

Bu saptamalar, güncel gösterge-bilimde geçerli olan gösterge kavramından büyük ölçüde sapmaktadır. Bu ayrımlaşmanın başlıca nedeni, Hegel'in gösterge kavramının, dil-dışı gösterge dünyasını da kapsamasında yatmaktadır.

Hegel'in bu çerçevede açımladığı dil-dışı gösterge dünyası, şu sözlerde açığa çıkar. Gösterge, "*içinde taşıdığı anlamın dışında tümüyle başka bir anlam tasavvur eden*" herhangi bir dolaysız görüdür. Örneğin, "*içine yabancı bir ruh yerleştirilen ve saklanan piramit*", bu türden bir göstergedir.

Gösterge, "simgeden farklıdır"; çünkü simge, "*öz belirliliği içerik olan ve bu içeriği simge olarak anlatan bir görüdür.*" Buna karşın, göstergede "*görünün asıl içeriği ile görünün göstergesi olan içerik birbiriyle hiç ilgilenmez.*" Bu yüzdendir ki, zihin/kavrayış, "*görünün kullanımındaki keyfiliği/nedensizliği ve egemenliği*" "simgeleştirici" olarak değil, "göstergeleştirici" olarak tanımlar.

Hegel'in yukarıda açımladığı yazınsallaştırıcı fantezi ya da imgelem gücü hakkındaki belirlemeleri, yazın-kuramsal önemi bakımından yalınlaştırılarak, şöyle sırlanabilir:

- Yerine/alegori, öznel öğeyi kendi tikelliklerinden oluşan bir bütün ile anlatır.
- Yazınsallaştırıcı fantezi ya da imgelem gücü, anlatılaştırılan idenin içeriğine uygun olan duyusal malzemeyi, bir başka deyişle, dilsel malzemeyi seçer.
- İmgenin içeriğinden bağımsızlaşan genel tasavvur, rastlantısal ya da keyfi olarak seçtiği duyusal malzemede; diyesi, dilsel malzemede kendisini görülürleştirir.
- Görülürleşen genel tasavvur, gösterge üretir.
- Göstergeleştirme, kavrayışın görünün içeriğini dile dökme etkinliğinin bir türevidir.
- Böylece, duyusal malzeme; diyesi, dil özüne yabancılaştırılır; bir başka deyişle, dil, çok-anlamlılaştırılır.
- Sözcüklerin ya da göstergelerin çok-anlamlılığının nedeni ya da kaynağı budur.

- İmge, görünün anlamıdır.
- Gösterge, bağımsız bir tasavvuru içselleştirerek, onun anlamını belirginleştiren ve böylece imgeleşen görüdür.
- Gösterge içinde taşıdığı anlamın dışında, başka anlamlar da yüklenir.
- Simge, öz belirliliği içerik olan ve bu belirliliği simgesel olarak anlatan bir görüdür.

Wittgenstein, Yazınsal İmge ve İmgeselleştirme

Yukarıdaki açımlamadan da görüleceği üzere, imge ve imgelem gücüne ilişkin ufuk açıcı çözümlemeler gerçekleştiren Hegel, aynı zamanda içkin bir biçimde imgenin düşünsel içeriğini ve estetik işlevini küçümsemiştir. Bu küçümseyici yaklaşımın başlıca nedeni, düşünürün imgeyi en az gelişmiş sanat tarzı diye ulamladığı "simgesel sanat" içinde değerlendirmesinden kaynaklanmış olabilir.

Hegel'in imgeye ilişkin açıklamalarının yerli yerine koyulabilmesi için, yazınsal imge ya da yazın-imge ilişkisinin daha kapsamlı ve çok-yönlü olarak konulaştırılması gerekmektedir.

Burada Avusturyalı filozof Wittgenstein'ın imge hakkındaki belirlemelerini anımsamak yararlı olabilir. Wittgenstein'ın bu kitabın "Tractatus" ile ilgili bölümünde yer alan açımlaması uyarınca, *"toplam gerçeklik, dünyadır."* İnsan, *"olguların/gerçekliklerin imgesini kurar."* İmge, tekil öznenin imgelem gücünün ürünüdür ve kurgusudur. Bu açıdan bakınca, imge ile edebiyat arasında açık bir benzerlik görülebilir. İmge, bu filozofa göre, *"olgu durumunu, olguların (veya durumların; OBK) var olmalarını ve olmamalarını tanıtır."* İmge, aynı zamanda *"gerçekliğin modelidir."*

İmgenin kaynağı, *"imgenin unsurlarının belli bir tür ve tarzda ilişkili olmalarıdır."* İmge, *"bir gerçekliktir."* Tasarımlamanın veya yansıtımın biçimi, *"imgenin unsurları gibi, şeylerin birbiriyle ilişkilenme olanağıdır."* Wittgenstein, imge ile gerçeklik arasındaki ilişki hakkındaki bu açıklamalardan şöyle bir çıkarım yapar: *"İmgeyi imge yapan, imgeleyici/tasarımlayıcı ilişki"* de imgeye aittir.

Peki, olgu ile imge arasında nasıl bir ilişki vardır? Wittgenstein'a göre, olgu, *"imge olabilmek için, imgelenen şey ile ortak bir yöne sahip olmak zorundadır."* Bir başka söyleyişle, imge ile imgelenen şey arasında *"özdeş bir şeyin bulunması gerekir ki, bunlardan biri öbürünün imgesi olabilsin."* İmgenin gerçekliği *"kendi tarzında imgeleyebilmek için"*, bunun *"gerçeklik ile taşıması gereken ortak yön, imgenin imgeleme biçimidir."* İmge, *"biçimini, taşıdığı her gerçekliği"* imgeleyebilir. Bu nedenle, *"her türlü uzamsal (olan), uzamsal imge; her türlü renkli (olan), renkli imgedir."*

Öte yandan, imge, *"kendi imgeleme biçimini imgeleyemez; ancak onu serimler."* İmge nesnesini "dışarıdan" tanıtır; tanıtış veya *"ortaya koyuş biçimi, imgenin konumudur."* Bundan dolayı, imge, nesnesini "doğru veya yanlış" olarak ortaya koyar. Bununla birlikte, imge kendisini *"anlatma biçiminin dışına koyamaz."* Her imge, aynı zamanda "mantıksal" bir imgedir; ancak her imge uzamsal değildir. Mantıksal imge, *"dünyayı imgeler/tasarımlar."* İmge ile imgelenen arasındaki ortak yön, *"imgeleme biçimidir."* İmge, anlattığı veya ortaya koyduğu *"olgunun/durumun olanağını (veya olabilirliğini) içerir."* İmge, *"gerçeklik ile örtüşür veya örtüşmez; doğrudur veya yanlıştır."* Bu belirlemenin bir türevi olarak imge, *"anlattığını anlatır"*; bunu yaparken *"kendi doğruluğu ve yanlışlığından bağımsızdır."* İmgenin anlattığı veya ortaya koyduğu şey, onun "içeriğidir."

İmge-Simge, İmge-Dil ve İmgesel Bellek

Almanya'da yayımlanmış olan "Fischer Edebiyat Sözlüğü"-nün "İmgesellik"[33] adlı maddesinde verilen bilgilere dayanarak, yazın-imge, imge-simge, imge-dil ve imgesel bellek ilişkisi şöyle açımlanabilir.

---

33 Ulfert Ricklefs (der.): "Literatur I- Edebiyat I"; Fischer Literaturlexikon, "Bildlichkeit"; Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2002, s. 160- 170. İmge ve imgesellik kavramı kapsamında seçici bir okuma ile aktarmaya çalıştığım açıklamalar, büyük ölçüde bu sözlüğe dayanmaktadır. Karışıklığı önlemek için, Fischer Edebiyat Sözlüğü dışında yararlandığım kaynaklardan alıntıları ayrıca belirttim.

Yunanca "eikon" ve Latince "imago" sözcüklerinden kökenlenen imge, İngilizce ve Fransızcada "image" sözcüğüyle karşılanır. Almancada imge için çoğunlukla eş-anlamlı olarak hem "Image", hem de "Bild" kavramı kullanılır.

Türkçede de "imaj" kullanılmakla birlikte, yazınsal tartışmada "imge" giderek öne çıkmaktadır; çünkü "imaj" kavramını temel alarak, "imajsal", "imajsallık" ya da "imajsallaştırma" gibi yeni kavramlar türetmek, öncelikle Türkçenin pek benimsemediği ünsüz birikmesine yol açmakta ve söyleyiş bakımından zorluklara yol açmaktadır.

Buna karşın, aynı kavram türetimleri, "imgesel", "imgesellik", "imgeselleştirme" örneklerinde görüleceği gibi, "imge" ile daha kolay yapılabilmektedir. Bunun yanı sıra, "imge"nin anlamsal çağrışım gücü de yüksektir.

Dilsel imge kavramı, edebiyatta görece yenidir. Dilsel imgeler, "tasavvur ve anlatı imgeleri" kavramları üzerinden yazına aktarılmıştır. İngilizce "imaj" kavramı, 18. yüzyılda "imajinasyon"; diyesi, imgelem/hayal gücü kavramının değerlenmesi üzerine, ilkin "betimleyici şiir", daha sonra da karşılaştırma, benzetme ve eğretilemelerle ilişkilendirilmiştir.

Yazınsal imge, yukarıda Hegel'in açımlamasından da anlaşılacağı gibi, "çok-anlamlı" bir kavramdır. Alman edebiyat tarihinde romantikle birlikte 1800'lü yılların başından itibaren güncelleşen imge-yazın ilişkisi, Antik dönemden beri bilinen *"imgeleri, imgelerle anlatmak, edebiyatın/şiirin özüdür"* sözünde anlatımını bulmuştur.

Dolayısıyla, edebiyatta imgeden ya da şiirin/edebiyatın imgeselliğinden söz edildiğinde "çok-anlamlı" bir alana girilmiş demektir.

Edebiyat/şiir, *"imgesel-göndergesel"* bir üretim ve alımlama etkinliğidir. Edebiyat, *"tikelde genel bir şeyi"* yansıtır. Yazınsal yansıtım, imgeyi ve kopyayı ya da sureti üretir; imgesel bir açıklık taşır ve imgesel olarak alımlanır.

Yukarıda kaynak olarak verdiğim "Fischer Edebiyat Sözlüğü"nde verilen bilgilere göre, edebiyat, *"dolaylı, örtük ya da değişmeceli konuşur"* ve *"çok iyi ayrımlaşmış bir imge diline*

sahiptir." Eğretilemeler, alegoriler/yerineler, benzetmeler, değişmeceler gibi retorik figürler, söz konusu imge dilini oluşturan anlatı araçlarıdır.

İmgesellik, yazınsallaştırmada kullanılan "imge biçimlerini" ve yazınsal betimlemeyi olanaklılaştıran "*yapısal bakımdan imgesel öğeleri*" ve imgenin taşıdığı özellikleri kapsayan üst kavramdır.

Ayrıca, imgesellik, "*dolaylı öğeleri, eğretilemesel ya da değişmecesel öğeleri ve örnekseme gibi dilsel anlatı ve biçem araçlarının yanı sıra, imgesel belirginleştirmenin biçimlerini*" de içerir. Bu bağlamda "*görülebilenler*" ile "*görülemeyenler*", karşılıklı bir ilişki içindedir. Duyusal öğeler, düşünsel öğelerde açıklaştırılır; tinsel/içsel/genel öğeler, "*duyusalda, somut görüngüde yansır.*"

İmgenin ya da imgeselliğin çok-anlamlılığının, "çok-yönlülüğünün" ve "karmaşıklığının" başlıca nedeni, dilsel göstergenin, diyesi, sözcüğün yapısından kaynaklanır. Bu duruma Hegel de dikkat çekmiştir.

Göstergenin çok-anlamlılığı, yazınsallaştırma sürecinin tüketilemez kaynağıdır ve yazınsal yapıtların okunmasını, alımlanmasını çekici kılan etmendir. Dolayısıyla, göstergenin ve imgenin bu boyutunu açımlamak gerekmektedir. Bütün dillerde güncel gösterge-bilim anlamında "gösterge", gösteren ve gösterilenin keyfi ya da rastlantısal olarak bütünleştiriminden oluşur. Gösteren, göstergenin, bir başka anlatımla, sözcüklerin veya yazı-birimlerin ses boyutunu; gösterilen ise, içerik boyutunu anlatır. Leibniz ve Kant'tan beri sözcüklerin; diyesi, göstergelerin istençsel/keyfi/rastlantısal birer oluşturu oldukları kabul edilir.

İmgesel Anlatım Yazınsallığın Özüdür

Sözcüklere ya da göstergelere çok-anlamlılık ya da karmaşıklık özelliği katan başlıca etmen, göstergeyi oluşturan öğelerden biri olan gösterenin, diyesi, sözcüğün ses boyutunun rastlantısal olarak seçilmiş ve böylece kabul edilerek kullanıma sokulmuş olmasıdır.

Dilsel göstergelerin bu yapısal özellikleri, "Fischer Edebiyat Sözlüğü"ne göre, doğal olarak "*imgeselliğin tarzlarında da kendi-*

sini yineler ve çoğaltır." Bu durum, yazınsal imge görüngülerinin çok-yönlülüğünün de başlıca nedenidir.

İmge-kuramsal söylem, salt imge figürlerini, diyesi, "yanaçları" (tropeleri) içermekle kalmaz, "metin estetiğini" de kapsar.

İmgeler ve eğretilemeler, yazınsallaştırım ve yazınsalı alımlayım sürecinde *"vazgeçilebilir öğeler veya yazınsalı oluşturan asıl malzemeye dışsal olarak eklenmiş gereksiz öğeler"* değildir. Bunun tam tersine imgeler ya da imgesel anlatımlar, *"her türlü yazınsal metnin çekirdeğidir, özüdür."* Her türlü yazın/şiir, dolaylı ve örtük anlatımlardan oluşan bir "örüntüdür."

Edebiyat, *"kısaltmalar ve açımlamalar"* ile çalışır. Bir başka anlatımla, edebiyat, değişmeceler ve eğretilemeler, simgeler, yerineler ve benzetiler gibi retorik figürler ile kurgulanır ve yapılandırılır. Bu bağlamda örneğin, *"mürekkep lekesi"*, *"borcu"*; *"Amor'un oku"*, *"aşkı"* simgeler. *"Çiçek, yıldızda yansıtılır"*; *"ölüm, mumun sönmesiyle"* anlatılır.

"Aktarım" ve "sunum", veya "representasyon"; diyesi, "temsil etme" alanına giren eğretileme, yerine, simge ve şifre gibi imgesel kavramlar, bir yandan dizgesel, öte yandan dönemsel yapılarla ilintili tarihsel kavramlardır. Bu kavramlar, yalnızca retorik belirlenimin ötesinde *"yazınsal ve biçemsel işlev"* açısından değerlendirilen "imge biçimlerini" nitelendirmezler, aynı zamanda "yerine", "figüralizm", "simgesel edebiyat", "romantik arabesk" gibi "metin yapıları" anlamında da kullanılırlar.

Bu bağlamda figüralizm ya da biçimlemecilik kavramı hakkında şu açıklama gerekebilir. Yazın-bilimde "figüral" şiir/edebiyat denildiğinde *"bir şeyi ya da insanı adil olarak övme"* anlaşılır. Buna "figuralismus plausibius" da denilir. Bunun karşıtı olan "haksız yerme" anlamında "figuralismus spurius" anlatımı kullanılır. Figürasyon ya da biçimleme denilince de yazınsal üründe *"idelerin biçim kazanması"* anlaşılır.

"Yerine", "figüralizm" (biçimlemecilik), "simgesel yazın" gibi anlatımlar, "anlatı düzeyi" ve "anlamlandırma düzeyi" ilişkisi açısından değerlendirildiğinde *"metin üretiminin karmaşık stratejileri"* söz konusu edilir.

İmgeler Nasıl Düşünür?

Bu bağlamda Kanadalı yazar/düşünür Ron Burnett'in "İmgeler Nasıl Düşünür?"[34] adlı çalışmasında ortaya koyduğu bazı bulguları da irdelemeye katmak yararlı olabilir. Burnett'in anılan kitabının "Giriş" bölümündeki belirlemeleri uyarınca, imgeler artık salt insan eylemlerinin "temsilleri" değil, *"insan yaratıcılığının görselleşmiş halleri"* ve *"bilginin referans noktaları"* işlevi görmektedir. Bu anlatım araçları, *"hem kışkırtıcı, hem de cesaret kırıcıdır."* Bu yüzden, imgeler, *"dinsel ikonların tahrip edilmesi"* veya diğer kutsallıklara ilişkin imgesel açıklamalarda cepheleşmeye yol açabilmektedir.

Burnett, kapsayıcılığının artmasından ötürü, imge kavramı yerine "imge-dünyalar" anlatımını yeğlemektedir. Anılan araştırmacı, "imge-dünyalar" anlatımını, gündelik yaşamda gerçekleşen *"karmaşık etkileşimler kümesine"* atıfta bulunmak için kullandığını vurgulamaktadır. Bu araştırmacının aynı yerdeki saptaması uyarınca, imgeler *"bir dizi farklı deneyime erişimi olanaklı kılan dolayım noktalarıdır."* İmgeler, *"etkileşimi, insanları ve paylaştıkları ortamları şekillendiren ara-yüzlerdir."*

Görüleceği üzere, imgeler hem dolayımlar tarafından üretilmekte, hem de teknolojisinin hızlı gelişimi ve günlük yaşamı kuşatması sonucu dolayım olarak çalışmaktadır.

Araştırmacının aynı kitabın "Seyir Noktaları ve İmge-Dünyalar" bölümündeki öne-sürümü uyarınca, imgelerin bu özellikleri, onların *"anlam ve estetik nesne tedarikçisi olma rollerini"* değiştirmektedir. Dilin, söylemin ve izlemenin bireşimi olan imgeler, yaşam koşullarının ve teknolojinin gelişimine koşut olarak değişmekte ve *"bütün medya biçimlerini bir araya getirmektedir."* 11 Eylül 2001 bunalımı imge-dünyaların *"her şeyi kuşatır hale geldiğini"* göstermiştir.

CCN.COM"un ekran görüntüsünü irdeleyen Burnett'in anlatımıyla, *"metinler, imgeler, öyküler, haberler ve enformasyon örgüt-*

---

34 Ron BURNETT: "İmgeler Nasıl Düşünür?"; çeviren: Güçsal Pusar, Metis Yayınları, İstanbul 2012

lenmesi, bir araya gelip bir imge" oluşturmaktadır. Söz konusu imge, bilgisayar ekranında "*görülür görülmez, başka bir imge kümesinin parçasına*" dönüşmektedir. Bu açıdan bakınca, imgeler, bir tarihsel olay, bir gösteri yürüyüşü, politik veya dinsel bir gösteri etrafında oluşabilir ve yaygınlaşabilir.

Burnett, öyküler söz konusu olduğunda imgelerin sadece "*göstermeye araçları değil, yaratım ve ifade araçları*" işlevi de gördüklerini dile getirir. Batılı toplumların "*imge-dünyalara dayalı fiziksel ve psikolojik altyapılar inşa ettiklerini*" belirten bu araştırmacıya göre, imgeler artık insanların "*görme biçimlerini değiştiren*", kendilerini "melez" kişilikler olarak görmelerine yol açan, "*teknolojik bir zekâyı temsil etmektedir.*" Bu nedenle, "*giderek zekileşen araçlar*" olan imgeler, dilin imgeleri imgeleştirme tarzını da değişime uğratabilmektedir.

Olası yanlış anlamaları önlemek amacıyla, şu noktanın altını çizmek gerekir: İmge veya yazarın kavramlaştırmasıyla, imge-dünyalar, insan tasarımı, görmesi, duyumsaması ve kavrayışının ürünüdür. Herhangi bir ürün "zekileşmez"; zekileşen o ürünü üreten insandır.

Dili, iletişimi ve söylemi biçimleyebilen imgeler, salt "*gerçekliğin ürünleri, temsilleri ya da kopyalarından*" ibaret değildir. İmgeler, "*insanların kendilerini görselleştirme ve bunun sonuçlarını naklet-me araçlarıdır.*" Bu belirlemede imgeselleştirme ile görselleştirme arasındaki ilişki önemlidir.

İmgelerin oluşmasına ve pekişmesine yol açan "görme" sorunlaştırılması gereken bir kavramdır. Görme, Burnett'in deyişiyle, "*her zaman kısmi ve parçalıdır.*" Bir başka anlatımla, öznel ve görecedir. Ayrıca, imgeleri görme deneyimleri "*her zaman bir dizi angajman üzerine kuruludur.*" Bu yüzden, insan yaratıcılığı, "görselleştirme" ve imge arasında dolaysız bir ilişki vardır.

Görsel dolayımların günlük yaşamda başatlaşması imgeleri genellikle "*nesne, imge ve izleyici*" üçlüsünden oluşan "*bir temsil üçgeni*" içine sokar. İmgenin öğelerini ve genel örgütlenmesini düzenleyen "*uzlaşımlar, kodlar ve kurallar*" olduğunu vurgulayan Burnett'in açımlaması uyarınca, "*bir izleme ortamına yerleştiril-*

diklerinde imgelere ne olduğu" önemlidir. Örneğin, New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırının imgeleri *"durağan değildi; (bunlar) anında devam etmekte olan dinamik bir tarihsel sürecin parçasına"* dönüşmüştür. İmgeler, *"tikel bir anın ürünü oldukları için, onlara hep sahip olduklarından daha fazlası eklenmelidir."* Bunun yanı sıra, imgeler, *"izleyiciler tarafından paylaşılan hayli yapılaşmış bir uzlaşımlar kümesine"* bağlıdır.

İmgeleri en yalın ve somut olarak görselleştiren fotoğraflardır. Yazarın söyleyişiyle, *"fotoğrafik imgeler, tarihsel olayların izlenmesine ve arşivlenmesine temel oluştururlar."* İmgeler de her dilsel-kültürel öğe gibi birikimlidir. Bu nedenle, imgeler üst üste yığılır ve böylece anlamı katmanlaştırır.

Öte yandan, imgeler, insanların bedensellik anlayışının dayandığı *"temel zeminlerden biridir."* İmgeler, *"insanlarla konuşur"*, çünkü görmek, *"bedenin hem içinde hem de dışında olmak demektir."* İmgeler, tümüyle görece ve parçalı olan görülenin "meşrulaştırılması" amacıyla araçsallaştırılır.

Burnett, haklı olarak "tarihselin" veya tarihin, imgelerin katkısıyla *"yeniden şekillendirilebileceğini"* dile getirir. Hem fiziksel, hem zihinsel olan, *"bedenin ve zihnin* hem içinde hem de dışında" olan imgeler, yalnızca olayları betimlemekle kalmazlar; *"ortak bir bağlamda olaylarla birlikte var olurlar."* Bu nedenle, *"imgeleri görmek, aynı zamanda imgeler ile görmektir."*

Yazara göre, nesnel görseller olan fotoğraflar bile *"anında arşivlik hale gelirler ve çekildikleri andan epeyce ayrı ve farklı yorumlama nesnelerine dönüşürler."* Yorumlama nesnesine dönüşen fotoğraflar, kısa sürede "olayın metaforuna" dönüşürler. Böylece bir fotoğraf etrafındaki *"konuşma ve söylem ağı"* giderek genişler. Metafor olarak fotoğraf, *"olayın sadece bir kısmını"* duyumsatabilir. Söz konusu "muğlaklık", *"olay ile en başta fotoğrafın çekilmesine neden olmuş olayları açıklamakta kullanılan metaforlar arasındaki uzaklıktan ileri gelir."* Bu akışkanlık ve imgenin çok farklı şekilde kullanılıp izlenmesi, imgeyi *"sanallaştırır."* Ayrıca, tözsel olarak sanallaşmaya yatkın olan imge, *"geçmişi sanallaştırır ve basit ya da doğrudan bir bakışı olumsuzlar."* Bu imgeyi

"bir yere 'yerleştirmek' (vurgu, yazarındır), onu geçmişten bugüne, sonra yine geçmişe sürüklemek demektir."

Burnett, "pencere olarak imgeler", "ayna olarak imgeler", "hakikat/doğruluk olarak imgeler", "enformasyon olarak imgeler", "yalan olarak imgeler", "rüya/hayal olarak imgeler", "iz olarak imgeler", "gölge olarak imgeler" gibi imgelerin ve imge-dünyalarının "bağımlılık" yarattığını dile getirir. Bu araştırmacı, söz konusu metafor kümelerinden yola çıkarak, şu çıkarımı yapar: *"İmgelere bu denli dönüştürücü güç veren şey, imgelerin metaforları birçok yoldan 'maddileştirebilmeleridir'."*

Görsel ve yazılı dolayımların her türlü bilgilenme alanını kapsaması ve insanın metafor ve imge üretme eğilimi, imge-dünyaların var olan *"cisimlenme biçimlerini genişletmekte ve artırmaktadır."*

Görünen o ki, teknolojik gelişmelere koşut olarak görsel ve yazılı dolayımların çoğalması, sosyal medyanın/dolayımların ve ağların yaygınlaşması, Burnett'in sözünü ettiği eğilimleri daha da yoğunlaştıracaktır. Güncel dolayımların imgeleri, biçimleyici ve yaygınlaştırıcı ve yeniden oluşturucu işlevleri böyle betimledikten sonra, imgelerin türeme yöntemlerine bakabiliriz.

Retorik Figürler Birbirine Dönüşebilir

İmgeler genellikle "aktarım"dan ("tarnslatio"; diyesi, bir alanla ilgili bir şeyi başka bir alana aktarma ya da bir alandan başka bir alana sıçrama) ve "karşılaştırma"dan ("comparatio", analoji/örnekseme temelinde benzerlik kurma) türer. Karşılaştırma, noktasal olduğunda "eğretileme/metafor", yapısal olduğunda "yerine" veya "alegori" özelliği kazanır. Görüleceği üzere, retorik figürler kolayca birbirine dönüşebilir.

Yine anılan "Edebiyat Sözlüğü"nde verilen bilgilere göre, bu iki ana imge kaynağının yanı sıra, *"imgelem ve fantezi gücüyle"* ortaya çıkan "tasavvur imgesi" vardır. İmgesel anlatım, görülürlük/açıklık ve duyusal somutlaştırım ve canlılık yoluyla etkinleşir. İmgenin bu boyutunu Hegel yeterli ölçüde açımlamıştır.

İmge aynı zamanda (mimesis, imitatio) anlamında öykünmedir; bir başka söyleyişle, taklittir; bir şeyin ya da "ilk imgenin" kopyasıdır, suretidir; yansıtımıdır yahut da yukarıda vurgulandığı gibi, *"düşünsel bağıntıların, kapsayıcı şeylerin, olmayanın temsilidir"*, representasyonudur.

İmge, *"dolaylı anlatım"*, *"yansıtım"*, *"gönderme" ve "bağıntılama"* olarak da nitelendirilebilir. Böyle geniş anlamıyla tanımlanan imge, yazınsallaştırmayı sağlayan retorik figürlerin çoğunu içermektedir. Dolayısıyla, imgeselleştirmenin yazınsal anlatının önemli bir kaynağı olduğu kendiliğinden anlaşılır duruma gelmektedir.

Ayrıca, imgenin anlam alanı,

- *"Bir şeyin imgesi"* (suret/kopya, benzetme (simile), mimesis, portre),
- *"Bir şeyi simgeleyen imge"* (karşılaştırma, benzeti, eğretileme),
- *"Soyut bir şeyin, ontolojik olarak daha yüksek konumda olanın, görünmeyen bir şeyin, karmaşık bir bağıntının, bir kavramın, bir idenin yerine geçen imge"* (görülürleştirme, açıklaştırma, sunma) gibi öğeleri kapsar.

İmgeler, çoğunlukla "tasavvur imgeleridir." Bunun yanı sıra, imge, *"türlü-çeşitli bir şeyin benzeştirimi, yoğunlaştırımı, tekleştirimi ya da daraltımı"* (şema, figür, simge) da olabilir.

İmge,

- *"Düşsel imgedir"*,
- *"Fantezi imgesidir"*,
- "Gösterimdir."

Bunlar arasında *"eğretilemesel saptırma ve öznel/psikolojik alt-metinlerin simgeleştirimi"* de sayılabilir.

İmgeye çoğunlukla "yazınsal tablo" (anlamlı yapılandırma, konfigürasyon) olarak rastlanılır. Ancak imge sözcüğü, boyayla yapılmış resmin tersine *"benzerlik sorunları"* taşımaz; çünkü imge, "tasavvur ve anlam(landırma)" yoluyla ortaya çıkarılan kopyadır, surettir. Bu yüzden, imge, her zaman yazınsal üreticinin ve *"alımlayıcının hayal ürünüdür."*

İmge kavramına sorunsuz olarak uygulanabilen *"metin görüngüleri akraba sayılır."* Ancak bu tür metin görüngülerinin "ortak yönleri", imgesellik ile dile getirilen *"imgesel motiflerin etkileşimleri, olguların aktarım ya da yönlendirici motif özellikli kullanımı, mitolojik karakterlere yapılan duyumsatılar"* türünden *"ilintililiğin ya da karşılıklı ilintililiğin tarzlarıdır."*

İmgenin tarihçesine bakıldığında şöyle bir görünüm ortaya çıkar: Avrupa'da, örneğin Almanya'da "imge", "imgesellik" ve "imgesel" sözcükleri 18. yüzyılda dile ve edebiyata girmiş ve yerleşmiş olmasına karşın, imgelem yoluyla türetilen "tasavvur imgesi" Antik dönemden beri "imge" olarak adlandırılır. Bu bağlamda Aristoteles'in *"ruh, hiçbir zaman imgeler olmaksızın düşünemez"* sözü ünlüdür.

Orta Çağda İbni Sina'ya dayanarak Albertus Magnus'un (13. yüzyıl) dile getirdiği şu düşünce, imge kavramının tarihsel evrimi bakımından anlamlıdır. "Fischer Edebiyat Sözlüğü"nden aktarıyorum: *"Tasavvur iki yeterliliğe bölünür. Bunlardan birine 'imgelem' (imaginatio) denir. İmgelem, nesnenin kendisinin olmadığı durumlarda duyusal niteliklerin imgelerini bellekte tutma gücüdür."*

Tasavvurun ikinci yeterliliği, imgeleri "saklama"dır. Bu kapsamda imgelem, *"düşünmeye, düşlemeye ve gösterime yarayan imgeleri saklayan ambardır."* Dolayısıyla, imgelem aynı zamanda "bellek" işlevi görür. Albertus, bu ikinci yeterliliği "fantezi" olarak adlandırır ve fanteziyi *"bütünleştirme ve bölme yoluyla imgeleri birbiriyle ilintilendirme gücü"* olarak tanımlar. Söz konusu ilintilendirme ya da ilişkilendirme, *"var-olan ya da tümüyle yeni olan nesnelerin/şeylerin yeniden bütünleştirimini"* gerçekleştirmek için gereklidir.

Kant, "Yargı Gücünün Eleştirisi" adlı yapıtında "üretimsel imgelem gücü" ve "estetik idelerin anlatımına yönelik yeterlilik" anlatımlarını kullanarak, imge ya da imgelem kavramlarının estetik tartışmada başatlaşmasına kalıcı katkı yapmıştır.

Kant'ı da edinerek özünü belirginleştiren ve ayrıksılaştıran romantik akım ile birlikte imge ve imgelem kavramları iyice olağanlaşmıştır. Romantikler, *"tasavvurun aracısız dili ile dolaysız tinsel iletişim özlemini"* ilişkilendirmiştir.

İmge Dili veya İmgesel Dil

Sözcük ile imge ya da resim kavramları birbiriyle diyalektik bir ilişki içindedir; bir başka anlatımla, sözcük ve imge/resim/suret, karşıtlık ve birlik ilişkisi içinde bulunur.

Edebiyat, sözcüklerle yapılan bir anlatı sanatıdır. Dolayısıyla, imgelere dilsel ya da göstergesel anlam kazandıran ve onları süreklileştiren sözcüklerdir.

Bununla birlikte, sözcük ile imge/resim arasında "ortak bir yön" de vardır; her ikisi de soyut bir şeyi, Hörisch'in "Dolayımlar Tarihi"ndeki deyişiyle, "olmayan bir şeyi" anlatmak ya da aktarmak için kullanılır.[35]

Biçem araçlarını çeşitlendirme bağlamında sözcüğün yanı sıra imgeyi de öne çıkaran Romantikler, tasavvur imgelerini dolaysız olarak anlatılaştıran "eğretileme ve yerine" odaklı bir imge dili geliştirmeyi amaçlamışlardır.

Goethe söz konusu imge dilini şu sözlerle ülküselleştirir: *"Edebiyat/şiir, diğer dil (kullanım) tarzlarına göre, benzetiler ve asıl anlam dışındaki anlatımlar bakımından çok büyük bir avantaja sahiptir; çünkü edebiyat, her imgeyi, her ilişkiyi kendi türü ve rahatlığına göre kullanır. Tinsel olanı, nesnel olanla, nesnel olanı tinsel olanla, örneğin, düşünceyi yıldırımla, yıldırımı düşünceyle karşılaştırır ve böylece dünya nesnelerinin karşılıklı yaşamlarını (ilişkilerini) en iyi şekilde anlatır."*

İmge dili bağlamında imgesellik ile "yazınsal gerekçelendirim", "anlam açıklayımı" ve "bilgi genişletimi" gibi etkinliklerin bir öğesi olarak tasarımlanmıştır. Bu bağlamda *"tinsel bir gücün, katılan imgelerin idelerin tin üzerindeki etkilerini iki katına çıkardığı"* savunulmuştur.

18. yüzyıldan beri geçerli olan edebiyat/yazın anlayışına göre, *"esprinin bütünleştirici buluş gücünün"* yanı sıra, *"tutku"*, *"en üst*

---

35 Jochen Hörisch: "Eine Geschichte der Medien-Dolayımlar Tarihi"; Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, s. 48. Hörisch anılan yapıtının "İmgeler/Resimler" bölümünde resmin, insanın bilişsel gelişimi kapsamında "soyut düşünme yeterliliğinin" türevi olan sözcükten önce geldiğini örnekleriyle anlatır.

üretkenliği ve fantezideki güdüsel imge üretimini" özgür bırakan güçtür. Bu açıdan imgesellik, "anlam oluşturucu" bir kaynaktır ve niteliktir.

Başta Novalis olmak üzere, *"dünya romantikleştirilmelidir"* diyen Romantikler, eğretileme başta olmak üzere, retorik figürlerin, bir başka anlatımla, yazınsallaştırıcı biçem araçlarının sağladığı "imgeselleştirme", "yüklemleme" gibi işlemleri öne çıkarmışlardır.

Romantikle birlikte, Antik dönemden beri "biçem araçları" olarak değerlendirilen ve "sanatsal üretimin özünü" dile getiren kavramlar yeniden güncelleştirilmiştir.

"Sanat Öğretisi"[36] adlı yapıtında imgeselliği *"karşılaştırma yoluyla nitelendirme"* olarak tanımlayan Schlegel'e göre, duyusal dünya ile duyusal olmayan dünya arasındaki bağı kuran etmen "eğretilemedir." İnsan simgeleştirme yeterliliğiyle donanmış bir varlıktır. August Wilhelm Schlegel'in anılan yapıtındaki şu saptaması bu çerçevede yol göstericidir: *"Yazınsallaştırma/şiirleştirme, ebedi olarak simgeleştirmeden başka bir şey değildir. Ya tinsel öğeler için dış bir örtü ararız ya da dışsal bir şeyi görünmeyen bir içsel ile ilintilendiririz."*

"Fischer Edebiyat Sözlüğü"nde vurgulandığı gibi, yine Romantiklere göre, nasıl ki, *"sanat anlatılamayan bir şeyi duyusal görüye çıkarır ve tin ile doğayı yeniden kardeşleştirirse, eğretileme de soyut şeyleri, içsel şeyleri duyusallaştırır."*

İmgesellik, öz-yapısı gereği, *"evrensel bir gönderge bağıntısı idesiyle 'analogia entis' yoluyla tümelci olarak her şeyi her şeyde yansıtma idesini"* uyumlulaştırmaya eğilimlidir. Bu eğilim, günümüzde de varlığını sürdürmekte ve "ayrıksılaştırma belirtisi" ve "signatura motris" anlamında "yerine" (alegori) olarak kullanılan bir "imge biçiminin" güncelleşmesine yol açmaktadır.

İmge ve Sözcük, Birbirini Tümler

Anılan "Edebiyat Sözlüğü"ne göre, sözcük, *"iç-dünya ile dış-dünyanın kesişme noktasıdır."* Sözcük, söz konusu iki dün-

---

36 August Wilhelm Schlegel: "Die Kunstlehre"; Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963, s. 241 vd.

yayı bütünleştiren *"imgelemsel bir aynadır"* ve *"iç ile dış arasındaki sınırdaki şaşırtmaca imgedir."* Sözel ya da sözcük imgeler, *"ruhun tasavvurları ve gerçekliğin kopyası olarak ikili bir yüz"* taşır.

Schlegel, yukarıda andığım yapıtının "Dil Hakkında" adlı bölümünde sözcüklerin yalnızca adlandırma olmadığını, *"düşüncelerde nesnelerden ayırdığımız belirtiler"* olduğunu vurgular. Biz, bu belirtileri daha sonra şeylere ya da nesnelere özellik olarak yükleriz.

Goethe'nin "Edebiyat Sözlüğü"nde yer alan dizeleriyle,

"Söz(cük)ler ruhun imgesidir,
Hatta imgesi değildir,
Onlar bir gölgedir,
Söz(cük)ler, sert söyler, yumuşak yorumlar,
Önce ve şimdi sahip olduğumuz şeyleri."

Sözcük dili ve nesne dili arasındaki, "iç-imge" ile *"dış gerçeklik arasındaki, göndergesel anlam ile yazınsal imge arasındaki, öznel tasavvur ile gerçeklik izlenimi arasındaki, sözcük göstergesi ile görü arasındaki geçişler"* belirsizdir.

Sözcüğün tözsel olarak imgeselliğe yatkınlığı, şiirlere yansımıştır. Örneğin, Orhan Veli'nin "Anlatamıyorum" adlı şiiri bu bağlamda anılabilir:

"Ağlasam sesimi duyar mısınız,
Mısralarımda;
Dokunabilir misiniz
Gözyaşlarıma, ellerinizle?

Bilmezdim şarkıların bu kadar güzel,
Kelimelerin kifayetsiz olduğunu
Bu derde düşmeden önce.

Bir yer var, biliyorum;
Her şeyi söylemek mümkün;
Epeyce yaklaşmışım, duyuyorum;
Anlatamıyorum."

Günümüz yazar-şairlerinden Murathan Mungan'ın "Bazı Yazlar Uzaktan Geçer" (Metis, İstanbul, 2009) adlı yapıtında yer alan şu dizeler de sözcüğün gizemini ve imgeselliğe yatkınlığını anlatır:

"Kelimeler denilince her şey kolaylaşıyor
Nasıldır bilirsin, geriye hep biraz şüphe kalır
Dağılıp toplanır
Yaşadıklarınla doku ve hacim kazanan
Birikene yaslanır
Açıklar aydınlatır sanırken
Yanıltır
Kelimeler denilince
Anlamsızlaşır..."

Nesneler, M. Mendelssohn'un söyleyişiyle, "*duyularımıza dolaysız olarak tasavvur ettirilir ve alt ruh güçleri, göstergeleri sıkça unutarak ve şeyin kendi başına görülürleştiğini sanarak yanıltılır. Bu ölçüt temel alınarak, şiirsel/yazınsal imgelerin değeri, benzetilerin ve betimlemelerin değeri, hatta şiirsel sözcüklerin değeri ölçülebilir.*"

Yazınsal dil, sözcük düzeyinde birçok açıdan bir "imge(ler) dilidir." Yazınsal dil bağlamında Goethe'nin deyişiyle, "*sözcük ve imge, sürekli olarak birbirini arayan iki yöndür.*" Bu durum, "yanaçlar" ve "benzetiler"de açıkça görülür. Söz(cük)ler ve onların nitelediği nesneler, anlamsal çok-katmanlılığın, "*ilintililiğin ve gönderge gücünün imgelerine*" ya da imgesel öğelerine dönüşür. Böylece, bilinçten kaçan öğeler, imgelerde ya da imgesel öğelerde "*duyusal-tinsel bakımdan görülürleşir ve belirlenebilir.*"

İmgesel dil kapsamında anlam taşıyıcı öğe olan yazınsal/şiirsel sözcüğün "*oluşturucu/kurucu iki-anlamlılığını veya çok-anlamlılığını*" dile getirmek gerekir. Schlegel, daha önce de andığım "Sanat Öğretisi"nde öz-yapısı gereği, dilin "çok-anlamlı" olduğunu belirtir. Bu düşünür ve yazın-bilimci, dilin çok-anlamlılığını şuna bağlar: "*İlk önce bir imge olan gösterge, gösterilen tasavvurun imgelem gücüyle ya da kavrayışla ilişkilendirilmesine göre bir kavrama dönüşür.*"

İmgesellik, Dilin Tözsel Özelliğidir

İmgelem gücüyle ilişkilendirilen gösterilen tasavvur, doğal olarak yazınsal dilin kaynağıdır. Dilde yazınsal öğeler *"dağınık olarak bulunur."* Bu dağınık yazınsal öğeler, belli bir tarzla toparlanarak, imgesel dil ortaya çıkarılır. Yazınsal dil, fantezideki ya da imgelem gücündeki imgeleri yaratır ve etkenleştirir.

Yazınsal/şiirsel sözcüğün kurucu iki-anlamlılığı, sözcüğün bir yandan *"dolayımsal olarak bir gösterene"*; diyesi, göstergenin ya da sözcüğün "ses boyutuna" yönelmesiyle, öbür yandan da *"imgesel tasavvur olarak özüyle ilintilenmesiyle"* bağlantılıdır. Yazınsal ya da şiirsel sözcük, bu ikili yönelişi içinde hem "yansıtıcı", hem de "simgeleştirici" bir güç olarak taşır.

Böylece, imgesel anlamıyla yazınsal ya da şiirsel sözcük, herhangi bir sözcükten daha fazla anlam kazanır. Yazınsal sözcük, *"bakış açısına göre, anlam ya da tasavvur olarak gerçekleştirilir."* Bir yazınsal metinde imge olarak ortaya çıkan şey, aynı zamanda *"anlam olarak bir boyut taşır."* Jean Paul'un belirlemesiyle, *"saltık bir gösterge olmadığı gibi, bitimlide somutlaşan saltık bir şey/nesne de yoktur."*

Söz(cük) fantezisi ve alımlamanın sözcük merkezciliği ya da adcılığı, hemen her dönemde edebiyat ile ilişkiyi etkilemiştir. Söz(-cük) fantezisi olmaksızın, *"yazınsal imgeselliğin bilinçli alımlanımı"* söz konusu olamaz. "Edebiyat Sözlüğü"nde yer alan Herder'in söyleyişiyle, *"edebiyatın özü, sözcüklerin içkin olarak taşıdıkları güçtür."* Bir başka anlatımla, edebiyatın özü, *"fantezi ve anımsama yoluyla ruhu etkileyen büyülü güçtür."*

Her sanat dalında olduğu gibi, yazın sanatının temel özelliği, kurgusallıktır. Yazınsal kurgu, *"söz(cük)leri, söz imgelerini geleneksel işlev bağıntılarından ve anlam ilişkilerinden kurtarmak ve onlara imgesel tasavvurun çok-anlamlılığı olanağını vermekle, örnekseme ve görü duyusunun çok-anlamlılığı olanağı kazandırmakla, sözlerin imgesel özdekselliği üzerine yoğunlaşmayı artırır."* Sözcük, imge olarak göründüğünde öbür yanda *"nitelendirilen/gösterilen şey, sözcük olarak ortaya çıkar."* Şeyler değil, şeylerin

yansımaları olan söz(cük)ler, *"simgesel anlam olarak nitelendiriler o çok-anlamlılığı dolayımlar/aktarırlar."* Goethe'nin bu bağlamdaki şu saptaması ilgi çekicidir: *"Bir dilin aslında ne denli simgesel ve imgesel olduğu ve nesnelerin asla dolaysız olarak değil, yalnızca yansı(ma)da bir şeyleri ifade ettiği, hiçbir zaman yeterince düşünülemez."*

Dilin genel özelliği imgeselliktir. İmgeselliğin dile-içkinliğinin kaynağı, *"sözcük tasarımlarının derinlemesine eğretilemesel, hatta simgesel olmalarıdır."* Dolayısıyla, yazınsal imge biçimlerinin töz-sel ya da öz-yapısal temeli, söz(cük)lerin, şeylerin ve görüngülerin "doğal simgeselliğinde" yatar. Örneğin, "düşmek, yükselmek, kaçmak, solmak, çıplak, örtük, görkem, derinlik, uçurum, bıçak, köprü, bağ, dağ" gibi sözcükler ya da sözcük tasarımları, *"fiziksel-tinsel, psikolojik-gerçek simgesel tümel anlamın yoğunluğunu"* gösterir.

Bu bağlamda, örneğin, "yol", "dağ", "insan", "bayrak" gibi sözcükler, salt bir nesneyi ya da görüngüyü değil, aynı zamanda *"diğer yönleri bütünleştiren ve tümel duyusal deneyimden doğan simgesel tasarımı"* da anlatırlar. Bu örnekleri sınırsız ölçüde çoğaltmak olanaklıdır.

Sözcüklerin anlamlandırılmasında "simgesel öğe" ya da "tinsel tasarım", bir başka anlatımla, *"örtük anlam aktarımı, eğretileme, fiziksel anlamdan önce gelir."* Simgesel ve örneksemeli tasarımlar ya da oluşturular, sözlerin/sözcüklerin içindedir. Bu açıdan bakıldığında, Jean Paul'un *nitelemesiyle, dil,* "solmuş eğretilemelerin bir sözlüğü" olmaktan çok, *"canlı, simgesel ve örneksemeli dünyayı açımlamanın dolayımıdır."*

Çoğu retorik figür ya da biçem aracı, örneğin, eğretileme, düz-değişmece, yerine gibi retorik figürler, imgesel dilin öğeleridir.

İmgelerin Arkeolojisi ve İmgeselliğin Koşulları

İmgeler, düşünceden bağımsızdırlar ve zaman-üstüdürler, bir başka anlatımla, çok uzun ömürlüdürler. "Fischer Edebiyat Sözlüğü"nde alıntılanan E. Bloch'un deyişiyle, *"imgelerin önü alınamaz;*

imgeler, düşüncemizden önce vardır ve ondan güçlüdür; onlar, zaman-üstü şeylerdir."

İmgelerin arkeolojisi, *"insanlığın ilk durumlarından, mitsel, büyüsel ve dinsel bilinç aşamalarından, derinlik psikolojisinin alanına giren yapılardan ve düşlerin semboliğinden"* beslenir.

Bin yıllık ortak tarih içinde oluşan Avrupa'da yaygın Türk ve İslam imgesi, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bu konuyu, "Batı Felsefesinde Türk İmgesi ve Oryantalizm" ve "Batı Edebiyatında Oryantalizm I- II" (İş Kültür Yayınları) adlı kapsamlı kitaplarımda ayrıntılı olarak irdeledim.

İmgeler, *"yazınsallığın dışında folklor ve gündelik kültürde"* yaşamayı sürdürürler. İnsanın düşünsel evrimi, *"dilden kaynaklanan antropolojik gereksinmeler ve kökler"*, imgelerin *"gerekirliğini ve zaman-üstü etki gücünü"* belirler. Gottfried Benn bu kapsamda "endogen (içsel oluşumlu, iç-kaynaklı) imgelerden" söz eder ve *"akıldan çok bunlara güvenilmesi"* gerektiğini öne sürer. Endogen imgelerin büyüsü, bu anılan yazara göre, *"mutluluğun elde kalan tek deneyimlenebilirliğini"* içermektedir.

H. Blumenberg de bu çerçevede imgelerin *"gerçekliğin çok güçlü mutlaklığıyla irdeleşmede yönelim ve içgüdüsel pekinlik"* olanağı sağladığını dile getirir. Blumenberg'in "Retoriğe Antropolojik Yaklaşım" adlı yapıtında savladığına göre, *"insanın gerçeklik bağıntısı, dolaylı, muğlak, çekinceli, seçici ve her şeyden önce eğretilemesel"* özellik taşır. Artık haz, *"imgede yansıtılan arzuların eğretilemesel gizemlileştiriminde"* ya da *"öznelliğin çekiciliğinde ve edebiyatta ve sanatta dönüştürülmüş deneyimlerde"* aranmaktadır.

Bu yüzden, imgelerin oluşumu ve etkinleşimi, *"dinsel ve büyüsel edimlerde, psikolojik mekanizmalarda, sosyal zorlamalarda, dilsel dolaylılıkta ve sembolikte"* olduğu kadar, *"edebiyatın temel ilişkilendirim ve dönüştürüm biçimlerinde etkisini gösteren ulamlarda"* da ortaya çıkmaktadır. Söz konusu ulamlar arasında *"gizemli özdeşleştirim, karşılaştırma, örnekseme, değiştirme, bulmacalaştırma, yerine geçirme, birbirine karıştırma, karşılıklı söyleşim, yansıma, tabulaştırılan erke/güce tepki olarak başka sözcüklerle*

anlatma ve yerineleştirme, kaydırma, bozma/saptırma, tersinleme yoğunlaştırma ve simgeleştirme" sayılabilir.

Uzun süreden beri "imgelerin tasavvur mantığı", hayal etme yeterliliği ya da "imgelem gücü" kapsamında açıklanır. Bu yaklaşım, yazın-kuramı alanında özellikle 18. yüzyıldan itibaren yerleşmeye başlamıştır. Anılan çerçevede yazınsal karşılaştırma, *"dikkatin ve bütünleştirici esprinin imgelemsel olarak yönlendirilen bir eylemi"* olarak tasarımlanır. Bu bağlamda *"büyüsel yakınlıkların ve akıl çağı öncesine özgü örnekseyici düşünmenin izleri"* de yok sayılmaz.

Sigmund Freud öncesinde betimlenen "düşün" ya da *"rüyanın simge dilinin imgesel bütünleştirimi"* temel alındığında imgelerin arkeolojisinin "tasavvur imgesinde" tükenmediği, tersine *"şeylerin imge yansımasının, imge bütünleştirimlerinin, bilinci arka tarafından da yönlendirildiği"* gibi savların ortaya atıldığı görülür.

Örneğin, psiko-çözümleyici imge kuramları, *"kolektif, yönlendirici imgeye özgü biçimlenimlerden"* ya da *"ben'in maskesi olarak imgelerden"*, örneğin, *"göndereni belirsizleşen bilinç-altına itilmiş şeylerin anlatımı olarak simgeden"* yola çıkar.

"Örtük arzu gerçekleştirimi" olarak yorumlanan *"düşün imge dilinin içerikleri"*, Freud'a göre, *"sıkı-denetimden kaynaklanan öteleme, yalıtma, anlamsal bakımdan belirsizleştirme, tersine çevirme, yoğunlaştırma ve simgeleştirmeye"* değin uzanan yöntemleri kapsar.

Öte yandan, geleneksel psikolojide *"göndergelerin geçerlilik alanı"* ve *"olası alt-metinlerin anlamsal yapısı"* oldukça sınırlıdır. Burada şu hususu da belirtmek gerekir: Yazınsal simge dilinin "sonsuzluk özelliğine" karşın, psiko-çözümleme "değişmez" ya da "sabit" bir kodu temel alır. Freud'un söyleyişiyle, "güdüler/itkiler" ve bunlara ilişkin öğreti, "mitolojiyi" oluşturur. Bu yaklaşım, "dâhiyane" yazınsal yaratım düşüncesini öne çıkaran J. Lacan'ın "mitoloji" anlayışıyla büyük ölçüde örtüşür.

Roman Jakobson'a göre, *"düz-değişmecede bir gösterge başka bir göstergeyi çağrıştırır"*; bir başka anlatımla, bir göstergeyle bir başkası çağrıştırılır Düz değişmece, "kısaltmadır."

Eğretilemedeyse bir göstergenin yerini bir başka denk gösterge alır. Eğretileme, psiko-çözümleme açısından bir "semptomdur", bir belirtidir.

Yukarıda sözü edilen düş dili, *"retorik mantığa göre yapılandırılmıştır."* Bu bağlamda Lacan'a göre, *"eksiltme, yığma/artıklama (Pleonasmus), abartma, özetleme (Syllepsis), yineleme ve karşıtlama"* gibi retorik figürler söz-dizimsel kaydırmalardır. Buna karşın, *"eğretileme, kapsamlama, imge kırımı (Katachrese) ve dolaylı adlandırma (Antonomasie), anlamsal yoğunlaşmalardır."*

Antik dönemden beri "düşsel imgeler" "yerinesel" örtüyle kaplı ve bildirimsel özellikli imgeler olarak değerlendirilir.

Dolaylının imge ve eğretileme bakımından zengin retorik ve söyleşimsel (diyalojik) kültürü, tarihin hemen her döneminde ve her toplumsal katmanda var olmuştur. Bu retorik ve söyleşimsel kültür içinde aynı zamanda *"örten ve anıştıran bir eğretileme tarzı (metaforik)"* da gelişmiştir.

Eskicil (arkaik) adlandırma yasakları (tabular), "sosyal sakınma stratejileri" ve "örtmeceler", büyük ölçüde eğretilemesel ya da yerinesel özellik taşıyan "avcıların, kasapların, cellatların, mezarcıların", hatta "rahip" ya da "imamlar" gibi kümelerin meslek ya da sosyal topluluk dillerinden kökenlenir.

"Aşk, cinsellik, yazgı, ölüm, hastalık ve bedensel işlevler" gibi alanlar, *"toplumsal olarak dışlanmış meslekler"*, kısacası, bir zamanlar *"mahrem ve dokunulmaz"* olarak görülen, *"utanma ve korku konusu olan"* ya da tek-tanrılı dinler öncesi dönemlerde "güçlü" olarak değerlendirilen her şey, imgesel ve simgesel anlatımı besleyen kaynak işlevi görmüştür.

Simge ve imge dili, ayrıca, *"batıl inançlar, kutsalın dili, askerin, politikanın ve yargının dili"* gibi alt-dil alanlarınca da desteklenmiştir. Bütün bu sayılan kaynaklar ve etmenler, *"eğretilemesel açımlamaları ve anlatımları"* bir bakıma gerektirmiş ve böylece "semboliğin gelişmesini" özendirmiştir. Böylece, gösteri amaçlı bir "müstehcenlik" ve "hafiflik" eşliğinde "dokunulamaz şeyler", "açık"; diyesi, herkesin bildiği *"bir sır ya da gizlilik"* olarak *"kamusal söyleme"* girmiştir.

İmge Belleği

Yine "Fischer Edebiyat Sözlüğü"ne göre, yaşam dünyasından, doğadan, şeyler dünyasından, tinden, içsel öğelerden ve kültürel öğelerden kazanılan "imgeler ve imge bütünleri", yok-sayılamaz bir açıklıkla ve belirginlikle "modellilik", "etkileyicilik", "var-oluşsal ve izleksel anlamlılık" ve "duyusal imgesellik" ile *"kültürel ayıklanma süreci içinde gelenek oluşumuna"* yol açmıştır.

İzleksel, sosyal ve kültürel bakımdan önemlileşen "imge oluşturuları" ve "motifler", unutulmak bir yana, zamanın akışı içinde *"kültürel, yazınsal ve yazın-dışı imge belleğinin bir parçası"* durumuna gelirler. Jan Assmann daha önce andığım yapıtında imge belleğini oluşturan bireysel ve kültürel etmenleri ayrıntılı olarak anlatmıştır.

"Batı Felsefesinde Oryantalizm" ve "Batı Edebiyatında Oryantalizm I-II"de irdelediğim yüzyıllar önceden kalma yazılı ve yazınsal belgeler, Avrupalılarca oluşturulan kültürel imgelerin kolektif bellekte saklanarak, bugüne değin korunduğunu ortaya koymaktadır.

Aynı kaynakta verilen bilgilere göre, *"anlam, aktarım sıklığı ve varyasyon çeşitliliğine"* göre, öne çıkan *"imge motifleri, imge alanları ve tematik alanlar"*, imge araştırmalarında dizgesel olarak belgelenmiş ve kuramsallaştırılmıştır.

Kendilerine uygun "tinsel uğraşlara" neden olan ve imge oluşumunu ve yoğunlaşmasını özendiren kültüre ve yaşam dünyasına ilişkin ilgiler/çıkarlar, aynı yoğunlukta "eğretilemeyi" ve "simgeleştirmeyi" de yoğunlaştırmıştır. Görünüşe bakıldığında imge örüntülerinin "kökensel yönü" ve "zaman-üstü öğeleri", kültürün tarihselliğinin damgasını taşır.

Kişisel buluş ve yaratıcılık gücüyle dilselleştirilen imgesel öğeler, toplumca ya da en azından belli toplum kesimlerince benimsendiği ve kullanılmaya başladığı ölçüde, "ortak kültürel birikimin" bir parçası ve "yazınsal metinler" arasındaki sürekliliğin, bir başka deyişle, "metinler-arasılığın" başlıca dayanağı durumuna gelir.

Dilselleştirilerek kalıcılaştırılan imgesel anlatımlardan oluşan "imge varlığı", çok-yönlü işlevlileştirilebilir. İmge varlığı, bir

yandan imgelem ve hayal gücünü geliştirir, öte yandan da var-olan imgelerin değiştirimi yoluyla yeni imgelerin ortaya çıkmasını özendirir. Işık, aydınlık, ayna, karanlık, örtü ve yol gibi sözcüklerin geniş imgesel alanı ve katmanları, bu duruma örnek olarak verilebilir.

Kutsal kitaplarda ya da metinlerdeki somut veya nesnesel anlatımların "ruhanileştirilmesi", "içsellik" ve "tinsellik" ile ilgili "gönül gözü", "ruhun derinliği/ karanlığı", "tinin gözü", "iç ışık", "arılar ve bal peteği", "değerli taş ve çerçeve", "anılar pınarı" gibi nitelemeler ve sayısız deyimsel eğretileme bu kapsamda sayılabilir.

Özellikle Anadolu tasavvuf birikimi bu tür imgeler ve anlatımlar bakımından oldukça zengindir.

Aynı şekilde "*teoloji, bilim ve estetikte açığa vurma ve örtüleme*" edimlerinin "imgeselliğin yapısıyla" yakınlık taşıyan diyalektiği de sayısız imge oluşturumuna ortam hazırlamıştır. Örneğin, "yazınsal metin üretimi" anlamında "örgü" ya da "örüntü" imgesi yaygındır.

Zaman ve ebedilik ilişkisi de imgesel ya da eğretilemesel anlatımlar bakımından zengindir. Vücut ya da beden imgesi olarak "giysi", yaşama başlayış olarak "giyinme/giydirme", Anadolu tasavvuf anlayışında bir şeyin kılığına/donuna bürünme ya da büründürme anlamında "dönüştürme imgesi", sıkça rastlanılan imgeselleştirme örnekleri arasında sayılabilir.

Bu bağlamda "ölüm", "*daha yüksek bir doğumu*", bir başka anlatımla, ebedi dünyaya geçişi, "tabut", beşiği, "tomurcuk" yeni bir yaşam başlangıcını imgeler.

Ovidius'un "Metamorfozlar"ında görüldüğü gibi, Yunan-Roma "*tanrılar ve fabllar dünyasına ilişkin mitolojik figürler ve motifler*" bağlamında yapılan "imgesel alıntı", "yerinesel türetim" ve yazınsal "oyun türleri", imge dağarını genişleten kaynaklardır.

Avrupa edebiyatında birtakım romantikler, Grek tanrılarının "bilinç-altına" itilerek, orada varlıklarını koruduklarını düşünürler ve bilinç-altından "çok-renkli bir imge ve motif dünyası" yaratırlar.

Türk edebiyatında halk kültürünün önemli bir unsuru olan mitolojik birikimden yararlanan yazarların başında kuşkusuz Yaşar Kemal gelir. Yaşar Kemal, kendisi gibi Çukurova anlatı sanatının en başta gelen ve Batı epik anlatı sanatının kurucusu olarak kabul edilen Homeros'u güncelleştirircesine, başta eğretileme ve yerine olmak üzere, bol retorik figür kullanarak, bu yörenin halk kültürü birikimini yazınsallaştırmıştır.

Ayrıca, yanaçsal (topik) imge motiflerinin de mitolojiden kökenlendiğini de belirtmek gerekir. Örneğin, "gece", "örtü", "örtme", "koruyucu örtü" ya da "giysi" metaforiği olarak hemen her kültürde vardır.

Öte yandan, sayısız imge değişkeleri (varyantları), *"kozmik gündüz-gece döngüsünü"* anlatır. Örneğin, "yıldız çobanı" olan "ay", *"sürüsünü ışığın kaynağına"*, Brentano'nun söyleyişiyle, *"güneşin çıktığı yere"* sürer. Doğa mistisizmine özgü örneksemeyle *"yıldızlar, gökyüzünün çiçekleri"* olarak nitelendirilir. Gökyüzü, yeryüzüyle öpüştürülür; gökyüzü, yeryüzünü ıslatır, üşütür, ısıtır ve de gebe bırakır.

Böylece, romantikten bu yana serpilip gelişen *"fantezi tasarımları, mit oluşturucu imgelemin yaşamını sürdürmesini"* sağlar. "İç uzam/mekân olarak manzara", "dünya olarak baş/kafa", "yapay cennet olarak maden ocağı", bu kapsamda anılabilir.

Dünya denilen sahnede ve yaşam denilen oyunda herkes kendine biçilen rolü oynar. Bu çerçevede *"tiyatro metaforiği, eğretileme, yerine ve simge"* olarak değişen bağlamlarda ve düzeylerde *"zengin bir motif ayrımlaşmasına"* yol açar.

Yaşam, dünya, ölüm, yazgı, devlet ve tarih gibi "sonal genellikler" ile bağlantılı olarak sonsuz bir imgeleştirme ve simgeleştirme olanağı vardır. Örneğin, dünya "yalandır"; ölüm "kalleştir"; devlet "babadır" vb.

Ayrıca, zaman, sevgili, savaş gibi sözcükler ya da göstergeler de bitimsiz bir eğretileme, simge ve yerine kaynaklarıdır.

Mistisizm ya da tasavvuf, son derece özgün bir "eğretileme dili" geliştirmiştir ve içselliği büyük ölçüde imgeselleştirmiştir. Bu zengin ve ayrıntılandırılmış imgesel dil dağarı, özgün bir yazınsal

biçemi, dolayısıyla da yazınsallaştırma tarzına kaynaklık etmiştir ve etmektedir. Mistik ve teolojik "imge dünyasının retorikleştirilmesi", örneğin, Yunus Emre şiirinde somut olarak görülebilir.

İmgesel yanaçlar, "*çok sivri, ama çok-yönlü yoruma açık ve uygulanabilir örnekler ve tasarımlar*" sunar. Bu bağlamda "*imge fantezisini gerekçelendirme fantezisi olarak kavramak, hem imgesel fikir açılımı hem de simge, imge ve eğretilemenin yazınsal kullanımına*" uygun düşer.

Bu tutum, aynı zamanda uygulamada başat olan ve "*yazınsal imgeselliği salt süs (ornatus) ya da görselleştirme ve hava/ortam yaratma aracı olarak*" gören yanlış alımlamayı da önler. Özellikle lirik metinler, kendilerini "imgesel gerekçelendirmede" açımlar. İmgesel gerekçelendirme yapılarının "dramatik diyalog (söyleşim) için" önemli olduğu açıktır.

Öte yandan, "gerekçelendirme aracı" olarak imge diline "*çoğunlukla açımlanmamış gerekçesel/simgesel tözlü çağrışım yükü*" ya da çağrışım doluluğu yüksek olduğundan, bütün yazınsal türlerde rastlanılır. Romantikle birlikte, "*simge motiflerinin etkileşimi*" bakımından çağrışım gücü yüksek imge dili, düz-yazısal anlatı sanatında başatlaşmaya başlamıştır.

Şu noktayı da vurgulamak gerekir: Gerekçeli ya da simgesel imge kullanımından yola çıkarak, "*bireylerin, toplulukların ve dönemlerin fantezi yapılarına ilişkin çıkarımlar*" yapılabilir. Bu bağlamda, örneğin L. Bornscheuer, yanaçlara ilişkin bir yazısında "duygudaşlık/empati ile ilgili "loci communes yanacının" Cicero'ya "*yeni bir felsefi-estetik 'dil düşüncesi' ve yazın kavramı*" geliştirmesi konusunda "esin kaynağı" olmuştur. Söz konusu yeni "dil anlayışı" ve "yazın kavramı" içinde "*retorik, ahlaksal, felsefi, dinsel ve yazınsal eğilimler*" harmanlanmıştır.

Bütün bunlara bakıldığında yazın tarihi içinde imge, eğretileme ve simge kullanımının olağanüstü boyutlara ulaştığı kolaylıkla söylenebilir. Giderek artan ölçüde imge kullanımının başlıca nedeni, kuşkusuz "sözcük dilinin semantiğinin" yeterli olmayışıdır. Bir başına sözcük dili, imgeselliğin temsil ettiği "*söylemsel olmayan ayrıntılama, ayrıştırma ve çağrıştırma gizil gücüne*" sahip değildir.

Goethe, "Fischer Edebiyat Sözlüğü"nde aktarıldığı üzere, bu konuda kavrama daha yakın duran "yerine" ile "*kavramsal bakımdan ulaşılamaz olan simgeyi*" birbirinden ayırır ve simge bağlamında şunu dile getirir: "*İmgedeki ide, her zaman ve sonsuz biçimde etkindir ve ulaşılamaz olarak kalır.*"

Ayrıca, Goethe'nin döneminde de imgenin yerine kavram konulamazdı. Bunun her zaman geçerliliğini koruyan bir nedeni var. O da şudur: Estetik söylemin özgün bir öğesi olan imge ile kavramsal dil arasında ancak "örnekseme" yoluyla bir benzerlik kurulabilir. Daha açık bir anlatımla, imge ile kavramsal dil arasında dolaysız bir belirleyim ilişkisi yoktur.

Kant'ın "Yargı Gücünün Eleştirisi" adlı yapıtının yayımlanmasından bu yana estetik idenin "imgelem gücünün bir tasarımı" ya da tasavvuru olduğu, bu tasavvurun kavramlaştırılamayacağı ve hiçbir dilin imgelem gücünün türevlerini kesin ve tam olarak anlatamayacağı bilinen bir durumdur.

Dolayısıyla, imgeler ve imge yapıları, yalnızca "biçem"; diyesi, metin estetiği ya da yazınsallık kapsamında işlevsel bir anlam taşır. İmge yorumlaması, "*yorum bilgisi açısından bireysel anlam(landırım) olanaklarının her yönüyle tüketilmesi*" anlamına gelmez. İmge yorumlaması, tersine "*metin-içi işlevlerin açığa çıkarılması, anlamlandırma doğrultusunun, anlam ufuklarının ve izleklerin (temaların) belirlenmesi, anlamlandırma geleneklerinin gösterilmesi, estetik metin ve dönem bağıntılarının betimlenmesi ve ikonografik ilişkiler ağının metne içkin çözümlemesi*" anlamını taşır. Bu kapsamda amaç, "tüketici yorumlama" değil, "*imgelerin, geleneklerin ve yapıların belirlenmesidir.*"

Metafor/Eğretileme

İmgesel dil bağlamında öne çıkan biçem araçlarının; diyesi, retorik figürlerin başında metafor veya eğretileme gelir. Bu durum, imgenin "hafifliği ve büyüsü" ile en uzak çağrışımları ve düşünceleri, gerekçeli örnekseme veya analoji yoluyla kolayca anlatma gücüne bağlanabilir.

Roland Barthes "Göstergebilimsel Serüven"in "Göstergebilim İlkeleri- Dizim ve Dizge" bölümünde Jakobson'un eğretileme (dizge düzlemi) ile düz-değişmece (dizim düzlemi) karşıtlığını dil dışı anlatım yöntemlerine uygulamasını konulaştırır. Bu bağlamda eğretilemeli söylemler ve düz-değişmeceli söylemler söz konusudur. Bu düşünürün belirlemesiyle, Jakobson'un "eğretilemenin egemen olduğu söylemlerle düz-değişmecenin egemen olduğu söylemlere yönelmesi, dilbilimden göstergebilime geçişi başlatmıştır."

Eğretileme, "Fischer Edebiyat Sözlüğü"nde "imgesellik"[37] maddesi kapsamında belirtildiği gibi, *"yazınsal keşfetme gücünü"* anlatan toplu kavram ya da üst kavram, *"şeylerin evrensel bağıntısının damgası"*, *"estetik yanılsamanın paradigması"* gibi görünen bir yazınsal yaratım aracıdır.

"Küçük mitos" olarak adlandırılan bu retorik figür, klasik edebiyat anlayışının temsilcilerinden Fransız yazar Denis Diderot'ya göre, *"fantezinin, dolayısıyla da dehanın aracıdır."*

İnsanlar, her şeyin *"karşılıklı yansıtımını çok-yönlü ve ontolojik olarak gerekçelendirmeye"* uğraşmıştır. Goethe'nin anılan sözlükte yer alan nitelemesiyle, *"her var-olan, bütün var-olan şeylerin bir benzeridir. Bu yüzden, var-oluş bize her zaman hem yalıtılmış hem de ilişkilendirilmiş olarak görünür. Örnekseme (analoji) iyice izlendiğinde, her şeyin özdeş bir biçimde örtüştüğü görülür. Örneksemeden uzak durulduğunda her şey dağılarak sonsuzlaşır."*

Evrenin yansıması anlamında her şeyin iç içe geçmişliğinin de bir türevi olarak, insan şeylere ya da nesnelere ilişkin algılarını ve anlatımlarını eğretilemeye eğilimlidir. Eğretilemenin de yardımıyla belirginleşen imge dili ya da imgesel dil, Novalis'in söyleyişiyle, *"iki kez güçlendirilmiş"* dildir. Aşkın edebiyatın ya da şiirin konulaştırması, bu ünlü romantiğe göre, *"aşkın dünyanın simgesel oluşturumunun yasalarını kavramayı kolaylaştıran"* yanaçlama tarzının/bilgisinin (tropik) gelişmesine uygun ortam hazırlar.

---

37 Ulfert Rickles (yayımlayan): "Fischer Lexikon- Literatur/Edebiyat I"; "Bildlichkeit-İmgesellik" maddesi içinde yer alan "metafor" bölümü, s. 270- 279, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2002,

Eğretilemeler ya da onun özel biçimleri olan duyum-ikiliği (sinestezi), kişileştirme ve yerine gibi retorik figürler, bilinmeyeni benzeriyle anlatmanın aracı olarak kullanılırlar. Dolayısıyla, eğretileme ya da eğretilemesel anlatım, *"bilgiyi oluşturma ve geliştirme"* işlevi de görür.

Gösteren ile özdeş olmayan imgelemsel tasavvurun içeriğini her yönüyle kullanarak tüketen, yazınsal-eğretilemesel buluş gücünün ürünü olan edebiyat, Jean Paul'un deyişiyle, *"bakışı, nesneden alıp, nesnenin göstergesine çevirme yeteneği taşıyan tinsel özgürlükten"* beslenir.

Retorikte *"merkezi bir konuma"* sahip olan eğretileme, yazın-biliminde "dilin/anlatımın süsü" (ornatus), biçim-bilimde de "en önemli yanaç" (trope), *"asıl anlamın dışındaki anlatım tarzları"* olarak görülür.

Eğretileme, genişletme (amplificatio), daraltma (minutio), görselleştirme, değiştirme ve açıklaştırma gibi yazınsal anlatımlar ve işlemler için de kullanılır. Bu kapsamda eğretilemeden okuyucuyu veya alımlayıcıyı duyumsal bakımdan etkilemesi, onu sürüklemesi ve yapıtın ereklediği *"havaya sokması beklenir."*

Ayrıca, dilin süsü olan eğretileme, metnin türünün ve biçeminin gerektirdiği konuya ve bütünlüğe uygunluk ölçütlerini de karşılamalıdır. Eğretilemenin ölçülü ve kıvamlı kullanımı, yazınsal metnin çekiciliğini yükseltirken, gereğinden fazlası da metni karartır, ağdalaştırır ve ağırlaştırır.

Eğretileme, Metnin Estetiğinde Değer Kazanır

Retorik ve yazınsal dil kullanımının "eğretileme zenginliği", anılan kaynakta verilen bilgilere göre, büyük ölçüde *"coşku ve tutku, duyumsama ve keskin duyusal algı ve kavrayış gücü ve pathosun değişkeleri (varyasyonları)"* ile ortaya çıkar. İnce imge buluşlarının başlıca koşulu ya da çıkış noktası, yine *"incelik(li) bir beğeni ve duyarlılıkla birlikte, biçemsel ülkü veya seçimin zorunlu olarak gerektirmediği rahatsız edici çağrışımlar ve kapsamlamalardan sakınmadır; benzeşik olmayan alanlar arasındaki hatalı geçişlerdir."*

Eğretileme *"yalıtılmış bir öğe değildir; tümce bütünlüğü ve metnin estetiği ve biçem türü bağıntısı içinde kendi tikel anlatım değerini ya da yanaçsal anlamın ince ayrımını kazanır."*

Eğretilemenin oluşumu ve işlevi üzerine öncelikle iki kuram vardır: Aristoteles'ten beri bilinen "Yerine geç(ir)me kuramı" ve "eytişim kuramı."

Eytişim kuramı, bu başvuru kaynağında verilen bilgilere göre, *"yazınsal metinler için kurucu özellik taşıyan bir metin modelini"* temel alır. Söz konusu metin modeli, *"dar ve geniş bütünlük içinde bütün öğelerin geçişimi, etkileşimi ve eytişimini"* öne çıkarır. Bu modelde ayrıca *"metnin kurgusal çerçevesi içinde tasavvurların 'yapısal' bağımlılaşmaya değin uzanan iç-içe geçmesi/örüntülenmesi, yazınsal ve eğretilemesel ilişkiler-arasılık ve bağıntılanma"* belirleyicidir.

Aristoteles, eğretilemeden *"yabancı bir sözcüğün genel olarak kullanılan asıl sözcüğün yerine kullanılmasını"*; diyesi, başka bir sözcüğün değişmeceli anlamda kullanımını anlar. Bu anlayışa göre, her anlatım, *"tümce, konuşma ve dilde oluşturulması gereken alışılmış bir yere"*, bir başka anlatımla, konuma sahiptir. Her anlatım, *"belli bir konu ve kullanım bağlamına bağımlılaştırılır."* Eğretilemenin belirgin olarak ortaya çıkıp, anlatım değeri kazanabilmesi için, *"bir sözcüğün yerine geçirilen sözcük, yerine geçtiği sözcüğün anlamını tümüyle ortadan kaldırmalıdır."*

Dolayısıyla, herhangi bir anlatımda eğretilemeden söz edebilmek için, eğretileselleştirilen sözcüğün asıl anlamını yitirmiş olması gerekir. Bununla birlikte, asıl sözcüğün çağrışımlarını yitirmediğini de belirtmek gerekir.

Eğretileme, anlamsal dönüştürüm ve çevrim ile yakından ilgilidir. Cicero, "Fischer Edebiyat Sözlüğü"ne göre, bu açıdan eğretilemeyi "tranlatio"; diyesi, "çevrim", *"örtük anlamlı aktarım"* olarak tanımlamıştır. Bu doğrultuyu iyice vurgulayan Novalis, *"son çözümlemede her türlü edebiyat, çeviri(m)dir"* demiştir. Dilin tözünü açığa vuran Novalis'in bu belirlemesi, dil ve edebiyat felsefesi bakımından son derece anlamlı ve değerlidir.

Öte yandan, eğretilemeler de kavramlar gibi, "tasarımlar" ve "modeller" olarak nitelendirilebilir. Yan-anlam yoluyla yenileştirmeler bakımından güçlü olan eğretilemeler, "*üretimsel enerjilerini örneksemeye*" (analojiye) borçludur.

Friedrich Nietzsche'ye göre, "*eğretileme oluşturma eğilimi, insanın temel güdüleri*" arasındadır. Ancak bu güdünün ürünleri dondurularak, kalıplaştırılarak saklanamaz. Eğretileme oluşturmanın "*etkinleşme alanı, mitos ve sanattır.*" Mitos ve sanat alanında hiçbir şey kesinleştirilemez veya saltık aklın kuralları ile açıklanamaz. İnsan, bir yandan kavram ve model oluşturur. Öbür yandan da "*yeni örtük anlamlı aktarımlar, eğretilemeler ve (düz)değişmeceler*" üreterek, var olan dünyayı "renkli ve düzensiz" duruma getirir, anlamlandırma olanaklarını, "*düş dünyasında olduğu gibi, çekicileştirir ve çeşitlendirir.*"

Eğretileme, Yapı-bozucu Bir Öz Taşır

Düş ve imge örtüsü, "*eğretileme ve edebiyatı ortaya çıkaran fantezinin anarşik-yaratıcı gücünü*" simgeler. Eğretilemenin "*yazınsal/şiirsel gücü, yapı-bozucu ikili doğasından, bütünlüğü parçalayıcı enerjisinden ve örnekseme kurma yoluyla yeniden oluşturmadan kaynaklanır.*"

"Canlı", bir başka anlatımla, işlevli eğretileme, "*anlamsal bağlam oluşturumu bakımından her şeyden önce kural ihlalidir; bir kışkırtmadır; diyesi, bir kopuş, sapma ya da şaş(ırt)madır.*" Eğretileme, "*karşıt belirlenimli bir bütünlükte/bağlamda*" yer alan sözcüktür; "*iki heterojen tasavvur imgesini eş-zamanlı olarak algılama çağrısıdır; model kurma çağrısıdır; alışılmamış özellik yükleme ve paradoks özdeşim çağrısıdır.*"

İster süsleyici, ister bilgi geliştirici işlevi içinde kullanılsın, eğretilemede "*farklı konu alanları, anlam bağlamları, çelişkili ulamlar, perspektifler*" örtüşür ve geçişir.

Eğretileme, bir yanaçtır (tropus); sözcüğün anlam değişimine uğramasıdır; ancak söz konusu anlam değişimi, "*içeriğin bozulması olasılığına karşı söylemin yanıtıdır.*"

Dilsel ve göndergesel düzen içinde anarşik ve bozucu bir öğe olması nedeniyle eğretileme, *"mükemmel ölçüde yazınsaldır"*; çünkü edebiyatın işi, *"dilin ve gerçekliğin normlar dizgesinin yapısını bozmaktır."* Eğretileme, *"yazınsal öykünmeyi desteklemediği gibi, boşa çıkarır."*

Şeyler arasındaki ilişkiyi yeniden düzenleyen bu "küçük mitos", var-olanın kopyalanmasını ya da olduğu gibi yansıtılmasını değil, *"yenilikçi bir tarzda yeniden oluşturumunu"* özendirir. Bu sırada "eleştirel akıl" ya da *"gerçeklik ilkesi, geçici olarak devre dışı bırakılır."*

Bunun yerine *"düşsel ve fantezi ürünü bağlantı(landırma)lara izin verilir; kolayca temellendirilemeyen bir açıklık dizgesi uyarınca, bilinmeyen, duyusal içsel ve tinsel bağıntılar üretilir."*

Eğretileme, *"şeylerin pragmatik (edimsel/yararcı) düzenini ortadan kaldırır; gerçekliği anlık olarak ruhun, bilinç-altının, düşler dünyasının gereksinmelerine uygun biçimde yeniden yaratır."*

Bu önemli biçem aracının söz konusu gücü, *"imgelem gücünün unutulan büyüsünü ve henüz uzlaşımsallaşmamış bilgiyi belirginleştiren"* güç olan çocuksu "masal ve mitos duyumu" özelliği taşımasından kaynaklanır.

Bunun nedeni, imgesel anlatımdan duyulan *"hazzın her durumda bir ve aynı ilgiden doğmamasıdır"*; çünkü söz konusu haz, kimi zaman "bilgi yeterliliğinde", kimi zaman "duyumsamada", kimi zamanda *"arzulama yeterliliğindedir."*

Buradan yola çıkılarak, yazınsal araştırmayı kolaylaştırmak amacıyla, eğretilemeler; "aydınlatıcı", "süsleyici", "vurgulayıcı", "bilgi geliştirici" ve "öğretici" diye öbeklendirilebilir.

Yukarıda sözü edilen *"birbirine uymayan şeylerin, sözlerin ve konu alanlarının kışkırtıcı karşıtlaştırımı"*, *"denge kurmaya çağrıdır"*, bir başka anlatımla, *"anlam açımlamasına"* çağrıdır.

Eğretileme, Yazınsal Metni Renk Cümbüşüne Çevirir

Eğretilemelerin yazınsal yaratımda ve alımlamada nasıl etkinleştiği ya da etkinleştirildiği önemli bir konudur. Bu önemli reto-

rik figürün *"yazınsal etkinleşme tarzı bakımından hangi yol ve yordamla heterojen öğelerin uyarlanımının, anlamsal dengenin ve bağlam benzeştiriminin sağlanabileceği"* belirleyici önemdedir. Bu bağlamda *"özdeşleşim, özellik yükleyim ve eytişim"* ve özellikle de "tasavvurların örtüşümü", temel eğretilemesel işlemlerdir.

Asıl konu ile yan konu arasındaki çağrışım dizgesi, *"bir eytişim içindeki bağlamları ya da örtüşümleri etkenleştirir."* Bu işlemler sırasında söz konusu birbirini etkileyen *"parçaların ya da öğelerin yerleri değiştirilir; bunlar karşılıklı olarak birbirini düzeltir ve denetler."*

"Fırsat yaratıcı işlevi gören" dilbilgisel (gramatik) tamlama, *"fanteziyi ve bütünleştirici aklı, bir anlamı, sözcük tamlamasının açıkça ortada olan anlamsızlığına"* öncelemeye ve *"rahatsızlığı ve şaşkınlığı anlam oluşturumu yoluyla üretken biçimde önlemeye"* zorlar. Dilbilgisel tamlamalar, *"çelişen tasavvurları ilgeçler, fanteziyi ve bütünleştirici aklı (espriyi) canlandırır."*

Birçok açık estetik öğe gibi, şaşırtıcı eğretileme, deyim yerindeyse, "anlık doğum" olarak ortaya çıkar. En yüksek yoğunluğu içinde pek sabitleştirilemeyen eğretileme, *"yinelenen alımlama yaklaşımları"* ile "renk cümbüşü" izlenimi yaratır. Anındalık, çabukluk, *"anlatımın açık ve verimli kısalığı"*, dönüştürümün ve imgelemin zamansal yönüdür. Estetik deneyimin "ansallığının aynası", imgenin ve simgenin "birden-bireliği" ya da ansızınlığı, örneğin, "yıldırım" simgesinde görülebilir. Ancak imgesel ya da eğretilemesel anlatımın *"tam ve kesin olmama"* özelliği, kendi içinde "tutarlı" ve "uyumlu" olmalıdır; oluşturulması ereklenen "biçeme" ya da biçemsel değere denk düşmelidir.

Eğretilemesel anlatım, bir yandan *"uyum ve bireşimlenme estetiği"*, öte yandan da "uyumsuzluk ve karşıtlık" estetiğini izler. *"Gerilimler, sürtüşmeler ve kesin karşıtlamaların"* yanı sıra, *"geçişimli öğeler ve özdeşimsel öğeler"*, eğretilemenin kapsamına girer.

Eğretileme kullanımına karşı olanlar, bu tutumlarına gerekçe olarak, eğretilemelerin *"yanıltma, süs, klişe ve gerçeğin çarpıtılması"* gibi amaçlarla kullanıldığını öne sürer. Eğretilemeye karşı, yalınlığı, anlamsal kesinliği ve açık anlatımı yeğlerler. Aydınlan-

macı-akılcı ya da görgün ve katı gerçekçi akım ve devinimler, bu yaklaşımı destekler niteliktedir.

Metafor Bir Şeyi Başka Bir Şeye Göre Anlatır

Eğretileme ile ilgili bilgileri genişletmek amacıyla, George Lakoff/Mark Johnson'ın "Metaforlar"[38] adlı yapıtına da başvurmak gerekir. Bu kitabın "Beraber Yaşadığımız Kavramlar" bölümünde yer alan belirlemeler uyarınca, gündelik kavram dizgesi, *"doğası gereği metaforiktir."* Kavramlar, *"dünyada yolumuzu bulma tarzımızı ve diğer insanlarla ilişki kurma biçimimizi"* belirleyen dilsel öğelerdir.

Anılan yazarlar, *"tartışma, savaştır"* tümcesinin tümüyle metaforik olduğunu öne sürer ve şu belirlemeyi yapar: *"Metaforun özü, bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlatmak ve tecrübe etmektir."* Bu belirleme uyarınca, "tartışma, savaştır" tümcesinde geçen "tartışma" ve "savaş" farklı türden şeylerdir; yapılan eylemler de başka türdendir. Öte yandan, tartışma, *"kısmen savaşa göre yapılaşır, anlaşılır ve dile getirilir."* Böylece, kavram ve eylem, eğretilemesel bir öz-yapı kazanır. Sonuçta dil eğretilemesel bir öz-yapıya kavuşur.

Yazarlar, insanın düşünme sürecinin de *"büyük ölçüde metaforik olduğunu"* öne sürerler.

Metaforları, "yapı" ve "yönelim" metaforları olmak üzere ikiye ayıran bu iki yazara göre, örneğin, "mutlu" sözcüğü yukarı yönelimlidir. Sözün gelişi, *"mutlu olan yukarıdadır"* denilebilir. *"Bilinçli olan yukarıdadır"; "bilinçsiz olan aşağıdadır"; "sağlık ve yaşam yukarıdadır"; "hastalık ve ölüm aşağıdadır"; "güç(-lülük) yukarıdadır"; "güçsüzlük aşağıdadır"* gibi tümcelerle yönelim anlatılır. Buna göre, her türlü olumluluk ve değer yukarıdadır; olumsuzluk ve değersizlik aşağıdadır. Bunların kökleri kültürel deneyimlerdedir. Kültürel deneyimler, ayrıştırılabilir ve ulamlanabilir.

---

38 George Lakoff/Mark Johnson: "Metaforlar- Hayat, Anlam ve Dil"; çeviren: Gökhan Yavuz Demir, Paradigma Yayınları, 2. baskı, İstanbul 2010

"Asabı bozuldu" anlatımı, Lakoff/Johnson'ın belirlemesiyle, "ontolojik metafor"dur. Bu metafor türü, "*düşüncede dolaysız ve yaygındır*" ve "*genellikle zihnin fenomenlerini dolaysız ve apaçık*" anlatırlar.

Anılan araştırmacıların "taşıyıcı metaforlar" diye ulamladıkları metafor türü, "o, görüş alanımın içindedir" tümcesinde görüldüğü üzere, "arazi" ve "görüş alanı" gibi büyüklükleri kapsar.

Bu araştırmacılara göre, bir retorik figür olan "kişileştirme" de aslında bir metafor türüdür. Bu metafor türü, "*yaşam beni aldattı*" tümcesinde görülebilir.

Yine bir retorik figür olan ve çoğunlukla metafor ile birlikte anılan "metonomi" "düz-değişmece, ad aktarımı" da bu kapsamda değerlendirilir. Örneğin, "*akrilik, sanat dünyasında egemendir*" tümcesinde "akrilik" düz-değişmecesi, akrilik boyanın kullanımına atıfta bulunur. Bir metonomi türü olan sinekdot, parça-bütün ilişkisini anlatır.

Metonomi, Gönderge İşlevi Taşır

Metafor, "*ilkece bir şeyi diğerine göre tasavvur etme tarzıdır*" ve başlıca işlevi anlamadır. Buna karşın, metonomi, "*esas olarak bir referans işlevi*" taşır. Bir başka anlatımla, "*bir şeyi diğerinin yerine geçecek şekilde anlatır.*" Metonomi, sinekdot anlamında kullanılabilir. Bu durumu, "*ne güzel bir yüzü var*" tümcesi anlatabilir. Bu tümcede bütün yerine parça, diyesi, "kişi yerine", "yüz" öne çıkarılmıştır.

Metonomim anlatımlar, "*bir şeyi, başka bir şeyle ilişkisi*" aracılığıyla/dolayısıyla anlatma olanağı verir. Örneğin, "bir Picasso" düşündüğümüzde, onu salt sanat yapıtı olarak düşünmeyiz; bu sanat yapıtını, onu yapan ressam ile birlikte düşünürüz.

Ayrıca, metonomik kavramlar, "*genellikle doğrudan fiziksel yahut nedensel çağrışımlar*" içerir. Kültürel ve dinsel sembolizm, metonominin "özel durumlarıdır." Örneğin, Hıristiyanlıkta "*kutsal ruh yerine, güvercin*" metonomisi vardır. Güvercin, bu bağlamda, birçok kültürde olduğu gibi, "barış, güzellik, dostluk" gibi

kavramları simgeler. Kültürel ve dinsel kavramlar, *"doğaları itibarıyla metaforiktir."* Simgesel metonomiler, gündelik deneyimlerle *"dinleri ve kültürleri karakterize eden tutarlı metaforik sistemler arasındaki eleştirel bağdır."*

Kültürel ve dinsel kavramlara ilişkin bu belirleme, İslam dini ve Türk kültürü için de tümüyle geçerlidir.

Yerine/Alegori

Metafor kapsamında kaynak olarak verdiğim "Fischer Edebiyat Sözlüğü"nün yine aynı cildinde yer alan "İmgesellik" maddesinde verilen bilgilere göre, *"iki anlamlı yazma tarzı"* olan yerinenin biçemsel çekiciliği, *"farklı iki dizgenin koşutlaştırımına"* dayanır. *"Görülebilir anlatı düzeyinde"* yürütülen dizge, "bağımlı" olandır. İki dizgeden bağımsız olansa "gönderge dizgesi"dir. Yönlendirici olan gönderge dizgesi, *"ortak, uzlaşımsal kavram ve değerler bütünü"* oluşturur.

Tümden-gelim yoluyla *"soyut düzey, somutun açımlamasını"*, tüme-varım yoluyla da *"metaforik/ eğretilemesel düzeyde somutta soyut görülebilir."* Antik dönemden beri "zengin bir gelenek" oluşturan "kişileştirme yerineleri", çoğunlukla *"tüme-varımsal ve açımlayıcı"* işlev görür.

Öngörülen ya da varsayılan *"kavram ve değerler dizgesi"*, *genellikle "olayların, yerlerin, karşılaşmaların alegorik/yerinesel aynasında etkileyici bir tarzda dolaylı gerekçelendirme ve söylemsel bütünlük içinde sunulur; böylece onaylar, ayrıntılar, sorgular ve yorumlar."*

Söz konusu düzeylerin *"bağımlılığı ve karşıtlığı içinde üretilen ayrımsal nitelikler"*, bilgi geliştirici bir rol oynar. Yerine, "bulmaca çözme"; diyesi, bilinmeyeni bilme, "yeniden bilme" ya da yeniden tanıma, *"bilineni yeni dolayım üzerinden yansıtma yoluyla tinsel ve içsel dünyaların canlılaştırılması"* yoluyla haz verici bir biçem aracı işlevi görür. Yerine, *"örnekseme, ayırma, zıtlık ve kapsayıcı anlam düzenlerinin sağlamlaştırılması"* gibi yöntemlerle "öğretici" etki yapar.

Yerinesel tümce yapısı konusunda şunlar söylenebilir:

Yerine, retorikte "yanaçlar" arasında sayılır. Yanaç ya da "trope", "*sanatsal bir tarzla bir sözcüğün ya da anlatımın asıl anlamını başka bir anlama dönüştürme*" işlemine verilen addır. "Translatio" çevirme ya da çevrim anlamında eğretileme; "illusio" oyunlaştırma; alay etme anlamında "ironi" de yanaç olarak değerlendirilir. "Düşünce figürü" (figura sentencia) anlamında "yerine", bu anlamlarda kullanılabilir.

Burada temel koyucu önemde olan şey, eğretilemede olduğu gibi, "çevrim" ya da "örtük aktarım" işlemidir. Örtük aktarım, "*benzerliğe taşlamalı yerinede olduğu gibi, karşıtlığa dayanır.*" Dolayısıyla, benzerlik ve benzemezlik, yerinenin başlıca iki dayanağını oluşturur.

Bununla birlikte, eğretilemenin "*tek sözcüklü örtük aktarımının/çevriminin karşısında bir sözcük veya tümce dizisinin yerinesel aktarımı*" yer alır. Bu yüzden, yerine, çoğunlukla "*yan yana sıralanmış eğretilemeler*" olarak da tanımlanır.

Eğretileme, tek sözcüğün ötesine taşarak birkaç sözcükle anlatıldığında "yerine" ortaya çıkar. Bu özelliğe dayanarak, eğretileme için, "kısa yerine" denilebilir.

Yerine, Dolaylı Anlatımın En Temel Biçimidir

"Fischer Edebiyat Sözlüğü"nde verilen bilgiye göre, yerinesel dil kullanım tarzı, kavramdan daha eskidir. Yerine, "*dolaylı anlatımın bir biçimi*" olarak en temel "dilsel" ya da "anlatısal olanaklar" arasında sayılır. Bu özelliğiyle, yerine, "*atasözlerini, yerinesel bulmacaları, kerametleri, ritüel sahnelemelerde dolaysız biçimlemeden sakınmayı ya da halk anlatı geleneklerini*" de kapsar.

Yerine, tümce yapıları içinde ortaya çıktığında "retorik yerine"den söz edilir. Tümce yapıları içinde somutlaşan "retorik yerine", her üç temel yazınsal türde de önemlidir.

Deneme, mektup gibi düz-yazı türlerinde "yerinesel söyleyiş" ya da "yerineleştiren" vurgu önemli bir anlatım aracıdır. Bu türlerde "içsel şeyler", "özel şeyler", hem korunur hem de "*genel bir*

şeye bağlanır." Alman Edebiyatında özellikle Jean Paul'un düz-yazı ürünleri, "*retorik yerine biçimleri*" bakımından zengindir. Retorik yerine, bütünlüklü ya da kapalı bir anlatı düzeyinin "*nesneselliğini gerektirir.*" Bu kapsamda belirleyici yön, "*gerekçelendirici karakterdir.*"

Lirikte "*örtük, duyumsatarak yerineleştiren figürasyon/biçimleme*" çoğunlukla öne çıkar. Şiirsel/yazınsal şifre açımlamasında genellikle "*imgesel gerekçelendirici uzlaşılar*" olan "*ikonografik geleneklere ilişkin bilgi*" gerekli ve yararlıdır.

Tekil duyu imgelerinin ya da simgelerin "*eğretilemesel gücü gelişerek, gerekçelendirici yerineye dönüşür.*"

Simge ile yerine arasında benzerlikler ve benzemezlikler vardır. Yerine, "*imgedeki örtük düşüncenin akışının (veya gidişinin) ardına düşmeye*" özendirir. Buna karşın, "*simgede ide birden belirir ve bütün ruhsal gücümüzü kapsar.*" Simgede "anlık tümlük", yerinede "*bir dizi anda ilerleme*" söz konusudur. Dolayısıyla, yerine, yazınsal ürüne ilişkin alımlama ve yorum olanağını çoğaltan "*daha fazla özgürlük alanı*" içerir ve "*tin, düşünceyi egemenliği altına almadan önce fantezinin oyun arzusu düşünceyi çevreler.*"

Eğretileme-yerine ikilisi işlevsel bakımdan tartıldığında şöyle bir durum ortaya çıkar: Eğretileme, "*yorumlanamazlık, sonsuzluk ve söylenemezlik*" gibi öğelerde sabitleştirilen bir perspektifi içerir. Bu özelliği açısından eğretileme, "*retorik sonrası metinlerdeki sözcük-şey-figürlerini temsil eden simgesel öğenin uyarlaması*" olarak değerlendirilebilir.

Eğretilemenin yadsınamaz üstünlüğüne karşın, Aydınlanma edebiyatında geri plana itilen yerine, özellikle romantikten bu yana açık bir değer yükselmesi yaşamaktadır.

Yerine, tümce kapsamında "bir yapı" olarak kavranılınca, "*yazınsal dönemlere özgü*" bir kavram olmaktan çıkar ve aynı eğretileme gibi, aşkınlaşarak "*farklı estetik koşullarda kendisini gerçekleştirir.*"

Genellikle "*gerekçelendirici eğretileme bütünlüğü*" alegorik (yerinesel) olarak nitelendirilir. Buna karşın, özellikle lirikte gerçekliğin yerinesel figürasyonu yoluyla "duyumsatıcı", imge izleği

bakımından açık/tek-anlamlı yönlendirilmesi, "yerineleştirici" olarak adlandırılır.

Yazınsal Yapıtın Yerinesel Yapısı

Yazınsal ürünlerin yerinesel yapısı söz konusu edildiğinde, "allegorese" kavramı öne çıkar. Allegorese, diyesi, yorum yoluyla örtük anlamı açığa çıkarma yöntemi, yerinenin *"yazınsal-öğretsel (didaktik) bir tür olarak belirginleşmesine"* katkı yapmıştır. Allegorese kavramına Türkçe karşılık olarak "yerinesel yorum" önerilebilir.

"Fischer Edebiyat Sözlüğü" uyarınca, Homeros'ca betimlenen *"tanrılar arasındaki savaşların bedensel ve etik yorumu"* ve Homeros'un epik anlatılarının "yerinesel kurgulu" olduğu savı, Stoikacı *"Homeros'un yerinesel yorumu"* ve *"Ovidius'un mitlere ilişkin yerinesel yorumu"* anlayışı ve bunu izleyen *"mitlerin yerinesel yorumu"*, *"yazınsal açıdan bağımsız yerinelerin üretiminin dayanağını"* oluşturmuştur.

Söz konusu bağımsız yazınsal yerineler, yüzyılların akışı içinde *"her yönüyle yetkinleşmiş ikonolojileri ve imge programları olan zengin bir tür geleneğinin"* gelişmesini sağlamıştır.

Daha baştan beri allegoreselerin *"yorumsal yönteminde pek çözümlenemeyen bir iki-anlamlılık"* egemenleşmiştir. Bu kapsamda *"yerinesel bir arka anlamın tahmin edilip edilmemesi"* veya bu arka anlamın *"yazarın ereği yahut da metin türünün"* bir gereği olup olmadığı önemli sayılmamıştır.

İkonografik "deşifreleme", bir başka anlatımla, *"allegoreseler yoluyla daha sonraki dönemlerin yerleşik anlam dizgelerini içeren anlamlı metinlerin aktarımı"*, *"etken yerine yaratımını geliştiren"* bir devingenliğe yol açmıştır.

Yerine ve yerinesel yorum (allegorese), *"yerleşik gönderge dizgeleri içinde etik öğeleri, insansal, felsefi, dinsel öğeleri"* ve *"aşk ve onurla ilgili geniş bir anlam evrenini"* kapsayacak bir işlev görmüştür. Bu bağlamda, örneğin, epik yapıtlar, *"doğa felsefesine, evrene ve ahlaka ilişkin yerineler"* olarak okunmuş ve alımlanmıştır.

Antik dönem mitolojisi, uzun yüzyıllar boyunca hemen her yazınsal tür için *"yerinesel türetimlerin dizgesi"* olarak görülmüştür. Bu durum, Hıristiyan Batı edebiyatında kendisini *"ayrımlaştırılmış ve kapsayıcı bir yorum çerçevesi"* içinde somut olarak açığa vurmuştur.

Tanınmış filozof ve yorum bilimci Hans Georg Gadamer, "Fischer Edebiyat Sözlüğü" uyarınca, *"yerinenin geçerliliğinin ve olanağının ön-koşulu olarak ortak yorumlama ufkundan (sensus communis)"* söz etmiştir.

Alman yazın tarihinde 1770'lerde, bir başka anlatımla, akılcılaşma deviniminin başatlaştığı dönemde *"simgesel yazına yöneliş, dinsel ve dünyasal konularda anlam belirleme sorunlarında bu ortak yorumlama ufkunun çöküşüne bir tepki"* olarak değerlendirilebilir. Gadamer'in söyleyişiyle, *"belirsiz yorumlanabilir bir öğe olan yerinenin karşısına tüketilemez bir şey olan simge"* çıkarılmıştır.

Bunun yanı sıra, modernitede durum farklıdır. Çağdaş yerineci *"hiçbir bağıntı dizgesine sahip değildir; onun yaptığı anlam yükleme, söz konusu nedenden ötürü, katıksız bir düzenleme karakteri kazanmaktadır."*

Kavramsal Yerine ve Yerinesel Topografi

Bir tür olarak yerinenin Antik dönemden kaynaklanan kökeni, *"yorum öğelerini kapsayan kavram ya da kişileştirme yerinesidir."* Kişileştirici yerine, çoğunlukla *"zıt olarak düzenlenmiş tinsel/ruhsal, içsel ve ahlaksal niteliklerin, evrenin ve yaşam dünyasının güçlerinin sahnelenmesi ve temsili"* olarak anlaşılabilir. Mitler ve destanların yerinesel yorumu (allegrose'si); diyesi, "alımlayıcı yerine", *"insanların güçleri, özellikleri, varlıkları ve kurumları temsil ettiğini"* varsaymıştır. Benzer biçimde "üretken yerinenin bazı alanlarında kişileştirmenin yapısal öğesi durumuna gelmiştir."

"Fictio personae", bir başka anlatımla, "kurgusal kişi", retorikte de bilinen bir anlatı öğesidir. Dolayısıyla, kurgusal kişiden

"yazınsal kişileştirmeye" geçiş, çok kolay olmuştur. Aynı şekilde *"kavramsal dilden kişileştirmeye, kavram ve değerler üzerine aydın tartışmasından sahnelenmiş diyaloğa, birçok yerinenin yapısı anlamında kişileştirmelerin tartışmasına geçiş"* sorunsuz gerçekleşmiştir.

Orta Çağ ve erken Yeni Çağ dönemlerinde "evrenselceler ve soyutlamalar" gibi tinsel büyüklükler önemli olmuştur. Bu kapsamda *"düşünebilen her türlü öğenin çok-sesli anlatımı"* öne çıkmaya başlamıştır.

Buna karşın, "seküler alanda", şövalye edebiyatında görüldüğü üzere, *"soylu kadını yücelten aşk yerineleri"* uç vermiştir; Orta Çağ şövalye kültürünü yansıtan *"içsel değerlerin, erdemlerin, gönül devinimlerinin ve duyumsamaların temsil edilmesi"*, "yerine" olarak değerlendirilmiş ve konu bütünlüğüne dönüşmüştür. Bu anlatı ve düşünce tarzı, 17. yüzyıla değin yoğun ve etkin olarak varlığını korumuştur.

Bütün 17. yüzyılı kapsayan Barok döneminde *"şölen kültürü içinde türlü-çeşitli yerinesel sahneleme sanatı"* kapsamında *"maskeli balolar, şölenler ve oyunlar"* yaygınlaşmıştır. Bu kapsamlı *"sanatsal temsil veya sunum programında"* edebiyatın da payı olmuştur. Bu gelenek, Goethe'nin başyapıtlarından "Faust II"de şölen ve maskeli oyunlar olarak kendini göstermiştir.

Yerinesel *"temsil etme ve gönderme modeli"*, Batı edebiyatında oldukça yaygındır. Bu modele, örneğin, Shakespeare'in yapıtlarında da bolca rastlanır. Ayrıca, *"savaşım, ikili tartışma, hatta ölüm kalım savaşımı"* atışmasını konulaştıran yapıtlarda anlatı aracı olarak "kişileştirici yerine" kaçınılmaz olarak kullanılmıştır.

Giderek "yerinesel yerler", örneğin, cennet, kırsal dinginlik, ütopya, aşk bahçesi, iç dünya gibi "bahçe yerineleri", kişileştirici yerinelere eş-değer özellik kazanmıştır. Bunların yanı sıra, öfke ülkesi, keder ülkesi, içki ülkesi gibi, *"alegorik deliler topografisi"*; *"eğretilemesel Hıristiyan haç yolculukları"* gibi motifler de yazınsal ürünlerde kullanılmıştır.

Şey Yerineleri

"Fischer Edebiyat Sözlüğü"nde yer alan *"sözcükler eğretilemeleri, şeylerse yerineleri üretir"* sözü, yerine-şey ya da nesne ilişkisinin felsefi dayanağını ortaya koymaktadır.

Eğretileme ve yerinelerin anlamsal açımlaması, "temel eğretilemesel bilgi" ve buna denk düşen *"fantezi"*, *"simge geleneğinden yararlanma"* ve *"metne içkin yorumsal yönlendirmelerin yanı sıra, yerinesel bağıntı dizgesinin konvansiyonel kodu"* gibi yeterlilikleri gerektirir.

"Kavram yerineleri", genel çerçeveyi oluşturduğunda *"karışık yerine kavramı/konsepti gerilimli bir karşıtlığa dayanır."* Bu karşıtlığın bir yanını *"kavramsal kişileştirmelerin konuşkan öz-temsili veya öz-sunumu"*, öbür yanını da *"olgu ve nesnelerin suskun ve gizemli dili"* oluşturur.

İçkin yorum öğeleri içeren "allegoria permixta" anlamında "şey yerinesi", *"belli ölçüde bir muğlaklık, gizem karakteri ve anlaşılmazlık"* niteliğini korur. Bu, *"simgesel oyun türünün öncüsü"* olduğu ölçüde, olgu ve nesne dünyasının "özerkliği" ile bağlantılıdır. Anlatıda "dolaysız işlevsel öğeler", bir başka anlatımla, nesne/şey, konu ve olay alanları, *"kendi başlarına görgün-yansıtıcı bir ağırlık"* kazanır. Böylece, *"olgusal/gerçekçi anlatı cevheri/tözü ile soyut figürasyonun karşıtlığı ortaya çıkar."* Söz konusu karşıtlık/zıtlık, *"romantik figüralizm üzerinden çağdaş anlatı yapılarına değin gerçekliğin ve örtük yerinenin gerilimli yan-yanalığını ve birlikteliğini oluşturmuştur."*

Bununla birlikte, yerine, 19. yüzyılın başına değin büyük ölçüde *"şeffaf bir yazınsal oyun"* özelliği taşır.

Bu bağlamda *"üzerinde uzlaşılmış (gelenekselleşmiş) yanaçsal gösterge, simge, nitem ve mitolojik motifler kodu; yerlerin, konuların, olayların, figürlerin ve nesnelerin anlaşılmasını düzenlemiştir."* Anlam düzenlemede bir başka etken ya da anlamın ortaya çıkmasının bir başka yolu şu olmuştur: *"Anlam, metinler-arası bir biçimde açık eğretilemesel ilişki(lenim)ler, anlamsal düzeylerin birbirine bağımlılığı ve anlam bağlamının zorlaması yoluyla"* ortaya çıkmıştır.

Öte yandan, şey ya da nesne yerinesi, "ikonografik dizge" (doğanın üç alanı, Antik mitoloji, amblematiğin gösterge evreni) yerinenin buyruğunda olmasına karşın, yazınsal anlatıda yalnızca noktasal ve ipucu biçiminde görülmüştür.

Yerine, özellikle "bildiri", "duyuru", "fabl" gibi küçük yazınsal türlerde giderek daha fazla "öğretsel bir işlev" yüklenmiştir.

Dönüş(tür)ümler

Hegel'in "Estetik Üzerine Dersler- I"[39] adlı yapıtının "Metamorfozlar" ile ilgili bölümünde yer alan belirlemeleri uyarınca, metaforlar veya dönüştürümler, *"simgesel-mitolojik türdendir ve düşünsel ile doğalı karşıtlaştırırlar."* Örneğin, dönüştürümler, doğal bir varlığa, bir kayaya, hayvana, bir çiçeğe, *"bir çöküş ya da düşünsel varlıkların bir cezası"* gibi anlamlar verir.

Bu anlamlandırmalar, genellikle bir yanlış kararın, bir tutkunun ya da bir cinayetin bitimsiz bir suç ve acıya düşme biçiminde, düşünsel yaşamın özgürlüğünü yitirme ve doğal varlığa dönüşme biçiminde olur.

Dönüşümlerde "doğal", bir dağ, pınar ya da ağaç örneğinde olduğu gibi, salt dışsal ve düz-yazısal (prozaik) değildir. Doğala tinden/düşünden türeyen eylem ve durum ile ilişkili bir anlam verilir. Örneğin kaya salt taş değil, aynı zamanda çocuklarına ağlayan Niobe'dir.

Öbür yandan bu insansal olay, *"herhangi bir suç ya da düşünselin indirgenmesi anlamında bir doğa görünüşünün dönüşümünü"* anlatır. Kişilerin ve tanrıların doğa nesnelerine dönüştürümü, bilinç-dışı simgeleştirmenin dışındadır.

Dönüştürümler, *"doğal ile düşünseli belirgin olarak ayırır ve bu yönleriyle de simgesel-mitolojik olandan salt mitolojik olana geçişi oluşturur."*

Hegel'e göre, mitolojik olan, halkların mitlerinde güneş, deniz, nehir, ağaç ve yeryüzü gibi somut bir doğa varlığından yola çıkar;

---

39 G. W. Friedrich HEGEL: "Vorlesungen über die Aesthetik I"; Werke in zwanzig Baenden, 13, neu editierte Ausgabe, (Metamorphosen), Redaktion: Eva Moldenhauer/ Karl Markus Sichel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983

ancak *"doğal görünüşlerden içsel içeriğini alarak, bu salt doğalı ayırır."* Bu ayırma aşamasında doğalı *"düşünsel bir güç olarak insana özgü bir tavırla sanatsal açıdan içselde ve dışsalda biçimlendirilmiş tanrılara dönüştürerek kişileştirir."*

Homeros ve Hesiodos böylece Yunanlara mitolojilerini kazandırmışlardır. Onlar, mitolojiyi salt tanrıların anlamı olarak değil, ahlaksal, fiziksel ya da spekülatif/düşüntülü öğretilerin anlatımı olarak değil, insan biçimine bürünen düşünsel din olarak algılamışlardır. Ovidius'un metamorfozlarında *"mitsel olanın çağdaş işlenimi dışında en heterojen olanlar birbiriyle karıştırılır."*

Mitsel betimleme türü olan dönüştürümler dışında, bu biçimin özgün konumu öykülerde ortaya çıkar. Bu öykülerdeki simgesel ve mitsel biçimlendirmeler, ya dönüştürümler olarak ya da anlam ve biçimin karşıtlığının birliği olarak betimlenir.

Simge ve Simgesel Dil

İmgesellik ya da imge dili bağlamında irdelenen kavramlardan biri de simge ve simge dilidir. Paul Ricoeur'nün daha önce kaynak olarak andığım "Zaman ve Anlatı III - Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi"nin "Süreklilik, Bir Paradigmalar Düzeni Sorunu mu?" ara-başlığı altında yer alan belirlemesiyle, bir yazınsal simge özü bakımından "varsayımsal bir dil yapısıdır"; bir başka deyişle, "bir iddia değil, bir tahmindir." Bu yapıda "içeri doğru yönelim, dışa doğru yönelime göre daha ağır basar." Söz konusu dışa doğru yönelim, "dışa dönük ve gerçekçi göstergelerin yönelimidir." Böyle anlamlandırılan simge, "kurmaca özellikli biçimlerin hem inişli hem de çevrimsel zincirini" kavramada yorum bilimsel bir "anahtar" sağlar.

Yine "Fischer Edebiyat Sözlüğü"nün ilgili maddesinde verilen bilgilere göre, eğretilemenin "temel işlevi ve devinimi", *"özellik yükleme, iki tasavvurun örtüşmesi, karşıtlama anlamında yerine geçirme"* gibi işlemlerle gerçekleştirilir. Yerine, *"bir ayrım çizgisinin devingen oyununu, anlam bütünlüğünün izlek melodisi üzerinde açımlar."*

Buna karşın, simge, *"kapsamlı bütünlüklerin belirtisidir."* Simge, *"anlam alanlarını, ruh durumlarını ve gönderge ufuklarını"* açar.

Simgesel edebiyat/şiir, *"Avrupa gerçekliğinde başatlaşan yazınsal gerçek oluşturumunun belli bir türünü"* gerektirir. Bu edebiyat türü, Goethe, romantik ve 20. yüzyılın diğer edebiyat akımları üzerinden ve onlardan yararlanarak, bugüne ulaşmıştır.

Bu kapsamda 1800'lü yılların başında "yerine" ve "simge" kavramlarına ilişkin tartışma, edebiyat anlayışında gerçekleşen köklü değişimlerin göstergesidir. 1770'lerden sonra asıl olarak Aydınlanma'nın bir ürünü olan "norm edebiyatı" ya da "kurallı edebiyat" ve "natura naturata"; diyesi, yaratılmış doğaya retorik-dolayımsal öykünmecilik, yerini, *"kendisini edebiyatta oluşturan bir gerçekliğin (natura naturans-pradigması; diyesi, yaratan doğa paradigması), anlatım estetiği modeline"* bırakmıştır. Bu model ya da anlayışa göre, yazar, *"doğa gücünün organı ve dolayımıdır"*; bir başka anlatımla, yazar ya da şair, "dehadır."

"Yerine", artık daha önceki edebiyatın/şiirin *"retorik araçsallaştırımının"* işareti olarak duyumsanmıştır. Bir başka deyişle, yerine, *"keyfi"*, *"araçsal"* ve *"uzlaşısal"* olarak sağlanan, *"kavramsal ve akılsal bir gösterge kullanımı"* olarak algılanmıştır. Simgenin ve simgesel öğenin "sonsuz" anlam ve gönderge işlevi, *"ontolojik boyutlandırmaları ve kavram alanlarını"* dışlayan bir tavrın anlatımıdır.

Yeni edebiyatın *"ülküsü"*, *"keyfi olmayanın"*, *"gerekir olanın"*, *"kendisi aracılığıyla gerçek olanın anlatımının paradoksudur."* Yerinenin, bir şeyi amaçlı olarak "anlamlandırmasına" karşın, simge ya da simgesel, *"kendisi aracılığıyla"* konuşur. Bir başka deyişle, simge, "keyfi olmadan", "spontane olarak", *"kendi araçsal oluşumunu ortadan kaldırarak"* anlatır.

Nasıl ki "ayrım" ve "özdeşlik" açık bir karşıtlık oluşturursa, *"imgesel aktarımın ya da dolayımın akılcı tarzı olan yerinenin soğuk ve artistik mesafesi"* ile simgenin ya da simgeselin *"yorumsal bütünleştirim gücü"* de *"uzlaşmaz bir karşıtlık"* oluşturur.

Gerçeğin bizzat kendisi "simgesel" olunca, "*süsleyici yanaçlar, dışsal ve cansız*" görünür. Bu bağlamda Goethe'nin şu sözü anımsatılabilir: "Yanaçsız" (tropus); diyesi, retorik figürsüz tek bir "*edebiyat vardır; o da tümüyle tek bir yanaçtır.*"

Fischer Edebiyat Sözlüğü'nde konu hakkında verilen bilgiye göre, Goethe, simge ile yerine arasında "*ince bir ayrım*" görür ve söz konusu ayrımı şöyle belirler: "*Şairin tümele ulaşmak için tikeli arayıp aramaması ya da tikelde tümeli görüp görmemesi büyük bir ayrımdır. Bu tarzdan "yerine" doğar; yerinede tikel tümelin örneği olarak geçerlilik kazanır. Sonuncusuysa şiirin doğasıdır. Şiir, tümeli düşünmeksizin ya da tümele gönderme yapmaksızın, tikeli dile getirir. Bu tikeli canlı olarak kavrayan kimse, ayrımına varmadan tikelle birlikte tümeli de elde eder.*"

Goethe'nin bu belirlemesine göre, alegori, şairin/yazıncının tümelde veya genelde tikeli aramasıyla ortaya çıkar. Yerinede somutlaşan tikel, tümeli veya geneli örnekler. Tikelde geneli görmek, şiirin özüdür, doğasıdır. Şiirin görülürleştirdiği tikeli kavramak demek, onunla birlikte ayrımına varmadan tümeli veya geneli de anlamak demektir.

Simgeler, Belirsiz ve Sonsuz Sayıda İde Üretir

Öte yandan, simge ile yerine sorunsuz olarak karşılaştırılabilen retorik araçlar değildir. Yerine, "*dolaylı anlatımın (ortaya çıkardığı) bir metin yapısıdır; dile getirilen idelerin önceden tümlenmiş olması gerektiğini var-sayar.*" Yerine, ayrıca, "*yazın-dışı toplumsal söylem şekillenmelerine yönelik metne aşkın yerinesel gönderge*" yaratır.

Sembolik[40], bir başka deyişle, simge bilgisi/tarzı ise, "*metin-içi gönderge alanı içinde bulunan tekil simgeleri ya da simge dizilerini, bunların yanı sıra en önemli belirtileri örtüklük ve dile-getirilmemişlik olan metin düzenlenimini*" kapsar. Simgelerde ideler "belirsizdir" ve "*sürekli oluşum halindedir.*" Bu yüzden de simgesel ideler, hem "ulaşılmazdır" hem de "sonsuzdur."

---

40 "Sembolik" kavramı, Türkçede "simgeler", "simge bilgisi" veya "simge(leştirme) tarzı" olarak karşılanabilir.

Dizgesel ve bütünlüklü "simge dizileri", yerineye, bir başka deyişle, *"artistik olarak araçsallaştırılmış dolaylı anlatıma"* dönüşebilirler. Sembolik, *"yazınsal/şiirsel düzlemde gerçek oluşturumunun bir tarzıdır."* Yazınsal gerçek oluşturumu, yazınsal yapıtta kurgulanan dünyadır; yapıtın dünyasıdır. Bu tarz içinde *"yoğunlaştırılmış bir biçimde değişmecesel ve/veya örnekseme yoluyla ya da öykünmenin özgün bir aşkınlaştırımı üzerinden bir gönderim ya da ilişkilendirim alanı açılır."*

Öte yandan, "yazınsal estetik" ve "yaşam dünyası" (toplum, politika, din vb.) ile ilgili simgeleri birbirinden ayırmak gerekir. El-kol, yüz ve beden devinimleriyle açığa vurulan simgesel davranışlarla "düşünsel şeyler", "soyut şeyler" anlatılabilir. Bu bağlamda *"davranışlar göstergesel olarak araçsallaştırılabilir"*, selamlaşma şekli, el işaretleri, göstergesel değer taşıyan ve Türkiye kültüründe bolca görülen politik davranışlar, buna örnek olarak gösterilebilir.

Ernst Cassirer'in "Simgesel Biçimler Felsefesi" adlı yapıtının "Simgeleştirme Biçimleri ve Bilincin Yapılandırılması"[41] bölümünde dile getirdiği gibi, insan tözü ya da doğası gereği, "evrensel bir simge yeterliliği ve bilinci" ile donatılmış bir varlıktır. Söz konusu simge bilinci ya da simge belleği, insanın yetişkinliğine koşut olarak gelişir.

"Edebiyat Sözlüğü"nde belirtildiği gibi, yazınsal-şiirsel bağlamda *"her şeye, her yere, her olaya, her davranışa, kişisel davranışa, renklere ve ayrıntılara"* az ya da çok simge yüklenebilir. Simge yükleme, *"bir anlatım işidir"*; bir başka söyleyişle, burada sayılan görüngüleri vurgulama, belirlileştirme, yönlendirme ya da yineleme işidir. Daha açık anlatımla, simge yükleme, ilkesel olarak *"metin-içi bir gönderim alanı yaratma"* edimidir. Simge yükleme, *"gerçeğin tüketilemezliğinden, olgusallığından ve derinliğinden"* kaynaklanır. Simgeleştirmenin ereği, metnin figürleri ve alımlayıcı kitlesidir.

19. yüzyılın başlarına değin simge, "belirti", "belirleyici özellik", alegorik bir figürün *"nitemi"*, *"duyusal imge"*, *"düşündürü-*

---

41 Ernst Cassirer: "Philosophie der symbolischen Forman- Simgesel Biçimlerin Felsefesi"; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994, s. 27- 40

cü söz", *"formüle edilmiş inanç ilkesi"* anlamlarında kullanılmıştır. Simge bu yönüyle *"din, devlet ve toplumda bugün de geçerli olan estetik-dışı, temsili-gösterici, kolektif-kamusal kullanımda bulunan kapsamlı anlam alanlarına yönelik 'soyut imge göstergesi' (gamalı haç, yarım-ay, orak-çekiç, Tanrı'yı simgeleyen üçgen içinde göz vb.)"* olarak algılanabilir.

Sonuç olarak şu söylenebilir: Her dinde, her kültürde, her toplumsal alanda çok katmanlı ve karmaşık simgeler ya da simge dizgeleri vardır.

Romantik "doğa-tin" koşutluğunu ya da kavram çiftini, "evrensel bir yapı" olarak algılamakla ve Orta Çağ'a ve halk kültürüne, özellikle de mitolojiye yönelmekle, bu sayılan öğeleri *"romantikleştirme önermelerine"* dayanak ve gerekçe yapmıştır.

Simgeler, Şeylerin Dilidir

Romantiklere, örneğin, Novalis'e göre, dünya *"tinin evrensel bir yanacıdır, malzemesidir; tinin simgesel imgesidir."* Bu kapsamda doğa ve dünya, *"simgesel edebiyatta tinin ve gönlün aynası, öz-tanıyımın ve öz-karşılaşımın dolayımıdır."* Simgesel şiirin "yeni yoğunluğu", o zamana değin bilinmeyen *"ruhsal içtenlik ve etkilenim"* buradan kaynaklanır.

Erken-romantiğin bu önde gelen temsilcisinin yaklaşımı uyarınca, *"her türlü (iç ya da duyusal) anlam temsili-simgeseldir"*, bir başka deyişle, her türlü anlam, aynı zamanda bir "dolayımdır." Duyusal-anlamsal algılamalar, *"ikinci eldendir."* Tasavvur, niteleme ve oluşturu *"ne ölçüde özgün ve soyut ise"*, tasavvur edilen ve nitelendirilen *"nesneye ve uyarıcıya ne ölçüde benzemez ise"*, (iç ya da duyusal) anlam "o *denli bağımsız ve özerktir."*

Bu gelişmelerin bir sonucu olarak *"kesin olarak belirlenmiş olan metne aşkın göndergeler"* geçersizleşmiş, böylece *"estetik yaratımda dünyanın ve ben'in birliği anlamında yeni bir göndergesellik"* ya da yeni bir gönderge dizgesini alımlama sürecinde yeniden oluşturma olanağı doğmuştur.

Simge yaratma tarzı ya da simgeler, *"şeylerin dilidir."* Örneğin, güzel sanatların yapıtları, "devinimsiz" ve "dilsizdir." Bu yapıtlar, yalnızca sanat alımlayıcılarınca "canlandırılır" ve "dilselleştirilir." Yazınsal anlatımla, alımlayıcı böylece *"sanatçının/şairin içindeki katıksız imgeyi"* yeniden üretir. Bu bağlamda dil, *"şeysel olandır"*, *"özdeksel olandır"*; dolayısıyla da *"göstergesel olmayandır"*, *"dilsel olmayan dildir."* "Paradoksal gösterge" anlamında "simge", dilsiz dilin; diyesi, *"doğaldaki tinselliğin ve canlılığın"* karşıtında, *"özdekseldeki ve gerçek olandaki anlamın sezgisinin"* karşıtında devinir.

Simgesel Kaynağı Doğal Olandır

Fischer Edebiyat Sözlüğü'nde dile getirildiği gibi, simgesel anlamında *"gerçek olan, para-göstergesel bir büyüklüktür."* Doğalın, anlamsal bir gizil gücü vardır. Doğanın bu gizil *"anlamsallığı, dilin eşiğine uzanan 'dilsiz' konuşmadır."* Eichendorff'un deyişiyle, "düş dili" ya da "doğanın kerameti", ancak *"şairin büyülü sözüyle anlam kazanabilir."*

Simgeselin çıkış noktası doğaldır. Doğal, tözsel olarak anlamlandırılmaya, dolayısıyla da dilselleştirilmeye yatkındır. Doğalın bu tözsel yatkınlığı, bütün dönemlerde bütün sanat ve yazın akımlarının üzerinde durdukları ve beslendikleri bir kaynaktır.

Doğal ile simgesel arasındaki canlı bağ, çoğu sanat ve yazın kuramcılarca irdelenmiştir. Örneğin, Schelling verimlileştirmeye elverişli olan şu belirlemeyi yapmıştır: *"Simge, henüz özgürleşmemiş tindir. Bu tin, kendisiyle uğraştığı yaşam aşamasında özgürlük ve güzellik olan hakiki imgeye ulaşamaz."*

Simgenin devingen özünün ya da özsel devingenliğinin başlıca nedeni, *"özdeğin çok-anlamlılığıdır"*; daha önce de vurgulandığı gibi, doğalın gizemliliğidir.

Örnekseme ve eğretileme uyarınca, burada konulaştırılan sonsuz anlam gizil gücünü,"bilinen anlam" ya da kavramın kesinliğine ulaşamayan "sezinlenen anlam" oluşturmaz. Sonsuz anlam gizil gücünü oluşturan etmen ya da kaynak, *"sezgi ve dilsizlik arasında sıkışıp kalan doğaya yönelik anlamlandırma çabası, dilselleşti-*

ren dilsizliği ve simgenin dilsiz anlatımıdır." Yaşamın gizemi gibi, çözümlenemeyen simgenin büyülü çekiciliği ve anlamı da buradan kökenlenir.

Simgesel estetik ile ilgili yapıtlarda her gerçeklik, "simge sanısı" kapsamına sokulur. Bu simge tarzının ya da bilgisinin "meşrulaştırıcı" bağıntı çerçevesi, "*kurgusal yapıt bütünlüğü*" olarak nitelendirilebilir. Kurgusal yapıt bütünlüğü, "*niteleyici iki-anlamlılık*" bağlamında değerlendirilmelidir.

Birincisi, simge, söz konusu niteleyici iki-anlamlılık kapsamında bir yandan "yapı bütününden"; diyesi, "*metnin içkin anlam evreninden doğan*" anlam yüklemeyi kapsar. İkincisi, "yazınsal simge", ne denli fazla ya da ne ölçüde "*yalnızca gerçeğin öğesi*" olursa, o denli "gerçeklik anlamı" telkin eder ve "*yazınsal bağlamı gerçeğin simgeleri yönünde aşkınlaştırır.*"

Bu nedenle, çelişkili gibi görünmesine karşın, simgeyi ya da simgeseli oluşturma sırasında "kurgu bağımlılığı" ile "kurgu aşımı" birbiriyle bağıntılıdır. Simgesel bağıntıların metinler-arası ağının ötesine uzanan sembolik ya da simge tarzı, "*anlamını özünden türeten, metne aşkın bir gerçekliğin 'derin boyutu' olmaksızın*" varlık gösteremez, yeterli olamaz.

Simgesel metinlerde "*yazınsal gerçekliğin duy(g)usallaştırımı*" ve çoğunlukla "*akılcılık öncesi, doğa gizemciliğine özgü düşünme ve tasavvur tarzlarına yöneliş*" belirgindir.

"Fizyognomik model" uyarınca, "*biçim de simgeseldir.*" Adorno'nun "Estetik Kuramı"nda yer alan "*sanat yapıtları, sanki simgeymişler gibi, figürlerinin özerkliği yüzünden saltık öğeyi içlerine almazlar*" saptaması, bu kapsamda değerlendirilebilir. Metin içinde belli işlevleri yerine getirmesi için "bilinçli olarak" kullanılan "*etkileşimlerin ve bağıntıların iç semboliği*", Adorno'nun sözünü ettiği bağlamın dışındadır.

Simgesel Anlam Sonsuzdur

"Belirsizlik", bulanıklık ya da derinlikten kaynaklanan "*simgesel anlamın sonsuzluğu*", "*yerinenin/alegorinin altın çağını yaşa-*

dığı uzlaşımsal anlam çerçevesinin bozulmasını/dağılmasını gerektirir." Yazınsal bir yöntem olarak sembolik ya da simgeleştirme tarzı, ancak *"anlamların ve anlam taşıyıcıların retorik araçsallaştırımı ve yazınsal belirleyimin göndergesel-gerekçelendirici temel öz-yapısı aşıldıktan sonra"* olanaklı olabilmiştir.

Böylece daha dolaylı "bir anlatı tarzı" öne çıkmıştır. Yapma, üretme, oluşturma anlamında poetika ya da edebiyat bilgisi/tarzı, retorik göndergelerin "anlatım diline" dönüşmesiyle estetikten bağımsızlaşmaya başlamıştır.

Yazınsal/şiirsel anlatıda (poiesis) *"şeyleri ve anlamları araçsal kullanma"*, yeni bir anlatım tarzına ortam hazırlamıştır. Böylece, başatlaşmaya başlayan *"spontane/kendiliğinden ve tam olarak anlaşılamayan bir gerçeklik dili"*, yazınsal/şiirsel üretimi belirlemeye ve *"romantik ironi yoluyla aşkın düzenleyimi dengelemeye başlamıştır."* Romantiğin bir türevi olarak *"anlatı stratejilerinin karmaşıklaşması"*, yazınsal motiflerin ve içeriklerin çeşitlenmesi, bu yeni durumun bir anlatımıdır.

Bu kapsamda "geçişsiz anlam", belirsiz metin çekiciliği ve *"okuyucunun yorumsal etkinliğine bir çağrı"* etkisi yaratır. Böylece, sembolik, bu türden *"derin anlam boyutlarına inanca ve tekil görüngülerde tümel bağıntıları tanıyan içgüdüsel olarak işlem yapan yorumlama çabasına inanca"* kendisini açar. Burada sözü edilen derin anlam boyutlarına inanç, *"simgesel alımlamanın katıksız öznelliğinin"* kaynağıdır.

Bu açıdan bakıldığında simge algısı ya da algılaması, *"alımlayıcının beklentisine, 'duyumsama yeterliliğine', yorumlayıcı yeteneğine ve anlam ile imlemi bireşimleme gücüne"* bağlıdır. G. Hillen'in söyleyişiyle, *"yerine, bir anlamı dolayımlar/aktarır; simgeyse bunun ötesinde bu anlamın üretimini"* erekler.

Sembolik, bireysel ya da tekil metnin *"estetik anlam yapısına"* bağlı olarak birçok "renk(lenim)" özelliği kazanır. Anlamlar, "duygu alanları", "estetik değerler", *"ortamsal, tuhaf ve etikle ilgili içlemler"* temelinde, yalnızca metnin bütünlüğünden çıkarımlanabilir. Bütün bu işlemler sırasında asıl söz konusu olan şey, her zaman için "yorumdur"; çünkü metinde "simge" ya da "simge-

sel" olarak geçerlileşen şey, "*metni anlamanın, yazın-bilimsel ve imge-edimsel çözümlemenin sonucudur.*" Simgeler, "*yansız metin bulguları olarak yalıtlanamaz.*" Dahası, "*simgeleri algılama ve yorumlama, her zaman simgenin söz konusu olduğu savını da kapsar.*" Bu yüzdendir ki, simge alımlaması, sözcüğün gerçek anlamıyla "*alımlama estetiği ile ilgili bir boyut taşır.*"

Friedrich Schiller'in daha çok romantiği çağrıştıran, ancak yazın-kuramında üzerinde görüş birliğine varılan belirlemesiyle, "*şairin (yapıta) yerleştirdiği gerçek vurgulanan içerik, hep bitimli olarak kalır; ancak onun yapıta yerleştirmek üzere bize bıraktığı içerikse bitimsiz bir büyüklüktür.*"

Bu bağlamda Adorno'nun işaret ettiği modernitenin başatlaşmasına koşut olarak simgeselin giderek gerçek anlamında kullanılması olayını da göz önünde tutmak gerekir.

"Simgesel", özel bir "duyarlılık" gerektirir; zorlama ve abartma bunun dışındadır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, sıradan ve eğlencelik yazınsal metinlerde simgesel giderek başatlaşmıştır.

Bütün bunlar göz önünde tutulduğunda şu saptama yapılabilir: "Hakiki semboliğin ölçütü", kendi varlık nedenini koruyan simgesel nesnenin;

"Direngenliği veya dayanıklılığı",
"Bütünlüğü" ve
"Kırılganlığı"

gibi özellikleridir.

Goethe'nin sözleriyle, simge "*tümüyle kendisini anlatılaştırmakla, diğer şeyleri de sezinletir.*" Yine yazarın deyişiyle, "*bu tarzla betimlenen nesneler, salt kendilerini simgeliyormuş gibi görünmekle birlikte, derin anlamlıdır. Simgesel, anlatının dışında göstereceği şeyleri her zaman dolaylı gösterir.*"

Özerk sanat yapıtının "kurgusal çerçevesi", "*bütün unsurlarının karşılıklı bağlantılılığını gerektirir.*" Konu, figürler ve gerçeklik bütünlüğünün "pragmatik bağıntısının" yanı sıra, "simgesel anlamların" ve karşılıklı yansıtımların "ülküsel bağıntısı" vardır.

Bu ülküsel bağıntı, *"bir ağ içinde ve simgesel anlam oluşturumunun örüntüsü kapsamında tinsel düzeyi"*, bir başka anlatımla, *"tinsel ilişkiler ağını"* gösterir. Sembolik, bu bağlamda *"her türlü metin öğesinin her düzeydeki (sözcük, gerçeklik, biçim, ses, olay ya da öncel ve ardıl göndergeler temelinde konu) anlamlarının eytişimini"* dile getirir.

Simgesel yapılandırıma ilişkin bilgi, *"karşılıklı yansıtımın, yükseltimin ve ayrıştırımın söyleşimsel örüntüsünü oluşturan unsurların özdeşleş(tiri)mi, yorumlamanın döngüsü içinde ortaya çıkar."* Burada *"yineleme, çeşitleme, yönlendirici motifik"* gibi biçimsel göndermelere dayanılır. Bunun yanı sıra, *"çağrışımsız vurgulayım, ayrıksılaştırım/yadırgatım ve metnin öğelerinin yalıtımı ve ayrıca anlatıcı imlemeleri ve figürler-arası diyalogda anlam yükseltimi"* gibi yöntemlerden yararlanılır.

Bazı yapıtlarda *"düşünsel-simgesel düzey, konu düzeyi yalnızca araç işlevi görecek ölçüde başatlaştırılır."* Buna karşın, bazı yapıtlarda da *"gerçek bütünlüğün bağımlı unsurları, metnin doruk noktalarında ya da sonuna doğru kaçınılmaz bir biçimde simgesel bir nitelik"* kazanırlar. Giderek artan *"atmosferik yoğunlaşma, istem-dışı jestler ve sözsüz devinimler, en ufak rastlantı, görünmeyen ayrıntılarda anlatıcının durması, pathos ile kullanılan koşutluk (paralelizm)"* gibi yöntemler, bu unsurlar arasında sayılabilir. Böylece, Herder'in sözleriyle, *"aslında pek anlamlı olmayan şeyler, simgeleştirir ve metinsel anlamların sentezi içinde her şey, taşıyıcı tinsel ve fiziksel gidişata gönderme yapar."*

Thomas Mann'ın yapıtları, *"simgesel yapılandırım tarzı ve örüntüleyim, bir virtüözite, bilinçlilik düzeyi ve pek aşılamayan anıştırı alanları bakımından evrensellik"* düzeyi için örnek gösterilir. Thomas Mann, "Büyülü Dağ" adlı romanına ilişkin şu sözleriyle, bu durumu dile getirir: *"Romanın oluşturduğu müziksel-düşünsel ilişki karmaşıklığı, ancak o romanın tematiği bilindiği ve simgesel işlev gören kalıp söz geriye doğru değil de ileriye doğru yorumlandığı takdirde, doğru görülebilir."*

VIII. Bir Felsefe Sorunsalı Olarak Dilsel Biçem ve Yaşar Kemal[42]

Biçem ve Biçemselleştirmenin Kaynakları

Biçimlendirme, Paul Ricoeur'nün "Zaman ve Anlatı III"deki "Gerileme, Anlatma Sanatı Son mu Buluyor?" bölümünde yer alan belirlemesiyle, *"bir dil çalışmasıdır."* Biçemsel kimlik, *"anlatısal kavrayış gücünün birikimsel ve tortulu bir tarihin içinde oluşmuş şematizmini"* belirtir. Dolayısıyla söz konusu kimlik, "tarih-ötesidir" ve *"zamandan bağımsız değildir."*

Jose Ortega y Gasset, "Sanatın İnsansızlaştırılması"nda sanatın özünün biçemleştirme olduğunu vurgular ve şu belirlemeleri yapar: Sanatın yolu biçem yaratma isteğidir, bir başka deyişle, biçemselleştirmedir. *"Stilize etmek (biçemselleştirmek, OBK); gerçeği çarpıtmak, gerçekliğinden çıkarmaktır. Stilizasyon, insanilikten çıkarmayı gerektirir, Öte yandan, insanilikten çıkarmanın tek yolu, stilize etmektir. Oysa gerçeklik, sanatçıyı uysallıkla eşyanın biçimini izlemeye çağırdığından, stilsiz kalmaya da çağırmaktadır."*[43]

Gasset'in Brecht'in ayrıksılaştırma kuramını çağrıştıran bu çok önemli belirlemesini doğru anlayabilmek için, kavramları belirginleştirmek yararlı olabilir. Stil, Türkçede "biçem" veya "üslup" demektir. Üslup kavramı, yeni dilsel-kavramsal türetimler yapmaya elverişli değildir. Bu nedenle, ben biçem kavramını yeğliyorum. Biçem temel alınarak, açıklama sürdürüldüğünde, stilize etmek, biçemselleştirmek; stilizasyon ise biçemselleştirme veya biçemselleştirim demektir.

Bu filozofun belirlemesinin anlaşılmasını kolaylaştırmak amacıyla, önce biçem sözcüğünün köken anlamına bakalım. Latince "stilus" sözcüğünden kökenlenen biçem (üslup, tarz), edebiyat

---

42 Bu bölümün ilk yazımını Mersin Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi öğretim üyesi Doç. Dr. Cemal Sakallı ile birlikte biçimlendirdim. Daha sonra üzerinde çalışmayı sürdürdüm.

43 Jose Ortega y GASSET: "Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler"; çeviren: Neyyire Gül Işık, YKY, İstanbul, 2010

kavramları ile ilgili sözlüklerde genellikle "yazış tarzı", "yazıcı", "kalem", "yazma" gibi anlamlarla karşılanır.[44] Yazma eyleminin kendisiyle ve yazanın yazıya yüklediği özgünlükle bağlantılı olarak düşünüldüğünde, biçem (stil), genel olarak yazarın kullandığı, "sanatsal" betimleme araçlarının ve anlatım biçimlerinin bütünlüğü ve özgünlüğü olarak tanımlanabilir.

Dilbilimsel biçem bilgisi (stilistik) açısından "biçem", herhangi bir dilin değişkenliğinden kaynaklanır; çünkü dilin değişkenliği, anlatımın tarzının değişirliği ve esnekliğini olanaklılaştırır. Dilsel üretim sürecinde dil kullanıcısınca yapılan dilsel seçim ya da biçemsel yeğlemeler, yazılı metinlerde biçem olarak belirir.[45] Bir yapıtın biçemsel yetkinliği, yazarının dilsel malzemeyi işleyerek biçemselleştirme yeterliliği ile doğru orantılıdır.

Biçem, bireysel, toplumsal, yöresel, kültürel ve ulusal bütünlüklerle de bağlantılandırılır. Bu açılardan biçem, bir bireyin, bir toplumsal kümenin, ulusun ve kültürün duyumsayışlarını, davranış ve tutumlarını, alımlayımlarını ortaya koyuş, anlatım tarzı olarak görülebilir. Yine bu bağlamlarda "bireysel biçem", "kümesel biçem", "yöresel biçem", "ulusal biçem", "kültürel biçem"den söz edilebilir. Bir dönemin, bir çağın anlatım özgünlüğü ve tarzını anlatmak için de "çağın biçemi" anlatımı kullanılır.

Belli bir yazın türünün biçeminden de söz edilebilir. Konuşma biçemi, mektup biçemi, düzyazı ya da şiir biçemi gibi. Dramın da özgün bir biçem türü olduğu bilinir.[46] Bu bağlamda "efsane" biçemi olup olmadığı da sorulabilir.

Yine Humboldt'un "Dil Felsefesi Üzerine Yazılar"ın "Dillerin Özyapıları" bölümündeki belirlemelerini anımsamak da yararlı olabilir. Humboldt anılan bölümde şu görüşleri öne çıkarır: Bir halkın tini "*kendi içinde canlı bir özgünlük taşıdığı dili etkile-*

---

44 Bu konuda bak: Werner Habicht vd. (Yayımlayan): "Der Literaturbrockhaus." T. I. Taschenbuchverlag. Mannheim, 1995.

45 "Linguistische Stilistik"; içinde: "Lexikon der germanistischen Linguistik", Tübingen, 1980.

46 Bu konuda bak: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Yayımlayan): "Historisches Wörterbuch der Philosophie- Tarihsel Felsefe Sözlüğü"; Wissenschaftlich Buchgesellschaft. Darmstadt, Basel, 1998.

meyi sürdürdüğü sürece, dil yetkinleşmesini ve zenginleşmesini sürdürür."

Her dil, *"tikel bireylere araç olarak hizmet ettiği için"*, özgün bir karakter kazanır. Her dil kullanıcı, *"kendi tikel özgünlüğünü"* anlatmak amacıyla dili kullanır; çünkü dil, "tekil konuşucudan" doğar ve herkes dili "kendisi için kullanır."

Her tekil bireyin *"anadilini ne kadar farklı algıladığı ve kullandığı, her biri kendi özgün dilini oluşturan büyük yazarlar karşılaştırıldığı zaman görülebilir."*

Farklı durumlarda "sözcük" tarafından uyandırılan tasavvur, *"her tekil kişinin özgünlüğünün damgasını"* taşır; fakat taşımakla birlikte bütün bu tekil kişiler tarafından "aynı ses" ile nitelendirilir.

Bu belirlemeler, biçemin ve biçemleştirmenin başlıca kaynağının bireysel veya tikel dil kullanımı olduğunu ortaya koymaktadır.

Yukarıda sayılan biçem türlerine veya biçem ayrımlarına bakıldığında, Yaşar Kemal'in özgün bir "bireysel biçemi", "yöresel biçemi" olduğu görülür. Kültürlerin de özgün bir biçemi olduğu, Nermi Uygur tarafından "Kültür Kuramı"nda betimlenmiştir. Yaşar Kemal'in Türkçenin niteliklerinden kaynaklanan "dilsel biçemi" ve Türkiye kültürünün bir türevi ve yansıtıcısı olarak "kültürel biçemi" olduğu da söylenebilir.

Biçem, bir felsefe sorunsalı olarak kavranıldığında, Yaşar Kemal'e ilişkin bu belirleme şöyle açımlanabilir. Biçem salt "estetik yaratım alanlarıyla" sınırlandırılamayacak denli anlam genişlemesi geçiren bir kavramdır.

Ayrıca, biçem toplum ve kültür bilimlerinde çözümleme aracı olarak kullanılır. "Düşünme biçemi" örneğinde olduğu gibi, sayılan biçem kavramlarının tümünü değişik yoğunluklarda kapsayabilen ya da ilgilendirebilen biçemler de vardır. Bu bağlamda, bir bilim topluluğunun düşünme biçeminden, örneğin, doğa bilimlerinin biçeminden, bu biçemin oluşumu, gelişimi ve değişiminden de söz edilebilir. Konuya böyle yaklaşıldığında, düşünmenin konusunun "ne" olduğundan çok "nasıl" olduğu öne çıka(rılı)r. Farklı düşünüş ve yaşayış tarzlarının da toplumcu, özgürlükçü, gelenekçi ya da tutucu, baskıcı gibi, bütünlük ve özgünlüğe yol açan biçemsel özellikleri bulunur.

Yaşam ortamının ve bu ortamı hazırlayan tarihsel, kültürel birikimin bir sonucu olarak ortaya çıkan yaşam tarzı da, hem bir yaşam anlayışının bir türevi, hem de söz konusu yaşam anlayışının biçimlendiricisidir. Bu bağlamda biçem, yukarıda da ipucu olarak dile getirildiği gibi, yaşamın bütün alanlarını kapsayan, onlardan etkilenen ve onları etkileyen kavrayış, algılayış, dışa vuruş ve biçimlendirilişlerin tümü olarak adlandırılabilir.

Böyle bir tanımlama denemesi kapsamında "biçem", felsefi açıdan bir "kurgulayım, oluşturum ulamı", bir "bireysel duygu biçimlendirimi idesinin bütünlüğü" olarak ortaya çıkar ve "yaşam biçemi" olarak nitelendirilir.

Dünyaya Bakış Tarzı Olarak Biçem

Yukarıda anılan "Felsefe Sözlüğü"nde verilen bilgilere göre, felsefenin bakışıyla "estetiği", "biçemin eleştirel felsefesi" olarak öbeklendiren ve onu etik alana bağımlılaştıran düşünürler de vardır. Bu yaklaşıma göre, "*yaşam biçeminin estetiği, bu estetiğin dizgesel önkoşulu olarak sorumlu eylemin etiğine*" gereksinme duyar.

Kültürler arasındaki başkalıkları oluşturan temel etmen de, bir bakıma biçemdir. Bu nedenle, kültürler de "yaşam biçemi" olarak ulamlanabilir. Konuya böyle bakınca, çeşitli kültürlerin özgün felsefe biçemlerine sahip olduğu çıkarımı yapılabilir; çünkü "düşünme biçemi", Fellmann'ın belirleyimiyle, bizzat felsefenin oluşturucu bir öğesidir.

Belli bir kültürün biçemi olduğu gibi, Avrupa ya da Asya kültürü gibi kıtasal kültürlerin biçeminden de söz edilebilir. Örneğin, Hans Georg Gadamer, Avrupa kültürü ve biçeminin öncelikle eleştirel kuşkuculuk ve bilimsel nesnellik temelinde biçimlendiğini savlar.[47]

Ernst Bloch, dünyaya bakışın her şeyden önce, bireyin toplumsallaştığı kültürle bağlantılı olduğunu anlatır.[48] Felsefede de, kendi-

---

47 Hans Georg Gadamer: "Das Erbe Europas- Avrupa'nın Mirası"; Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main, 1989.

48 Ernst Bloch: "Tübingener Einleitung in die Philosophie- Felsefeye Giriş"; Mannheim, 1986.

sini gösteren "farklı kültürel biçemlerin" etkileşim sonucu bir üst düşünme biçemine, diyesi, kültürlerarası bir biçeme dönüştükleri savı da, örneğin Ram Adhar Mall tarafından kuramsallaştırılır.[49]

Bloch'a dayanarak biçem, dünyaya bakışın bütünlüklü bir biçimi olarak kavranıldığında, felsefi düşünceyle yaşam arasındaki bağ, bağlantı kurulmuş olur. Düşünme biçemi ile felsefe arasındaki bağ konulaştırıldığında, doğaldır ki, hakikat ile biçem arasındaki ilişki de gündeme getirilir.

Bu irdeleme de, bir kurgulayım sonucu ortaya çıkan, edebiyat yapıtları üzerine felsefenin bakışıyla ve alımlayıcı açısından bir kurgulayım denemesidir.

Sözlü Edebiyatın Yaşar Kemal'in Yazınsallaştırma Tarzına Etkisi

Bu çalışmada, biçem kavramı felsefe düzeyinde yoğun olarak Hegel, Adorno ve Cassirer ile bağlantılandırılacaktır. Hegel, Fransız düşünce birikimi ya da geleneği bağlamında biçemi "öznenin özgünlüğü" olarak tanımlar.[50] Öznenin söz konusu özgünlüğü ise, yazın alanında "anlatım biçiminde", "deyişlerde", "sözlerde" ortaya çıkar.

Hegel'in değerlendirimi yazınsala uyarlandığında; anlatım biçimi, "temanın/izleğin iç isterlerine uyma alışkanlığı" olarak ulamlanabilir.

Biçem, bu yaklaşım uyarınca, bir "*sanat dalının doğasından doğar*"; sanat yapıtının doğasında da bir konu gerçekleştirime ulaştırılır. Hegel'in sanat yapıtının özyapısıyla biçem arasında dolaysız bir bağ görmesi, Yaşar Kemal'in Alain Bosquet'yle yaptığı söyleşide, "*yaratımının kaynağını ve biçemini sözlü edebiyat geleneğinde, destancı soyunda*" görmesiyle örtüşür.[51] Yazarın içerik ya da konunun kendi dilini ve biçemini de birlikte getirdiği yolundaki görüşleri de Hegel'in yukarıdaki belirlemesiyle benzerlik taşır.

---

49 Ram Adharr Mall: "Philosophie im Vergleich der Kulturen- Kültürlerin Karşılaştırılmasında Felsefe"; Darmstadt, 1995.

50 G. W. Friedrich Hegel: "Vorlesungen über die Aesthetik- Estetik Üzerine Dersler", Saemtliche Werke, Bd.12, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1971.

51 Yaşar Kemal: "Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor", İstanbul, 1993.

"Biçem, sanat dalının doğasından doğar" söylemi uyarınca, her sanat dalının özgün bir biçemi olduğu söylenebilir. Ayrıca bu söylem ile Adorno'nun, *"roman, tarihin burjuva döneminin yazınsal biçimidir"*[52] saptaması ilişkilendirilebilir. Söz konusu belirlemeden, romanın asıl olarak burjuva toplum düzeninin üretim ve tüketim ilişkilerini konulaştıran bir yazın türü olduğu ve biçemsel özgünlük taşıdığı gibi bir çıkarım yapılabilir.

Ne var ki, Yaşar Kemal'in toplu yapıtlarının değerlendirimi, bu çıkarımı genişletir; çünkü Yaşar Kemal dünya ve insan anlayışını, burjuva öncesi dönemi, hatta dönemlerin izlerini taşıyan toplum düzenini, insan görünümlerini betimler. Ayrıca, Yaşar Kemal, yazınsal biçimleri, anlatıcısının ayrıksılığını yansıtacak bir yaklaşımla yeniden anlamlandırır.

Adorno'nun *"roman evrensel yabancılaşımı ve özyabancılaşımı konulaştırır, düşünümselleştirir"* biçimindeki değerlendirmesiyle, anılan düşünürün sözünü ettiği ve asıl olarak tarihin burjuva döneminin bir türevi ve görüngüsü olan "evrensel yabancılaşım ve özyabancılaşım", Yaşar Kemal'de aşkın bir izlek olarak bir bakıma bütün zamanların insani tasarımına dönüşür. Yaşar Kemal'in *"bir yazar, insan gerçeğine varabilmişse, çok derinlerde insanlarla buluşma olanağı bulabilmişse; insanlar onda kendilerini bulabiliyorlarsa..."*[53] biçimindeki değerlendirmesi ve *"yazarın görevi, insanoğlunun oluşa gelmesini betimlemektir"*[54] saptaması, söz konusu felsefi sorunsalın ve onun edebiyata uyarlanımının anlatımı olarak görülebilir. Bu düşünsel bireşim, Yaşar Kemal'in yazınsal biçeminin, doğa çiçekleri örneği, renk renk açılmasını olanaklılaştıran tüketilemez bir konuyu oluşturur.

"Baldaki Tuz"da yazar, doğanın kişiliğinden, sonsuz çelişkisinden, doğayı, insanı ve olayları yaratan halkla gönül bağı kurmaktan söz eder ve bunları gerçek sanatçı olmanın ölçütleri arasında sayar.[55]

---

52 Theodor Adorno: "Noten zur Literatur- Edebiyat Üzerine Notlar"; Toplu Yapıtlar, Cilt 11, Frankfurt am Main, 1988.

53 Yaşar Kemal: "Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor"; İstanbul, 1993.

54 Alıntılanan kaynak: Ramazan Çiftlikçi: "Yaşar Kemal, Yazar, Eser, Üslup"; Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997. s. 237.

55 Bkz. Yaşar Kemal: "Baldaki Tuz. Yazılar, Konuşmalar"; Basıma Hazırlayan: Alpay Kabacalı, Can Yayınları, 5. Basım, 1995, İstanbul.

Yaşar Kemal, Kahramanlarını İş-bölümlü Olarak İşlevselleştirir

Yaşar Kemal'in sanat anlayışında, Theodor Adorno'nun "*sanat yapıtı işbölümü gerektirir; birey sanat yapıtında iş-bölümlü işlevselleşir*" ilkesi geçerlidir. Kahramanlar, yapıtın malzemesi içerisinde eriyip gitmez; işbölümlü bir kurgu içerisinde üretir; üretimin bölüşümünden doğan haksızlıklara, insan tanımazlıklara karşı yürütülen savaşımın yükünü, bedelini güçlerine göre paylaşır, yüklenirler. Yaşar Kemal'in işbölümlü, işlevli kurgusu, öncelikle kadın kahramanlarında gözlenebilir.

Yazarın çoğu yapıtlarında kadınlar, güçlü, sağlam kişilikli, dayanıklı, namuslu, güvenilir ve bütün bunların yanı sıra hem ruh hem de beden bakımından güzeldir.

Yukarıdaki anlayışla, Yaşar Kemal "*Çukurova can verir*" derken, insanın Çukurova için, toprak ve su için can verişini konulaştırır, çelişkileri dillendirir. Çukurova; bölüşümün, değişimin adı olur. "*Traktörler telli duvaklı gelin, gezen fabrika*"; tarlalar, "buğday denizi"; insan, umarsız, ağaya bağlı, yeri gelince de, ona başkaldırıcı olur.[56]

Yaşar Kemal, Başkaldırıları Yazınsallaştırır

Yaşar Kemal için aslında "*bütün Anadolu bir başkaldırılar ülkesidir.*" Bu bağlamda, örneğin, İnce Memed hem "*başkaldıran bir insan, hem de Anadolu'daki başkaldırıcıların mirasçısıdır.*" Başkaldırıya zorunlu olan bir başkaldırıcıdır. Başkaldırıya zorlanır; dağa çıkar; dağa çıktıktan sonra da romandaki bir başka kahraman Dursun Dede'nin deyişiyle: "*Onu dağdan indirmeye 'kimsenin', hatta İnce Memed'in kendisinin de artık gücü yetmez.*"[57]

Yaşar Kemal'in başkaldırıya zorunlu ya da yazgılı insan motifi, aslında diyalektik bir anlayış ve kurgu ürünüdür; çünkü toplumsal sömürü, haksızlık ve baskılar var olduğu sürece bunlara karşı başkaldırı da olacaktır. Bastıran olduğu sürece, başkaldıran olacaktır.

---

56 Bkz. Yaşar Kemal: "Çukurova Yana Yana"; İstanbul, 1955.

57 Yaşar Kemal: "İnce Memed 4"; Adam Yayınları, İstanbul, 1995, s. 136.

Sömüren olduğu sürece, sömürülmek istemeyen olacaktır. Haksızlık yapan olduğu sürece haksızlığa karşı çıkan da olacaktır.

Yine Adorno'nun "*sanat yapıtı üzerindeki çalışma, bireyler üzerinden toplumsal nitelik kazanır*" ilkesi uyarınca, Yaşar Kemal yapıtın dokusunu, toplumsallaşarak insanlaşan, insanlaştığı ölçüde toplumsallaşan ya da toplumsallaşmayı ilerleten kahramanlarına dokutur. Bunu yaparken kahramanları, "İnce Memed"de olduğu gibi, "güçlünün hukukuna" başkaldırır. Yaşam etkinlikleri ve savaşımları sürecinde özbilinçlerini ve toplumsal bilinçlerini geliştirir, insanlaşır ve insan oluşlarını kabul ettirirler.

Böylece, örneğin, Çakırcalı Efe, yapıtın sonunda ölse de, İnce Memed ortadan kaybolsa da, yalın ve sıradan kahramanlar büyürler. Yapıtın başlarında betimlenen zayıf, çelimsiz ve güçsüz İnce Memed, onurlu ve kararlı başkaldırı tavrıyla güçlenir, özgüveni artar; çevresine güven verir; onların gözünde büyür.

Bu anlayışla, Yaşar Kemal, Hegel'in "*özgünlük sanatçının asıl içselliğidir*" belirleyimiyle dile getirdiği insancıl coşkulanımla biçemini, biçeminin özgünlüğünü ortaya koyar. Onun biçeminin özgünlüğünün sanatsal kaynağı, insanoğlunun direniş ruhudur; bu ruhu dilselleştirmede seçtiği sözcükler ve sözcüklerin dizimidir.

"Karıncanın Su İçtiği": İçeriğin Şiirselleştirilerek Biçime ve Biçeme Dönüştürülmesi

"Biçem" kavramını açımlamayı sürdürebilmek için, biçem-tema/içerik bağıntısını konulaştırmak gerekmektedir. Konuya bu açıdan bakıldığında, şunlar söylenebilir. Biçem, "*malzemesinin koşullarının gereğini yerine getirdiği ölçüde, belli sanat dallarının kavranılışı ve gerçekleştiriminin isterlerine, temanın kavranılışından doğan yasalara kopuksuz olarak denk düşen anlatım*" ve betimleme biçimidir.

Özgünlük ise, Hegel'in tanımınca, "*salt biçem yasalarının izlenmesiyle*" oluşmaz. Biçem yasalarının izlenmesinin yanı sıra, özgünlük, anlatımda tükenmez, belli bir sanat dalının özü ve kavramından türer. Özgünlük, bir başına akla uygun bir malzemeyi

kapsayan sanatsal öznelliğin öz gücüne denk ülküsel bir bilince uygun bir coşkulanımla biçimlenir.

Bu değerlendirmeler, yazınsallığın köklerinden birini "sözlü edebiyat geleneğinde", "destancı soyunda" gören Yaşar Kemal'in özgünlüğünü anlatmıyor mu?

Hegel, bu kavramsal belirleyimden şöyle bir türetme yapar: "*Özgünlük, hakiki nesnellikle özdeştir.*" Özgünlük, öznellik ile anlatımın nesnelliğini, anılan bu iki unsurun "birbirini" yabancı göremeyecekleri bir biçimde kuşatır.

Özgünlük, bir yönüyle "sanatçının asıl içselliğini" oluşturur, öbür yönüyle de temanın doğasını/özyapısını yansıtır. "Sanatçının tözsel içselliği" ile temanın özyapısının şiirsel bir dille buluşmasına en güncel örnek "Karıncanın Su İçtiği"dir. Bu yansıtımda konunun üretken özne(llikten) doğması, özgünlük ya da tekillik olarak belirir. Biçem ve özgünlük kavramlarına ilişkin bu felsefi belirleyim, "İnce Memed"den "Karıncanın Su İçtiği"ne değin hemen hemen bütün yapıtlarında görülürleşir. Yaşar Kemal'in yapıtları bütününde bu düşünsel saptama, yazınsal gerçekleştirime ulaştırılır.

Gerçek Sanatçı Yereldir

Yaratan öznenin kendinden çıkarak, betimlediği nesneye ulaşması anlamında özgünlük, yerellik ve evrensellik kavram çifti bağlamında da konulaştırılabilir. Her yazınsal ürünü üretildiği ortam gereği "yerel" olarak değerlendiren Yaşar Kemal, "*eski Yunanın çağlar boyunca süren koşullarının bir sonucu*" olarak değerlendirdiği Homeros'u bile "yerel bir sanatçı" olarak adlandırır.[58] Yazar, Alain Bosquet'yle söyleşisinde "*yerel çevre ve koşulları, insan gerçeğine ulaşabilmenin yolu*" olarak değerlendirir.

Bu yaklaşım uyarınca, özgünlüğü yaratan özne, ilkin kendinden çıkarak, betimlediği nesneye ulaşır; betimlemeyi olanaklılaştıran izlenimlerle yine kendine, özüne döner; söz konusu izlenimleri öznede harmanlayarak, yoğurarak, biçemsel belirginliğiyle tanı-

---

58 Bak: Yaşar Kemal: "Baldaki Tuz. Yazınlar, Konuşmalar"; Basıma Hazırlayan: Alpay Kabacalı, Can Yayınları, 5. Basım, 1995, İstanbul.

nabilir olan özgünlüğü ortaya koyar. Bu düşünsel, yazınsal süreç, Yaşar Kemal'in toplu üretiminin tümünde görülebilir.

Bu bağlamda, yazarı içinde bulunduğu kültürel ve sosyal ortamın bir türevi olarak nitelendiren Yaşar Kemal'in "Baldaki Tuz"-daki değerlendirmesine göre *"gerçek sanatçı yereldir."* Bu nedenle de Tolstoy, Kafka, Faulkner, Nazım Hikmet, J. P. Sartre yereldir; çünkü *"bütün gerçek yaratışlar yereldir; bütün köklü, sağlam yaratışlar yereldir. Köklü yaratışların temelinde yoğun bir kişi yaşantısı ile yoğun bir çevre, yoğun bir halk yaşantısı"* vardır.

Sanatçı/Yazar, Özünü Biçimlendirilmiş Nesneye Katar

Sanatçı ve sanat yapıtının hakiki özgünlüğü, Hegel'in belirleyimiyle *"kendi içinde hakiki olan içeriğin akılsallığını ruhlandırmasıyla"* oluşur. Hegel, bu durumu "nesnel akıl" olarak kavramlaştırır. Sanatçı, söz konusu nesnel aklı *"içten ve dıştan yabancı katkılarla"*, karıştırmadan ve kirletmeden, öz aklı durumuna getirir. Böylece hakiki özneliğini "biçimlendirilmiş nesneye" katar. Bu hakiki özne(llik), bütün hakiki düşünme ve eylemede, hakiki özgürlüğün özneli gerçekleştirmesi gibi, kendince bütünlenmiş sanat yapıtı içerisinde canlı bir geçiş noktası olmak ister.

Hegel'e dayanarak ve Adorno'dan yararlanarak oluşturulmaya çalışılan bu yazın-kuramsal temel, Yaşar Kemal'in yazınsal üretimine, Marksçı toplumsal sınıf ve çelişki anlayışına uygun olarak yansır. Kendi deyişiyle, toplumcu düşünceyi, *"insanın her yönüyle yüzde yüz bağımsızlığı"* olarak anlayan Yaşar Kemal toplumsal sömürü, baskı, haksızlık ve hukuksuzluk biçiminde ortaya çıkan uygulamaları, toplumsal mülkiyet ve üretim biçiminden kökenlenen karşıtlıklar olarak algılar ve biçimsellikten uzak bir yaklaşımla yapıtlarına içkinleştirir.

Yazınsal üretiminde asıl olarak sömürü, baskı ve haksızlık nedeniyle, insanlığından uzaklaştırılmak istenen insanı, insanlığına yeniden kavuşturacak yol ve yöntemler arar. Bunu yaparken, sömürücü ve baskıcıların da "insan"lıklarını unutmaz; iyiyi de kötüyü de üretenin insan olduğu ilkesi uyarınca, tüm insanlara

insanlaşmanın olanağını ve gereğini açımlar. Yazarın, "Kimsecik"-te *"babamın katilini bile anlamaya çalıştım"* sözleri başka türlü nasıl yorumlanabilir?

Yaşar Kemal Romanı Halk Yaşamına Dayanır

Böylece Yaşar Kemal, "yoğun kişi, çevre ve halk yaşantısına" dayanan yazınsal üretimini, yerellik özelliği yoğun ve savaşımcı bir insancıllık düzeyine yükselterek evrenselliğe ulaştırır. Bu nitelikleri ve yönelimi nedeniyle, Yaşar Kemal'i işçi, emekçi ya da köylü romancısı diye "sosyolojik" açıdan ulamlamak, haksızlık olabilir; çünkü o, insanlaşmak isteyen insanın yazarı olarak belirir. Böylece, Yaşar Kemal'in tüm yazınsal üretimi, bir bakıma Adorno'nun "Estetik Kuramı" adlı yapıtındaki saptamasıyla *"olanaksızı, olanaklı yapmanın"*[59] uğraşı, arayışı niteliğini kazanır.

En umutsuz ve umarsız bir anda bile bir umut yaratabilen insanın sorunlarına eğilmeyi ilke edinen Yaşar Kemal'in insan savunumunu erekleyen, sömürü, baskı ve haksızlıklara karşı direnci ve direnişi özendiren kapsayıcı insancıllığı "Baldaki Tuz"daki şu dizelerde somutlaşır.

"Marifet hiç ezilmemek bu dünyada
Ama biçimine getirip ezerlerse
Güzel kokmak
Kekik misali
Lavanta çiçeği misali
Itır misali
Yunus misali
Nazım misali."

Yeniden felsefenin biçeme bakışına dönerek, şunları da söylemek yararlı olabilir. Gerçek anlamda biçem, "güzelin" üst düzeyli soyutlanmasından doğar ve sanatçının önünde bulduğuna yaklaşımını da içerir. Ülküsel, saf güzel biçem, nesnenin öznel anlatı-

---

59 Adorno, Theodor W.: "Aesthetische Theorie- Estetik Kuram"; Gesammelte Schriften. Band 7, WBG, Suhrkamp V, Frankfurt am Main, 1997, 1998.

mı ile hoşa gidenin ortaya çıkması arasında devinir. Bu bağlamda Hegel'in *"güzel ve dingin bir büyüklük içerisindeki en üst canlılık"* olarak adlandırdığı biçemin özyapısı, Yaşar Kemal'in en büyük doğallık içerisinde insanı saran, başka insanlarla, doğadaki canlılarla, doğanın kendisiyle buluşturan biçeminin de özyapısını yansıtır. Bu olağanüstü biçem, insan savunumuyla koşut gelişen, doğa savunumu yoluyla iyice güç ve sağlamlık kazanır.

Hegel'den ve Adorno'dan esinlenerek Yaşar Kemal'in sanatsal üretimi konusunda şunlar söylenebilir. Bir türkünün, bir kilim motifinin çıkışını doğada ve insanda arayan Yaşar Kemal'in, insanla ilgili, insan-doğa ilişkisiyle ilgili düşünsel duyarlılığının ve yöneliminin bir sonucu olarak seçtiği konularla anlatımsızı anlatmayı, hem de yazınsal şiirsel bir biçemle anlatmayı başarması, Hegel ve Adorno'nun yukarıdaki belirleyimlerinin yazın alanında gerçekleştirimi olarak görülebilir. "Karıncanın Su İçtiği" üst düzeyli şiirsellikle anlatılmazı anlatma, Adorno'nun deyişiyle, estetik alanda "olanaksızı olanaklılaştırma" tutumunu örneklendirir.

Yaşar Kemal, Zarafetin Soluğunu Yazınsallaştırır

Hegel'ce söylemek gerekirse: *"Bütün noktaların, biçemlerin, devinimlerin"* canlılığı içerisinde *"hiçbir şey anlamsız, anlatımsız değildir"*; tersine her şey, etken ve etkindir. Söz konusu anlamda sanat yapıtı, salt bir bütünün, salt bir içeriğin, bir bireyliğin, bir eylemin sadece bir anlatımıdır. Bu hakiki canlılıkta "inceliğin soluğu" bütün yapıtı yalar. Söz konusu incelik ya da zarafet, okuyucuya, izleyiciye de geçer.

Yaşar Kemal'in bir başat izlek olarak *"insanoğlunun direnişini"* seçmesi, direnişe zorunlu oluşunu betimlemesi ve "Baldaki Tuz"da yer alan deyişiyle, *"kilim, türkü ve oyun motifleri elden ele, halktan halka geçer, incelir, olgunlaşır, güzelleşir, yetkinleşir"* sözleri, yukarıda sözü edilen inceliğin soluğunun anlatımı olarak görülemez mi?

Söz konusu inceliğin soluğunun anlatımı olan, Yaşar Kemal"in biçemi, kişisel, yöresel, kültürel biçemlerin bir bireşimi olarak

görülebilir. Yazar, "*temelim, kaynağım Çukurova halkının konuştuğu dil*" dediği dili kendince yoğurarak, yeniden biçimlendirir, bir başka deyişle, biçemlendirir. Onun bu çok-katmanlı biçem özgünlüğü, kendi ülkesinde adına sözlük yapılmasına neden olduğu gibi, yapıtlarının kırktan fazla dile çevrilmesine ve yazarlığının evrensel düzeyde kabul edilmesinde de başlıca etmen olarak değerlendirilebilir.

Yaşar Kemal'in seçtiği anlatı türünün doğal bir türevi olan biçeminde, sayısız uygarlığın izlerinden, renklerinden oluşan Anadolu kültür birikimi de belirleyici olur. Yazar bu durumu, İnce Memed düşüncesinin kendinde nasıl geliştiği bağlamında Alain Bosquet'yle yaptığı söyleşide açıkça dile getirir. Yazar, Sakarya şeyhi Ahmed örneğinde, tutarlı bir tarih bilinciyle Anadolu halk kültüründe "Mehdi" ya da çağdaş deyişle "kutsal kurtarıcı bekleme" anlayışına değinir. Başkaldırı geleneğinin en önemli kaynaklarından biri olan, özgürlükçü ve bağdaşımcı Babailer deviniminden söz eder.

Yazara göre, Sakarya şeyhi, Babai geleneğinin sürdürücülerinden biridir. Yaşar Kemal'in, kahramanları için seçtiği Hürü Ana, Zöhre Hatun, Anacık Sultan, Kamer Ana, Yel Musa, Abdal Musa gibi adlarda, Anadolu kültür birikiminin bir parçası olan ve bağdaşımcı, özgürlükçü "Anadolu Abdalları" geleneğinin izleri de görülebilir.

Bu bağlamda Yaşar Kemal'in toplu üretiminde görülen ve sosyokültürel olguları dile getiren sezinleti, duyumsatı, gönderi gibi yazınsal anıştırılar dikkat çekicidir. Başlıca biçem araçlarından olan "anıştırı" bakımından varsıllık, yazarın anlatı tutumunun yazınsallığını iyice yükseltir.

Yaşar Kemal, Abdale Zeyniki'nin Aktardığı Birikimi Yazınsallaştırır

Yazar, ilk yazı ve yazın etkinlikleri kapsamında söz konusu kültür birikiminin taşıyıcı alanlarından olan söylenceleri (efsaneleri) derler. Doğa ve insan kutsamalarını, ritüelleri, görenekleri, yenilgi ve yengi, umut ve umutsuzluk gibi yaşantı ve duyumsamaları içe-

ren söylenceleri yazınsal üretimine yansıtır. Örneğin, Bosquet'yle söyleşisinde Abdale Zeyniki adlı Vanlı bir destancıdan söz eder. Annesinin, Abdale Zeyniki evinde destan söyledi diye övünç duyduğunu anlatır.

Aynı destancıyı "Karıncanın Su İçtiği"nde de adıyla anar. Bu nedenle, yararlandığı kökler ve anlatı türünden dolayı, biçemi bol imgeli, benzetmeli, betimlemeli anlatım tutumunda ortaya çıkar. Yaşar Kemal'in başlıca yaratım alanlarından biri olan söylence bağlamında belirlediği gibi, "Can veren Çukurova'ya" can verenler söylenceleşir; "Anavarzalar Ağıdı"nda, yazınsallaşır, süreklileşir.

Yaşar Kemal'de Direniş ve Umut Üreten Söylenceler

Yaşar Kemal'in biçemiyle türküleşen (yazınsallaşan) söylenceler, Ernst Cassirer'ce "Mitoloji Felsefesinin Sorunları"[60] arasında sayılır. Bu bağlamda, Cassirer'in "Sembolik Biçimlerin Felsefesi" adlı irdelemesinde "mitolojik bilinç" hakkındaki bazı belirlemelerini anmak yerinde olur. Cassirer'in mitolojik bilincin bir öğesi olarak gördüğü mitos, "*katıksız biçimler dünyasında yaşar ve söz konusu katıksız dünyayı nesnel bir şey*" olarak görür. Mitos'ta, "*gerçeklik dünyasıyla görünüm (veya görünüş) dünyasının ayrımı*" yapılmaz. Mitos, nesnenin bulunduğu yerde bilinci kapsadığı andaki yoğunlukta bulunur. Bu nedenle mitos, söz konusu anı, kendisi ötesine genişletemez. Bu anın öncesine ve sonrasına bakamaz; ayırıcı bir özellik olarak bu anı gerçeklik unsurlarıyla bağlantılandıramaz.

Yaşar Kemal ise, düş dünyası diye adlandırdığı görünüm dünyasıyla gerçek dünyanın "epopelerde" yan yana, iç içe bulunduklarını, sürekli bir geçişim ve değişim yaşadıklarını vurgular. Cassirer, mitosun bilinci kararttığını söylerken, Yaşar Kemal, yazınsal üretimine temel oluşturan mitleri baskılanan insanlığın yeniden başkaldırı, direniş ve umut üretmesinin bir aracı olarak düşünür.

Nitekim Yaşar Kemal bu düşünsel doğrultuda "Dağın Öte Yüzü Üçlüsü" olarak adlandırılan "Orta Direk", "Yer Demir Gök

---

60 Ernst Cassirer: "Philosophie der symbolischen Formen"- Simgesel Biçimlerin Felsefesi; Darmstadt, 1994.

Bakır" ve "Ölmez Otu" üçlemesi bağlamında gelişen tartışmada *"yoğun ve sonsuz umutsuzluk anında insanoğlunun mit, söylence gibi şeyler yaratıp, daha sonra onlara sığındığını"* vurgular.[61] İnsan, yarattığı ve ululuk yüklediği mitlere, söylencelere sığınarak, söz konusu yoğun umutsuzluk anını aşmasını sağlayacak direnci geliştirmeye uğraşır. "Karıncanın Su İçtiği"ndeki Melek Hatun, Lena ve Sofi bu anlayışı simgeleyen kahramanlar olarak anılabilir.

Cassirer'ce betimlenen mitolojik bilincin bu nitelikleri, Yaşar Kemal'in yazınsal yaratımında eleştirel bilinci edilgenleştiren özünden büyük ölçüde arındırılır. Yaşar Kemal mitolojik bilince ilişkin bu değişikliği, halkın dünyasal bilincine ve birikimine dayanarak ve savaşımcı bir öz kazandırarak geliştirir.

Cassirer, mitolojik bilinci şöyle nitelendirir. *"Mitos, izlenimde ve söz konusu andaki varlığında tümüyle erir. Mitolojik bilinç, o anda önünde bulduğu şeyi düzeltmez, eleştirmez; bu bilinç geçmişte, şimdide ve gelecekte ölçülmez. Mitolojik bilinçte, arzu ile gerçekleşim, imge ile nesne arasında kesin sınır çizgileri yoktur."*

Anlatımsız bir kıtlık, yokluk ve yoksunluğu anlatan "Yer Demir Gök Bakır" deyimi, *"başımdan geçmiş bir öyküdür"* diyen Yaşar Kemal ise, mitolojik bilinç öğesi olan ve umarsız anlarda halk tarafından geçici bir sığınak olarak yaratılan söylenceyi halkın yaşam gerçekliğiyle bağlantılandırır ve onu "eleştirel bilinç" öğesine dönüştürür. Böylece, mitolojik bilinç, Yaşar Kemal'de nesnel bir temelde direnç gücünü oluşturan insan hakikatiyle buluşur ve bir sıçrama gerçekleştirir.

İnsan, Gerçek Dünya ile Düş Dünyasını İç İçe Yaşar

Cassirer'ce betimlenen mitsel düşünce ve mitsel deneyim, düş dünyası ve nesnel gerçeklik arasında sürekli salınan bir geçişte buluşur. Bu nedenle, düş deneyimleri ve hakikat, eylemde ve düşünmede çoğu kez eşdeğerdedir. Bu durum, düş ve uyanmada da yaşantılanır. Düş ile uyanma arasındaki ayrım çizgisi, ne ölçü-

---

61 Ramazan Çiftlikçi: "Yaşar Kemal. Yazar, Eser, Üslup". Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.

de belirginse, yaşam ve ölüm arasındaki ayrım çizgisi de o ölçüde belirgindir.

Cassirer'in mitsel bilince ilişkin bu saptamalarının izleri, Yaşar Kemal'in yazınsal üretiminde görülür. Yaşar Kemal tarafından söylenen ve yukarıda anılan kaynakta yer alan *"insan sıkışınca sığınmak için bir düş dünyası, bir mit dünyası yaratır; içinde yaşanılan gerçeklik dünyası ve mit dünyası kesişmez; insan bu iki dünyayı iç içe yaşar"*[62] biçimindeki sözleri, söz konusu ayrımsızlığı anlatır.

Bu felsefi çözümleme bağlamında, Yaşar Kemal'in başkaldırıya ve direnişe mecbur edilen kahramanlarının yaşamda ve yaşam için ölümü her zaman büyük bir umursamazlıkla göze almaları, yukarıdaki felsefi çözümlemeyi doğrular niteliktedir.

Yaşar Kemal: İnsanlığın Mayası Umuttur

Yukarıdaki saptamalara bakıldığında, söylenceyi de kapsayan mitolojik bilinç ile Yaşar Kemal'in toplumcu gerçekçi bilincinin çeliştiği gibi bir izlenim doğabilir. Yaşar Kemal'in yazınsal başarımı bir yönüyle mitolojik bilinç ile toplumcu gerçekçi bilinç arasındaki bu çelişkiyi ikincisi yararına çözümlemesinde görülebilir. Bu üretken çözümlemenin temel dayanağı, "Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor"da yazarın, *"insanlığın mayası umuttur"*, *"yaşamın orta direği, yaşamın direncidir"*[63] biçimindeki temel anlayışıdır. Bütün yazınsal üretiminin ereği olarak direnci, insanlığın direncini görmesidir. Yaşar Kemal'e göre, başkaldırı ve direniş, gelişmenin başlıca kaynağıdır.

Türkiye kültüründe her türlü başkaldırı ve direnişin egemen güç ve erk tarafından acımasızca bastırılması, doğal olarak bastırılan halk kesimlerince ağıtlara dökülür. Ağıtlar da destanlara kaynaklık oluşturur. Baskı, sömürü ve haksızlık olduğu sürece ve bunlara

---

62 Ramazan Çiftlikçi: "Yaşar Kemal. Yazar, Eser, Üslup". Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s. 239.

63 Alıntılanan Kaynak: Ramazan Çiftlikçi: "Yaşar Kemal. Yazar, Eser, Üslup"; Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s. 235.

karşı gelişen halk devinimleri sürekli bastırıldığı sürece ağıtlar hep olacaktır. Çünkü söz konusu ağıtlar, bastırılanların geleceğe ilişkin umut ve iyimserlik tasarımlarıdır.

Yukarıda genel çerçevesi betimlenen felsefi çözümleme, söylenceyi de gözeterek şöyle sürdürülebilir. Söylenceyi de içeren mitsel bilinçte rastlanılan ölü kutsamasında, ölünün yiyecek, giyecek ve öbür eşyalarına gereksinme duyduğuna inanılması da, ölümle yaşam arasındaki çizginin belirginsizliğiyle açıklanabilir.

"Binboğalar Efsanesi"ndeki soyu tükenen Haydar Usta'nın, son dövdüğü kılıç kalıntısıyla ve araç gereciyle birlikte gömülmesi, bu inancın bir sonucu olarak yorumlanabilir. Mitolojik bilinçte, simge, imge ve benzetimler önde gelir; imgelerin arkasında gizli, gizemli anlamların saklı olduğuna inanılır. Böylece mitos, gizeme dönüşür ve asıl anlamı dışta değil, örttüğü, imgelediği şeyde arar. Başka bir deyişle; mitolojik bilinçte, imge, nesneyi yansıtmaz.

Mitolojik bilinç "kutsama" (kült) ağırlıklıdır. Kutsama, dünyanın yaratıcısının insana verdiği koruyucu bir önlemdir. Bu koruyucu önlem yoluyla insan, hem doğayı kendisine, hem de kendisini doğaya bağımlılaştırır. Yaşar Kemal, Anadolu'da derlenen birçok masalda İlyada'dan parçalar bulunabileceğini, boğa kültü, ay kültü, keklik kültü gibi çok sayıda kültün, çeşitli uygarlıkların tortusu olarak yaşadığını dile getirir.

Mitolojik bilincin kutsama boyutu, örneğin, "Yer Demir Gök Bakır"da Taşbaşoğlu tiplemesinde görülür. Bir başka örnek, Yaşar Kemal'in aktardığı, köylüsü Ali'nin gerçek öyküsüdür. 1930'lu yıllarda müthiş bir kuraklık sonucunda köylüler umarsız kalınca, Ali evliya olduğunu savlamaya başlar. Bunun üzerine köylüler, Ali'yi paylaşamaz, hatta kutsamaya başlarlar. Aynı köylüler, yağmur yağıp bol ürün alınca, Ali'yi unutuverirler, hatta çobanlıktan bile atarlar. Ortada kalan Ali, sonunda canına kıyar.

Efsane, İnsanoğlunun İçindedir

İşte tam bu noktada, "*efsane insanoğlunun içindedir; ölüm gibi, ayrılık gibi, korku gibi temellidir insanda*" diyen Yaşar Kemal, bir anlamda Ernst Cassirer'in yukarıda ana hatları belirtilen öğretisini

yazınsal üretime dönüştürür. Yaşar Kemal'in *"İnsanoğlu yaratıcıdır. Sıkışınca taşı un eder, kayaları deler, toprağın altını üstüne getirir, en umulmaz yerden kendisine bir dost çıkarır... Göçebenin kilimi, nakışı; yerlinin taşı, yapısı, heykeli, resmi. Bunlarla birlikte türküsü, masalı, efsanesi... İnsanoğlu yaratır oğlu yaratır"* sözleri, Ernst Cassirer'in *"insan hem doğayı kendisine, hem de kendisini doğaya bağımlılaştırır"* belirlemesiyle örtüşmüyor mu?

Mitolojik bilincin belirleyici özellikleri ve mitos-dil ilişkisi konusunda da şunlar söylenebilir: Cassirer'in aktarımına göre, Platon, mit yorumlamasını *"en üst bilgeliğin anlatımı ve hakiki düşünün açılımı"* olarak görür.[64] Mitolojik bilinç, ad ile nesne arasında *"dolaysız ve içsel bir ilişki"* öngörür. Bu durumda, ad, adlandırdığı öze ya da nesneye dönüş(türül)ür; söz konusu özün, ada güç verdiğine inanılır.

Anlatılan her şey gibi, mitos da dille aktarılır; dolayısıyla da dile bağlıdır. Yaşar Kemal'le ilgili bir yazınsal çözümleme denemesi açısından önemli bir etmen olan mitos-dil bağıntısı gözetilerek, belirtmek gerekir ki, mitos, Cassirer'ce vurgulandığı üzere, öncelikle dilsel anlatımların "çok-anlamlılığında" somutlaşır. Sözcüklerin aktarım sürecinde çok-anlamlılığı her türlü mitin kökeni ve kaynağıdır.

Mitolojik bilincin olağan bir yansıması olan çok anlamlılık, Yaşar Kemal'de verimli bir biçem aracına dönüşür. Yazarın yapıtları, konuya ilişkin sayısız örnek içerir. Nitekim yazar, burada sıkça anılan "söyleşide" de destan geleneği bağlamında, Çukurova Türkmenlerince konuşulan mitler ve kutsamalarla dolu dili, özgün katkılarıyla "biçemsel bir özyapıya" kavuşturmaya uğraştığını belirtir.

Mitler, Sözün Büyüsüdür

Cassirer'in anılan yapıtında andığı Max Müller; mitolojiyi "dilin içsel gerekliliği" olarak değerlendirir. Dil, düşüncenin dışavurumudur.

---

64 Ernst Cassirer: "Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs - Simge Kavramının Özü ve Etkisi"; Darmstadt, 1994

Mitoloji de, *"dilin düşünce üzerindeki karanlık gölgesidir."* Bu karanlık gölge, dil ile düşünce tümüyle örtüşmediği sürece ki, bu hiçbir zaman gerçekleşmez, ortadan kalkmaz. Dolayısıyla da, hep vardır ve var olacaktır; çünkü anılan düşünürlerin savı uyarınca, mitoloji, dil yoluyla bilinç üzerinde kazanılan erktir. Bu erk, düşünsel etkinliğin olası bütün alanlarını kapsar. Yaşar Kemal ise, bu durumu "sözün büyüsü" olarak adlandırır.

Mitsel dünya, düşünün/bilincin özyanılsamasından doğan görünüş dünyasıdır. Öz yanılsamanın nedeni de, dilin özünde barındırdığı ve giderek çoğalttığı "çok anlamlılık" yoluyla düşüne ya da bilince oynadığı oyun sonucudur. Çok-anlamlılığın da çoğalttığı imgeler, özerk içeriklere ve içkin anlamlara sahip değildir. İmge, kendisinde ortaya çıkan "gerçek olanı" hiçbir zaman denk olarak anlatamaz. Bu nedenle, söylencelerin sıkça yinelenmelerinden dolayı, sanatsal tipler, kahramanlar, biçimler, zaman zaman özgünün gerisinde kalan öykünmelere dönüşebilir. Yaşar Kemal bu dönüşümü, destancıların anlatı tutumlarında gözlemlediğini anlatır.

Söylencesel nitelikli anlatımlarda ülküselleştirme eğilimi de belirgindir. Söz konusu ülküselleştirme eğilimi örneğin, "Binboğalar Efsanesi'nde Haydar Usta'nın kılıcında belirginleşir. Yine benzer eğilim, "Yılanı Öldürseler'de Esme'nin güzelliğinde; "Karıncanın Su İçtiği'nde Melek Hatun'un yurt diye duyumsadığı Kaz Dağı betimlemesinde görülebilir.

İmge ya da dilbilimsel söyleyişle gösterge, açığa çıkarmak istediğini bir anlamda örter. Gösterge ya da imge, dışsal dünya ile içsel dünyanın buluşması ve birlikte biçimlenmesiyle oluşur. Bu nedenle, edimsel kullanımlılığı olan gösterge, bir kurgu olduğu gibi; mitos, dil, biçem ve sanat da bir kurgudur. Bu yaklaşımla "hakikat', hiçbir zaman tümüyle ve katıksız bir biçimde gösterge ve imgeler yoluyla anlatılamaz; çünkü kurgu hakikatin ölçütü olamaz.

Söylenceden de bir anlatı türü ve izlek olarak yararlanan Yaşar Kemal, imgenin bilinci gölgeleyen büyüsüne kapılmaz. İnsanın umutsuzluğu umuda dönüştürülebileceği inancıyla geliştirdiği özgün kurgu ve biçemle, bilincin özyanılmasına olanak vermez. Yaşar Kemal'in temel aldığı direniş ya da direnen insan, devinim ve etkinlikle yanılsamayı, düş dünyasını aşar.

Dil, mitos, sanat ve biçem, ülküsel bakımdan anlam vermedir. Soruna böyle bakınca; dilin, mitosun, sanatın ve biçemin mutlak var olana karşı nasıl davrandıkları değil, birbirini karşılıklı olarak nasıl tümledikleri ve koşullandırdıkları önem kazanır.

Yaşar Kemal, Söylenceyi ve Dili İnsanın Direnişinde Buluşturur

Yarattığı özgün ve estetik düzeyi yüksek yazınsal kurguyla Yaşar Kemal, söylenceyi, dili ve biçemi birbirlerini tümleyen ve geliştiren bir ortamda; bir başka deyişle, insanoğlunun direnişinde buluşturur. Böylece söz konusu araçlar, yol ve yordamlar bilinci karartmaz, hakikati örtmez; insanın insanlığını geliştirme olanağına dönüşür. Bu bağlamda, Yaşar Kemal'in en zor koşullarda bile hukuksuzluğa, baskıya ve sömürüye karşı direnme istencini ve bilincini kararlılıkla ortaya koyduğunu belirtmek gerekir. Yaşar Kemal, aşkın izleği olan "direnişi" yazınsal ve edimsel bir ilke olarak sayısız kez ortaya koymuş ve böylece de evrensel düzeyde bir yazar ve aydın olarak saygınlığını pekiştirmiştir.

Hegel'in sözünü ettiği "hakiki canlılıkta beliren inceliğin soluğu", Yaşar Kemal'in yazınsal üretiminde örneğin, "Binboğalar Efsanesi"nde şiirselliğe ulaşır. "Hakiki canlılıkta beliren inceliğin soluğu" bilinçleri ve gönülleri o denli sarar ki, örneğin, Zülfü Livaneli romanın girişini türküleştirir.

IX. Göstergebilim ile Edebiyat İlişkisi[65]

Yazınsal İletişimin Özü, Estetik İşlevdir

Yazınbilimsel çalışmalarda dilbilimsel yöntemlerin son yıllarda ağırlık kazandığı gözlemlenmektedir. Bu eğilim çerçevesinde "dilbilimsel yazın bilgisi"nin, edebiyat kuramı bakımından belirginleştirilmesine katkı yapmak amacıyla, Roland Possner'in "Dilbilimsel

65 Bu yazıyı, Mersin Üniversitesi Edebiyat Fakültesi öğretim üyesi Doç. Dr. Cemal Sakallı ile birlikte kaleme aldım. Daha sonra üzerinde küçük değişiklikler yaptım.

Edebiyat Bilgisi"nde geliştirdiği açıklama modelini[66] konulaştırmak yararlı olabilir. Dilbilim-yazınbilim bağıntısının irdelenmesinin yanı sıra, yazın-kuramsal tartışmanın boyutlandırılması, kavram örgüsünün belirginleştirilmesi ve anılan açıklama modelinin uyarlanabilirlik düzeyinin ortaya çıkarılması, bu yazının öncelikli amacıdır.

Tartışmanın kuramsal özüne girmeden önce, bu irdelemenin temel kavramlarından biri olan "poetik" kavramını açımlamak ve Türkçe bir karşılık önermek yararlı olabilir. Yunanca kökenli "poetik", yazın biliminde, "*yazın sanatı, şiir sanatı; edebiyatın özü; türleri ve biçimlerine ilişkin bilgi; edebiyata özgün içeriklerin, tekniklerin, yapıların ve anlatım araçlarının bilgisi; bilimi; şiirin, edebiyatın kuramı anlamında yazın bilimin temel çekirdeği; estetiğin bir bölümü ve yine edebiyat tarihi ve eleştirisinin önkoşulu*"[67] olarak tanımlanır.

Yazınbilimsel bu açıklama temelinde, poetik kavramına karşılık olarak bu yazıda "edebiyat bilgisi" kavramı kullanılmıştır. Bu anlamda edebiyat, yazın bilgisi kavramını da içermektedir.

Konuya, Roland Possner'in, "Dilbilimsel Edebiyat Bilgisi" adlı araştırmasında dilbilimsel açıklamaları açısından bakıldığında, dilbilimsel edebiyat bilgisinin görevi ve işlevi, "*yazınsal ya da yazın bilgisel iletişimin özelliklerini dizgeli bir biçimde betimlemek ve açıklamak*" olarak belirlenebilir.

Her iletişim gibi, yazınsal iletişim de dilsel bir iletişimdir. Yazınsal iletişimi öbür iletişim türlerinden ayıran ve özgünleştiren şey, "estetik işlevdir". Söz konusu estetik işlevinden dolayı yazın bilgisi, estetiğin bir alt alanı, diyesi, dilsel iletişimin estetik olanaklarının bilgisi ya da bilimi olarak tanımlanır. Dilsel bildirimler, yazılı bir metne dönüş(türül)düklerinde, göstergebilim ve iletişim kuramı yönünden somut olarak irdelenebilirler.

---

66 Roland POSSNER: "Linguistische Poetik - Dilbilimsel Edebiyat Bilgisi"; içinde: "Lexikon der germanistischen Linguistik- Germanistik Dilbilim Sözlüğü"; yayıma haz. H.P.Althaus/H.Henne, H.E.Wiegand, Max Niemeyer Verlag, 2. Auflage, 1980

67 Gero von WILPERT: "Sachwörterbuch der Literatur - Edebiyatın Konu Sözlüğü"; Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 7. Auflage, 1989

Düşünsel ve yazınsal kurgulayımın bir sonucu olan yazın yapıtı ya da yazılı bir metin, yazım ve basım aşamalarından sonra okuyucu ya da alımlayıcı ile bir iletişim aracı niteliği kazanır. Göstergebilim bakımından bir yazılı metin ya da yazınsal yapıt, "göstergeler toplamı" olarak görülür. Bu yaklaşım uyarınca alımlama, alımlayıcının düşünsel bir etkinliği olduğu için, alımlamanın birincil koşulu, göstergeler toplamını alımlama isteğidir.

Yazınsal İletişimde Alımlayıcının Konumu

Alımlayıcının alımlama eylemini gerçekleştirebilmesi için, istekliliğin yanı sıra, yapıtın içinde barındırdığı göstergeler toplamının içerdiği iletiyi çıkarımlamasını olanaklılaştıran yolları, kanalları ve göstergeleri açımlayabileceği "kodlara" bilişsel bakımdan egemen olması ve bu kodları işlemselleştirebilmesi gerekir. Alımlayıcı ya da okurun yapıtın/metnin iletisini açığa çıkarma girişimi, "*uygun bir şifre çözme dizgesinin seçimi*" ile olanaklıdır. Böylece metin şiir ya da sanat yapıtı olarak okunur ya da ulamlanır.

Bir okuyucunun/alımlayıcının bir metni, bir sanat yapıtı olarak algılama düzeyi, o okurun "*yorum bilgisel ufku ya da derinliği*" ile ilgilidir. Okurun yorum bilgisel yeterliliği, bir anlamda öz çabasıyla gelişir. Okuyucunun anlama süreci, daha önce vurgulanan isteklilik ve ön deneyim/ön birikim temelinde gösterge malzemesi, yapıtın gösterge örgüsü üzerinde çalışmasıyla olanaklılaşır.

Alımlama sürecinde okuyucunun edindiği deneyimler, sürekli olarak okuyucunun sergilediği tutumca doğrulanır, olumlanır, sorgulanır, sağlamlaştırılır ya da düzeltilir. Bu süreç boyunca alımlayıcının, gösterge malzemesini düzenlemesi, kanal ve kodlara egemen olması ve onları işlemselleştirebilmesi önemli bir boyuttur.

Bu nedenle, iletiyi anlayabilmek ve anlamlandırabilmek için, okuyucunun hangi bilgiyi belleğinden çıkaracağı ya da ek olarak başka kaynaklardan yararlanacağı veya hangi bilgi ve kaynağı görmezlikten geleceği gibi işlemler, öncelikle yukarıda anılan "*gösterge malzemesinin düzenlenişi, kanal ve kodlar ile bilişsel işlem yapma yeterliliği*" tarafından belirlenir.

Sanatsal iletişimde bir kurgu aracı ve sonucu olan gösterge, bir başına bir "öz-değer" oluşturur. Bu anlamda göstergelere büründürülerek yapıta içkinleştirilen bilgiler, veriler, duyumsatılar, benzetimler vb. öncelikle *"göstergenin anlam katmanlarına dolaysız olarak katılmamış olan toplumsal-kültürel gerçeklik alanlarına"* da yönelir.

Bir sanatsal iletişimde gösterge malzemesinin öğeleri, *"bilinen gösterge dizgesinin dışına taşmak suretiyle bilgi taşıyıcı bir işlev"* ve/veya bir "anıştırı" işlevi üstlenebilir. Sanat yapıtlarıyla ilgilenenler, *"göstergeler bütününü ayrıntılaşmaya"* özen gösterir; çünkü sanat yapıtında yer alan *"gösterge malzemesi gizil gücül bir gösterge taşıyıcı"* olabilir. Bu nedenle, iletiyi oluşturan göstergeler arasındaki karşılıklı ilişki, alımlamayı etkileyen bir etmendir.

Sanat yapıtının kurgulayımı sürecinde oluşan ileti ya da yapıtın sanatsal değeri, genellikle yazarın göstergeleri özgürce seçimi ve birleştirimi sonucunda gerçekleşir. Bu süreçte genel iletişim dizgesinden yararlanılması, dolaylı olarak *"yapıtın göstergelerine güncel çağrışımlar yüklenmesine"* neden olur. Ancak yazar, önceden bilinen kodlama olanakları ve yollarının dışında "özgün kodlama", diyesi, göstergelerin içeriklerini yapıta özgüleştirme sayesinde, *"yazınsal metne yeni bir bütünlük"*, bağlam kazandırır. Göstergelerin içeriklerini yapıta özgüleştirme, diyesi, göstergelere bilinen anlamların yanı sıra, yeni anlamlar yükleme yoluyla oluşan bütünlük, "dilsel kod çözümünü", bir başka anlatımla, metnin gösterge işlemlenimini görece olarak zorlaştırabilir.

Alımlama Sürecinin Belirleyenleri Nelerdir?

Yazar, göstergeleri, dilsel kodları, alışılmışın dışındaki bağlamlarda, dolayısıyla da anlamlarda kullanır. Alımlamada kullanılan "olası kodlar" bir yazınsal metinde belirginleştirilen kod öğelerinde gizil olarak bulunur. Bu, yazınbilimsel tartışmada *"içkin konulaştırım"* olarak adlandırılır. Metinde içkin olarak konulaştırılan ve çok-anlamlılığa yol açan söz konusu unsurlar, alımlayıcının şifre çözümü sırasında doğabilecek göstergebilimsel işlemleri öz-devinimsel (otomatik) olarak yürütmesini zorlaştırır.

Yukarıdaki kavramsal açıklamaya göre, önceden kodlanmamış, diyesi, daha önce ve sıkça kullanıldığı için, olağanlaşmış göstergelerin dışına çıkarak, yazarın "dilsel yaratıcılığı" bağlamında oluşturduğu yeni gösterge öğeleri, yapıtın bütününden kaynaklanan "öz-*devinimsizleştirici bütünlük*" işlevi kazanır. Yapıtın yazınsal işlevi de söz konusu "öz-devinimsizleştirici bütünlük"ten köken-lenir. Öz-devinimsizleştirici bütünlük, alımlayıcıya, yapıta, toplumsal olgu ve olaylara "*olağan ve alışılmışın dışında*" ve eleştirel bakabilme olanağı sağlar.

İletinin "katmanlılığı" temel alındığında, yazarın dilsel yaratıcılığı düzeyinde seçtiği ve bütünleştirdiği "yeni" kodlar, göstergeler, daha önce bir biçimde kullanılmış ve dil dizgesine yerleşmiş kodlardan, göstergelerden daha çoktur. Bunun yanı sıra, "estetik bağıntı", iletiyi de aşarak, "*göndericinin/yazarın öz-bilinci, öz-kavrayışı*", alımlayıcının ya da alımlayıcı kümelerinin "*alımlama yaşantıları, sanat pazarının alışkanlıkları/beklentileri, dış dünya kesitlerinin canlılaştırılması*" gibi etmenleri de kapsar.

Yukarıdaki etmenler "iletinin katmanlılığı" bağlamında değerlendirilir; özellikle yazınsal yapıtta somutlaşan toplumsal-kültürel kodların yukarıda sayılan etmenler aracılığıyla açımlanabileceği açığa çıkar. Buradan da anlaşılacağı gibi, gereklilik ölçüsünde, toplumsal-kültürel bütünlük, hem yazınsal iletişimin oluşumuna hem de betimlenmesine katılır.

Sanatsal iletinin alımlanması sürecinde bilinen toplumsal-kültürel kodlara ek olarak, alımlayıcıda "*yeni ve özgün bir kod*" oluşur. Söz konusu özgün kod, alımlayıcıya, yazarca oluşturulan görece yeni kodları, göstergelere yüklenen yeni anlam içeriklerini ve bilgileri, işlevlerine denk bir biçimde yorumlayabilme yeterliliği kazandırır.

Estetik Kod, Göstergelerden Oluşur

"Estetik kod" diye nitelendirilen bu yeni kod, kısmen gösterge malzemesinin, kısmen de iletinin unsurlarının özellikleri temelinde işlemselleşir. Burada sözü edilen iletinin unsurlarının

özellikleri, dilbilimsel kod, deyişsel (retorik) kod ya da toplumsal-kültürel gösterge dizgesi tarafından belirlenir. Bu nedenle, söz konusu toplumsal-kültürel gösterge dizgesini tanımayan, anlamlandıramayan bir alımlayıcı, "estetik kodu" çözümleyemez ve buna bağlı olarak "estetik bilgilendirimi", "iletiyi" alamaz. Bu durumda yapıt, yukarıda sözü edilen öz-devinimsizleştirici işlevini, bir başka deyişle, sıradanlaşmış bakış açısını değiştirme işlevini yerine getiremez.

Estetik kod, öbür gösterge dizgelerinin bilgisini gerektirmesine karşın, şu yönleriyle öbürlerinden ayrılır: Estetik kod, "*kendisini gerçekleştiren gösterge taşıyıcısına, yazara önceden verilmez*" ya da verilemez; o, gösterge taşıyıcısında oluşur. Bu niteliğinden dolayı estetik kod, alımlayıcı tarafından "önceden bilinmez", bilinemez. Alımlayıcı, alımlama sürecinde kodlanmış bilgiyi açımlarken, estetik kodda ortaya çıkar. Estetik kod, önceden kodlanmamış unsurların göstergesel önemini belirler ve açımlar.

Bir yazın yapıtının estetik kodu, hiçbir zaman tümüyle belli bir dönemde geçerli bir gösterge dizgesince belirlenemediği gibi, genel gösterge dizgesinin değişimine neden olan öneri ve itilimleri de geliştirir. Sanat pazarının durumları, özellikle de estetik iletinin okuyucu tarafından benimsenme düzeyi, yapıta özgü estetik kodun hangi yönlerinin ya da bölümlerinin dönemin "biçemsel kodu" tarafından benimseneceğini etkiler.

Söz konusu benimseyimin çoğalması ve başatlaşması "biçem değişimi"ne yol açar ve böylece yazın tarihinin gelişim sürecini de biçimlendirir.

Yapıta özgü estetik bir bilginin değiştirilmeksizin yinelenmesi, onu istenildiği gibi kullanılan bir "*biçem aracına*" indirger. Bilinen biçem araçlarından ve estetik biçimlendirimlerden oluşan ya da onları yineleyen bir yapıt, sanatsal değil zanaatsal bir nitelik gösterir. Bu nedenle, özgün bir biçemi geliştirebilen, diyesi, "önceden kodlanmamış araçlarla gösterge taşıyıcısında nitelendirici önemde bağıntılar" yaratabilen yapıt, sanat yapıtı; kişi de sanatçı nitemi kazanır.

Yazınsal İletişim ve Yazınsal Kodların Değeri

Roland Possner'in anılan irdelemesinde betimlenen yazınsal iletişimin başlıca özellikleri şöyle açımlanabilir:

- Yazınsal iletişim, alımlayıcının dünya ve toplum bağıntısını öz-devinimsizleştirir, diyesi, okuyucuyu eleştirel bilinç geliştirmeye yöneltir. Söz konusu öz-devinimsizleştirme, dil-içi ve dil-dışı kodların içkin konulaştırımıyla gerçekleşir.
- İçkin konulaştırım, iletişimin söz konusu sosyo-kültürel kodlar bakımından "artık ögelerinden" kararlı bir biçimde yararlanmakla gerçekleşir.
- Bu öğelerin yazınsal iletişimde ne tür bir "bilgi değeri" kazandıkları konusu, gösterge taşıyıcısının ilintilendirilmesi sırasında alımlayıcıda oluşan estetik kod tarafından belirlenir.
- Estetik kod, iletişim durumunun etmenleri üzerinden, "*iletişimin estetik değerini oluşturan bir süper yapıyı*" tanımlar.
- Bu süper yapı, bir "gerçeklik kesitinin" modeli olarak işlev görür. Söz konusu model, alımlayıcının ilgili kodun sanatsal olmayan kullanımında çoğu kez kapalı kalan gerçeklik kesitinin özelliklerinin alımlayıcı tarafından duyumsanmasını olanaklılaştırır.
- Bir metnin estetik kodunda kullanılan kurallar ve araçlar, başka metinlerde kullanıldığında, olduğu gibi yinelendiğinde, yazınsal işlevini büyük ölçüde yitirirler.
- Böylece yazınsal bir teknik, yazınsal bir biçem aracına dönüşür. Böyle durumlarda, yazınsızlaştırmadan, diyesi, özdevinimlileştirmeden söz edilir.
- Öz-devinimlileştirme, gösterge örgüsünün içeriklerine ve çağrışımlarına, alımlayıcıyı dış dünyanın, toplumun ve bireylerin gerçeklerine karşı ilgisizleştirme, onu başat söylemlere bağımlılaştırma demektir. Bu anlamda bir yazınsal yapıt, alımlayıcıyı edilginleştirdiği ölçüde öz-devinimlileştirici bir işlev görür ve böylece de yazınsal değerini yitirir.

Yazınsal Metinleri Betimleyim İlkeleri

Bu ulamların yardımıyla, yazınsal metinlerin betimlenmesinde sürekli olarak ortaya çıkan birçok kavram şöyle açıklanabilir.

- Bir değil birçok tarihsel durumda estetik işlev taşıyan/karşılayan, diyesi, değişen toplumsal-kültürel arka alana karşın, alımlayıcı üzerine özdevinimsizleştirici, "özgürleştirici etki yapan" bir metin, yazınsal bakımdan "özgün ve canlı" diye adlandırılır.
- İkincil bir bilgi, örneğin, metaforik/benzetimsel bir anlam, gösterge taşıyıcı öğenin kodlanmış anlamı ile ne denli az benzerlik taşırsa, o denli "cesur", diyesi, özgün ve ayrıksı olur.
- Bir toplumsal-kültürel kodun, ikincil gösterge oluşumu açısından artık olan öğeleri ne denli kolay kullanılabilir nitelikteyse, söz konusu toplumsal-kültürel kod o ölçüde "esnektir." Bu kod, esnek olduğu ölçüde, yeni durumlara uyarlanabilir.
- Kodlanmış sonal bilgilerle karşılaştırıldığında, estetik süper yapının karmaşıklığı ne denli büyükse, bir yazınsal metin o ölçüde "yoğundur"; anlamsal çok-katmanlılığı dolayısıyla da anıştırı yeterliliği o ölçüde yüksektir.
- Yazınsal iletişimin herhangi bir öğesi, söz konusu iletişimin estetik süper yapısının bir unsuru olduğu ölçüde "estetik bakımdan gereklidir." Estetik bakımdan gereklilik temel ölçüttür.
- Çağdaşları ve ardıllarının kısmen ya da tümüyle toplumsal-kültürel kodlarına katmaya hazır/istekli olacakları türden estetik kodlar yaratmayı başaran yazarlar, "büyük sanatçı" olarak değerlendirilir.
- Dünün okuyucu bilincini, bugünün biçem araçlarıyla özdevinimsizleştirmeye uğraşan bir yazar "epigon", diyesi, öykünmeci olmaktan öteye gidemez. Diğer bir deyişle: Alımlayıcının eleştirel bilincini ve özgürleşme istencini geliştirebilmek için, yapıtın özgünlüğü ve biçemsel yaratıcılık donanımı temel koşuldur.

Değişmez Bir Yazınsal Dil Yoktur

Genel dil dizgesi ya da kullanımı içerisinde özgün bir dil kullanım biçimi olan "yazınsal dil', yazınsal iletişim gibi, tarihsel bir görüngüdür. Yazın dili, genel dil dizgesi içerisinde gelişimini sürdürür; ancak, kopuksuz bir süreklilik de söz konusu değildir. O nedenle; edebiyat dili de tarihsel, toplumsal, kültürel ve siyasal koşullara göre genel dil dizgesinin etkisiyle "gelenek kırılması", diyesi, kopukluk yaşayabilir; bu anlamda sürekliliğini koruyamayabilir. Bundan dolayı, tüm nitelikleri ve özellikleri belirlenmiş, her dönem ve koşulda varlığını ve geçerliğini koruyan değişmez bir "edebiyat dili" olamaz.

Bir metnin yazınsallığı/şiirselliği, öncelikle o metinde dile getirilen "yazarın duyarlılığı" ve o metnin alımlayıcı üzerindeki "duyarlılaştırıcı etkisinde" aranır. Bu anlamda metni oluşturan göstergelerin düz anlamları, "yazınsallık", oluşturucu nitelikleri ve yeterlilikleri bakımından ikincil önemdedir. Metin oluşturucu dilsel araçların, yazar duyarlılığı ve okuyucu üzerindeki duyarlılaştırıcı etkinin önüne geçmesi, aynı zamanda *içkin konulaştırımın konusunu oluşturan "dil-dışı toplumsal-kültürel kodların"* gözetilmemesi anlamını taşır.

Göstergebilimsel Yaklaşımın Uygulanabilirliği

Dilsel/dilbilimsel unsurları ve çözümleme yollarını, yazın-bilimsel unsurlara ve çözümleme yöntemlerine yeğlemek demek olan böyle bir tutum, son çözümlemede, yazınsallığı önemsizleştirmeye yol açabilir. Dilbilgiselliğin yazınsallığın önüne geçirilmesi, yazınsalın özdevinimsizleştirici işlevini, diyesi, okuyucu/alımlayıcı davranışlarının dış etki ve beklentilere göre kendiliğinden yapılır duruma gelmesini ve getirilmesini önleyici işlevini yitirmesine yol açabilir.

Dilbilgiselliğin, bir başka deyişle, yazınsal metinlerde dilbilgisi kurallarının aşırı vurgulanmasının yanı sıra, yazınsalı ve yazınsallığı işlevsizleştiren bir başka etmen, yazınsal yapıta özgünlük kazan-

dıran "yazınsal tekniğin", "yazınsal koşuna" (kanon) sokulması, sıradanlaştırılması ve böylece işlevsizleştirilmesidir. Yazınsal tekniğin kanonlaştırılması, bir yazınsal yapıtın özgünlüğünün dönemin biçem anlayışında eriyip gitmesine yol açar.

Dilbilim, metnin kesin betimlenebilir unsurlarını öne çıkarır ve böylece yazınsal dil kullanımını belirler ve açıklar; fakat bu sırada kurallaştırma, ölçünleştirme, dolayısıyla da bunları saltlaştırma eğilimine girer. Edebiyat veya yazınsal yaratım ise, dilin olanakları içerisinde özgürce dolaşmak, onlarla oynamak, onların içinde eriyerek, özellikle kuralları ve ölçünleri sarsıcı anlatım, biçimlendirim ve biçemselleştirim denemeleri gerçekleştirir. Yazınsal yaratım özgünleştikçe, dilsel kurallar ve ölçünler sarsılır. Böylece, yazın, dili ve toplumsal bilinci geliştiren bir yaratım alanı işlevini yerine getirir.

X. Söylem veya Her Yazınsal Yapıt Bir Söylemdir

Edebiyat Büyük Bir Söylem Tipidir

Söylem ve söylem çözümlemesi denilince, kuşkusuz ilk akla gelen bilimci ve düşünürlerin başında Michel Foucault'dur. Foucault'ya göre, "*söylem, söylenen sözün ya da sözlerin etkileşiminin toplamıdır.*" "Bilginin Arkelojisi"nin Türkçe çevirisinin "Söylemin Birlikleri"[68] bölümündeki belirlemeler uyarınca, edebiyat da bir "*söylem birliğidir*"; bilim, felsefe ve diğer söylemler gibi, bir "*büyük söylem tipidir.*"

Bu tümceye dayanarak, bir yazınsal metin, örneğin, bir roman da söylem olarak değerlendirilebilir. Bir söz ya da dilsel bildirim, o sözü söyleyenin toplumsal-siyasal konumu, ereği ve sanatsal-dilsel yeterliliği doğrultusunda yapılandırılır ve hedef kitle üzerinde belli bir etki yaratır. Bu nedenle, söylem çözümlemesi öncelikle dilsel bildirimler arasındaki bağıntıları araştırır ve ortaya koyar.

---

68 Michel FOUCAULT: "Bilginin Arkeolojisi- Die Archeologie des Wissens"; Frankfurt am Main, 1990. Aynı yazar ve yapıtın Veli Urhan'ın Türkçeye çevirisiyle (Ayrıntı, İstanbul 2011) yayımlanan biçimidir.

"Söylemsel edim", söylem çözümlemesinde yararlanılan kavramlardan biridir. Söylemsel edim, *"bir dilsel bildirimin irdelenmesini olanaklılaştıran kurallar bütünü"* anlamındadır. Her konuşma veya yazı, bir dilsel bildirimdir. En geniş anlamıyla bir yazınsal metin de bir dilsel bildirimdir. Örneğin, Vedat Türkali'nin iki kalın ciltten oluşan "Güven" romanı da bir dilsel bildirim olarak adlandırılabilir.

Bir söylemsel edimin, bir başka deyişle, bir sözlü veya yazılı metnin irdelenmesinde "söylemin konusu", "söylemin türü/tarzı", "söylemcinin konumu", "söyleme özgü terminoloji" ve "söylemi belirleyen araçlar ve stratejiler" öne çıkar. Sayılan beş unsur, edebiyat açısından da konulaştırılabilir ve sırasıyla yazınsal söyleme dönüştürülebilir: Yazınsal yapıtın temel ve yan izlekleri, yazınsal metnin türü, yazar ve anlatı konumu, anlatı sanatının temel kavramları ve yazarın/metnin yazınsal biçemi ve yazınsal metnin öz-yapısını belirleyen retorik araçlar.

Michel Foucault, söylemi şöyle tanımlar: *"Söylem, aynı formasyon dizgesine ait olan sözceler toplamıdır. Söylemleri birbirinden ayıran, eşsüremli ve artsüremli karşıtlık ilişkisidir."* Anılan düşünürün "Söylemin Düzeni"[69] adlı yapıtındaki belirlemesi uyarınca, *"söylemin üretimi, her toplumda görevleri onun gücünü ve tehlikelerini önlemek, belirsiz olagelişlerini dizginlemek, ağır korkulu maddiliğini savuşturmak olan birtakım yollarla, hem denetlenmiş, hem ayıklanmış, hem de örgütlenmiş ve yeniden paylaştırılmıştır."* Ayrıca, söylem ile arzu arasında dolaysız bir bağ vardır; çünkü söylem, arzuyu *"yalnızca ortaya koyan"* bir şey değildir; aynı zamanda arzunun "nesnesi olan şeydir."

Foucault açısından söylemin yapısı ve etkisi bağlamında önemli olan, "özgüleştirilmiş" bilginin, kurumsal kuralların ve yerleşik erk ilişkilerinin dayatmalarınca yönlendirilen sözce biçimleridir. Örneğin, Batı edebiyatı yüzyıllardan beri *"doğaldan, gerçeğe ben-*

---

69 Michel FOUCAULT: "Söylemin Düzeni - Ordnung des Diskurses"; Frankfurt am Main, 1991. Bu kapsamda Türkçeye Turhan Ilgaz tarafından çevrilen ve Michel Foucault: "Ders Özetleri. 1970-1982"; (YKY, üçüncü baskı, İstanbul, 1993) adlı kitapta yer alan ve aynı adı taşıyan bölümden de yararlandım.

zeyenden, içtenlikten ve bilimden" yararlanmak istemesine karşın, söylemler gerçekliği yansıtmazlar, onu oluştururlar.

Aralarında yazınsal metinlerin de olduğu *"durmadan söylenmiş olan, söylenmiş olarak kalan ve daha da söylenecek olan"* asal metinlerden birçoğu *"birbirine karışır ve yitip gider ve bazen yorumlar gelip ilk sıraya yerleşir."* Yazınsal metinler içinde geçerli olan yorum, ilk metin ile onun yorumuyla oluşturulan diğer metinler arasında *"bir konum değişimine"* yol açar. Bu konum değişimi, *"yeni söylemler kurmaya"* olanak verir. Yazılı bir söylem olan yazınsal metinler, aynı diğer metinler gibi, *"her zaman yeniden güncelleştirilebilir."* Bir söylemin veya metnin içinde *"sakladığı sayısız gizli anlam"*, yorum yoluyla ortaya çıkarılır; ancak bu ortaya çıkarma tümüyle özneldir.

Yazınsal söylem, yazarın yaşam gerçekliklerinin, deneyimlerinin ve koşullarının izlerini taşır; ancak yazar, yazınsal yapıtta söz konusu gerçeklikleri olduğu gibi yansıtmaz; onları kurgulayarak estetik/yazınsal söyleme dönüştürür. Söz konusu gerçeklikleri kurgulamak suretiyle, yeniden oluşturur. Konuya böyle bakınca, her yazınsal yapıt veya metin, hem özgün ve tikel bir söylemdir, hem de daha önceki metinlerin/söylemlerin izlerini taşıdığı için ara söylemdir.

Yazınsal Söylem ve Yorumu Olumsuzlama

Foucault'nun *"yorumlamayı olumsuzlaması"*[70] edebiyat bilimcileri etkilemiştir. Bu dipnotta belirtilen yazıda yer alan kimi görüşler şöyledir: Yorumlama, Foucault'ya göre, "sözcük" ile ilgilidir ve bu ilişki "yorumlanmış" bir ilişkidir. Dil, *"düşüncenin bir bölümünü karanlıkta bırakır."* Dilsel gösterge, *"karşıt değerler arasındaki farkların ürünüdür"*; bu karşıt değerlerin toplamı, *"bir dilin yapısını"* oluşturur.

---

70 Bu konuda geniş bilgi için: "Historische Diskursanalyse nach M. Foucault- Michel Foucault'ya Göre Tarihsel Söylem Çözümlemesi" adı altında yer alan yazı: (www.litde.com/literaturtheorien/historisc)

Foucault'nun bu belirlemesi, Ferdinand de Saussure'ün "Genel Dilbilim Dersleri"nin "Dilsel Değer" bölümündeki saptamalarıyla koşutluk göstermektedir.

Bu düşünüre göre, buradan hareketle, "*söylemler sözce dizgeleridir*" ve bu sözce dizgelerinin "anlamı", söz konusu dizgeleri birbirinden ayıran "*eş-zamanlı ve art-zamanlı karşıtlık ilişkilerinden*" doğar.

Söylem, Foucault'nun belirlemesiyle, "*tümüyle belirlenmemiş sözceler toplamı*" olarak tanımlanabilir. Bu kapsamda önemli olan, "*sözcenin, dili yapılandıran diğer birimlere karşı ne tür bir ilişki*" içerisinde olduğudur. Sözce, "*göstergeye özgü olan bir varlık işlevidir.*" Dile getirilen her tümce, "*anlamlı olabilmek için, dile getirildiği uzamsal-zamansal bütünlük içinde uyulmak zorunda olunan bir dizi olabilirlik yasalarına*" bağlıdır. Bir sözceye, "anlam" verilebilmesi için, şu koşullar gerçekleşmelidir:

- Her şeyden önce "*bir göndergesel nesneler alanı*", bir başka deyişle, "*sözcenin ilişkilenebileceği özdeksel veya kurgusal, yerelleştirilebilir veya simgesel olarak yapılandırılmış nesneler alanı olmak zorundadır.*" Bu gerçek somut bir nesne olmayabilir. Günlük iletişimde anlamsız görünen bir tümce, "*yazınsal metinde belirlenebilir bir nesne alanına*" sahip olabilir. Bir sözcenin "göstergeseli sınırlıdır." Bu sınırlılık, bir söylemi, "*uzam ve zaman içinde bireyselleştirilebilir kılar.*"
- Sözceleri üretenin konumu, "*farklı bireylerce üstlenilebilir.*" Sözcenin öznesi, yazarıyla "özdeş" değildir; "*boş bir meydandır.*" Bu boş meydan, "*farklı bireylerce doldurulabilir.*" Özellikle bir yazınsal metinde "*yazarın sözce niyeti/ereği*" sorgulanmaz. Söz konusu sözcenin ait olduğu "*anlatıcının veya figürün konumu*" öne çıkar.
- Edebiyat biliminde bir anlatımın "bağlamı" veya "bütünlüğü" olarak adlandırılan şeyin belirginleştirilmesi, "sözce alanını" veya göndergeyi açığa çıkarır.
- Dile-getiriş veya dilsel dışa-vurum, "*bir özne tarafından, bir yerde, belli bir zamanda oluşturulan tikel, sesel ve yazısal özdekselliğe sahip olan bir olaydır.*" Buna karşın, sözcenin

"özdekselliği yinelenebilir." Dilsel dışa-vurum gibi, sözce de *"bir tözü, bir taşıyıcıyı, bir yeri ve tarihi gereksinir."*

Edebiyat, Egemen Söylemleri Yıkar, Dili Özgürleştirir

Söylem çözümlemesi, *"sözcelerin tarihsel olabilirlik koşullarını"* araştırır. Bu bağlamda "yazınsal söylemi" diğer söylem türlerinden ayıran "ölçütler nelerdir?" sorusu ortaya çıkar.

Foucault'ya göre söylemsel edim, *"öznelerin etkinliği veya sayısız sözcenin üretildiği dilsel bir kod değil, bir söylemin bitimli sayıda dilsel sıklıkta üretimini olanaklı kılan 'kurallar' olarak belirlenebilir."* Söz konusu kurallar, bir söylemde dile getirilen konuların "biçimlenimini", söylemde takınılan "öznel konumları", kullanılan "kavramları" ve söylemi oluşturan *"yaklaşımları, stratejileri ve kuramları"* belirler. Söylemsel biçimlerin çözümlemesinin konusu "bilginin üretimidir." Yazınsal üretimi ise diğer söylem türleri veya alanları gibi "bilgi alanı" değildir; estetik alandır.

Foucault "Bilginin Arkeolojisi"nde edebiyat ile bilgi arasındaki "ilişkiyi" de ele alır. Bu düşünüre göre, söylemsel biçimlenimlerin oluşturduğu "arkeolojik alanlar", bilimsel metinlere girdiği gibi, "yazınsal" metinlere de yansır. Bunun anlamı, *"bilgi, edebiyata yansır"* demektir. Böyle olmakla birlikte, ancak yazınsal üretim, *"bilgi üretimiyle eşdeğer tutulamaz."* Edebiyat, *"egemen söylemsel düzenleri yıkar ve sözcüğün özgürlüğünü"* sağlar.

Foucault'ya göre, çağdaş edebiyat *"karşıt söylemdir"* ve dilin "özerk var-oluşu" büyüleyicidir. Çağdaş veya modern edebiyatın ve dilin işlevi, "bir kültürün düzen ilkelerinin temelsizliğini" göstermektir.

Bilgi ve erk arasında dolaysız bir bağ kuran bu düşünür, edebiyatta kurumsallaşmış erk ilişkilerini sorgular. Edebiyat, "bir töz" değil, farklı söylemlerde *"farklı konu biçimlendirimlerine"* atfedilen sadece "bir addır." Sayısız söylemsel edimi olanaklılaştıran düzensiz dil, yine söylemler aracılığıyla "düzenli" bir yola koyulabilir.

Erk, Söylemi Biçimler

Toplumsal-siyasal konumun bir sonucu olarak ortaya çıkan ve bu konumu süreklileştirmek için kullanılan "erk ya da güç, söylemi belirleyen temel etmendir." Foucault'nun yukarıda andığım "Söylemin Düzeni" adlı yapıtında verdiği bilgilere göre, erk kavramından *"dilsel eylem ve bakış açılarının kurallarını belirleyen, denetleyen ve davranış olanaklarını sınırlayan kurumların, aktörlerin ve söylemlerin etkisi"* anlaşılır. Söylem oluşturma süreci, erk, töreler, yasal sınırlamalar ve çeşitli mekanizmalar tarafından denetlenir ve düzenlenir.

Yazınsal söylem açısından burada bir sınırlama yapılabilir. Foucault'nun yukarıda sıraladığı genel anlamda söylemi biçimlendiren etmenler, yazınsal söylem oluşturmada aynı biçimlendirici etkiye sahip değildir. Yazınsal söylemi oluşturan yazar, estetik-dilsel yeterliliği ve beğenisi ölçüsünde yazınsal metni oluşturur. Yazar, metni oluşturan özne olarak elbette bir güçtür; ancak yazarın erki veya gücü, yazınsal yapıtta kurguladığı dünya ile sınırlıdır. Onun ötesinde edebiyatın, diğer yazılı ve görsel basın ve siyaset kurumu gibi, güdümleme anlamında insanların bilinçlerini biçimlendirici etki yapma olanağı sınırlıdır. Nitekim Foucault da *"yazınsal söylemin düzeninde yazarın işlevi giderek güçlenmektedir"* diyerek, bu durumu dile getirmiştir.

Söylem, savaşımları ve egemenlik kurmaya yönelik dizgeleri dile dönüştüren şey değildir. Söylem, *"ne uğruna ve ne için savaşıldığıdır; söylem, üzerinde erk kurulmak istenen erktir."* Söylem oluşturumunda bütünleştirimi sağlayan "düzenleyiciler" vardır. Düzenleyiciler, söylemler, kurumlar, kuruluşlar, kural koyucu kararlar, yasalar, yönetsel önlemler, bilimsel sözceler, felsefi, ahlaksal ve insansal öğretilerden oluşan karmaşık bir bütündür

Söylemler, belli zaman diliminde ve mekânda üretilirler; güç ve erk ilişkilerinin sonucudurlar. Ayrıca kendileri de güç ve erk üretirler; çünkü bireysel ve kolektif bilinci besleyen bilgiyi aktarırlar. Bu oluşan bilgi, bireysel ve kolektif davranışın ve gerçekliğin biçimlendiriminin temelidir. Bilgi aktarıcıları ve biçimlendiricileri olarak

söylemler "erk" uygularlar; davranışları ve diğer söylemleri tümlemeye uygun olmaları nedeniyle bizzat kendileri erk unsurlarıdır; böylece bir toplumda erk ilişkilerinin yapılandırılmasına katkıda bulunurlar. Özerkleşme uğraşı içerisindeki birey, etkinliklerini ve iletişimini yerleşik söylemler aracılığıyla düzenler. Bu nedenle bireysel özerkleşme de büyük ölçüde söylemsel bir süreçtir.

Söylem, Dili Dile Bağlamaktır

Michel Foucault'ya göre söylem çözümlemesi, asıl olarak *"geçerli bilgi nedir, nasıl oluşur, nasıl aktarılır, bireylerin oluşumunda ve toplumların biçimleniminde hangi işlevi görür ve bütün toplumsal gelişme üzerinde nasıl etkili olur?"* gibi soruları irdeler. Eleştirel çözümleme, *"söylemin sarmalanma sistemlerine"* yönelir. Söylemin *"buyrukçuluk, dışlama, az bulunurluk"* gibi ilkelerini kuşatmaya ve imlemeye uğraşır.

İnsanlar bilgi içeriklerini yaşadıkları toplumda geçerli olan söylemsel bağıntılardan edinirler. Bilgi içeriklerinin aktarım ve oluşturumu, Foucault'nun deyişiyle, *"dili dile bağlamaktır."* Dili dile bağlamak demek, tarihsel-toplumsal olarak başkalarınca geliştirilmiş bir ürün olan dili kullanmak demektir. Dil, düşüncenin kaynağı, ortamı ve dolayımıdır. Bilgi dille üretilir, biriktirilir ve aktarılır. Dolayısıyla dil, var olan erk ilişkilerini içinde barındırır; kendisiyle birlikte onları da aktarır. Dilin ve düşüncenin kalıcılaşması, büyük ölçüde kitle iletişim araçları, günlük iletişim, okul, yaştaşlar topluluğu ve aile gibi ortamlar ve kurumlar üzerinden gerçekleşir.

Toplumsal yaşam koşulları da büyük ölçüde geçerli erk ilişkileri tarafından belirlenir. Söylem kuramında öncelikle güncel söylemin oluşumu, biçimlenimi ve erk-etkisi sorunlaştırılır. Burada amaç, söylemlerin dilsel göstergesel etki araçlarını, özellikle de çeşitli söylem akışlarının ya da hatlarının eklemlenmesini sağlayan kolektif simgeleri ve söylemlerin erk ve egemenliği meşrulaştırıcı ve güvenceleyici teknikler olarak söylemlerin işlevini görülürleştirmektir.

Foucault'ya dayanan Alman edebiyat ve dil felsefecisi Siegfried Jaeger, söylemleri, davranışları belirleyen, yerleştiren ve böylece

erk uygulayan *"kurumsal konuşma biçimleri"*[71] olarak tanımlar. Bu yaklaşım uyarınca, söylem, *"bireysel ve kolektif davranışı ve biçimlenimi belirlemek suretiyle erk uygulayan bilgilerin ya da sosyal bilgi birikimlerinin zaman içinde akışı"* olarak değerlendirilebilir. Söylemler, kurumsallaşmış ve düzenlenmiş oldukları için, erk ilişkisini yansıtırlar ve erk etkisi yaratırlar.

Bu nedenle, bireysel ve toplumsal düzlemde çoğulluğu ve çoğulculuğu yerleştirebilmek için, benzeştirici bir etki yaratan başat söylemlerin eleştirisi ve sorunlaştırılması kaçınılmazdır. Eleştirme ve sorunlaştırmanın yolu, çözümlemedir. Foucault ve Jaeger anlamında çözümleme, söylemlerin etkileşimini, çelişkiselliğini, içlerinde gizledikleri söylenebilirlik ve yapılabilirlik sınırlarının açığa çıkarılmasını ve söylemde öne çıkarılan sözüm ona doğruların kabulünü sağlamaya yönelik araçların ve edimlerin görülür duruma getirilmesini amaçlar.

Soruna böyle bakınca, söylem çözümlemesi yapan bilimcinin de söylemlerin dışında olmadığı, hangi değerlere, kurallara, yasalara ve haklara gönderme yaparsa yapsın, öne-sürümlerinin söylemsel nitelikte olduğu, söylem oluşturucu ve biçimlendirici olduğu anlaşılır. Bu yüzden söylem çözümlemeci hangi hakikate dayanırsa dayansın, "onun düşünsel tutumu ve çıkarımları da söylemsel süreçlerin sonucudur." Dolayısıyla çözümlemeci özgür ve özerk bir birey olarak öz düşüncelerini söylemleştirebilir; ancak, her türlü söylemsel etkiden ve erk ilişkisinden arınmış olduğunu ve genelgeçer hakikati simgelediğini savlayamaz.

Foucault'nun kavramlaştırmasıyla "söylem toplulukları" tarafından oluşturulan "başat söylemler", günlük yaşamın, eğitimin, politikanın ve kitle iletişim araçlarının söylemi gibi "özel söylemlerin" bireşimidir. Söylem çözümlemesi, söylenebileni, söyleneni niteliksel yaygınlığı ve sıklığı ya da belli bir toplumda, belli zaman diliminde dile getirilen sözceleri, hatta söylenenin alanını genişleten ya da daraltan stratejileri, diyesi, yok sayma, görelileş-

---

71 Siegfried JÄGER: "Theoretische und methodische Aspekte einer kritischen Diskurs und Dispositivanalyse-Eleştirel Bir Söylemin Kuramsal ve Yöntemler Boyutları"; (www.diss-duisburg.de/Aspekte_einer_kritischen Diskursanalyse)

tirme ve tabulardan arındırma stratejilerini de kapsar. Söylenilebilenin alanı dolaysız yasaklar, sınırlandırmalar, duyumsatmalar, sezdirimler, tabulaştırmalar ya da uzlaşımlar, içselleştirmeler, bilinç yönlendirimi gibi yöntemlerle daraltılabilir ya da aşılmaya çalışılabilir; çünkü söylem, J. Link'in deyişiyle, düzenleyici bir güç ya da ortamdır; bilinçleri biçimler.[72]

Her Yazınsal Söylem, Bir Ara-Söylemdir

Ara-söylem, tek bir söyleme özgü olmayan, çok sayıda söylemin özelliklerini taşıyan söylemsel unsurların toplamıdır. Ara-söylem, bir söylemin bir başka söyleme aktarılması ya da dönüştürülmesiyle oluşur. Foucault "Bilginin Arkeolojisi"nin "Söylemin Birlikleri" bölümünde *"bir kitap başka kitaplara, başka metinlere, başka cümlelere gönderme yapılan bir sistem içinde ele alınır"* diye yazar. Tekil yapıtın veya kitabın *"birliği değişken ve görelidir"* ve yapıt *"ne doğrudan bir birlik, ne kesin bir birlik, ne de homojen bir birlik olarak düşünülebilir"* belirlemelerini yapar.

Bu belirlemeler, söylemler arası etkileşimleri ortaya koymaktadır. Bir kültür ortamında var olan tüm toplumun deneyim şeması olarak işlev görebilen çeşitli özel ya da özgün söylemler (basın, kitle iletişim araçları, bilim, sanat, politikanın söylemi gibi), kültürel ara-söylemi belirler. "Ara söylem"[73] kavramı, "özgün söylemlerde iş-bölümlü olarak düzenlenmiş olan bilginin yeniden bütünleştirimine yarayan bütün söylem unsurlarını" ve söylemsel yol-yordam ve yöntemleri anlatır. Örneğin, edebiyat, toplumbilim ya da felsefe bir yönüyle özel söylemdir ve kendi biçimlendirim kurallarına bağlıdır; öbür yönüyle de büyük ölçüde bir ara-söylemdir.

Bunun nedeni, edebiyatın söylemleri kuşatan ve bütünleştiren unsurları içermesidir. Kurumsallaşmış yazınsal söylem, yazınsal-

---

72 Jürgen Link: "Elementare Literatur und generative Diskursanalyse - Temel Edebiyat ve Üretimsdel Söylem Çözümlemesi", München, 1983

73 Jürgen LINK: "Einfluß des Fliegens! - Auf den Stil selbst". Diskursanalyse des Ballonsymbols, in: ders. / Wulf Wülfing (Hg.), Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1984, s. 149)

laştırmayı olanaklılaştıran sayısız anlatı ve biçem aracını, diyesi, retorik figürleri, imgeleri işlemden geçirir. Bu sırada söz konusu söylem unsurları asıl bağlaşımlarından ve bağlamlarından koparır ve onları yeni yazınsal bağlaşım ve bağlamda bütünleştirerek, yeniden anlamlandırır. Bu konuda ara-metin ya da metinler-arasılık kavramı irdelenebilir.

Ara-söylemler, birçok söylemin ya da söylemsel biçimlenimlerin sözce örneksemeleri temelinde ara-söylemsel bütünlüklerde öbeklendirilebilirler. Ara-söylemlerin çözümlemesi, genellikle "kolektif simgeleri" öne çıkarır.

Kolektif simgeler ve/veya imgeler, özel ya da bağıl söylemleri aşan genel iletişim ve anlaşıma hizmet ederler. Bu tür imgeler çeşitli bağıl söylemlerde farklı anlamlarda kullanılabilirler; ancak, ortak yönleri tümel kültür içerisinde sahip oldukları iletişim işlevidir.[74] Bunlar farklı edim, deneyim, bilgi ve söylem alanlarını bütünleştirme gücüne sahiptirler. Örneğin, toplum bilimlerinde "kolektif simgeler" bolca bulunurlar ve hem tek tek metinlerin ve bağlamların sınırlarını aşar, hem de tümel kültüre ilişkin sorunları anlaşılırlaştırır ve yeni bağlamlarda bireşimleştirilmesine katkıda bulunurlar.

Ara-söylem bağlamında Rus dil ve edebiyat felsefecisi Mihail Bakhtin'in geliştirdiği "konuşma-çoğulluğu" ya da "çok-seslilik" anlamında "söyleşimsellik" kuramından da söz etmek gerekir. Sözcüklerin çok-sesliği veya söyleşimsellik adlı bölümde genişçe ele alındığı üzere, Baktin "söyleşimsellik" kavramını hem dilsel bildirimler ve metinler arasındaki etkileşim süreçlerini, hem de erk ve bağımlılık ilişkilerini sorgulama anlamında kullanır. "Söyleşimsellik" kuramında önemli olan bir metin içerisine örüntülenmiş olan sesler, sözler ve görüşler arasındaki "söyleşim"dir. Baktin'in etken, devingen ve iletişimsel dil anlayışı gereği, dil, konuşucuların kullanımda geliştirdikleri anlamlarla boyutlanan toplumsal bir oluşturudur; düşüncenin önkoşuludur ve sosyal bir dolayımdır. Bu anlayışta her dilsel sav-söz ya da dışavurum özü gereği çok-seslidir ve bir yanıt gerektirir.

---

74 Ansgar NÜNNİNG: "Metzler Lexikon Kultur- und Literaturtheorie- Kollektifsymbol- Kültür ve Edebiyat Kuramı Sözlüğü Kolektif Simgeler"; 2. Aufl, Stuttgart. Weimar, 2001

Bu anlayışa göre, her metin diğer metinlerin kesişme ortamıdır; bu kesişim sonucu her içkin metin ara-metinlerin toplamı olarak kendisini oluşturur. *"Her metin diğer metinlere göndergeler içerir"* ve bu yüzden bir ara-metindir. Siyasal nitelikli içkin metin ya da ara-metin alımlayıcıya dönüktür. Alımlayıcının eleştirel bilinç birikimine koşut bir etki gizilgücünü içerisinde taşıyan ara-metin, Lachmann'ın belirlemesiyle, *"çoğul anlam oluşturumunun gerçekleştiği yerdir."*[75]

Gerard Genette, ara-metinsellik kavramını biraz daha öteye götürerek, "aşkın-metinsellik" kuramını dizgeleştirir.

Burada ayrıca "bellek" ya da "anımsama" kavramlarını da anmak gerekmektedir. Özellikle yazılı belgelerde "bellek", metinlerin barındırdığı anımsama figürlerini ve ipuçlarını içerir; "bellek olarak yazılı belgeler söz konusu olduğundaysa, metin başlı başına bir bellek dolayımına ve kültürel belleğin taşıyıcısına dönüşür.

Kurumsallaşmış bellek dolayımları arasında "anıtlar, müzeler, anı ve kutlama günleri, ansiklopediler" sayılabilir. Bu bellek dolayımları "geçmişin şimdi içerisindeki yerini düzenler."

Kolektif bellek ise, Fransız sosyal psikolog Maurice Halbwachs açısından, tek tek insanların ait oldukları topluluğun bir üyesi olarak anımsaması demektir. Böylece, anımsama toplumsal bir bağıntı çerçevesine oturtulur. Toplumsal bir bütünlük içerisinde gerçekleşen öznel anımsama, büyük ölçüde kolektif zaman ve mekân tasavvurlarınca belirlenir. Bireysel belleğin özgünlüğü ya da bağıllığı, başkalarınca paylaşılan sosyal ve kültürel biçimlenimlere dayanır. Bireysel ve kolektif bellek, kolektif geçmişten beslenen öznel ve kümesel etkileşim içerisinde belirlenir. Mekân ve yer tasavvurları, Halbwachs'ın belirlemesiyle, *"bireysel anımsamaları birbiriyle ilişkilendirerek, toplumsal kümenin belleğini biçimler."*[76] Dolayısıyla, bireyin belleği bir ya da birden fazla topluluğa ya da kümeye aidiyet üzerinden, topluluğun ya da kümenin belleği de üyelerinin iletişimi içerisinde oluşur.

---

75 Renate LACHMANN: "Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne - Bellek ve Edebiyat. Rus Modernitesinde Metinler-arasılık"; s. 6, Frankfurt/M. 1990,

76 Maurice HALBWACHS: "Das kollektive Gedächtnis- Kolektif Bellek"; s. 100, Frankfurt am Main, 1991

Kültürel göstergebilim yaklaşımı uyarınca, örneğin, Jan Assmann'a göre, kültürel metinler vardır. İncil ve Kuran, kültürel metinler için kapsamlı örneklerdir. Bu kültürel metinler, *"bağlayıcı, göz ardı edilemez ve zaman-üstü hakikatlerin"*[77] taşıyıcısıdırlar. Foucault'nun asal metinler dediği metinlere örnek oluşturan bu metinler, bir toplumun tümü için özel ölçün koyucu ve biçimsel bakımdan bağlayıcılığı olan metinlerdir. Kültürel metinler, kolektif belleği besleyen "anımsama izleri"ni de belirler. Bireysel bellek yaşantılara dayanır. Yaşantılar, ortak geçmiş, ortak anı gibi bugüne aktarılmaya elverişli kaynaklarla şimdide güncelleşir.

Karşıt Söylem

Hiçbir söylem, genelgeçer değildir. Özel söylemler, bunların karışımı olan ara-söylem ve tümel toplumsal-kültürel söylem içinde karşıt-söylemsel öğeler yeşerir. Karşıt söylem, ortak kültür içerisinde gelişen eleştirel tutumları simgeleyen karşıt kültürün bir ürünüdür. Bu yönüyle de hegomanyacı değildir. Özgün simgeleri ve anlatım araçları vardır. Örneğin, doğal çevreyi koruma duyarlılığı konusundaki söylem, insan hak ve özgürlüklerine, laik-demokratik düzene, kadın hareketine ilişkin söylem bu türden bir söylemdir.

Kültür, söylemi kuşatan ortamdır; çerçevedir. Söylem, kültür içinde olup biter. M. Foucault'nun "Sonsuza Giden Dil"in "Sözcükler ve İmgeler" bölümündeki belirlemesiyle, *"her şeyin, herkesin bir kültür içinde konuştuğunu biliriz."* Öte yandan, söylem, kültür içinde olup-bitmekle birlikte, *"kültürün tüm fenomenlerinin ortak zemini değildir."*

Karşıt söylemin işlevi, var olan toplumsal koşulların yarattığı toplumsal sömürü ve sömürünün yarattığı egemenlik ve erk olanağını açığa çıkararak, bunların en geniş halk yığınları yararına değiştirilmesine katkıda bulunmaktır.

---

77 Aleida ASSMANN: "Was sind kulturelle Texte - Neler Kültürel Metindir?"; içinde: Andreas Poltermann (yayımlayan): "Literaturkanon-Medienereignis-Kultureller Text: Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung- Edebiyat Kanonu-Dolayımsal Olaylar- Kültürel Metin", Berlin 1995, s. 242). Jan ASSMANN: "Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen"; München, 1992.

Bu amaçla, var olan durumun sürmesini sağlayan ara-söylemin olağanlaştırdığı iletişim içerikleri ve biçimleri eleştirel sorgulanarak, sıradan insanların özerk ve özgür düşünmelerini sağlayacak yol yordam aranır. Günlük söylemin ürünü olan olağanlıkların eleştirel değerlendirilmesi, karşıt söylemin amacı ve "yıkıcı" işlevidir. Sömürü ve baskı mekanizmalarının ortaya çıkarılması temel işlevdir. Özellikle karşıt söylemde, söylem oluşturucu ve güdümleyici etki yapan "kolektif imgeler" eleştirel değerlendirilir.

Kolektif Simgeler/İmgeler

Söylemlerin önemli bağlama aracı, kolektif simgelerdir. Kolektif simgeler, aktarım yoluyla gelenekselleştirilen ve kullanılan kültürel kalıplardır. Bir toplumun bütün üyelerinin tanıdığı kolektif simge birikimi, herkesin kullanabileceği bir imgeler ambarıdır. Bu imge repertuarından yaralanılarak, toplumsal gerçekliğin ya da toplumun politik yapısının görünümü hakkında bütünsel bir görüş oluşturulabilir. Bunlar yorumlanabilir ya da dolayımlar üzerinden hazır yorumlara ulaşılabilinir.

Bu bağıntının kurulduğu önemli eklemlenme kuralı ya da işlemi, "imge kırımı"[78] ya da "imge kaydırımı" olarak adlandırılır. İmge kırımları ya da kaydırımları sözler ile deneyim alanları arsındaki ilintiyi oluştururlar, çelişkileri giderirler, mantıksallık ve kabul-edilebilirlik yaratırlar ve söylemin gücünü pekiştirirler. Bu nedenle, kolektif imgeler kapsamında imge ya da simge kaydırımlarının çözümlemesi de önemlidir.

Birey-söylem ilişkisine gelince: Söylemleri bireyler oluşturuyor gibi görünse de, özünde söylemler tarihsel ve sosyal-politik süreçlerin sonucu olarak belirginleşirler ve birey-üstü söz düzenidirler. Söylemler yapıları gereği, tek tek insanların sahip olduğu bilgilerlerden daha fazla bilgi içerirler ve aktarırlar.

Bilgi, davranışın ve gerçekliği biçimlendirimin temeli olması nedeniyle, söylemsel edimlerin dışında söylemsel olmayan edim-

---

78 Ayrıntı için: (de.wikipedia.org/wiki/Theorie_der_Kollektivsymbolik)

leri de, diyesi, "görülebilirlikleri" ya da "nesnellikleri" ve nesnelliklerin söylemsel edimlerle olan ilişkisini, Foucault'nun deyişiyle, "dispositif"i de çözümlemeye katmak gerekir. Foucault "dispositif" kavramını söyleşimsel edimler ile söyleşimsel olmayan edimler arasındaki "biçimleyici etkileşim" anlamında kullanmaktadır. Dispositif kavramını tek bir kavramla Türkçede karşılamak istenirse, "biçimleşim" denilebilir.

Kolektif simgeler, Link'in yaklaşımıyla, bir kültürde geçerli olan imgelerin, deyimlerin, atasözlerinin, benzeklemelerin, eğretilemelerin, hatta örneklendirmelerin tümüdür.

Toplumun üyeleri değişik yoğunluklarda da olsa, belli "kolektif simgeler" birikimini içselleştirir. Bunların yardımıyla toplumsal ve siyasal durumları ve eğilimleri değerlendirirler. Başka bir anlatımla, kolektif simge ya da imgeler yardımıyla yorumlarlar. Bunlar, başat siyasal sözlerin, seslenişlerin, dolayımlar yoluyla bireysel ve kolektif bilince yerleşmelerini kolaylaştırırlar. Ansgar Nünnig'in anılan sözlükte Link'e dayanarak verdiği bilgilere göre, kolektif simgelerin en belirgin özellikleri arasında anlamsal ikincillik, yan-anlamlılık, göstergesellik, çağrışımsallık, çok-anlamlılık ve sözdizimsel anlam genişlemesi ve kolektif aktarımsallık ve kullanılırlık sayılabilir.

Simgeler zinciri, çelişkileri görülmezleştirerek, toplumsal uyum ve bütünleşmeyi özendirirler. Olağanlık ile olağandışılığı ayırmayı kolaylaştırırlar. Kolektif simgeleri ve imgeleri sıkça kullanan politikacıların söylemi bu yönüyle ara-söylem niteliği taşır.

En önemli eklemleme kuralı olan imge kaydırımlarının kullanımında ortaya çıkan kolektif simgeler, tüm özel söylemlerin izlerinden oluşan ara-söylemin taşıyıcısıdırlar. Kolektif simgeler, eğretileme işlevi gören açıklama modelleridir. Bunlara kolektif denmesinin nedeni, ortak kültürün tüm üyelerince anlaşılması ve paylaşılmasıdır. Kolektif simgeler, belli konuları ya da kişileri ya da sosyal kümeleri olumsuz değerlendiren çağrışımlar yaratan anlatımlardır. Kolektif simgeler, politik, dolayımsal ve günlük yaşamsal söylemleri bağlantılandırır.

Ara-söylem, kolektif simgeler üzerinden uzlaşımın oluşmasının ve egemenliği olumlamanın aracıdır. Bu uzlaşım, egemen olanlar

ile egemen olunanları düşünce ve tasavvurlar düzeyinde buluştururlar. Ara-söylem, toplumsal ilişkilerin yürütülüş tarzının, karşıt tutumların eleştirilerin tarzının, uzlaşmazlıkların nasıl giderileceğinin biçiminin çerçevesini çizer. Ara-söylemin belirlediği kurallar toplamı, toplumsal ilişkileri ve etkileşimleri yapılandırır, kültürel ortak paydayı belirler. Kültürel ortak payda, bireylere toplumsal ortamda davranış biçimleri ve yönelim belirleme, olgu ve oluşları yorumlama olanağı verir.

Siegfried Jaeger'in yukarıda andığım çalışması kapsamında söylem ve biçimlendirici etkileşim çözümleme yöntemi şöyle işlemselleştirilebilir:

Söylemin Yapısı ve Türleri

Çok karmaşık bir yapı olan söylemi çözümlenebilir duruma getirmek için, onun ilkesel yapısının belirginleştirilmesi ya da görülürleştirilmesi gerekmektedir. İlk belirlenmesi gereken nokta, söylem türlerinin, örneğin, özel söylem ile ara-söylemi belirlemektir. Özel söylem, bilim alanlarının, sanatın, yazının, politikanın, hukukun söylemidir. Aslında özel söylemler bile "arılık" ölçütünü tam olarak yerine getiremez. Ara-söylem kavramı, özel söylemlerin öğelerinin bireşimi anlamındadır.

Söylem Hattı

Toplumsal bakımdan bütünsel söylemde çeşitli konular ortaya çıkar. Konu bakımından "bütünlüklü söz öbekleri", "söylem hatları" olarak nitelendirilebilir. Her söylem hattının bir art-süremli ve "eş-süremli" boyutu vardır. Bir söylem hattına yapılan eş-süremli bir kesitin belli niteliksel bir genişliği söz konusudur. Böyle bir kesit, geçmişteki ve şimdiki bir zaman diliminde "söylenmiş olanı" ve "söylenmesi olanaklı olanı" belirler.

Söylem Parça(cık)ları

Bir söylem hattında ortaya çıkan farklı konular, söylem parçaları olarak adlandırılır. Her söylem hattı, geleneksel olarak bir

metinde ortaya çıkar. Metinler, farklı konuları ya da söylem parçacıkları içerdikleri için, metin yerine, "söylem parçaları" anlatımı yeğlenmektedir. Bu nedenle, belli bir konuyu işleyen metin ya da metin bölümü "söylem parçacıkları" olarak nitelendirilir. Söylem parçaları bütünleşerek, söylem hatlarına, söylem hatları da iç içe geçerek ara-söylemlere dönüşürler.

Söylem Hatları Kavuşumları

Bir metnin içerdiği çeşitli söylem parçaları, iç içe geçmiş durumda görülürler. Bir metinde açık bir biçimde farklı konular dile getirilir ve diğer konularla bağıntılar kurulursa, böyle durumlarda "söylem hatları kavuşumu"ndan söz edilir.

Söylemsel Olaylar ve Söylemsel Bütünlük

Bütün olaylar, söylemsel temellidir; söz konusu söylemsel kökler, geriye götürülerek açıkladıkları nesnelleştirmelerin bütünleştirimine bağlanabilirler. Politik bakımdan özellikle de dolayımlar üzerinden özellikle öne çıkarılan olaylar söylemsel olaylardır. Bu tür olaylar, ait oldukları söylem hattının yönünü ve niteliğini etkilerler ve güncel bir söylem hattının ilişkilendirildiği geçmişin, tarihselin izlerinin belirlenmesine katkıda bulunurlar. Geçmişle bağlantılandırma çözümleme için belirleyici önemdedir.

Söylem Düzeyleri veya Alanları

Ele alınan söylem hatları, bilim, politika, dolayımlar, günlük yaşam, ticaret ve yönetim gibi farklı söylem düzeylerinde işlemselleştirilebilir. Bu tür söylem düzeyleri, üzerinde konuşulan "toplumsal yerler" olarak da adlandırılabilir. Söylem düzeyleri, birbirini etkiler, birbiriyle ilişkilenir, birbirinden yararlanabilir. Örneğin, kitle iletişim araçlarında bilimsel ya da siyasal söylemin parçaları incelenebilir. Aynı biçimde dolayımlar, günlük söylemi ele alabilir, öbeklendirebilir, sivrileştirebilir ve sansasyona dönüştürebilir. Böylece dolayımlar, günlük düşünceyi yönlendirir; yapılan ve yapılabilecek politika üzerinde etkili olur. Burada çeşitli söylem düzeylerini kapsayan dolayım söyleminden de söz edilebilir.

Söylem Konumu

Söylem konumu, bir kişinin ya da dolayımın özel ideolojik konumu demektir. Bu konumdan çıkarak, tek tek kişiler, kümeler ve kurumların söyleme katılımı ve söylemi değerlendirimi gerçekleşir. Söylem konumu, söyleme katılanların yaşadıklarından ve güncel yaşam koşullarından beslenen söylemsel iç içe geçmeleri üretir, yeniden üretir. Bu bakışla söylem konumu, bireylerin maruz kaldıkları ve yaşamları boyunca belli bir dünya görüşüne dönüştürdükleri çok farklı söylemlerin iç içe geçmelerinin sonucudur.

Haberi biçimlendiren dolayımlar, hatta söylem hatları da belli söylem konumları oluştururlar. Bu nedenle, dolayımların "bağımsız", "partiler-üstü" ya da "yansız" gibi nitemlerle kendilerini nitelendirmelerine kuşkuyla bakmak gerekir. Egemen söylemin içinde yerleşik ekonomik sistemi sorunlaştırmayan çeşitli konumlar olabilir.

Egemen söylemden ayrılan kendi içinde bütünlüklü söylem konumları, "muhalif" ya da "karşıt söylem" diye adlandırılır. Çeşitli söylem konumlarının bütünleşerek karşıt söyleme dönüşmeleri, karşıt söylemsel ve ilkesel olarak muhalif söylem öğelerinin yapı bozucu/yıkıcı bir tarzda hegemonyacı söyleme sızmalarını olanaksızlaştıramaz.

Tümel Toplumsal-Kültürel Söylemin Katmanlılığı

Her toplumda karmaşık bir iç içe geçmişlik içinde bulunan söylem hatları, tümel toplumsal söylemi oluşturur. Sosyolojik olarak toplumlar benzeşik, diyesi "homojen" değildir. Son dönemlerde Türkiye'de kolay kolay parçalanmayacak bir biçimde tümel toplumsal söylem, iki yönlü belirgin bir ideolojik benzeşme geçirmektedir. Bu iki yönlü benzeşme ya da kutuplaşma, öncelikle dinselleşme ve ulusallaşma eğilimlerinde somutlaşmaktadır.

Küreselleşme yoluyla dünya söyleminin de benzeştiği gözlemlenebilir bir gelişmedir. Bu kapsamda bir toplumun tümel söyleminin bir küresel söylemin parça-söylemi olduğu da yadsınamaz.

Amerika'nın ve Avrupa'nın "Doğuya ya da İslam"a bakışı bu türden bir gelişmedir.

Toplumsal tümel söylem son derece dallanmış ve kökleri birbirine geçmiş bir ağ oluşturur. Bu yüzden söylem çözümlemesinin amacı, bu ağı açımlamaktır. Bunun için önce tekil söylem düzeylerinde söylem hatları belirlenmelidir. Avrupa Birliği ile ilişkiler, daha açık anlatımla, "AB söylem hattı" buna örnek olarak gösterilebilir. Böyle bir çözümleme, AB'ye ilişkin politik söylem hattını, dolayımsal söylem hattını ve günlük söylem hattını da içerir. Çözümleme, anılan söylem hatlarının birbiriyle ne tür bir ilişki içerisinde bulunduklarını, bu üç söylem hattının nasıl birbiriyle karıştığını, dolayımsal söylem hattının günlük söylem hattını etkileyip etkilemediğini açığa çıkarmamalıdır.

Söylem Hatlarının Tarihselliği

Her söylem hattının bir geçmişi, şimdisi ve geleceği vardır. O nedenle, söylemsel oluşların gerçekleştiği büyük zaman dilimleri de çözümlemede gözetilmelidir. Böylece, söz konusu söylem hatlarının başkalarıyla kavuşumlarının gücü, yoğunluğu, kopuklukları, etkisizleşmeleri ve yeniden ortaya çıkışları açığa çıkarılabilir. Foucault'nun "bilginin arkeolojisi" ya da "genealoji" dediği budur. Böyle bir çalışma, söylemsel öngörüler oluşturmak için elverişlidir. Bu işlem sırasında gelecekte olası söylemsel olayları da hesaba katmak gerekir. Söylemsel olaylar, dolayımlarca özellikle öne çıkarılan olaylardır. Söylem çözümlemesinin noksansızlığı ya da eksiksizliği sorunu, söylem çözümlemesinin genelgeçerliği, güvenirliliği ve temsililiği konusuyla ilgilidir. Çözümleme artık içeriksel ve biçimsel hiçbir yeni bilgi ortaya çıkaramıyorsa, çözümlemenin eksiksizliğine ulaşılmış demektir. Söylem çözümlemesi söz konusu söylenebilirlik alanlarının belirlenmesini amaçladığından, eksiksizlik kısa sürede açığa çıkar.

Somut olarak söylemek gerekirse: Türkiye'de belli bir zaman diliminde belli bir söylem hattında, örneğin, AB söylem hattında, dile getirilen ve yazılan gerekçeler ve içerikler, büyük ölçüde sınır-

lıdır ve bellidir. Önemli olan, sıklıkla rastlanılan gerekçeleri belirlemektir. Bu sırada belli bir konuya ilişkin hangi sözcelerin "parola karakteri" taşıdığı ve hangi yargı ve önyargıları uyandırdığını belirlemek önceliklidir. Söylem çözümlemesinin savlarının önemi açısından söylemin niceliksel yönü değil, niteliksel yönü belirleyicidir. Bu saptama öncelikle bir söylem hattının eş-süremli kesiti için geçerlidir.

Söylem Çözülmesinin Yöntemi ve Araç-Gereçleri

Söylem çözümlemesinin malzemesi genellikle yazılı metinlerdir. Türkiye'deki bazı siyasal partilerin AB politikalarına ilişkin yazılı metinler, yukarıda sayılan söylemin yapısının nitelikleri açısından çözümlenebilir. Bu bağlamda söylem düzeyi, politikanın söylem düzeyidir. Söylem hattının eş-süremli kesiti ki bu aynı zamanda art-süremli ve tarihseldir, üzerinde yoğunlaşılan konulara göre ayrımlaşır. Kitle bilincinin yönlendirilmesinde etkin olan çeşitli söylem düzeylerinin etkileşimi irdelenebilir.

Yaklaşım Türü ve Yöntem

Bir metinde somutlaşan söylemin çözümlemesinde öne çıkan soru, araç, etken ya da yönler şöyle sıralanabilir:

1. Metnin yüzey yapısı nasıldır?
2. Dilsel retorik araçları nelerdir?
3. Söylemin mantığı ve bütünleştirimi nasıldır?
4. Başlıca içlemler ve duyumsatmalar nelerdir?
5. Kolektif simgeler ya da imgeler ve eğretilemeler, deyimler, klişeler ve atasözleri hangi sıklıkla kullanılmıştır?
6. Söz varlığı ve biçem nasıldır?
7. Hangi gönderge bağıntıları vardır?
8. İdeolojik sözceler nelerdir?
9. Ne tür toplum, insan ve gelecek anlayışı yansıtılmaktadır?
10. Söylem hattında konumlandırım, gerekçe, sözce ve genel iletiler nelerdir?

XI. Mihail M. Bakhtin: Yazınsal Çok-Seslilik ve Söyleşimsellik

Mihail Bakhtin[79], Hegel'in tarih felsefesini, Marksizm'i, psiko-çözümlemeyi, Rus biçimciliğini ve yapısalcılığı eleştirel irdeleyerek, çoğulluğu temel alan yazın kuramını dizgeleştirmiştir. Bu ayrıksı düşünür, anılan akımlar ve düşünsel birikimlerle irdeleşme sürecinde felsefe ve yazında çok-seslilik öğretisini belirginleştirmiştir.

Çalışmalarını özellikle önemli yazınsal bir tür olan "roman"-da yoğunlaştıran Bakhtin, K. Schreibenzubel'in aktarımı uyarınca, romanı "açık bir tür", "*sosyal çeşitliliği, söz ve konuşma biçimlerinin çoğulluğuyla ayrımlaşan dünyayı yansıtacak yeterlikte*" yazınsal bir ürün olarak değerlendirmiştir.[80] Bütün yazınsal türleri içerisinde özümseyen romanın öz-yapısal özelliği konusunda Bakhtin şu saptamaları yapar: "*Özerk ve karışmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, sözlerin hakiki çok-sesliliği, romanın asıl özgünlüğünü oluşturur.*" Romanda somutlaşan yazınsal dilin felsefi niteliği "*anlatısal söylemin yapısal çok-sesliliği*"dir. Bu özgürlükçü Rus düşünür ve bilimci, yazın-kuramı bakımından gerekçelendirilmiş savlarla, Hegel ve Lukacs'ın roman kuramını aşmıştır.

Her Dil ve Düşünce, Öz-yapısal Olarak Çoğuldur

Bakhtin'in temel kuramı olan "çok-seslilik" ya da "söyleşimsellik", her şeyden önce ve ilkesel olarak her biri bir oluşturu ya da yapıntı (konstrukt) olan sözcüklerin öz-yapısal olarak diyalojik, diyesi, söyleşimsel oldukları anlayışına dayanır.

---

79 Mihail M. BAKHTİN (1895-1975) filozof, dil ve yazın kuramcısıdır. 1929'da Stalin yönetimince Kazakistan'a sürülmüştür. 1960'lı yıllarda öğrencilerinin siyasal ve bilimsel itibarının geri verilmesi çabalarının da katkısıyla yeniden güncelleşmiştir. 1975ten sonra özellikle Fransız kuramcıların çabalarıyla uluslararası düzeyde tanınmaya başlamıştır. Romanda çok-seslilik, anlatının söyleşimselliği ve sözcüğün estetiği alanlarında ürünler vermiştir.

80 Konuya ilişkin ayrıntılı bilgi için: Katharina SCHREIBENZUBEL: "Dialogizitaet und Polyphonie - Söyleşimsellik ve Çok-seslilik (Michail Bachtin I)"; Trans Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 3. Nr., Maerz, 1998.

Craig Brandist "Bakhtin ve Çevresi"[81] adlı araştırmasının özellikle "Çok-Dillilik", "Çok-Dillilik ve Roman" bölümlerinde çok-seslilik ve söyleşimsellik kavramlarını açımlar. Craig'in anılan kitabının "Çok-Dillilik" bölümündeki belirlemeleri uyarınca, Bakhtin yerinde ve tutarlı bir yaklaşımla, her dilin tözsel yapısının söyleşimsel ve çoğul olduğunu vurgular. Bu düşünüre göre, her ulusal dil tarihsel-toplumsal evrimi içinde katmanlaşarak çoğullaşır. Çok seslilik ve anlam çoğulluğu, her sözcüğe içkindir.

Aynı araştırmacının anılan yapıtının "Çok-Dillilik ve Roman" bölümündeki açımlamalarına göre, Bakhtin, yazınsal dili, dilin "özgül bir katmanı" olarak değerlendirir. Bakhtin'in öne-sürümü uyarınca, yazınsal dil, "türe ve döneme" göre katmanlaşır. Buna karşın, roman "özeldir"; çünkü bizatihi "çok-dilliliğe" dayanır. Dolayısıyla, "çok-dillilik", romanın "önsel önkoşuludur." Her tekil ulusal dil, içsel olarak "*toplumsal lehçelere, tipik grup davranışına, mesleki jargonlara, tür dillerine, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, taraflı dillere; otoritelerin, çeşitli çevrelerin ve geçici modaların dillerine... bölünecek şekilde katmanlaşır.*" Dilin bu iç katmanlaşması, "*romansal türün zorunlu önkoşuludur.*"

Bakhtin, C. Brandist'in söyleyişiyle, "*Dostoyevski kitabındaki polifoniden pek farklı olmayan müzikal bir metafor*" kullanır. Dilin söyleşimselliğini ve anlam çoğulluğunu "orkestra" metaforu ile anlatan Bakhtin'e göre, temaların, "*romanda ulusal dilin söz konusu katmanlaşması aracılığıyla 'orkestra için düzenlendiğini' (vurgu, yazarındır) öne sürer.*" Bakhtin'in önermesi uyarınca, romandaki sanatsal imge, "*çok-dilliliğe ve belli bir niyete göre güdülenmiş sözcüklerin etkileşimine*" dayanır.

Görüleceği üzere, Bakhtin'in kanısınca, yazınsal türler arasında da özellikle roman, öz-yapısal olarak sözcüklerin söyleşimselliğinden yararlanmaya elverişlidir.

Dillerin, sözlerin ve seslerin çokluğu ve çeşitliliği anlamında söyleşimsellik, tekil dil dizgesine, tekil ideolojiye indirgenemez. Heterojen (ayrışık) unsurlar olan diller, sözler ve sesler, anlam

---

81 Craig BRANDİST: "Bakhtin ve Çevresi"; Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011

taşıyıcı ve aktarıcı işlev görürler. Böylece çeşitli düşüncelerin etkileşmelerini ve tözsel olarak zaten çoğul olan düşüncenin sürekli olarak yeniden çoğullaşmasını sağlarlar.

Söyleşimsellik kuramının dil felsefesindeki dayanağı, Humboldt'tan bu yana bir "dizge" olarak nitelendirilen dilin "genelliği" veya tümelliği ve dil dizgesini kullanan konuşucularca üretilen "dilsel bildirimin özelliği", diyesi, dilin konuşucularca günceleştirilen durumudur. Bu anlayış uyarınca dil, bir yönüyle somutlaşmış ve yerleşmiş bir yapı, öteki yönüyle de bir etkinlik ve süreçtir. Dilin süreçselliği, tekil konuşucuların söz-eylemlerinde gerçekleşen özgün ve bireysel kullanım biçimleridir. Dil dizgesi tekil olmasına karşın, söz-eylemler öz-yapısal olarak çoğul ve söyleşimseldir.

Bakhtin'e göre, felsefe bakımından dizgeli bir edebiyat bilgisi veya edebiyat tarzı (poetika), *"sözcükle sanat yaratma estetiği olmak zorundadır."*[82] Kapsamlı bir felsefe yönelimiyle kavranabilecek böyle bir estetik anlayışı, büyük ölçüde dilbilimle bağlantılıdır; çünkü bu bağlamda estetik etkinlik, dilsel malzemeye yöneliktir ve onu biçimlendirir.

Edebiyatın estetik nesnesi dildir; dil edebiyat açısından teknik bir unsurdur. Yazıncının, yazarın sözcük üzerindeki çalışması, Bakhtin'in "Söz Sanatı Yaratımı"nda sergilediği kavrayışı uyarınca, *"sözcüğü aşmayı amaçlar"*; çünkü estetik nesne, *"sözcüklerin, dilin sınırlarında gelişir."* Bu süreç içerisinde sanatçı, dili içkin olarak yetkinleştirerek kurtulur.

Dili, Düşünceyi ve Sanatı Çoğullaştıran Nedir?

Bakhtin "Söz(cük) Sanatı Yaratımı" adlı kitap içerisinde yer alan "Romanda Söylem" adlı bir başka irdelemesinde romanı *"sanatsal bakımdan düzenlenmiş söz çokluğu, aynı zamanda dil çokluğu ve bireysel ses çokluğu"* olarak tanımlar. Bütünlüklü ulusal bir dil, yukarıda Craig Brandist'in de öne çıkardığı gibi, sosyal

---

82 Michail BACHTIN: "Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen - Söz(cük) Sanatı Yaratımında İçerik, Malzeme ve Biçim Sorunu"; Suhrkamp 967, Frankfurt a. Main, 1979.

diyalektler, deyiş tarzları, meslek dilleri, çıkar kümelerinin dilleri, yetkelerin dilleri, moda dilinden, sosyal-siyasal kümelerin ve etkinlikler dillerine değin uzanan bölümlenmelerden oluşur. Roman, düşünüre göre, *"konularını, nesneler dünyasını, anlamları ve sosyal söz çeşitlerini orkestralaştıran"* yazın türüdür.

Her yazınsal ürün, yaratıldığı dil dizgesinin ve yazarın/şairin bireyliğinin ve tikel dil beğenisinin bireşiminin bir sonucudur. Yazanın bireyliğinin de dışa-vurumu olan *"retorik söz(cük), yöresel, sınıfsal, siyasal ve benzeri etmenlerden kaynaklanan çeşitli anlam katmanlarını içinde barındırır."* Sözcükler, toplumsal-siyasal ilişkiler ve konuşucuların karşılıklı etkileşimleri içerisinde oluştukları ve geçerlilik kazandıkları için, ilkesel olarak "söyleşimsel yönelimli" ya da *"içkin olarak söyleşimseldir."* Bu olgu, sözcüğün çok-sesliliğinin felsefi kaynağını oluşturur. Bu yönden bakıldığında, dil felsefesi açısından ulusal diller ya da ölçünlü diller de ses ve konuşma çokluğunu yansıtır.

Ses ve konuşma çoğulluğu, yaşam tarzlarının ve anlayışlarının farklılığını somutlaştıran davranış biçimlerinin ve dilselleştirilen düşüncelerin dolaşımından ve paylaşımından kaynaklanır. Bir dili iletişim aracı olarak kullanan konuşucular ve yazarlar, düşüncelerini adlandırmak ve iletmek için, başkalarının yarattığı sözcüklerden yararlanır. Bu nitelik gereği, her sözcük içkin olarak çok-anlamlıdır. Yapı taşları sözcükler olan konuşmalar ve metinler de bu nedenle çok-anlamlılık üzerine kuruludur.

Yazar, sanat yaratma aracı olarak kullandığı sözcüğe oluşturduğu bağlam ve güttüğü erek doğrultusunda kendi anlamını yükler. Yazın kuramında "yazınsal metinler tek-anlamsızdır" ya da "yazınsal metinlerin yoruma açıklığı" gibi söylemler, yazınsal bir metnin her okumada farklı yorumlanabileceğini anlatmak için kullanılır.

Yazınsal etkinliği ya da üretimi felsefi bir etkinlik ya da nitelik olarak değerlendiren Aristoteles'ten de esinlenerek, yazını "ütopik felsefe" olarak adlandıran Bakhtin yazınsal metinlerin yoruma açıklık niteliği nedeniyle, romandaki sözcük ve söylemi en azından "iki-anlamlı" olarak nitelendirmiştir.

Düşünsel ve Dinsel Çoğulluğu Anlatan Kavram Çiftleri

Bakhtin'in dil ve edebiyat felsefesine ilişkin temel savları belirginleştirebilmek için, Reiner Grübel'in "Bakhtin'in Sözcük Estetiği"[83] adlı yapıtına dayanarak, şu temel kavram çiftlerinin irdelemeye katılması gerekmektedir. İlk kavram çifti, *"dil dizgesinin tümelliği- söz eylemin tikelliği"*dir. Bu kavram çiftini "genel-özel" veya "tümel-tikel" olarak da kısaltmak olanaklıdır. Burada "genel-tümel" dil dizgesi; "özel-tikel" ise bireysel söz eylemi veya edimi için kullanılmaktadır. Bu bağlamda özellikle göstergenin bağlam ve ereğe göre, sürekli olarak anlam çoğulluğu niteliği kazanması öne çıkmaktadır.

Bakhtin'in yazın kuramında "teklik-çokluk" kavram çifti, daha çok egemen düzenin her türlü yolu kullanarak bilinçleri benzeştirmesi, tekilleştirmesi ve bu tekilleştirici etkiye karşı özgünlüğünü ve özerkliğini korumaya çalışan tekil bilinçlerin çeşitliliğini dile getirmek için kullanılır.

Diyalog-monolog ya da çok seslilik-tek seslilik karşıtlığı da bu bağlamda değerlendirilebilir. İletişimsel eylem anlamında diyalog, Bakhtin'e göre, iki eylem bağlamının sınırında gerçekleşir; dolayısıyla, diyalojik (söyleşimsel) bildirim, zorunlu olarak *"diyalog durumlarında"* olur. "Söylem" ile ilgili bölümde de vurgulandığı üzere, her bildirim ya da söylem, başkalarının ürettiği önceki bildirimlerle bağlantılı olarak ve ileride üretilecek olan bildirime yönelik olarak gerçekleşir. Her söyleşim durumunda katılanların ideolojik yönelimini ortaya koyan dil anlayışı önem kazanır. Dolayısıyla diyalog sonsuzdur.

"Monolog-diyalog" kavram çiftini ve/veya karşıtlığını açımlamak için Bakhtin'in "karnaval" kavramını kullanır. Karnaval, Bakhtin'e göre, *"toplumsal ve siyasal hiyerarşilerin, üst ve alt, yaşam ve sanat, gülen ve kendisine gülünen arasındaki sınırların görece ortadan kalktığı, toplumsal-tarihsel varoluşun somutlaşmış*

---

83 Rainer GRÜBEL: "Zur Aesthetik des Wortes bei Michail M. Bachtin"; Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1979, s. 21-79.

durumu olarak gülmenin ve gülme kültürünün başatlaştığı, sıradan halk kesimlerinin her türden olumsuzluğu daha rahat eleştirebildiği, var olan düzeni sorgulayabildiği ortamdır."

Karnaval ortamı bu nitelikleri nedeniyle, yerleşmiş algılamaları sarsar; bir kültür içerisinde karşıt kültür eğilimini olanaklılaştıran karnaval genel olarak "özgürleştirici" bir öz-yapıya sahiptir. Bakhtin'in geliştirdiği karnaval kavramının sosyal eleştiriyi, gülme kültürü bağlamında bireyi özerkleştirici ve özgürleştirici anı ve etkiyi kuramsallaştırmak amacıyla, yazın kuramında "karnavalizm" kavramı yerleşmiştir.[84]

Önem kazanan bir başka kavram çifti "tek anlamlılık-çok anlamlılık"tır. Bakhtin bu kavram çifti bağlamında "çok-anlamlılığı" öne çıkarmak için, Avrupa kültüründe Orta Çağ'da giderek yerleşen ve yukarıda değindiği "karnaval" kavramını güncelleştirmiştir.

Bakhtin kuramının diyalektik boyutunu belirginleştirmek için, bunların dışında "iç-dış" kavram çiftini yeğler. "İç", dışlayıcı bireyciliği; "dış" ise saltlaştırıcı kolektivizmi simgeler. Bakhtin böylece, Grübel'in deyişiyle, Nietzsche'nin özünü dışlayan bireyleşme düşüncesini ve Freud'un psikolojizmini aşarak, "yaratıcı kişilik" tasarımını oluşturmak istemiştir. Böylece döneminde uygulanan kişiliğin özerkliğini hiçe sayan anlayışına karşı bir seçenek sunduğunu varsaymıştır.

Edebiyat ve dil filozofu Bakhtin'in "çok-seslilik" ve "söyleşimsellik" kuramı, dilin tözsel çok-anlamlılığını ve bu niteliklerin yazınsal metinlerin her okumada farklı değerlendirilmelerinin başlıca kaynağı olduğu savını gerekçelendirmekle kalmaz. Bakhtin, aynı zamanda söyleşimsel dili ve çoğul düşünce birikimini edinen bireyin egemen toplumsal siyasal koşulların dayattığı tekilleştirme, tek-seslileştirme ve benzeştirme girişimlerine karşı çoğul ve söyleşimsel bilinç geliştirerek, özgürleşme ve özerkleşme savaşımını da özendirmek ister.

---

84 Karnavalizm: Ansgar NÜNNING (yayım.): "Metzler Lexikon- Literatur- und Kulturtheorie"; Verlag Metzler, Stuttgart-Weimar, 2001.

Türkiye'de Bakhtin ve Kavramlaştırma Sorunu

Bakhtin "Sözcüğün Estetiği"[85] adlı yapıtında Rus biçimciliği kapsamında ve Stalin döneminin baskıcılığına karşı, otorite ve hiyerarşiye karşı çok-sesliliğe dayanan eleştirel bir tutumu simgeleyen "karnaval" kavramından yola çıkmıştır. Bu düşünür-yazar, yazınsallaştırma sürecinde dilsel göstergelerin öncelikle "nedensizlik" ve "ereksellik" gibi nitelikleri temelinde oluşturulan her yeni bağlamda yeni anlamlar yüklendiklerini, böylece söyleşimsel bir öz-yapı kazandıklarını gerekçeleriyle ortaya koymuştur.

Yazınsal metinlerin çok-sesliliği bağlamında Türkiye'de Mihail Bakhtin'den ilk söz eden araştırmacı-bilimci, bildiğim kadarıyla, Jale Parla'dır. Anılan edebiyat bilimci "Don Kişot'tan Bugüne Roman"[86] adlı değerli incelemesinde diyalogisite kavramının Türkçe karşılığı olarak "diyaloji(ye)" kavramını kullanmıştır. Jale Parla'nın bu önerisinin söz konusu kavramı Türkçede tam karşılamadığı kanısındayım.

Aynı bağlamda Ahmet Oktay da "Romanımıza Ne Oldu?"[87] adlı deneme yapıtının "Bakhtin'le Tanışırken" ve "Bakhtin'in Kavramları" bölümlerinde Jale Parla'nın konuya ilişkin katkısını dile getirir. Ahmet Oktay da "diyalojiye" kavramından çok, "heteroglossia"ya da karşılık olmak üzere, "çok-dillilik" veya "çok-sesli-lik" kavramını yeğlemiştir.

Bakhtin'in geniş halk kitlelerinin özgün, görece özgür ve erk karşıtı tavır alışlarına bir gönderge olarak kullanılan "karnaval" kavramını temel alarak dizgeleştirmeye çalıştığı yazınsal yaklaşımını Türkiye'de güncel yazınsal tartışmada doğru kavrayan, irdeleyen ve kavramlaştıran yazar ve araştırmacı Alper Akçam'dır. Bununla birlikte, Akçam da "Karnaval ve Türk Romanı"[88] adlı

---

85 Michail M. BACHTIN: "Die Aesthetik des Wortes", (Rusçadan Almancaya çeviren ve yayımlayan): Rainer GRÜBEL/Sabine REESE: Suhkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1979.

86 Jale PARLA: "Don Kişot'tan Bugüne Roman"; İletişim Yayınları, s. 57- 60, İstanbul 2000.

87 Ahmet OKTAY: "Romanımıza Ne Oldu?"; Dünya Yayınları, İstanbul, 2003

88 Alper AKÇAM: "Karnaval ve Türk Romanı"; Ürün Yayınları, İstanbul, 2006

değerli çalışmasında esas olarak "çok-seslilik" kavramını temel almaktadır. Bu yazar ve araştırmacı, "monoloji-diyaloji" kavram çifti için Türkçe herhangi bir karşılık önermemektedir.

Dolayısıyla, "diyalog"dan türetilen "diyalojik" ve "diyalogisite" kavramları için henüz Türkçe karşılık önerilmemiştir. Bu boşluğu gidermek ve bu kavramların Bakhtin'in kuramındaki önemlerini belirginleştirmek amacıyla, "diyalojik" için "söyleşimsel"; "diyaloji(ye)"ye ya da "diyalogisite"ye karşılık olarak da "söyleşimsellik" kavramını kullandığımı vurgulamak isterim.

Her türlü söylemin anlam çoğulluğu ve söyleşimselliği açısından somut örneklerden biri de Ernst Bloch'un "Aristoteles'çi Sol" ve "İlerleme Kavramında Ayrıştırmalar" adlı yapıtlarıdır. İzleyen bölümde bu iki yapıtı irdelemeye kattım.

XII. Ernst Bloch: "Aristoteles'çi Sol", ve Düşünsel-Yazınsal Geçişimler

"Aristoteles'çi Sol" ve Düşüncenin Çoğullaşması

Felsefede ve edebiyatta düşünsel geçişimler ya da değişik yerlerde ve zamanlarda benzer düşüncelerin düşünülmesinden kaynaklanan durumlar, bu kitapta adını sıkça andığım Rus düşünür Mihail Bakhtin'e dayanılarak, çoğunlukla "çok-seslilik" ya da "söyleşimsellik" olarak adlandırılmaktadır. Felsefede bu kavramlarının oluşumunu ve gelişimini belirginleştirmeye elverişli görünen düşünsel birikimi ortaya çıkaran filozofların başında Ernst Bloch (1885- 1977) gelir.[89]

---

89 "Somut ütopya", "umut ilkesi" gibi kavramlar bağlamında eleştirel düşünce, eleştirel kuram, insancılık ve devrimcilik gibi nitelikleriyle tanınan yirminci yüzyılın önde gelen Alman filozofu Ernst Bloch, Nazi diktatörlüğünün baskıları sonucu ülkesini terk etmeye zorlanmıştır. Düşünür, Avrupa'da birçok ülkeyi dolaştıktan sonra Amerika'ya gitmiş ve uzun süre orada yaşmıştır.
Bu insancıl ve eleştirel Marksist, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulan iki Almanya'dan Demokratik Almanya Cumhuriyeti'ni yurt olarak seçmiştir. Yaşam ilkesi durumuna getirdiği kuramsal ve edimsel felsefesinin temelini oluşturan "Umut İlkesi" uyarınca, bu yeni ülkede ömrü boyunca uğruna özverilerle dolu bir savaşım verdiği "insancıl sosyalizmin" gerçekleştirilebileceğini hayal etmiştir; ancak hayallerini gerçekleştirme olanağı bulamamıştır.

Öncelikle "Umut İlkesi" adlı yapıtıyla anımsanan bu ünlü Alman filozofun konuya ilişkin yapıtları arasında öncelikle 1952 yılında yazdığı *"İbni Sina ve Aristotelesçi Sol"*[90] ve 1956 yılında yayımladığı *"İlerleme Kavramında Ayrıştırmalar"*[91] sayılabilir.

"Düşünmek, sınırları aşmaktır" diyen bu insancıl düşünür, "İbni Sina ve Aristotelesçi Sol" adlı yapıtında zamanın, mekânların, kültürlerin ve düşünce dizgelerinin sınırlarını aşarak, insan(cı)lık açısından "aşkın" bir düşünme denemesi ortaya koyar. "Anımsama" ile "güncel görev" arasında ahlaksal bir bağ kurulabildiği ölçüde, anımsamanın verimli olabileceği görüşünü dizgeleştiren Bloch, çatışmacı bir yaklaşımla kültür alanlarının parçalanmasına karşı dayanıklı bir düşünsel tutum geliştirmenin yollarını arar. Anılan filozof, bu amaçla tüm insanlığın ve tüm dönemlerin düşünsel edinimlerinin, tarihsellik ve bütünsellik ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmesini önerir.

İbni Sina, Doğu'nun İlerlemeci Geleneğini Simgeler

Bloch, "İbni Sina" adlı yapıtının hemen girişinde *"akıl ve kavrayış ile ilgili şeylerin"* sürekli yeniden düşünümlenerek geliştirilebileceğini savlar. Bloch'a göre, Orta Çağ "Doğu düşünürleri" özellikle *"akıl ve kavrayış ile ilgili konuları"* irdelemede çok başarılıdırlar. Onlar, bu nitelikleri temelinde *"Yunan ışığını kurtarmış ve dönüştürmüştür."*[92] Düşünürün değerlendirmesi uyarınca, "Tacik"

Her olumsuzluktan umut türeten Bloch, 1948'de Leipzig Üniversitesi Felsefe Bölümünü kurma görevini üstlenmiş; ama Sosyalist Birlik Partisi'nin özellikle yerel örgütünün dar-görüşlülüğü ve belirlemeci tavrı nedeniyle, kısa süre sonra görüş ayrılığı baş göstermiştir.

1956 Macar Halk Ayaklanmasının Sovyetler ve yerli işbirlikçiler tarafından kanla bastırılmasından sonra düş-kırıklığına uğrayan Bloch ödünsüz bir rejim karşıtına dönüşmüş ve 1957 yılında iktidarda bulunan Sosyalist Birlik Partisi rejimince zorunlu emekli edilmiştir. 1961'de Federal Almanya Cumhuriyeti'ne geçen Bloch, Tübingen Üniversitesi Felsefe Bölümünde görev almış ve emekli olana değin bu görevde kalmıştır.

90 Ernst BLOCH: "Avicanne und die Aritotelische Linke"; Suhrkamp, 1963.

91 Ernst BLOCH: "Differenzierungen im Begriff Fortschritt"; Akademie Verlag, Berlin, 1956.

92 Alıntı ve göndermeler, Bloch'un "İbni Sina. Aristotelesçi Sol" adlı yapıtındandır. Bu nedenle sadece sayfa numarası belirtilmiştir.

kökenli Buharalı İbni Sina (980- 1037)[93] *"en büyük Doğulu düşünürlerden biridir."* Bu büyük düşünür, geriye bıraktığı doksan dokuz yapıtla *"geniş ve ilerlemeci Doğu kültürünün"* saygın bir geliştiricisi olmuştur. Anılan niteliklerinden dolayı kendisine düşman olan dönemin yobaz çevrelerince "aşk ve şaraba" düşkünlükle suçlanmıştır. Aşk ve şarap, Orta Çağ İslam köktenciliğinde çoğunlukla zındıklık ya da sapkınlık göstergesi olarak değerlendirilmiştir.

Felsefe ve edebiyat gibi alanlar başta olmak üzere, Avrupa, diye sürdürür Bloch gerekçelerini, *"şimdiye değin olduğundan daha belirgin olarak Doğu skolastiğini anımsamalıdır"*; çünkü Aristoteles'i *"Hıristiyan olmayan bir biçimde ve özgün materyalist bir canlılıkla geliştiren"* Doğu skolastiği, Avrupa Aydınlanmasının "kaynaklarından biridir."

Söz konusu Doğu skolastiği kapsamında, öte-dünya düşüncesinden kurtulamayan mistik din bilgini ve düşünür Aquinalı Thomas'a değil, dünyasallığı ve bilimi simgeleyen "tüm-maddeci" Giordano Bruno'ya ulaşan "çizgiler" belirlenebilir. Doğu'dan Batı'ya uzanan dünyasallaşma ve bilimselleşme geleneği içerisinde "öncelikle İbni Sina" ve "İbni Rüşt" önemli dönüm noktalarını oluşturmuştur.

İbni Sina, Doğa-Bilimsel Bir Düşünürdür

Bloch'un anlatımı uyarınca, İbni Sina türünden düşünürler "din adamı" ya da "din bilgini" değildir; onlar *"dünyasal yaşayan ve doğa-bilimsel düşünen"* insanlardır. Hatta *"feodal biçimlerine ve düşünsel savaş ateşine karşın bütün İslam toplumu Orta Çağ'da Avrupa toplumlarından farklıdır."* Orta Çağ İslam toplumu, içerisinde *"ticaret sermayesinin yoğunlaştığı Arabistan, İran ve Hindis-*

---

93 Bloch'un verdiği bilgilere göre, İbni Sina varlıklı bir aileden gelen, aritmetik, geometri, mantık ve astronomi bilgileriyle donanmış, iyi bir eğitim almış, Bağdat Üniversitesi'nde felsefe ve tıp öğrenimi görmüş, politika ile ilgili işleri beceren bir düşünürdür. Yapıtları felsefe, özellikle de tıp alanında başvuru niteliğinde ve belirleyici önemdedir. Felsefe yapıtı "Kitab as Şifa" (Şifa Kitabı), bedensel sağlığı ve yönetimi, "kavrayış" ve "akıl" sağlığına bağlar. "Doğu Felsefesi" ve Tacikçe olarak kaleme aldığı "Danış Name" (Bilgi Kitabı), eleştirel ve akılcı düşünme denemeleridir.

tan'ın Akdeniz ülkeleriyle iletişimin başatlaştığı ve klan anayasasının kalıntılarının bulunduğu bir tür erken burjuva toplumudur."

Arap toplumu, *"kendi Venedik ve Milano'sunu Avrupa'dan beş yüz yıl önce"* geliştirmiştir. Aynı dönemde burada *"sermayenin en eski ve özgür varoluş biçimi olan ticaret sermayesi"* egemenleşmiştir. Böylece, Avrupa'da manastır okullarında ve ondan doğan üniversitelerde yanan ışıktan çok önce *"Arap dünyasında devingen bir ışık yanmıştır."* Ticaret ve değişime ek olarak, "kitap" da Arap dünyasında Batı'dan önce kullanılmıştır.

Burada Kavimler Göçü tarafından kesintiye uğramayan *"zengin bir geç Antik gelenek"* vardır; bu gelenek Suriye'de Bizans'ın katkısıyla *"donuklaşmaksızın canlı bir biçimde varlığını korumuştur."* Suriye canlı bir düşünce ve uygarlık ortamıdır; coşkulu yeni-Platoncu bir düşünür olan Jamblichos Suriyelidir. *"İslam'ın ilk dönemlerinde Yunan filozoflarını Arapçaya çevirenler Suriyeli Hıristiyanlardır."* Arap kültürünü varsıllaştıran bir başka kaynak, ise İran kökenli olan "ışık kutsama" geleneğinin içerisinde barındırdığı "düşün özgürlüğünün" ipuçlarıdır.

İbni Sina'nın doğduğu kent dönemin düşünce merkezlerinden biri olan Buhara yakınlarındadır. Buhara ise, İran-Arap kültür bireşiminin gerçekleştiği Bağdat'a bağlıdır. Bu bağlamda İbni Sina'nın doğduğu bölgeyi *"İran-Arap kültürüyle"* sınırlayan Bloch'un Türk katkısını ihmal ettiğini belirtmek gerekmektedir.

Bloch'un anlatımı uyarınca, Halife El-Mansur yönetiminde Bağdat, sadece Kuran'ı değil, daha başka kitapları ve bilgiyi tanıyan bir uygarlık ve kültür kentidir. Bu kültür ve uygarlık, Ortodoksiye eleştirel yaklaşmasıyla ve dünyasallığıyla tanınmıştır. Bu görece özgürlükçü ve çoğulcu kültür anlayışı, Güney İspanya'da bulunan Endülüs'e, *"Kurduba'ya (Kordoba'ya) değin taşınmıştır."* Bu nedenle, *"özellikle de felsefe İslam ortamında seyrek rastlanan 'sera bitkisi' değildir; felsefenin Yunan-Suriye geleneği tam da buradadır"*; bir başka anlatımla, İslam kültür birikimi içerisindedir.

Bloch bu saptamalarıyla, Doğu'da felsefi düşüncenin olmadığını, felsefede Doğu'ya ilişkin ne varsa silinip atılması gerektiğini savlayan Avrupa-merkezci Hegel ile karşıtlaşır. Yirminci yüzyılın

bu filozofu, böylece Hegel'in Avrupa ve Alman merkezci düşüncesini aşarak, insancılık öğretisini evrenselleştirir.

Bloch'a göre, Doğu'ya özgü bütün bu olgular, önemli İslam düşünürlerinin özelliklerini açıklamakta ve kuşatmaktadır: İslam düşünürleri, Avrupa'daki denklerinin tersine *"din adamı değil, hekimdir; teolog değil natüralisttir."* Buna karşın, Orta Çağ'da Avrupa'da *"doğa-bilimlerine yönelen filozof çok seyrektir."* Bu bağlamda sadece Roger Bacon ve Albertus Magnus anılabilir.

Avrupa'da genel olarak teoloji ağır basmasına karşın, *"Arap skolastikçilerinde durum başkadır. Onlarda, İbni Sina'nın Kuran'ın 36. suresini yorumladığı 'Almahad'ında da görüldüğü gibi, teoloji değil, doğa-bilimleri başattır."* "Dünyasal bilimin parıltısı" ile yönetimlerini süslemek, hem Doğu, hem de Batı İslam uygarlık alanlarının yöneticilerinin belirleyici eğilimleriydi. İslam kültür birikiminin bu özelliği konusunda Alexander von Humboldt daha da ileri giderek, *"akılcı ve amaçlı deneyi bulanların Araplar olduğunu"* söylemiştir.

Böylece, *"feodal-klerikal Avrupa'nınkinden farklı olan İslam Orta Çağ'ının büyük hekim-filozofunun dinsel olmayan düşünce tarzının"* çerçevesi belirginleşmektedir. Bu düşünsel çerçevenin oluşumunda *"ortak çıkış noktası olan Aristoteles, mistik vurgu ve yeni- Platonculuğun"* payı açıktır. Bu saptama, Bloch'un İbni Sina felsefesinin başlıca kökleri olarak Aristoteles felsefesi, İslam mistisizmi ve yeni-Platonculuk akımlarını gördüğünü açıklamaktadır.

Filozofun İşi Her Şeyi Sorgulamaktır

İbni Sina bağlamında Doğu ile Batı arasındaki farklılıklardan biri de "inanç-bilgi ilişkisinde", inanca ve bilgiye bakışta kendisini göstermiştir. Bloch'un aktarmasına göre, İbni Sina *"inancın kurucuları önceleri ne söylemişlerse, filozoflar da daha sonra aynı şeyleri söylemişlerdir"* demiştir. Filozoflar sadece *"kendi tarzlarında örtük söylemişlerdir"*; vahiy herkese yönelik olduğundan ve herkes tarafından anlaşılmak istedikleri için, vahyin diline uygun olarak imgesel bir dil kullanmışlar, söylemlerini *"imgelerle ve benzetmelerle"* yapılandırmışlardır.

Bu durum karşısında *"filozofların işi, dini, düşünce alanında ilerlemiş kişilerin kavrayışı karşısında sınamaktır; buna ilham yerine kanıtı konuşturmak da dâhildir."* Bloch'a göre, İbni Sina bu yaklaşımıyla, "tanrısal söze" olan inancın yanı sıra, *"insan kavrayışının gücüne olan inancı da öne çıkarmıştır."* Bu tutum, bilime ve akla yönelmeyi özendirmiştir.

Bütün bunların bir sonucu olarak İbni Sina ve özellikle de İbni Rüşt Aristoteles'i *"insan tininin en üst bedenselleşmiş hali"* olarak görmüştür. Bloch'a göre, bilim, *"bundan daha açık bir biçimde kesin olarak ifade edilemezdi."* Hıristiyan skolastikçiler de elbette Aristoteles'i takdir etmişlerdir; ancak, bu açıklıkta onun birikimini öne çıkarmamışlardır. İbni Rüşt için dinsel ışık *"mitler ve parabollere dayanan ilk eğitim alanında kalır."*

Orta Çağ İslam düşünürleri, inanç ile bilgiyi birbirinden ayırır ve hatta inanca karşı bilgiye öncelik verirken, Hıristiyan düşünürler, Bloch'un anlatımıyla, *"inancı akıl ile kavranabilir biçimde ifade etmeye uğraşmışlardır; Albertus Magnus, özellikle de Aquinalı Thomas Araplara özgü inanç-bilgi-ilişkisini tümüyle tersyüz etmiştir."*

Egemen İlişkileri Sorgulama, İslami Heterodoksiye Toplumsal Bir Boyut Kazandırmıştır

Böylece, İslam düşünürleri aklın ve bilimin önceliğini kuramlaştırırken, Orta Çağ Avrupa düşünürleri *"inanç ve bilginin uyumu"* için uğraşmış, *"İncil kesindir; çünkü onun akıl yoluyla kavranması olanaksızdır"* yargısından öte gidememiştir. Buna karşın, İslam kültürü içerisinde Heterodoks düşünürlerin yanı sıra, *"mistik akım da Ortodokslardan kopmuştur."* Mistik akımın bu kopuşu, İslam Heterodoksisine toplumsal bir boyut kazandırmıştır. Özgürlük idesinin yanı sıra, sosyal eşitlik ve insancıl düşüncenin belirtilerini de içeren söz konusu toplumsal boyut, düşünürlerin ve bilginlerin muhalif tutumunun geniş halk yığınları arasında yaygınlaşmasına önemli katkı yapmıştır.

Bloch'un dile getirmeye çalıştığı bağdaşımcı, insancıl ve eşitlikçi eğilim, Anadolu'da özellikle Babai hareketi ve başkaldırısıyla belir-

ginleşmeye başlamış, Yunus Emre'nin kişiliğinde önemli temsilcisini ve düşünürünü bulmuş, Şeyh Bedreddin (15.yüzyılın ilk yarısı) ve onun eylemci yandaşları Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in katkılarıyla savaşımcı bir nitelik kazanmıştır. Anadolu'nun Batısında baş gösteren isyanın devlet erkince bastırılması üzerine yenik düşen Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in öldürülmesinden sonra da bu hareket, düşünsel etki alanının daraltılmasına karşın, ince bir çizgi olarak Anadolu ve Balkan düşün ve eylem tarihinde varlığını sürdüre-gelmiştir.

İbni Sina Aristoteles'i *"yeni-Platoncu ve gnostik"* bir bakışla alımlamıştır. Bu doğacı yaklaşımın etkisi giderek Basra'ya değin yayılmıştır. İbni Sina, yapıtlarına içkinleştirdiği doğacılık nedeniyle, "İslam Ortodoksisi" ile uyuşamamıştır. Onun doğacılığı daha çok *"evrenci ışık metafiziğine"* yöneliktir. Bu düşünsel tutum, onu, ruhun kozmik ana ışığa akıtılmasını savunan gizemcilere yöneltmiştir.

Ayrıca, söz konusu doğacı dünya kavrayışı, İbni Sina'yı, bugüne değin ulaşan bir ansiklopedide 950 yıllarında "Basralı Neşeli Kardeşler" diye anılan dönemin bilginlerinin toplandığı bir topluluğu da yakınlaştırmıştır. Bu topluluk, dünyanın ve ruhun, ilk-ışığa geri dönüşünü sağlamak amacıyla, *"dünyanın kökenlendiği ilk-ışığı, yeni-Platoncu bir yaklaşımla"* açıklamaya çalışmasıyla ünlüdür. Bütün bunlar, Bloch'un tanımlamasıyla, kuşkusuz düşünsel öz bakımından mistisizmdir; ancak bu mistisizm *"dinsel bağnazlıkla savaşım içerisinde olan doğacılığın özgün ve yadsınamaz bağlaşığıdır."*

İnanç ile İnançsızlık Benzeşmediği Sürece, Kimse Gerçek Müslüman Olamaz

Panteist yönelimli mistik anlayışta *"uyanmaya yönelen eğilimler"* kendisini göstermiştir. Bloch'un anlatımıyla, sufilerde din, *"tüm-tekin iç bakışında yok olur; sufi bütün dinlerin hiçliğini kabul eder; kendisini onların üzerinde görür."* İbni Sina'nın arkadaşı gizemci Abu Said'in, Bloch'un aktarmasına göre, *"inanç*

ile inançsızlık tümüyle birbirine benzemediği sürece, hiçbir insan gerçek Müslüman olamayacaktır!" sözü, Bloch'un değerlendirmesi uyarınca, *"İslam sufileriyle, başka gerekçelerden yola çıkıp, aynı sonuca ulaşan özgür düşüncelilerin buluştuğunu"* somut olarak göstermektedir. Din ile dinin aşılması arasındaki mesafe bu denli kısadır; *"insanın Tanrı'da, Tanrı'nın insanda yok olup gitmesi arasındaki mesafede bu denli kısadır."*

Bu gibi belirlemeler, Orta Çağ İslam kültürünün evrensel düzeyde eleştirel aklın dünyasallaşması ve özgürleşmesi sürecinde önemli düşünsel aşama kaydettiğini dile getirmektedir.

Bloch, yobazlığa karşı devrim niteliğindeki bu saptamaları izleyen satırlarda edebiyat kuramı bakımından önemli bir noktaya değinir: Bu değini, Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam'ın salt hakikati temsil ettikleri savının, her türlü hoşgörüsüzlük ve çatışmacılığın çıkış noktasını oluşturmasıyla ilgili "üç yüzük meseli"dir. Üç yüzük meseli, anılan bu üç dinin de yan yana ya da içi içe bulunduğu İspanya'nın Endülüs bölgesinde geliştirilmiştir.

Bu mesel, İtalyan Giovanni Boccacio (15. yy) üzerinden, Bloch'un adlandırışıyla, *"Saresen etkisi altında kalmış olan Staufer Hanedanından II. Friedrich'in sarayına"* geçmiştir. Alman aydınlanmacı düşünür ve yazar Gothold Ephraim Lessing (18. yy), söz konusu üç yüzük meselini, "Bilge Nathan" adlı ünlü yapıtında ana izlek olarak yazınsallaştırmıştır. Lessing'in anılan yapıtı, Bertolt Brecht'in adıyla anılan epik tiyatronun öncüllerinden sayılır. Üç yüzük meseli (parabolu), her üç büyük dinin tek başına salt hakikati temsil edemeyeceğini anlatmak için kullanılan düşünsel-yazınsal bir eğretilemedir.

Bloch'a göre, öncelikle İslam kültür çevresinde gelişen "insancıl-eskatoloşik özlü" gizemcilik, 14. yüzyılda Avrupa'da "özgür düşüncelilerin" esin kaynağı olduğu gibi, *"insanı tanrısallaştıran, aklı tanrısallaştıran"* Meister Eckhart'ı etkileyen ve etkenleştiren başlıca esin kaynağı olmuştur.

İslam gizemciliği, Bloch'un deyişiyle, İslam Ortodoksisiyle bütünleştiği ve felsefeye düşmanlaştığı dönemlerde gericiliğin, ondan uzaklaşıp özgür düşünceye yaklaştığı dönemlerde ilericili-

ğin yoldaşı olmuştur. Örneğin, İbni Sina'nın öğretilerini "sapkınlık" olarak niteleyen Bağdatlı felsefe profesörü El Gazali'nin, aklın özgürleşmesine ve bilimin başatlaşmasına karşı çıkması, gizemciliğin yobazlıkla bütünleşmesinin göstergesi olmuştur.

"Ruhun Uyanışı" İlk Felsefi Romandır

Olası yanlış anlamaları önlemek bakımından İslam kültüründe ilerleme ve gerileme eğilimlerinin yan yana ve iç içe bulunduğunu belirtmek gerekmektedir. Örneğin, İbni Sina dünyasala, aklın ve bilimin tek kitaptan bağımsızlaştırılmasına, özgürlüğe ve çoğulculuğa yöneldiği ölçüde ilerlemeyi temsil etmiştir. El Gazali ise din adına özgürsüzlüğe ve tekilciliğe yöneldiği ölçüde gerilemeyi simgelemiştir. İbni Sina'nın kuram ve ediminde somutlaşan eğilim kapsamında *"dinsel alegoriler yeniden yorumlanarak, felsefi kavramlara dönüştürülmüşlerdir."*

Bu düşünsel yönelimde Doğu'ya özgü renkli anlatımın belirgin unsurlarından olan benzetme ve yerineler, bir mistifikasyon (gizemleştirme) gizil gücü içermelerine karşın, İbni Sina'nın kişiliğinde *"inanca karşı bilgiye öncelik verilmesi suretiyle"* gizemsizleştirme işlevi görmüşler ve Avrupa Aydınlanmasının yolunu açmışlardır.

İbni Sina ve İbni Rüşt'ün Avrupa tini üzerindeki ufuk açıcı etkilerinin dünyasala ve eleştirel akla dayalı bilgi anlayışından kaynaklandığını belirten Bloch, İbni Sina'nın tutukevinde *"tam bir yalnızlık içerisinde bilgiye ulaşan bir insanı"* kurgulayarak yazdığı ve Endülüslü bilgin ve şair İbni Tufeyl[94] tarafından güncelleştirilerek, yazınsal söyleme dönüştürülen "Ruhun Uyanışı-Hayy İbn Yakzan" adlı yapıtını "felsefi roman" olarak nitelendirmiştir.

---

94 İbni Tufeyl/İbni Sina: "Ruhun Uyanışı- Hayy İbn Yakzan"; (İnsan Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 2002) adlı yapıtın hemen başında verilen bilgiye göre, Muvahhidler dönemi Endülüs'ünde felsefi düşüncenin ilk büyük önderi olan İbni Tufeyl (Latin dünyasında Abubacer) 12. yüzyılın ilk on yılında Gırnata (İsp. Granada) vilayeti yakınlarında doğdu. İbni Tufeyl de İbni Sina gibi, Endülüs'te parlak bir hekim, filozof, matematikçi ve şairdi. "Risale Hayy İbn Yakzan" Tufeyl'in bilinen iki yapıtından biridir. 1185-86'da Fas'ta ölen İbni Tufeyl'in cenaze namazında el-Mansur bizzat bulunmuştur.

"Ruhun Uyanışı"nın temel motifinin Avrupa'da daha önce andığım "üç yüzük meseli"nden daha büyük bir yaygınlık ve ilgi gördüğünü vurgulayan Bloch'un değerlendirmesi uyarınca, *"İbni Tufeyl'in bu romanı, Robinson'a ve Robinsonlara örnek oluşturmuştur."* Yapıta özgünlüğünü kazandıran "uyanış", Bloch için *"insanları devindiren ve birbirine bağlayan etken ve genel kavrayıştır."*

Yaklaşık yüz yıl sonra İspanya'da İbni Rüşt'ün hocası olan İbni Tufeyl, İbni Sina'nın sanki tutukluluk ve bağnazlığa karşı düşünsel bir başkaldırıyı yazınsallaştırırcasına "uyanış" imgesi bağlamında geliştirdiği kurguyu, somut bir yapıta dönüştürerek, *"Yaşayanın, Uyananın Oğlu"* adını vererek edimde sınamak istemiştir.

Bloch'un verdiği bilgiye göre, belki de türünde ilk olan bu felsefi roman "Philosophus autodidactus" adıyla 1671'de *"erken dönem Avrupa Aydınlanmasına girmiş"*; Almanca çevirisiyse Eichhorn[95] tarafından "Doğa İnsanı" adıyla 1783'te gerçekleştirilmiştir. Bu roman edebiyatta macera ve başarıyı simgeleyen Robinson tipini özendirmekle kalmamış, *"Aydınlanmanın temel inancı olan 'insanın aklının dışında başka bir inanca gereksinmesi yoktur!' ilkesini de pekiştirmiştir."*

Bu yapıt, düşünmeden uzak tutulan kitlelerin bilme ve bilgelik eğilimlerini özendirmiş, ancak son çözümlemede *"özerk bilmenin en yüksek aşaması olan 'unio mystica' aşamasına doğru ilerlemiştir."* Bunun yanı sıra, *"doğacılık genelde olduğu gibi, Orta Çağ'a özgü kalan İslam kültürünü"*, bir başka anlatımla, *"mistisizmi dışlamaktan çok, içler."* Böylece doğacılık özellikle İbni Sina'nın toplu yapıtlarında doğa-bilimsel yönelmelere koşut olarak bağnazlıktan bağımsızlaşma eğiliminde belirginleşir.

Bloch bu bağlamda "Ruhun Uyanışı"nın Almanca çevirisi olan "Doğa İnsanı"nda yer alan İbni Sina'nın şu belirlemelerini aktarır: *"İstenç ve uğraşı belli bir yüksekliğe ulaştıran kimseye hakikat ışığının açmasını haber veren, birden ortalığı aydınlatan ve sonra yitip giden yıldırımlara benzeyen ışınlar ulaşır. Daha sonra o uğra-*

---

95 Bloch kültürel, dinsel, yazınsal ve felsefi etkileşim bakımından çok büyük önem taşıyan bir veriyi, Eichhorn'un ön adını, ne yazık ki, burada belirtmemiştir.

şını sürdürdüğü takdirde, aniden yanıp sönen parıltıların çoğaldığını görür. Bunun üzerine bu parıltılar, o kişi uğraşını sürdürmese de ona kendilerini gösterecek sıklıkta ulaşırlar. O kişi bir bakışta bir şeyi gördüğü sıklıkta kutsalın kapısına varır; onun özünden bir şeyler, kaçamak bir bakış savurduğu her şeyde kendisini duyumsatır; o aynı anda hakikati görür. Uğraşını kararlıca sürdürdüğünde artık sadece parıltılara değil, aydınlık bir ışığa, dayanıklı bir yoldaşa benzeyen dayanıklı bir bilgiye ulaşır. Bu olay, kişi, hakikat tarafına tutulan parlatılmış bir aynaya benzeyen bilgiye ulaşana değin sürüp gider. Ve bu aşamada kişi sadece ve sadece tanrısalın kapısından içeri girdiğini görür; bu hakiki birleşmedir."

Bloch'tan aktardığım bu görece uzun alıntı, bilgiye ya da hakikate ulaşma eyleminin ya da etkinliğinin bireysel bir uğraş olduğunu, böyle bir erek güden bireylerin öz-bilincine dayanarak ısrarlı bir iç-sorgulama yahut iç-yolculuk yapma gücüne sahip olması gerektiğini göstermektedir. Öz-istenç, ancak kararlılık ve direşkenlikle geliştirilebilecek bir öz-yapı niteliğidir. Doğu gizemcilerinde de çoğunlukla bu eğilim gözlenmektedir.

İbni Tufeyl, Bloch'un değerlendirmesi uyarınca, "Ruhun Uyanışı"nda bu değerlendirmeyi aktarmakla, İbn Sina'nın yitik yapıtı "Doğu'nun Felsefesi"ne (Philosophia orientalis) gönderme yapmak istemiştir. İbni Sina, "Doğu'nun Felsefesi"nde dinsel hakikatin yanı sıra, "örtülü de olsa, Aristotelesçi felsefenin de hakikati içerdiğini" dile getirmiştir. Ancak, "örtüsüz hakikat", sadece ve ilk olarak *"Doğu'nun Felsefesi'nde açığa vurulmuştur. 'Doğu'nun Felsefesi', Doğuluların değil, Doğu'nun felsefesi anlamında, bir başka deyişle, ışığın doğuşu, aydınlatma anlamındadır."*

Tanrı, Gökyüzünün Bütünüdür

İbni Rüşt de İbni Sina'nın bir yandaşı yahut ardılı olarak "Destructio destructionis" adlı yapıtında İbni Sina'nın "Doğu'nun Felsefesi"nde *"evrende bütünlüklü bir gücün varlığını, bu gücün, bir hayvan bedenin uzuvlarına yaşam gücünün nüfuz etmesi gibi, evrenin parçalarına onları birleştiren bir biçimde nüfuz ettiğini"*

aktarmıştır. Bu öğretiye göre, Tanrı, "corpus coeleste", diyesi, "gökyüzünün bütünü"dür. Tanrı'yı gökyüzünün bütünü ile özdeşleştirmek, bir anlamda onu doğallaştırarak, akıl yoluyla kavranılabilirleştirmek demektir.

İbni Sina anlamında "cezbe" ya da "esrime", bilinmezlikte yok olup gitmeden çok, doğacı düşünce temelinde Aydınlanmanın ipuçlarını içerir. Bu kapsamda tanrısala ulaşma yolunda cezbe gelenler, esrikler, Bloch'un saptamasıyla, *"doğasız bir aşkınlık"* içerisinde değildir; çekim noktası olan Allah'a ulaşmak için de "doğadan" geçerler. Bu anlayış sayesinde İbni Sina/İbni Tufeyl'in "Ruhun Uyanışı"nda yetkinlikleştirdikleri mistisizm "tüm-tanrıcıdır." Bu yaklaşımı, Bloch, *"çok-tanrıcı vurgusu belirgin olan Aristoteles'te yıldızlar Tanrı'dır; tek-tanrıcı vurgusu açık olan İbni Sina'da ise tanrısallık bütün doğaya nüfuz eder"* belirlemesiyle açıklar.

Buharalı düşünürün cezbe anlayışı, "esrikleşmiş ruhu" aynı biçimde "esrikleşmiş doğa" ile birleştirir. Burada *"yeryüzündeki devinimlerden oldukça yüksek bir ayrılma"* vardır; ancak tanrısalı gökyüzünün tümü olarak görmede kendisini açığa vuran, "uyanıklığı" öne çıkaran, "doğacılık" da açıktır. Bloch'a göre, İbni Sina'nın öğretisinde "inancı" anlatmak için kullandığı *"örtü mecazı, bilgi, çoğunlukla esrimeyle birlikte bedene, doğaya sadık kalmakla, hatta bir özdek olarak doğayı gökyüzüne değin çıkarmakla birlikte, bilgiye tam da o zaman için sahip olabileceği en yüksek özerkliği vermektedir."*

Alman düşünür, dünyasala yöneliş bakımından Aristoteles ile İbni Sina arasında dolaysız bir bağ kurar. Onun için Buharalı filozof, *"Orta Çağ'da başlayan Aydınlanmanın ayrım noktasıdır"*; İbni Rüşt de aynı düşünsel konumdadır. Yobazlarca kovuşturulan ve kitapları yakılan bu iki filozof, aynı zamanda Avrupa gericiliği tarafından da doğru alımlanmamıştır. Orta Çağ'da Avrupa'nın bu iki filozofa ilişkin alımlama yanlışlığı bilinçlidir; çünkü Bloch'un da vurguladığı gibi, özellikle İbni Rüşt'ün görece eleştirel ve özgürlükçü öğretisi "yıkıcı etkiye sahip" olarak ulamlanmıştır. Bu nedenle, bu bilimci ve filozofların öğretilerindeki "doğacılık", yerli yobazlık tarafından daha açık biçimde belirlenmiş ve "yobazlığa karşı" ilkeli bir tutum sergiledikleri için dışlanmaya çalışılmıştır.

Bloch, İbni Sina'nın *"felsefeyi bölümlemesinde teolojik ağırlığın Hıristiyan Aristotelesçilere göre daha az olduğu"* kanısındadır; çünkü Buharalı ayrıksı düşünür, mantık ve matematiğe daha geniş doğa-bilimsel ve doğa-felsefesel bir ağırlık vermiş ve bunun üzerine metafiziğini kurmuştur. Doğacılığa ve bilimselliğe öncelik veren bu tutum nedeniyle, İbni Sina'nın birikimi, Avrupalı mistiklerden çok, Giordano Bruno ve onu izleyen bilimcilere kaynaklık etmiştir.

İbni Sina'dan Hegel'e "Aristoteles'çi Sol", Devinimde Belirginleşir

Bloch'un anlatımı uyarınca, betimlenen bu "çizgi ve yönelişi" adlandırmak için, Hegel'in ölümünden sonra "Aristotelesçi Sol" nitelemesi önerilmiştir. Aristotelesçi Sol kavramı, Aristoteles'ten başlayarak, Doğu'da İbni Sina, İbni Rüşt, Batı'da Giordano Bruno ve Hegel'e değin uzanan ve asıl olarak *"dünyasala duyulan ilgide somutlaşan düşünsel çizgi kapsamında gerçekleşen etkileşimleri"* anlatmaktadır. Aristoteles, *"maddeyi, 'dynamei on', olanak dâhilinde olmak olarak, bir başına belirlenmemiş olarak, bir mum gibi, biçimi edilgin olarak alan ve kendisini biçimlendiren şey"* diye tanımlar. İbni Sina ise maddeyi her yerde *"etki biçimiyle, etki biçimini de maddeyle donatılmış olarak"* nitelendirir.

Böylece, İbni Sina'nın düşünsel anlamda bir ilerleme olan "madde-etki biçimi" ilişkisi kapsamında öne çıkan "doğacılaştırma", örneğin, İspanyalı Yahudi filozof Avicebron'a esin kaynağı olmuş ve bu düşünürce "materia universalis" ile kavramlaştırılmıştır.

Anılan sorunsal alanında İbni Rüşt, düşünsel bakımdan biraz daha ilerleyerek, maddeyi *"sürekli olarak kendi içinde devinen, bütünlüklü ve canlı"* (natura naturans) olarak betimler. İbni Rüşt'ün "hayranı ve izleyicisi" olan Giordano Bruno, maddeyi *"tohumlayarak-tohumlanmış tüm-yaşam"* olarak görür. Böylece özdek, *"öbür dünyası olmayan sonsuz bir tanrı"* gibi değerlendirilerek, insan aklının öte-dünyadan, dinselden bağımsızlaşmasına ve dünyasala yönelerek özerkleşmesine temel oluşturur.

Aristoteles'in "madde-biçim kavramı ve etkisi" ile başlayan bu düşünsel çizgi, Bloch'un belirleyimiyle, *"maddenin etken güçsel-*

liği içerisinde tanrısal gücün ortadan kaldırılmasına" dönüşerek, varlığını sürdürür. Aristotelesçi Sol'un yolu da *"tanrısal gücün, maddenin etken güçselliğinde ortadan kaldırılması"* biçiminde tanımlanan bu düşünsel çizgi üzerindedir. İbni Sina ise Aristotelesçi Sol'un tarihsel yolculuğu içerisinde *"Antik dönem sonrası ayrım ve dönüm noktasıdır."*

Buna karşın, Batılı bilgin tipini simgeleyen Aquinalı Thomas'a değin ulaşan Aristotelesçi Sağ, *"katıksız nus'un tanrısallığını iyice yükselterek"*, tanrısallık kavramının saltlaştırılmasında belirginleşir; maddeyi *"olanak dâhilinde olmak"* aşamasına yükselterek, *"dünyayla bağlantılandıramaz."* Daha anlaşılır bir anlatımla söylemek gerekirse: Orta Çağ Doğu düşüncesinde belirginleşen "sol eğilim", dinseli maddenin etken gücünde ortadan kaldırarak, maddeye öncelik verirken, Batı düşünü veya tini, maddeyi dinselde yok ederek ya da yok-sayarak, dinsele öncelik vermek suretiyle, "sağ" bir yorum geliştirmiştir.

Bloch, Aristoteles düşüncesini doğacı bir yaklaşımla daha da ileri götüren İbni Sina'nın düşünsel üretiminde "üç ana noktada" sol düşünceyi belirginleştirdiğini öne sürer ve bunları;

- *"Beden-ruh öğretisi*;
- *Etken kavrayış ya da genel insansal kavrayış*;
- *Dünyada madde-biçim (güçsellik-güç) ilişkisi öğretisi"* olarak belirler.

Kavrayış, İnsan Ruhunun Ayırıcı Özelliğidir

Bloch'un açımlaması uyarınca, birinci ayrım noktası olan *"beden-ruh ilişkisi"* bağlamında, İbni Sina "ruha" inanır; ancak *"arzulayan, duyumsayan ve tasarlayan ruhun hayvanlarda da bulunduğunu ve bedenle sıkı sıkıya bağlı olduğunu"* düşünür. Bütünlüklü ve bölünemez etki biçimi anlamında ruh, organik bedende vardır ve onun sayesinde vardır. İnsan ruhunun ayırıcı özelliğiyse "kavrayıştır." Kavrayış, insan ruhunun *"özgünlüğünü, sürekliliğini ve yok-edilemezliğini"* sağlar. Bu *"bireysel ruh, bedensel olarak ne üretilebilir, ne de bedenin ölümüyle birlikte yok edile-*

bilir." Bu ruh-beden ikiliği alanında "kavrayış" vurgusu, insansala yönelişin belirtisi olarak değerlendirilebilir; ancak "Kuran'dan uzaklaşma" söz konusu değildir.

Bu noktada bireysel ruhun ölümle birlikte ortadan kalktığını savunan İbni Rüşt, İbni Sina'dan daha ileridedir; ancak İbni Sina ölümden sonra yeniden dirilişi daha kararlı bir tutumla yadsımakla, "bireysel sürekliliği" de reddetmiş olur. Böylece, düşünür, her türlü dinsel bağnazlığın ve yobazlığın temel dayanaklarını sarsar. Aynı zamanda *"bilgiyi ve bilenleri öte dünya korkusundan"* uzaklaştırarak, bilmek isteyen insan aklının özerkleşmesine katkı yapar.

İbni Sina ve İbni Rüşt gibi, Aristotelesçi ruh öğretisinden yola çıkmalarına karşın, Orta Çağ Avrupa'sında *"hiçbir Hıristiyan düşünür"*, dinsel yobazlığa karşı böyle ilkeli karşı çıkış gerçekleştirememiştir.

Elbette ki, ister İslam, ister Hıristiyan dünyasında olsun, dinsel bağnazların ve yobazların temsilcileri, öte dünya korkusunu simgeleyen "kırbaçlarını" ellerinden alan bu tür "yıkıcıları" kovuşturmaya uğratmasına şaşmamak gerekmektedir. Nitekim anılan ayrıksı ve eleştirel düşünürler, hem Doğu'da, hem de Batı'da devlet erkiyle bütünleşen dinsel yobazlık tarafından zindana atılmış, sürülmüş, baskılanmış ve sayısız insanlık dışı uygulamayla karşı karşıya bırakılmıştır.

Bütün İnsanlar Akılla Donanmıştır

Tekil kavrayış ve genel akıl alanında İbni Sina *"genel akla her şeyi verir. Hiçbir biçimde savrulması yoktur. Bu nedenle, özel olanın, törenin, inancın sınırlarını aşar."* Aristoteles'te *edilgen* olan "bireysel akıl", İbni Sina'da *"etken, asıl biçim, kavrayışın etki biçimi"* olan genel akla, "insansalın tekil olmayan başı"na dönüşür. Böylece İbni Sina, aklı salt bilgiye yetenekli akıl olmaktan çıkarıp, aynı zamanda "bilgi biçimlendirici" akla dönüştürerek, Aristoteles'i aşmış olur; çünkü *"aklın insansal bütünlüğü/birliği"* düşüncesi, *"köleleri konuşan araç"*, *"Yunan olmayanları köle"* olarak gören Aristoteles'te henüz yoktur.

Etken aklın bireyselliğini aşarak, ona insansal bir genellik kazandırıp, düşünsel ilerlemeyi süreklileştirenler, etken aklı, "*insan soyu içerisindeki kavrayış birliğinin yeri*" olarak değerlendiren İbni Sina ve İbni Rüşt'tür. Özellikle bu sonuncusu, dinin değil, Aristoteles anlamında yorumlayan felsefenin "*en üst insani yetkinlik, insansal kavrayışın son ereği*" olduğunu dile getirerek, aklın genelliği düşüncesini öne çıkarmıştır.

Bu düşünsel derinlik, etken akıl düşüncesinin "*insancılaşması ve evrenselleşmesine*" önemli bir katkı olmuştur. İslam düşüncesinde, özellikle İbni Sina'da "*genel aklın insanda beliriş yollarının fantastik olması*" olağandır. İbni Sina'ya göre, "etken kavrayış" aşağı doğru, "*Tanrı'dan çıkıp, ayın devindiricisine doğru akan duyu-üstü kavrayışları*" kapsar. Oradan fışkıran etken akıl, bilincimize akar; onu "aydınlatır" ve bilincimizde "*kozmik varlıkların görünümlerini yaratır.*"

Düşünür bir adım daha atarak, etken aklı "*en alt göksel kavrayış*" olarak nitelendirir; böylece "*insan soyunun birliğini*" ve "toleransı" oluşturan "unitas intellectus" (kavrayış birliği) öğretisini belirginleştirir.

Kavrayış birliği öğretisi uyarınca, "*bütün insanlar tek bir akla sahiptir ve akıl insanların tümünde tektir.*" Bu söylemde insanların ilkesel eşitliği başattır; insanların ilkesel eşitliğiyse, hoşgörü, çoğulculuk, dolayısıyla da demokrasi ve insancılık idesinin gelişmesi için uygun ortam hazırlamaktadır. Önce İbni Sina, sonra da İbni Rüşt tüm insanlar için geçerli olan kavrayış birliği ve aklın genelliği öğretisiyle "*kendi dinsel dar-görüşlülüklerini*" sorguladıkları gibi, Bloch'un belirlemesiyle, "*Hıristiyan mutlakçılığını da yaralamışlardır.*" Dolayısıyla bu iki düşünür ve bilimci, salt İslam kültüründeki yobaz eğilimi sarsmakla kalmamış, Hıristiyan yobazlığının da sorgulanmasını özendirmişlerdir.

İbni Sina ve İbni Rüşt'ün Tolerans Vurgusu, Hıristiyan Teologları Geride Bırakmıştır

Batı Hıristiyanlığında özellikle ruhban sınıfı, İbni Sina ve İbni Rüşt anlamında "unitas intellectus" kavramını "sapkınlık" olarak

damgalamıştır. Her iki dinde mutlak değişmezliği savunan din yetkeleri (otoritelerinin) İbni Sina ve İbni Rüşt'ü zındık yahut sapkın olarak nitelendirerek, toplum yaşamında etkisizleştirmek amacıyla ellerinden gelen her şeyi yapmışlardır. Bunun nedeni, bu iki eleştirel filozofun öğretilerinin, her türlü dinsel bağnazlığı, dolayısıyla din adamlarının erklerini ve somut çıkarlarını sorgulanabilir duruma getirmesidir.

Orta Çağ Batı Hıristiyanlığında salt ruhban sınıfının temsilcileri değil, ruhban sınıfınca pek olumlu gözle bakılmayan dönemin iki ünlü gizemcisi Albertus Magnus ve Aquinalı Thomas da İbni Sina ve İbni Rüşt'e karşı olduklarını açığa vurmak için, "De unitate intellectus contra Averroistas" adlı yapıtı kaleme almışlardır.

Dönemin önde gelen bu iki Hıristiyan gizemcisinin karşı çıktığı şey, Bloch'un değerlendirmesi uyarınca, anılan iki İslam düşünürünün öğretilerinde kendini açıkça gösteren *"tolerans coşkusu ve vurgusudur."* Bağnazlığı ve yobazlığı derinden sarsan en önemli düşünsel tutum, kültürel ve dinsel bakımdan "başka olana", "değişik olana" karşı tolerans göstermedir.

Tahammül ve tolerans "farklı" ile bir arada yaşamayı olanaklılaştırdığından veya en azından bunu ereklediğinden, çoğulculuğu da geliştiren bir etmendir. Böyle bir düşünsel ve ahlaksal tavır, kaçınılmaz olarak eleştirel düşünceyi ve "öteki", hatta "karşıt" ile birlikte yaşamı ve değişimi özendiren bağdaşımcı yaşam tarzını güçlendirir.

İnsancılık öğretisinin yaygınlaşması bakımından önemli bir düşünsel temel oluşturan bağdaşımcılık (senkretizm), Anadolu'da güçlü birbirikime dayanmaktadır. Bu güçlü ve yaygın birikimi Orta Çağ Avrupa'sında görmek olanaksızdır. Dolayısıyla bağdaşımcılık, Doğu'nun Batı'ya sunduğu önemli bir düşünsel katkı olarak sürekli anılmalıdır.

Öte yandan, Avrupa Hıristiyanlığına göre İslam kültüründe belirgin olan bağdaşımcı geleneğe karşın, dar-görüşlülük ve hoş-görüsüzlük de başattır. Bu nedenle, İbni Sina ve İbni Rüşt, kovuşturmaya uğratılmış ve öğretileri "sapkınlık" olarak damgalanmıştır. Ne var ki, bu düşünürler kovuşturmaya uğratılmış, örneğin sürülmüş olsalar da, etkileri tümüyle ortadan kaldırılamamıştır.

Bu iki düşünür ve bilimcinin insancıl akıl öğretisi, içerisinden çıktıkları İslam kültüründe etkisizleştirilmiş olmasına karşın, geliştirdikleri öğretinin izleri, Avrupa'da Bloch'un anlatımıyla, örneğin, 16. yüzyılın ilk yarısında Almanya'da baskı, zulüm ve sömürüye karşı yürütülen Köylü Savaşları'nın unutulmaz önderi Thomas Müntzer'de görülebilir. Köylü Savaşları sonucunda yenik düşen ve 1526'da idam edilen ayrıksı din bilimci Müntzer, "eşitlik", "özgürlük", "bireysel istencin özerkliği" ve "kamusal yarar" gibi kavramların Alman toplumunun belleğine yerleşmesine ve kitleselleşmesine önemli katkılar yapmıştır.

İbni Sina ve İbni Rüşt'ün "unitas intellectus" anlayışı, kendisini belirgin olarak Aydınlanmanın "çok-katmanlı değer kavramı" olan "doğa"da göstermiştir. "Genel aklın birliği", Aydınlanmacılarca geliştirilen "doğa hukuku", "doğa ahlakı", "doğa dini" ve "doğa kavrayışı" gibi kavramlarda felsefe söylemi düzeyinde dizgeleştirilmiştir. Bu öğreti ve söylemler, Bloch'un söyleşiyle, "*doğru ve etken kavrayışta olanlar için barış*" istemine dönüşmüştür.

Biçim, Maddenin Tözsel Niteliğidir

Üçüncü alan olan "*madde-biçim ilişkisi*" konusunu da İbni Sina, Bloch'un değerlendirmesine göre, felsefi birikimi "*geliştirerek yeniden oluşturmuştur.*" Elbette İbni Sina bu alanda görüş geliştiren ilk düşünür değildir; ondan önce bu alanda düşünce geliştirmiş olan Aristoteles, Straton, Aphrodisiaslı Aleksander ve Cicero vardır; ancak onun ortaya koyduğu yeni yorum, kendisinden sonra "çığır açıcı" olmuştur.

Bu nedenle, Orta Çağ'ın "Aristotelesçi Solu", madde kavramı söz konusu olduğunda, İbni Sina'ya bağlanır. Öbür yandan İbni Rüşt, İbni Sina'nın "Philosophia orientalis" adlı yapıtı sayesinde "*filizlenen tüm-tanrıcılığını*" bilince çıkarmıştır. İbni Rüşt'ün katkısıyla Aristoteles'te "edilgen varoluş" olarak bulunan ilk madde, düşünsel ilerleme anlamında "dynamei on", "*olanak içerisinde varoluş*" aşamasına yükseltilmiştir. Böylece, bir tür "dıştan etkileme" bu anlayışa eklenmiştir. Bu dış(tan) etkileme ya da birlikte

biçimlendirme, *"etki biçimlerini iyice belirginleştirme anlamında geçişi tekilleştirmekte"* ve belirlemektedir.

Böylece dünyasallaşan madde, *"olanağa göre varoluş"* anlamında amaca dönük olarak işlenebilmekte ve biçimlendirilebilmektedir; çünkü madde devinim içerisinde algılanmaktadır. Devinim, maddenin "mayalanması", "gebe kalması", kendi içinde ve çevresini etkileyecek biçimde değişime açık duruma gelmesi demektir.

Böylece, maddeyi edilgenlikle özdeşleştiren Aristoteles'ten ileri gidilerek, madde, etkenlikle, bir başka deyişle, devinimle özdeşleştirilmiştir. Maddenin etkenlikle özdeşleştirilmesi, düşünsel anlamda diyalektik materyalizmin gelişim sürecini hem hızlandırmıştır, hem de zenginleştirmiştir.

Bu çizginin düşünsel bakımdan derinleşmesine büyük katkı yapan İbni Sina, "Metaphisica"sında, Bloch'un anlatımıyla, *"en üst, tanrısal etki biçimini maddeye indirgeyerek, maddesel biçimlerden bağımsızlaştırmıştır."* Bu yapıtta *"gerçek olanın önüne konulan olanaklı olan, oluşmanın olanağını içerisinde barındıran özneyi gerektirir."*

Bloch'un burada sözünü ettiği özne *"kendi başına oluşmuş olamayan oluşmanın önkoşuludur."* Bu bağlamda İbni Sina *"maddenin yaratılmamışlığına ilişkin"* Aristotelesçi öğretiyi, *"olanaklı olandan yola çıkarak ve mantığa uygun biçimde belirginleştirmiştir."* Maddeyi, *"aynı biçim gibi, sürekli var olan varlık"* olarak değerlendiren İbni Sina'ya göre, *"olanak-öznesine gerçekleştirmenin neden-öznesi"* eklenmelidir; çünkü *"olanağa gerçekliği ekleyen şey, salt bir olanaklı olamaz."*

Sonuç olarak, nasıl ki *"madde nesnelerin anlamında önkoşul olarak görülmek zorundaysa, maddeye içkin olmayan bir nedenin varlığı da varsayılabilir."* Maddeye içkin olmayan bu neden, *"nesneleri olanaktan gerçekliğe yükselten biçim vericidir."* Burada İbni Sina, Bloch'un saptaması böyle, *"tanrısal bir nedenin biçimlendirici etkisini varlığın sadece verilmesi ve ayakta tutulması"* ile sınırlandırmıştır. Bu etkide *"maddenin nesnel olanaklılığı içerisinde daha önceden düzenlenmiş ve biçimlendirilmiş içerikler"* bulunmamaktadır. Böylece Tanrı, daha önceden düzenleyen ve biçimlendiren güç olmaktan çıkarılmış, sadece "uyarıcı" güce indirgenmiştir.

Nesneleri Ayıran, Doğal Düzenlenişleridir

Bu gelişmenin sonucunda madde-biçim ilişkisi içerisindeki devinimler ve değişimler, büyük ölçüde tanrısal istençten bağımsızlaştırılmıştır. Bu savları gerekçelendirmek amacıyla, Bloch, İbni Sina'nın "Metafizik"inden şu bölümü alıntılar: "*Maddenin tekil var-oluşuna yol açan ilkeler, ona düzen verenlerdir.*" Bu düzenleniş, "*belli nesnenin var-oluşunun oluşmasında belirleyicidir.*" Bir başka anlatımla: Nesneleri birbirinden ayıran, tanrısal ön-belirleme değil, onların doğal düzenlenişidir. Nesnel dünya maddesinde ortaya çıkan düzenleniş, "*belirli ve tekil bir biçime yönelik eksiksiz bir ilişkiden başka bir şey değildir.*"

Varlıklar "*bir başlarına özel maddi cevher olarak düzenlenmiştir.*" Varlıkların bu özel maddi cevher olarak düzenlenişine dayanarak İbni Sina, "*Aristoteles fiziğinde sayılan değişimin türü kadar, maddenin türü*" olduğunu belirtmiştir. Değişim ve maddenin üç türü vardır: "*Yer değişimi, özellik değişimi ve organik dönüşüm.*" Bu değişim türleri, her birinin içerisinde bulunan biçimler ve kendilerine atfedilen maddi olanaklılıklarla birliktedir.

Böylece, İbni Sina ve özellikle de İbni Rüşt tarafından geliştirilen öğretide biçim, "*etki-gerçekliğini maddeye bırakır.*" Bu bağlamda İbni Sina "Elementler Öğretisi" adlı yapıtında, diye yazar Bloch, "*biçimi, maddenin 'içte bulunan ateşi' ya da 'ateşli hakikati' diye adlandırır.*"

İbni Sina ve İbni Rüşt'te "*madde salt yaşam çekirdeklerini kendi içinde taşımakla kalmaz, devinim de maddeye yönelir.*" Bu yolla madde ile değişim arasındaki karşılıklı ilişkinin niteliği belirginleşir. İbni Rüşt'ün "*öteden beri maddenin içerisinde barınan biçimleri geliştirerek ortaya çıkaran 'gökyüzünün dönen devinimleridir' belirlemesi*" ve yine aynı düşünürün "Destructio destructionis"teki "*bir nesnenin her yaratımı, onun güçselliğinin kendi içerisinde gerekçelendirilen gerçekliğe yönelişinden başka bir şey değildir. Ve biçimler sadece maddeden doğar/çıkar; gelişme 'eductio formarum ex materia'dır*" saptaması bu bağlamda anlamlandırılmalıdır.

Bu kavramlaştırma, maddeye ilişkin kavrayışın gelişmesinde ve anlatımında başlıca etkendir. Daha açık bir anlatımla: Biçim,

maddenin tözsel özelliğidir; maddeye içkindir. Biçimin maddeden çıkarımlanması, gelişme demektir. Maddeye ilişkin belirlenimde o zamana değin geçerlikte olan mekanik anlayış bırakılarak, maddeye ilişkin düşüncenin etken anlamda yeniden oluşturulması, bir başka deyişle, *"dünyayı yaratan" güç olarak "natura naturans'ın yaratıcı erkinin"* ortaya çıkması, Aristoteles geleneğinin "sol" yorumlanışının özünü oluşturur.

Yukarıdaki belirlemeler ile söylenmek istenen şudur: Tarihselliği oluşturan ilerleme anlamında bu yeni düşüncelerin geliştirilmesi, siyasal anlamda yönetim erkinin niteliğini değiştirememiştir. İbni Sina ve İbni Rüşt'ün öğretilerini lanetleyen ve onları sürgüne gönderen, Hallacı Mansur'u diri diri yakan yönetim erkini elinde bulunduran İslam Ortodoksisi; yine Giordano Bruno'yu canlı canlı yakan da Hıristiyan Ortodoksisi olmuştur.

Dolayısıyla, ilerleme de gerileme de, özgürlük de özgürsüzlük de, insancılık da insancısızlık da her iki, daha doğrusu tüm dinlerin içkin özellikleridir. Bu bakımdan dinleri birbirinden ayıran ya da üstünleştiren özel bir nitelik yoktur. Dinlerin temsil ettikleri uygarlık alanlarını teknik ilerleme açısından birbirinden farklılaştıran şeyse, dünyasal-bilimsel düşünme eğiliminin yoğunlaşma düzeyidir. Dünyasal-bilimsel düşünme eğiliminin yoğunlaşması da büyük ölçüde "eş-zamansızlık" ilkesi uyarınca gerçekleşmektedir. Eş-zamansızlık ilkesi uyarınca, örneğin, bilimsellik ve akılcılık gibi niteliklerin başatlaşması bağlamında 14. yüzyıla değin Doğu, 15. yüzyıldan itibaren de Batı öne geçmiştir.

Bu ilerleme anlayışı temelinde soruna bakıldığında, her türlü ilerlemenin, Bloch'un "Aristotelesçi Sol" olarak adlandırdığı dünya kavrayışının yoğunlaştığı yerlerde ve dönemlerde gerçekleştirildiğini söylemek abartılı bir çıkarım olmayacaktır.

İbni Sina, Hangi Batılı Filozofları Etkilemiştir?

Bazı konulardaki itirazlarına karşın, Alman Aristotelesçi Büyük Albert (Albertus Magnus, 13. yüzyıl) ve İtalyan Aristotelesçi Aquinalı Thomas (13.yüzyıl) başta olmak üzere, Orta Çağ Hıristiyan

dünyasında önde gelen skolastikçiler, İbni Sina'nın bilgi kuramında belirginleştirdiği *"bilginin nesnelere yönelik erekselliği ve bu nesnelere ilişkin salt kavramlara yönelik erekselliği"* ilkelerini benimsemiştir. Bunun yanı sıra, *"genel kavramların nesnel geçerliliği anlamında 'evrenselceler sorunsalı'"* konusunda dizgeleştirdiği görüşleri de, Bloch'un deyişiyle, "tümüyle üstlenirler." Evrensel düzeyde geçerli genel kavramlar anlamında evrenselceler, "dünyanın planı", "doğanın planı" ve "soyutlayan bilgi" açısından geçerlidir.

Yukarıdaki belirlemelerle İbni Sina, Albert ve Thomas'dan yaklaşık iki yüz yıl önce Hıristiyan skolastiği tarafından da edinilen ve geçerlileştirilen *"çözümü formüle etmiştir."* Bu nedenle de anılan Hıristiyan skolastikçiler tarafından "yetke" (otorite) olarak kabul edilmiştir. Hıristiyan skolastiği, İbni Sina ve İbni Rüşt'ün anılan öğretilerini üstlenmesine ve düşünce yaşamında geçerlileştirmesine karşın, "doğacı" düşünceden çok, "ruhani" anlayışa dayanan genel eğilimi nedeniyle, "Aristoteles'in sağ" bir yorumundan öteye gidememiştir; çünkü Orta Çağ Katolik düşünce dizgesinde Aristoteles, salt İsa'nın değil, *"daha kararlı biçimde feodal-klerikal sınıflı toplumun ve onun ideolojisinin öncüsü"* olarak değerlendirilmiştir."

Dolayısıyla, Doğu'da Aristoteles birikimi dünyasallaştırılırken, Batı'da ruhanileştirilmiştir. Bu yüzden Bloch, İbni Sina ve İbni Rüşt'ün yenileştirici yorumlarını "Aristotelesçi Sol"; Albert'in ve Thomas'ın dinselleştirici yorumlarını "Aristotelesçi Sağ" olarak nitelendirmiştir.

İbni Rüşt'ün *"en zengin olanak anlamında madde hiç yetkinleşmemiş şeydir"* belirleyiminde kendini gösteren madde öğretisi, Aristotelesçi sol geleneğin önemli bir yapı taşıdır. Bazı yönleriyle kilise tarafından "zındık" olarak nitelendirilen Aquinalı Thomas "formae separatae" ve "formae inhaerentes" kavram çiftini geliştirerek, "Aristoteles, İncil ve Dogma"yı dengelemeye çalışmış, *"saf tinin/düşünün aşkın bir tanrısalcılığı"* idesini dizgeleştirmiştir.

Thomas'ın hocalık yaptığı Paris Üniversitesi, İbni Rüşt'ten çok açık olarak etkilenen Brabantlı Siger'in dev katkısıyla "Aristotelesçi Sol" eğilimiyle tanınmıştır. Bu gelenek kapsamındaki "Latin İbni

Rüştçüler", *"felsefeyi teolojik yönetimden koparmıaları"* nedeniyle, *"tümüyle resmi skolastik"* ile yollarını ayırmışlardır.

Thomas, Arap düşünürlerin ve özellikle *"yeni-Platonculuğu örnek alarak, dünya nesnelerinin rastlantısal var-oluşunu gerekli tanrısal var-oluştan ayıran"* İbni Sina'nın, Aristoteles düşüncesine yaptıkları katkıları "töz ve var-oluş" ayrımında üstlenmiştir. İbni Sina ve İbni Rüşt'te *"dünya nesnelerinin etkin eylemli var-oluşu, 'öz-yaratıcı' olarak"* betimlenmiştir. Bu, dünya nesnelerinin tanrısal istençten bağımsız olarak "canlı ve öz-etkin" bir biçimde kendi başlarına geliştikleri anlamına gelmektedir. Dünya nesnelerinin "öz-etkin", bir başka deyişle, özerk olarak gelişmeleri, aynı zamanda *"olanağı gerçekliğe ulaştırmak"* demektir.

Bu düşünceler, *"olmak istediğimi olacağım"* söylemine kaynaklık etmiştir. "Olmak istediğimi olacağım" demek, herhangi bir ön-belirlemeden bağımsız olarak, *"ben öz-yazgımı belirleyeceğim!"* demektir. Bu söylem, o günün koşullarında özgürlük ve özerklik duyurusudur.

Bunlardan çıkarak "Tanrı'nın özü, onun var-oluşudur" diyen Thomas, İslam Tasavvuf'unun ruhunu yansıtan *"Ben var-olanım; bu da Tanrı'nın özel adıdır"* söylemini ortaya atmıştır.

Bu belirleme, bir türe özgü söz konusu örneklerin "çokluğu" idesini, dolayısıyla *"tekil insanları ve gökyüzlerini"* de içinde barındırır. Bu tür söylemlerin dinsel bağnazlık açısından "şeytani" olduğu açıktır. Batı'da bu yönelimi sürdüren Cardanus, Galilei, Bruno, Spinoza ve benzeri düşünürler de "aşkın dinsel yobazlık" tarafından "şeytan" olarak nitelendirilmişlerdir.

Aristotelesçi Sol ve "Gülün Romanı"

Aristotelesçi Sol'un etkileri, Bloch'un deyişiyle, *"burjuva sabahından çok önce"*, diyesi, burjuvazinin bir sosyal sınıf olarak tarih sahnesine çıkmasından önce ortaya çıkmaya başlamıştır. On üçüncü yüzyıldan kalma bir motifi yazınsallaştıran "Gülün Romanı"nda *"dünya sevinci, etin tinden tümüyle ayrılışı ve bu dünyaya özgü malzemenin/maddenin tümüyle canlanması"* simgelenir. Roma-

nın *"bahçesine dokunan bu gül, göksel bir gül değildir"*; burada *"aşk dünyası, dünya aşkı olarak"* yaşar. Bütün bunlara "kirvelik" yapan düşünürse İbni Rüşt'tür.

Aşk dünyasının dünya aşkı olarak yaşanması, salt özgür düşünceye yöneliş değil, *"Hıristiyanlık içerisinde karşıt Hıristiyanlık"* olarak alımlanan Averoizm (İbni Rüştüçülük) geleneği çizgisinde egemenlerin "öfkesine" yol açan *"akademik bir tutum alıştır."* Bu akademik tutum, Sorbonne'da başlayıp, Padua Üniversitesi üzerinden Rönesans (16. yy) ve Barock (17. yy) dönemlerine ulaşmıştır.

Bu düşünsel gelenek içerisinde hem *"bireysel ölümsüzlük, hem de onun genel akıl içerisinde yaşamını sürdürdüğü"* savı reddedilerek, "madde sorunu" ve İbni Rüşt'ün irdelemesinin adına göre, *"özdeksel 'sunstantia orbis'in önceliği"* öne çıkarılmıştır. Bu geleneğin sürdürücüleri olan hukukçu Padualı Johannes ve hekim Pietro d'Abano felsefe olarak *"Kilise ve onun yaratım öğretisine karşı maddenin ön-varlığını"* savunmuşlardır. Anılan iki düşünüre göre, *"dünya güncelleşmeden önce, gizil gücül olarak dolayısıyla da olanağın türevi olarak madde var olmuştur."*

Ancak, "yakıcı artçı etki" kendisini özellikle *"şehitler tarikatı gibi tehlikeli tarikat"* yapılanmasında göstermiştir. 1200'lü yıllarda ortaya çıkan Amalrikancılar tarikatının başı olan Benalı Amalrich ve Dinantlı David, tüm-tanrıcı "sapkın" ya da "zındık" olarak nitelendirilmişler ve aforoz edilmişlerdir. David, Bağdat ve Cordoba'dan da daha ileri bir adım atarak, *"Tanrı, madde ve tin biricik tözdür"* deme cesaretini sergilemiştir. Thomas ise David'in sözlerini aşarak *"Tanrı, madde ve beden tözsel olarak aynıdır ve Tanrı, her şeyin kendisi olduğu ve içerisinde bütün biçimlerin bulunduğu ilk maddeden başka bir şey değildir"* diyebilmiştir. Böylece, *"Batı'da da biçim, madde karşısında önemini yitirmeye başlamıştır."*

Bu çerçevede Fioreli Joachim ise siyasal anlamda "özgürlükçü düşünce"nin doğuşunu muştulamıştır. Anılan örnekler de göstermektedir ki, Doğu'da kuramsallaştırılan doğacılığın iletisi, *"Avrupa'nın tüm-tanrıcı sapkınlarına"* değişik dönemlerde ve değişik yoğunluklarda ulaşmıştır.

Maddeci düşünce birikimini ancak Rönesans döneminde Bloch'un nitelemesiyle, *"tam içkinlik düşünürü"* Giordano Bruno

yeniden güncelleştirmiştir. Bruno *"maddenin onurunu"* en parlak biçimde temsil eden düşünürdür. Onun öğretisinde *"biçim ve öte dünya önceliğini tümden yitirmiştir."* Buna karşın, *"özerkleşen, verimlileşen ve kendisini dışa vuran maddedir... Evrenselciliğin sanatçısı salt bu natura naturans'ta"* yaşamaktadır ve *"sonsuz doğa-tanrı, kendisini bu natura naturans'ın sonsuz dünya giysisi içerisine dokumaktadır."* Maddeye içkin olan *"zenginliğin biçimlerinin nedeni, dünya olarak algılanmaktadır."*

Bir başka Kuzey Afrikalı Arap düşünür, Avicebron'un tanımlamasıyla, *"doğa da töz de maddedir"*; madde *"gerekli, ebedi ve tanrısal bir ilkedir."*

Avicebron'un düşüncelerine dizgesellik kazandıran Bruno *"maddeyi birinci, biçimi ikinci var-oluş ilkesi; maddeyi bütün biçimlerin anası"* olarak adlandırmış, biçimde *"ayırıcı bir töz"* bulunmadığını savlamıştır. İbni Sina'nın doğacılığına Bruno kalıcılık kazandırmıştır.

Diyalektik materyalizm kuramını bu gelenek üzerine kuran Hegel, diye yazar Bloch, haklı olarak Bruno'nun maddeye ilişkin ilkesi üzerine *"bu madde etkisi olmayan bir madde değildir; biçim maddenin mülküdür, maddenin iç yaşamıdır"* demiştir.

Spinoza'nın tüm-tanrıcılığı *"içkinliğin kopuksuz iç-içeliğini"* göstermesi bakımından bir ileri aşamayı temsil eder.

Bloch'un anlattıklarına bakınca, İbni Sina, İbni Rüşt, Bruno, Galilei, Rotterdamlı Erasmus, Spinoza ile Leibniz'in "monadlar" (tekler veya birimler) öğretisi, Hegel'in, dolayısıyla da Marx'ın diyalektik materyalizm kuramı arasındaki akrabalık yadsınamaz. Ayrıca, İbni Sina ve İbni Rüşt'ün doğacı düşüncesi, maddenin ve dünyanın öz-yaratımı ilkesine ve bilime öncelik veren öğretileri ile Avrupa Aydınlanması arasındaki düşünsel bağ yok sayılabilir mi? Bloch'un çözümlemesiyle bu bağ yadsınamaz bir biçimde belirginleşmiyor mu?

İbni Sina'nın Öğretisinde Ahlak-Din İlişkisi

Ahlak ve din arasındaki ilişkiyi irdelediği bu bölümde Bloch, Lichtenberg'in *"Kitaplar iyi yapmasalar da, (var olanı) daha iyi ya*

da daha kötü yaparlar" sözünü aktarır. Bu filozofa göre, İbni Sina ve İbni Rüşt'ün düşünsel katkıları, *"düşünsel tembelliğe kapılarak, devingen yaşam tarzı üzerine feodal-klerikal bir örtü örten ve geriye gitme eğilimi içerisine giren"* ve din adına bağnazlık yapan Araplar gölgelemiştir.

İslam adına yobazlık yapanlar, *"dinden bilime geçişi"* cesaretlendiren düşünürlerinden öç almıştır. Bu çerçevede, örneğin, İbni Sina'nın "Felsefi Ansiklopedi"si *"Bağdat halifesinin buyruğuyla yakılmıştır."* Üstelik daha sonra ortaya çıkan nüshaları da yakılmaktan kurtulamamıştır. Bloch'un anlatımına göre, özgün metnin tümü değil, sadece "parçacıkları" bugüne ulaşmıştır.

İbni Rüşt'ün yapıtları, daha bu filozof yaşarken 1196'da yakılmış, *"hem bu filozofun felsefesinin, hem de Yunan felsefesinin öğrenimi yasaklanmıştır."* Bu filozofun memleketi olan Cordoba halifesi, *"Tanrı, cehennem ateşini 'hakikat salt akılla bulunabilir' diyenler için öngörmüştür"* diye fetva vermiştir. "Destructio philosophorum" adlı yapıtıyla El Gazali'nin İbni Sina'ya ve felsefeye karşı başlattığı karşı saldırıların anılan düşünürlerin kovuşturmaya uğratılmasında, yapıtlarının yakılmasında ve sürgüne yollanmasında ve bunların doğal bir sonucu olan yobazlaşmanın başatlaşmasında payı olmuştur.

Doğu'da felsefe; Batı'da, özellikle Galilei Davası'ndan sonra İtalya'da doğa bilimleri tehlike olarak görülmüştür. Doğu'da dinsellik örtüsüne büründürülen yobazlık, kuşkuculuğu ve eleştirel düşünceyi, Bloch'un adlandırmasıyla, bunları simgeleyen "Doktor Faust'u" alt etmiştir. Ancak, Doğu'da yüzyıllar içerisinde elbette eleştirel düşünce ve hakikati arama istenci tümüyle yok edilememiştir.

Ayrıca, Bloch'un yerinde saptamasıyla, Doğu'da felsefe sadece Aristotelesçi Sol'dan ve anılan iki filozofun yapıtlarından ibaret değildir. Daha önce anılan Basralı Şen Kardeşler, kelam öğretmelerince geliştirilen "karma öğretiler" ve dinsel bağnazlıkla kendilerini özdeşleştirmeyen sayısız tarikat önderinin öğretileri de bu kapsamda değerlendirilebilir.

Bloch, İbni Rüşt üzerine çalışmasıyla da tanınan Renan'a göndererme yaparak, üzerinde derinlemesine düşünülmesi gereken saltçı

ve oryantalist içerikli bir saptama yapar: *"Doğu'da felsefi açıdan anmaya değer bir teoloji hiç olmamıştır."* Bu saptama en azından iki yönlü yorumlanabilir: Birincisi ve olumlu yorum, Doğu'da felsefe; doğa, insan ve nesne odaklı olmuştur. Dolayısıyla da din eksenli bir felsefe gelişmediğinden, felsefi bir teoloji de gelişememiştir. İkincisi ve olumsuz yorum, Doğu'da felsefe olmadığından, felsefi bir teoloji de olmamıştır. Bloch, anlaşılabileceği gibi, birinci yorumu öne çıkarmak için Renan'ı anmıştır.

Bloch, Doğu'da tarikatların *"İslam'ın hakiki felsefi hareketini"* oluşturamadıklarını, İslam kültürü içerisinde hakiki felsefeyi İbni Sina ve İbni Rüşt'ün geliştirdiğini öne sürer. Bu Alman filozofa göre, İslami bağnazlık, *"akla karşı duyduğu kinini ve öfkesini bu iki düşünürün yapıtlarında gidermiştir ve böylece ışığı da söndürmüştür."* İslami bağnazlığın eleştirel akla karşı duyduğu kinin bir sonucu olarak "falasuf" sözcüğü, diyesi, felsefe karalanmış ve adı kötüye çıkarılmıştır. Bu nedenlerle, Doğu'da kitaplar *"insanları daha kötü yapmıştır."* Bu durum salt din ile sınırlı kalmamış, "erdem" de bundan olumsuz etkilenmiştir.

Ahlak, Merkezi Bir Erdem Olan Adalete Dayanır

Ahlak oluşturma bakımından önemli bir nokta, *"dinin kuramsal içeriği olan dinsel imgeler ve dinin edimsel içeriği olan ayinler"* ilişkisidir. Bloch'un kanısınca, İslam kültüründe *"dinin kuramsal içeriği, dinsel imgelerin çok üstündedir ve onları silkelemektedir."* Ayrıca, *"dinin edimsel içeriği ayinlerin çok üstündedir ve onları daha etkili biçimde sarsmaktadır."* Ahlaksal bakımdan geriye kalan şeyse, İbni Sina ve İbni Rüşt'e göre, *"merkezi bir erdem olarak adalet ile birlikte doğal töre yasasıdır."*

Merkezi bir erdem olarak adalet, *"inançlarından bağımsız olarak ve vicdanları doğrultusunda insanları birbirine bağlayan"* bir bağdır; bu *"istenç bakımından etken-genel tür aklıdır."* Bir erdem anlamında adaletin var olabilmesi ve başatlaşması, güdümlemeye açık tanrısal istençten bağımsız olarak var olabilen ve kendisini gerçekleştirebilen tüm insanlara özgü etken ve genel akıl ile olanaklıdır.

Bu çerçevede İbni Sina geleneğini sürdüren İbni Tufeyl "Philosophus autodidactus" adlı yapıtında *"doğal töre yasasını dinlerin üzerinde"* değerlendirmiştir. İbni Tufeyl'in kurguladığı felsefi Robinson, yeniden insanların arasına döndüğünde *"dinsel ibadetlerden ve ayinlerden, kurallardan sıkılır."*

Dinsel yetkelerin bu kurallara dayanarak, *"insanların hazineler edinmesine ve varlıklarını çoğaltmasına izin vermesini"* onaylamaz. Buna karşın, *"insanların yetenekli oldukları bütün bilgeliklerin, azarlamaların ve iyileşmelerin, Musa ve İsa peygamberlerin sözlerinde olduğu gibi, Muhammed'in sözlerinde de bulunduğunu kabul eder."*

Anılan bu üç İslam düşünürünün öğretilerinde belirginleşen "tolerans" olanaklı olmuştur; çünkü diye yazar Bloch, *"dinsel yasanın en iyi yönü, onun dinsel olmayan çekirdeğidir."* İslam kültüründe "en iyi yönlerden" biri bu dinsel olmayan çekirdektir, diyesi, "töreselliktir". Bu kapsamda İbni Tufeyl'in "Ruhun Uyanışı" adlı romanının başlıca amacı, *"insanın pozitif bir dinin bilgisi olmaksızın da, salt Tanrı ve doğa bilgisine değil, aynı zamanda erdemin bilgeliğine de ulaşabileceğini göstermektir."*

Ahlak öğretisi bakımından önemli olan, *"doğal töre yasasının hem ölçüt ve yaptırım, hem de edimsel yönü açısından doğal dinin içeriği olarak geçerli olmasıdır."* Böylece doğal dinin edimsel içeriğini oluşturan tanrısal özellikler, bir başlarına amaç olmaktan çıkıp, *"insanlar için, onların kendilerini kanıtladıkları düşünsel tutum ve eylem için yol göstericiye"* dönüşürler. Bu sayede tanrısal istenç değil, insan ve onun oluşturduğu "töresellik" merkezi bir konuma oturtulur.

Töresellik kapsamında Doğu doğacılığı, Bloch'un değerlendirmesine göre, etkisini Avrupa'ya değin genişletebilmiştir. Doğu'da geliştirilen "töresellik" birikiminin etkileri Abaelard (12. yy), Roger Bacon (13. yy) ve 18. yüzyıl Avrupa Aydınlanmasında görülebilir. İlki Fransız, ikincisi İngiliz olan ve öğretilerinde aklı ve dünyasallığı öne çıkaran bu iki Avrupalı düşünür, Bloch'un betimlemesi uyarınca, insanların *"vicdanlarına kazınan iyiyi"* dile getirmiş, *"aynı içerikli töre yasasının bütün insanlar tarafından aynı düzey-*

de anlaşılabilir" olduğunu ve hatta bu ilkenin *"olası bütün doğal dinlerin içeriğini oluşturduğunu"* savunmuşlardır.

Yüz yıllar sonra Doğu düşününe yakınlığı ile bilinen akılcı ve Yeni Çağ'ın tüm-tanrıcısı Hollandalı Baruch Spinoza (17. yy) *"dinin özünün tekil dogmaların kabulünde değil, insancıl düşünüş ve onun türevi olan edimde"* aranması gerektiğini vurgulamıştır. Bu insancıl ve akılcı Hollandalıya göre, dinsel simgelerin içeriğinin değerlendirilme ölçütü *"ahlakta kendisini kanıtlayan insancılıktır."* İnsancılık içermeyen dinsel simgeler "önemsizdir."

Akılcı Düşüncenin Çoğullaşma ve Evrimi

İbni Sina ve İbni Rüşt, Aristoteles'e dayanan doğacı düşünsel birikimi yeniden yoğurarak, onun gizil gücül olarak içerisinde taşıdığı maddeci ve akılcı düşünce çekirdeğini ortaya çıkarmışlardır. Bu sırada Heterodoks İslam birikiminin açtığı düşünsel ufuktan yararlanmışlardır. Söz konusu insancı, doğacı ve dünyasal çekirdek üzerinde yeni düşünsel önermeler geliştirmişlerdir.

Bu önermeler, örneğin, Rotterdamlı Erasmus[96] (16. yüzyıl), Leibniz ve Kant'ın öğretilerinde bireşimlenmiş ve yeni nitelikler kazanmıştır. Böylece, bir bakıma Avrupa Aydınlanması üzerinden Hegel'e, ondan da Marx'a, Marx'tan da Bloch'a değin uzanan insancıl, eleştirel ve diyalektik-materyalist düşünce geleneğinin felsefi anlamda dizgeleştirilmesi sürecinde önemli yapı taşlarını oluşturmuşlardır.

Bu kuşkucu gelenekten yararlanmış olmasına karşın, Hegel'in Avrupa ve Alman merkezci bir tutumla "Doğu'ya ilişkin ne varsa felsefeden silinip atılmalıdır" demesi, bu gerçeği hiçbir biçimde gölgeleyemez. Bloch'un "İbni Sina ve Aristotelesçi Sol" adlı yapıtı, Avrupa merkezciliğin ve buna dayanan oryantalizmin tarihsel-felsefi bir olgu olan Doğu-Batı etkileşimini yok saymasının ya da gölgeleme girişiminin tutarsızlığının açık bir kanıtıdır.

---

96 Konuyla ilgili olarak: Erasmus von ROTTERDAMM: "Gespraech oder Unterredung über den freien Willen- Özgür İstenç Üzerine Konuşmalar" Ausgewaehlte Werke, Band 4, Wissensacftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969.

Böylece, Aristoteles ile başlayan ve giderek gelişen doğacı ve görece akılcı düşünce birikimi, İbni Sina ve İbni Rüşt tarafından dünyaya, bilime, akla ve insana dönüklük anlamında yeniden yorumlanarak ve bir felsefe akımı olarak dizgeleştirilerek, yüzyıllar içerisinde dalga dalga bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Bu insancı, doğacı ve akılcı düşünce birikimi, Avrupa akılcılığını, dünyasallığını ve insancılığını besleyen önemli damarlardan birini oluşturmuştur.

Aristoteles geleneğini düşünsel bakımdan bir anlamda tüm-tanrıcı bir anlayışla yeniden oluşturan anılan bu İslam düşünürleri elbette ki Heterodoks İslam birikiminden ayrı düşünülemez. Dolayısıyla Bloch'un İbni Sina bağlamında belirginleştirmek istediği olumlayıcı "değerlendirme", bu yönüyle aynı zamanda Doğu'da geliştirilen ve Avrupa Aydınlanmasına değin ulaşan Heterodoks İslam birikimi için de geçerlidir.

Bloch'un betimlediği bu etkileşim süreci içerisinde Avrupa, düşünsel ve kültürel köklerinden biri olarak tanımladığı Antik Yunan birikimi ile bağlantıyı Heterodoks İslam geleneği içerisinde yetişen bilimciler ve filozoflar üzerinden yeniden kurma olanağına kavuşmuştur. Bu nedenle, burada tekil bilimci ve düşünürler bağlamında konu irdelense de, düşünsel bakımdan etkileşerek, birbirini varsıllaştıranlar özünde kültürlerdir. Tekil bireyler, sadece söz konusu kültürel iletişim, etkileşim ve zenginleşmenin aracısıdırlar.

Coğrafi olarak birbirinden çok uzak ülkelerde, ancak düşünsel bakımdan çok yakın çizgide bulunan Asyalı İbni Sina ve Avrupalı (Kordoba-Endülüs-İspanya) İbni Rüşt'ün geliştirdiği ve 20. yüzyılda Alman Musevi filozof Bloch'un takdirle anımsadığı düşünceler ve öğretilerin temeli, İslam ülkelerinde geliştirilen düşünsel birikimde yatmaktadır. Bu nedenle, bu iki önemli düşünür-bilimci tarafından dizgeleştirilerek, insanlığın dolayısıyla da Avrupa'nın edinimine sunulan bu düşünsel birikimin başlıca oluşturucularına bakmak yararlı olabilir.

XIII. A. Ernst Bloch: "İlerleme Kavramında Ayrıştırmalar"

"Kültür Çevresi", "Uygarlıklar Çatışması" ve Avrupa-Merkezcilik

Ernst Bloch'un yazınsal söyleşimselliğin yahut çok-sesliliğin felsefi arka alanını belirginleştirmeye katkı yapabilecek bir başka yazısı "İlerleme Kavramında Ayrımlaştırmalar"[97] adını taşımaktadır. Bloch bu yapıtında asıl olarak Avrupa dışı düşünsel birikimi yok-sayma biçiminde ortaya çıkan kaba Avrupa-merkezciliği ve bunun bir türevi olan kendi nitelemesiyle "*gerici kültür çevresi kuramını*" eleştiri konusu yapar.

İlerleme, akılcılık ve yaratıcılık gibi olumlu kavramları salt Avrupa'ya özgü sayan, Avrupa dışı düşünsel-kültürel yaratımları görmezden gelen "kültür çevresi" kuramı, Bloch'un değerlendirmesi uyarınca, öncelikle Frobenius, Spengler ve Toynbee gibi araştırmacı ya da düşünürlerce dizgeleştirilmiştir.

Prusyalı bir subay çocuğu olan etnolog Leo Frobenius (1873–1938) Afrika kültürlerine ilişkin araştırmalar sürecinde ortaya attığı "kültür çevresi" kuramının kurucusu olarak tanınır. Bu araştırmacı, düşünsel-siyasal bakımdan "*tutucu-milliyetçi*" olarak değerlendirilir.

Yine bir Alman olan Oswald Arnold Gottfried Spengler (1880–1936) tarih felsefecisi ve kültür kuramcısıdır. Hans Vaihinger'in "sanki felsefesi" ve Nietzsche'nin kültürel kötümserliğinin (pesimizm) etkisinde kalan Spengler'in başyapıtı "Batı"nın Çöküşü"-dür. Spengler de "*tutucu-milliyetçi*" siyasal çizgisiyle tanınır.

İngiliz Arnold J. Toynbee (1889-1976) kültür kuramcısı ve tarih felsefecisidir. Bu İngiliz bilimcinin "*Türkiye'nin Geçmişi ve Geleceği*" adlı bir yapıtı da bulunmaktadır.

Ernst Bloch'un eleştiri konusu yaptığı bu üç araştırmacı ve düşünürün ortak paydaları, Avrupa kültürünü, Yunan-Roma, Hıristiyanlık ve Avrupa'nın özgün kazanımları olarak değerlendir-

---

97 Ernst BLOCH: "Differenzierungen im Begriff Fortschritt- İlerleme Kavramında Ayrıştırmalar"; Akademie Verlag, Berlin, 1956.

dikleri Rönesans ve Aydınlanmanın bir ürünü olarak görmeleridir. Bu kişiler Avrupa kültürünü *"daha üstün bir kültür"* olarak değerlendirirler. Avrupa dışı kültürleri araştırmalarının başlıca nedeni de, daha üstün olan Avrupa kültürünü onların bozucu etkilerinden uzak tutmaktır.

"Kültür Alanı" Kavramı, İnsanlığın Ortak Birikimini Parçalamaktadır

"Kültür çevresi" ya da "kültür alanı" kavramının Frobenius tarafından oluşturulduğunun kabul edilmesine karşın, kavram, özellikle Spengler ve Toynbee'nin çalışmalarıyla yaygınlık ve yerleşiklik kazanmıştır.

Bloch, esas olarak bu üç araştırmacı-bilimcinin görüşlerini eleştiri konusu yapmaktadır; ancak burada "Panslavizm'in İncil'i" diye tanımlanan "Rusya ve Avrupa" adlı kitabın yazarı Rus bilimci Nikolai Jakowlewitsch Danilewski'yi (1822-1885) özellikle anmak gerekmektedir.

Friedrich Engels "Panslavizm'i"[98] öncelikle Balkanlar'da her türlü çatışmanın ve parçalanmanın kaynağı olarak eleştirmiş; Rusya'nın bu çatışmacı ideolojiyi kullanarak, Balkanlar ve Avrupa üzerinde egemenlik kurmaya çalıştığını sürekli vurgulamıştır.

"Kültür çevresi" kavramı, nesnel çözümleme amacıyla kültürlerin başatlaştığı alanları nitelendirmek için önerilmiş "masum" bir kavram değildir. Bu kavram, kültürleri, onları yaratan ulusların özyapısal özelliklerinin toplamı olarak tanımlar. Bu bakış açısı gereği, kültürler temelden farklı nitelikleri nedeniyle, birbiriyle bağdaşamazlar; bağdaşamaz tümel yapılar olarak kaçınılmaz olarak çatışma içerisine gireceklerdir. Bugün bu anlayışın en tanınmış kuramcısı ve savunucusu "Uygarlıklar Çatışması" adlı kitabıyla güncelleşen Huntington'dur.

Yukarıda anılan Frobenius, Spengler ve Toynbee gibi araştırmacı ya da bilimcilerin bu kavramı yerleştirmeye çalışmalarının

---

98 Friedrich ENGELS'in "Panslavizm" konulu araştırması hakkında bak.: Onur Bilge KULA: "Batı Düşününde Türk ve İslam İmgesi" (Büke Yayınları, İstanbul, 2002) ve "Avrupa Kimliği ve Türkiye" (Büke Yayınları, İstanbul, 2006).

amacı, Avrupa kültürünü her türlü ilerleme ve olumluluğun yaratıcısı olarak belleklere yerleştirmek ve "ileri" (!) bir kültür alanı olan Avrupa'yı, tözsel olarak ilerleme yaratma yeteneğinden yoksun Avrupa-dışı kültür alanlarının bozucu etkisinden uzak tutmak ve korumaktır.

Bloch, "İlerleme Kavramında Ayrımlaştırmalar"da bu kişilerin kuramlaştırmaya çalıştıkları görüşleri kaba bir "coğrafyacılık" olarak nitelendirir. Coğrafyacılık, bu filozofun değerlendirmesi uyarınca, insanların biyolojik özelliklerine göre yeryüzündeki kültürleri öbeklendirme düşüncesinin bir ürünüdür. İnsanın, insan olduğu için kültür yaratma yeteneğine sahip olduğu, kültür yaratanın başka kültürlerin yaratımlarını edinebileceği ya da edinmesi gerektiğini yadsır. Kültür yaratma yeteneğini sadece Avrupalılara özgü sayar. Nietzsche'nin "üstün" insan ve Avrupa tasarımında da bu bakış açısı başattır.

Kültürel coğrafyacılık, bir kültürün, örneğin, "üstün" diye ulamlanan Avrupa kültürünün gelişebilmek için başka kültürlerle etkileşmek gereksinmesi içerisinde olduğu gerçeğini kabul etmez; etmemekle de kalmaz, her türlü etkileşimi, hele "aşağı" diye nitelendirilen kültürlerle her türlü etkileşimi, öz kültürü bozucu olarak değerlendirir. Böylece, insan türünün bütünlüğünü parçalar ve tarihsel gelişimin sürekliliğini yok-sayar; dolayısıyla da ortak insanlık tarihini sözüm ona birbirine karşıt "alanlara" ayırarak, "tarihselciliği" göz ardı eder.

Soyutlayıcı coğrafyacılığa dayanan "alanlar", Bloch'un nitelemesiyle, tarihi bölen etmenler olarak ve birbirinden bağımsız olarak "yan yana" bulunurlar. Canlıların yaşamının döngüsel ilerlemesi gibi, "tarih de döngü"ye dönüştürülür. İlerleme ise, kendisini yineleyen bir çemberin içine sıkıştırılır. Betimlediğim anlayış uyarınca, bu türden "*sayısız daire ve döngü, gerekli birliktelikten yoksun olarak, öncesi ve sonrası olmaksızın yeryüzünde yan yana bulunduğundan*", coğrafi bakımdan ayıran durağan "alan düzeni", tarihsel bakımdan ilerleyip giden "zaman düzeni"ne karşı seçenek olarak gösterilir. Böylece, durağan coğrafyacılık, ilerlemeci tarihselliğe karşı araçsallaştırılır.

Bu yaklaşımda tüm evren, öz-kültürün *"arılığını korumak"* gerekçesiyle her şeyi durağanlaştıran ve bir bakıma turşulaştıran *"kültür çevresi"* diye adlandırılan alanla sınırlandırılarak, kültürlerin geliştiği tarihsel-yerel "çok-ortam"ın anlatımı olan "çok-evren", güdümleyici amaçla "tek-evren"e indirgenir. Bloch'un deyişiyle, *"insancılığın henüz bulunmadığının, ancak arandığının ve deneyimlendiğinin"* anlatımı olan kültürlerin *"çok-evreni"*, insancılığın bulgulanacağı ortamdır. İlerleme de giderek karmaşık bir sürece dönüşen insanın insana yabancılaş(tırıl)madığı "insan(cı)lığın birliği"nde gerçekleşmektedir.

Böylece de, örneğin, büyük destanlarda betimlenen ve bu destanların oluştuğu "kültür alanına" bağlı kalmayan yazınsal etkileşimlerin yol açtığı düşünsel-kültürel *"çok-seslilik"* ve yeryüzünün her yanında "insana özgülük" sonucu ortaya çıkan kültürel-düşünsel benzerlik ya da ortaklık ve en önemlisi "insancılık" birikimi görmezlikten gelinir.

Bu yaklaşım, Batı tarafından Doğu'yu tasarımlamak ve Batı'nın gereksinmesi ve çıkarları doğrultusunda biçimlendirmek ereğini güden "oryantalizm"in de düşünsel ve eylemsel temelini oluşturur.

Hegel ile Âşık Veysel Arasında Bir İlişki Olabilir mi?

Hegel ile Âşık Veysel'in bir arada anılmaları garipsenebilir. Değişik yüzyıllarda, değişik kültürlerde yaşamış, birbirinden tümüyle farklı bu iki kişiyi bir araya getirmemin başlıca amacı, farklı coğrafyalarda ve farklı zamanlarda yaşayan insanların benzer düşünceleri düşünebileceğini göstermektir.

Önce kültür-bilimsel bir ilkeyi vurgulamak isterim. İnsanlar, tözsel nitelikleri gereği, farklı coğrafyalarda, farklı toplumsal-kültürel koşullarda ve farklı zamanlarda yaşasalar ve ulusal-sosyal kökenleri, eğitim düzeyleri farklı olsa da benzer düşünceleri düşünebilirler. Bu genel antropolojik ilke, düşüncenin tözsel çoğulluğunun başlıca nedenidir.

Bu ilke uyarınca edebiyat ve felsefe alanında benzerliklere, hatta örtüşmelere rastlanılabilir. Düşünsel benzerlikler ve koşutluklar,

sadece benzer kültür ve düşün ortamında değil, farklı kültürlerde de görülebilir. Söz konusu aşkınlık, örneğin, Hegel ve Âşık Veysel örneğinde somutlaştırılabilir.

Alman filozof Hegel "seven-sevilen-sevi/aşk" bağlamında *"tümel insanın birliğini"* aşk ya da sevide belirginleştirir. Aşkın özüne ilişkin soru, Hegel düşüncesinin çıkış noktalarından biridir. Hegel, *"tümel gerçeklikte bulduğu anı veya öğeyi"* aşkta da bulur. Bu ise "diyalektikten" başka bir şey değildir. Bu ünlü Alman filozof "diyalektiği" özünde felsefi düşünümler konusu olmaktan çok, *"gerçekliğin tözsel kurucu öğesi"* olarak tanımlar.

Hegel'in çözümlemesi uyarınca, *"sevenler arasında canlı bir olay olan aşkın"* öğelerinden biri, ilkin bir sevenin varlığıdır. Seven öncelikle kendine *"ben varım!"* demeli; özünü olumlamalıdır. Aşk olayının bütünlüğü içerisinde değerlendirildiğinde, bu biçimsel anlamda "savdır." Bunun yanı sıra aşkın oluşabilmesi için, *"sevenin özünden dışarı çıkması, kendisini sevilene vermesi, özünü sevilende unutması, böylece kendi özüne yabancılaşması"* gerekmektedir. Seven özünü görmezlendiği gibi, baştaki öz belirleyimini de olumsuzlar; karşısına başkasını koyar. Bu nedenle, *"aşkın biçimsel yapısını"* oluşturan salt sav değil, *"olumsuzlayan karşı sav"*dır aynı zamanda. Bu süreçte belirleyici olan *"sevenin sevilende yitip giderek, özünü daha derin bir anlamda yeniden bulgulamasıdır."* Hegel'in deyişiyle *"aşkın hakiki özü"*, kişinin kendilik bilincini tümüyle bırakarak, *"bir başka özde kendi özünü unutmak, ancak bu yitip gitme ve unutmada özüne yeniden sahip olmaktır."* Böylece, karşı savın olumsuzlanması yeniden olumsuzlanır; *"seven ve sevilen arasında hakiki bir bireşim ortaya çıkar."*[99]

Bu niteliklerinden dolayı aşk olayı, *"diyalektik bir sürecin bütün yapılarını"* gösterir.

Aşk, Anadolu Müslümanlığını da kapsayan İslami Heterodoksideki Tasavvuf da ayrıksı yönleriyle bunun içerisindedir, bedensel istekten öte hakikate ulaşma ya da katıksız bir tutumla tanrısal

---

99 Wilhelm WEISCHEDEL: "Die philosophische Hintertreppe"; München, 1988, s. 213-14 ve Onur Bilge KULA: "Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I-II-III"; Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010-2011.

niteliklerle donanma olarak algılanır. Hegel ise aşkı şöyle değerlendirir: *"Sevilen bizim karşıtımız değildir; özümüzle özdeşleşmiştir. Biz onda kendimizi görürüz; ancak o yine de biz değildir."*

Aşk gerçeklikte olagelen bir olay olduğundan, diyalektiktir; çünkü *"karşıtlığın ve uzlaşımın karşıtlığı"* olarak diyalektik, gerçeklikte kendisini bulur. Aşk da gerçeklikte iki ayrı başkanın bütünleşerek, özlerini yitirmeleri ve yitirme içerisinde özlerini yeniden bulmaları biçiminde olagelmektedir.

Hegel'den çok sonra Anadolu'da yaşayan ve Hegel'i tanımış olması pek olası gözükmeyen Âşık Veysel, Hegel'in "seven-sevilen-sevgi" üçlüsü bağlamında yaptığı çözümlemeye benzer düşünceleri bir türküde dile getirir. Âşık Veysel'in "Güzelliğin" olarak bilinen türküsü şöyledir:

"Güzelliğin on para etmez
Bu bendeki aşk olmasa
Eğlenecek yer bulaman
Gönlümdeki köşk olmasa

Güzel yüzün görülmezdi
Bu aşk bende dirilmezdi
Güle kıymet verilmezdi
Âşık ve maşuk olmasa

Senden aldım bu feryadı
Bu imiş dünyanın tadı
Anılmazdı Veysel adı
O sana âşık olmasa."

Bu sözlerin üreticisi Âşık Veysel'e göre, sevilendeki güzelliği ortaya çıkaran sevendir; sevenin sevisidir. Seven olmasa, sevilen de olmayacak; bunun sonucu olarak da görece bir kavram olan sevilenin güzelliği de ortaya çıkmayacaktır. Bunun yanı sıra, seveni var eden de sevilendir; sevilene duyulan sevgidir. Birbirini gerektiren seven ve sevilenin varlık nedeni olan şey ise sevidir.

Âşık Veysel Anadolulu bir halk şairi; Hegel ise dünyaca ünlü Avrupalı dizgesel bir filozoftur. Aralarında düşünsel bir değiş-to-

kuş da pek olası değildir. Böyle olmasına karşın, Hegel'in dizgeleştirdiği aşk hakkındaki düşünceler, bu düşünceleri başka bağlamlarda düşünen Âşık Veysel'in aşk hakkında yaptığından daha iyi söze dökülüp, türküleştirilebilir mi?

Bu ve benzeri sayısız örnek, oryantalizmin çıkış noktası olan ve düşünmeyi salt Avrupalılara özgü bir etkinlik olarak gören Avrupa-merkezcilik ya da başka merkezciliklerin ve bunlardan beslenen ırkçılıkların felsefi dayanaklarının son derece çürük, insancıl özlerinin son derece sığ olduğunu ortaya koymuyor mu?

XIV. Mevlana'da Düşüncenin Çoğullaşması

Tanrı, İnsanda Belirir mi?

Bloch'un betimlediği düşüncenin çoğullaşması ve çoğulculaşması süreci, İslam kültüründe de tekilcileşmeyle çoğulculaşma veya tutuculukla ilerlemecilik arasında süren çatışmalarda izlenebilir. İslam kültüründeki bazı düşünce akımlarının ve tekil düşünürlerin tolerans düşüncesinin evrimine yaptıkları katkılar üzerinden tolerans idesinin evrimine bakılabilir.

Kutsal metinlerin yüzeysel anlamını öne çıkaran kitabi İslam anlayışına karşıt tutumlarıyla bilinen bilginlerin başında kuşkusuz Hallacı Mansur (858- 922) gelir. Dedesi Mezdek, babası Müslüman olan Mansur, insanı Tanrı'nın yeryüzündeki simgesi olarak gören bu ayrıksı bilgin, özellikle *"ben Tanrı'yım!"* sözüyle egemen görüşe karşı başkaldırı geleneğinin önderleri arasına katılmıştır. Yeni-Platoncu görüşlerden esinlenen bu başkaldırıcıya göre, evren yaratılmamıştır; bir ışık kaynağı olan Tanrı yansımasından oluşmuştur.

Orhan Hançerlioğlu'nun deyişiyle, Hegel'den yaklaşık 900 yüz yıl önce *"Hegelvari bir düşünüşle Tanrı'nın insanda belirdiği"*[100] kanısına ulaşan Hallacı Mansur, "Tanrı-insan-evren" ilişkisini "varlık birliği" bağlamında açımlamıştır. Resmi İslam anlayışına göre

---

100 Orhan HANÇERLİOĞLU: "İslam İnançları Sözlüğü"; ilgili madde, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.

"sapkın" olan bu ayrıksı bilge, *"Tanrı'da yok olma"* inanışını da içeren "varlık birliği" öğretisinin kurucusu olarak bilinir. Bu öğreti uyarınca, insan yeryüzünde Tanrı'nın bütün nitelikleriyle donanmıştır. Yaratanla yaratılan arasında öz-birliği vardır. Bu nedenle, Tanrı ve insan evrende birlik içerisindedir; yaşamla ölüm iç içedir.

Bu anlayışta, Hançerlioğlu'nun verdiği bilgiye göre, *"ben Mansur'um!"* demek, *"ben de bir varlığım"* demektir ve bu söz bazılarınca *"Tanrı'ya ortak çıkmak"* olarak anlaşılmıştır. Buna karşın, Mansur'un öğretisinde *"insan ayrı bir varlık değil, Tanrı'nın ta kendisidir."* Adından dolayı izleyicilerinin kurduğu tarikat Hallaciyye olarak bilinir.

Hallacı Mansur, söylemlerinde asıl vurguyu insan üzerine yoğunlaştırarak, İslam kültüründe aklın özgürleşmesinin yanı sıra, insancılık anlayışının dizgeleştirilmesi ve yerleştirilmesine belirgin bir katkı yapmıştır. Bu önemli düşünür, İslam bağnazlığı tarafından tüm ayrıksı, eleştirel ve akılcı düşünenlere gözdağı vermek amacıyla, taşlanarak, diri diri derisi yüzülerek ve sonunda asılarak, en acımasız bir biçimde öldürülmüştür; ölü bedeni yakılarak, külleri havaya saçılmıştır.

İslam kültür ve düşün birikimine gizil güç olarak bulunan eşitlik ve adalet, güncel deyişle, sosyal adalet düşüncesini yerleştirenler Karmatiler'dir. Bu devinimin önderi Hamdan Karmat'tır. Burhan Oğuz'un[101] değerlendirmesine göre, Karmati önderlik, üreten ancak, ürünlerini boğaz tokluğuna bile değerlendiremeyen yoksulları, dışlanmışları ve düzenden hoşnut olmayanları, sosyal eşitlik ve mal ortaklığı ilkeleri doğrultusunda Abbasi ve Arap zulmüne karşı birleştirir. Kurdukları dayanışmacı birliktelik sonucu güçleri büyür, egemen düzeni sarsmaya başlar.

Bunların kurduğu devlet, Karmati adını alır. Karmatilerle birlikte, Avrupa'dan yüz yıllar önce gizil güç olarak İslam kültüründe bulunan toplumsallık ve kamusallık düşüncesi boy atar. Bu irdelemede özel bir yer tutan İbni Sina'nın Karmatilerden övgüyle söz ettiği; onların toplumsal dayanışmaya, eğitime, bilime ve yazılı kültüre verdiği önemi dile getirdiği aktarılır.

---

101 Burhan OĞUZ: "Türk Halk Düşüncesi ve Hareketlerinin İdeolojik Kökenleri I"; İstanbul, 1997.

İslam kültüründe kuşkuculuğu ve öz-eleştiri geleneğini besleyen önemli düşünsel köklerden biri de "Mutezile" (öz-kınayım) akımıdır. Önceden belirlenmiş alın-yazısı anlayışını, yazgıyı yadsıyan bu öğretide iman ile kuşku yan yanadır. Birey yazgısı bakımından sorumlu sayılır; bir başka anlatımla, birey öz-yazgısını kendisi belirler.

Mutezile, ahlak bakımından da "iyi" ile "kötü" kavramlarını sorgular. Böylece, ahlakın akılcılaş(tırıl)masına ve laik birikime kalıcı katkılar yapar. Bu akımın ahlak öğretisinin dayandığı temel sav, tanrısal ve insansal eylemlerin değerlerinin insan aklınca bilinebileceğidir. İnsanın usa-vurma yeteneği, bir yandan bilgiyi bulgulama, edinme ve üretme etkinliklerinin çıkış noktası; öbür yandan da "değerlilik" ölçütünü belirlemenin temel koşuludur. Burada önemli olan "değerlerin nesnelliği" ilkesinin bilince çıkarılması ve insanın değişime ve değerleri belirlemeye yeterli ve yetkin olduğu düşüncesinin vurgulanmasıdır.

Öz-eleştiri, öz-erginleşim ve yasakçılığa tepki yönü belirgin olan bir başka akım olan Melamilik, insanın hem kendi, hem de başkalarınca kınanmasını öngören gizemci bir öğretidir.

Anadolu'da Çoğulculuk ve Tolerans İdesi

Anadolu'da doğacı, kuşkucu, akılcı, bağdaşımcı ve insancı düşüncenin önemli kökleri arasında Babai Hareketi ve Ahilik ya da Fütüvvetçilik akımlarını mutlaka anmak gerekmektedir. Abdulbaki Gölpınarlı "İslam ve Türk İllerinde Fütüvvet Teşkilatı ve Kaynakları" adlı ünlü yapıtında Fütüvvetçiliğin toplumsallaşma ve kentlileşme bakımından önemli olan uzmanlaşma ya da meslekleni(dir)me ve yenileşme gibi atılımlardaki etken payını açımlar. Bu iki öğreti, kadının toplumsal yaşama katılımı, tolerans ve uygarlaşma gibi alanlarda derin birbirikim yaratmıştır.[102]

---

102 İslam kültür çevresinde dinsel bağnazlığa karşıt tutum alışların toplamı anlamında Anadolu'da da çoğulcu kültür ve tolerans birikiminin kökleri bağlamında yukarıda değinilen akımlar ve öğretiler konusunda ayrıntılı bilgi için: Onur Bilge KULA: "Anadolu'da Çoğulculuk ve Tolerans"; İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.

Orta Çağ İslam kültüründe akılcılaşma eğilimini öne çıkaran bir başka düşünsel ve eylemsel tutum, Bâtınilik, diyesi, içrekliktir. İslam bağlamında tüm Heterodoks akımlara değişik yoğunluklarda içkin olan Bâtınilik ya da içreklik *"her dışın (zahirin) bir içi (batını) olduğu, Kuran'ın özünün ancak yorumlarla anlaşılabileceği, Tanrı'nın insanda içkin olarak bulunduğu"* anlayışına dayanır.

12. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başlayan bu öğretinin yandaşları, İslam'ın yaşanışı bakımından bağnaz olmamaları ve varlıkların nedenlerini bilim yoluyla açıklamaya çalışmalarıyla tanınmışlardır. İçreklikte insan, aklın ışığına yatkın ve yetenekli-dir. Onu diğer varlıklardan ayıran özelliği de budur. Dış-iç ilişkisi, karşılıklı bağımlılık olarak algılanır; böylece de bir anlamda diyalektik düşünce geleneğine bir katkıdır.

Özgürlük ve dünyaya dönüklüğü simgeleyen Ömer Hayyam (12. yüzyıl) aşkın ve kapsayıcı düşünsel bir tutumla insanlık durumlarını, Tanrı-insan, insan-doğa, insan-insan, insan-toplum ilişkilerini konulaştırmış, daha doğru bir anlatımla sorunlaştırmıştır. Bu nedenle de insanlığın ortak tarihsel birikimine katılmayı hak etmiştir. Hayyam, *"Gelip gittiğimiz şu dairenin / Ne başı belli, ne de sonu"*[103] diyerek, bu dünya-öte dünya konusundaki resmi İslam'ın ön kabulünü paylaşmadığını ortaya koyar. Aynı kaynakta yer alan

"Ben şarap içiyorum, sen dağıtıyorsun
Tövbe tövbe; sarhoş musun nesin be Tanrı"

dizeleriyle, kitabi İslam kapsamında sergilenen bağnazlığı eleştirir.

Hayyam aynı kaynakta yer alan dörtlüğünde akıl sahibine, bir başka deyişle özerkleşme uğraşı içerisinde olan insana şu çağrıyı yapar:

"Senin için donatsalar âlemi
İnanma ona; inanmaz zira akıl sahibi
Gider senin gibi çoğu, gelir bir nicesi
Almaya bak nasibini; alacaklar zira seni."

---

103 Sadık HİDAYET: "Hayyam'ın Teraneleri"; YKY, İstanbul, 2003.

Hayyam ya da onun adına dörtlük üreten halk da bağnazlığı eleştirmenin yanı sıra,

"Ey toprak, yarsalar karnını senin
Nice kıymetli mücevher karnında senin"

türünden doğacı dörtlükler de üretmiştir.

Yirminci yüzyılda yaşamış Türk halk şairi Âşık Veysel'in şu iki dörtlüğü ile Hayyam'ın yukarıdaki dizeleri arasında düşünsel-duyuşsal yakınlık dikkat çekicidir:

"Aslıma karışıp toprak olunca
Çiçek olur mezarımı süslerim
Dağlar yeşil giyer bulutlar ağlar
Gökyüzünde dalgalanır seslerim.

Ne zaman toprakla birleşir cismim
Cümle mahlûk ile bir olur ismim
Ne hasudum kalır ne de bir hasmım
Eski düşmanlarım olur dostlarım."

Dünyanın ya da evrenin varlığının tanrısal istençten bağımsızlığını dile getiren şu dörtlük, bilginin kaynağı konusunda nesnelliği temel alan bir dünya anlayışının açık bir göstergesidir; dünyasallığa ve akılcılığa çağrı niteliğindedir:

"Olmasak da biz, dünya var olacak
Bizden geri ne bir nam, ne bir iz kalacak
Yoktuk bundan önce, yoktu dünyada bir eksik
Olmasak da bundan sonra, eskiden olan olacak."

Dinsel dar-görüşlülüğü ve akıl-dışılığı hedef alan

"Şu şarap testisinden doldur bir kadeh, iç
Bir de bana ver; yok onda zarar hiç
Yapmadan çömlekçi toprağımızdan testi
Yolcuyuz bu yolda evlat, iç hadi iç"

Biçimindeki dörtlük, Hayyam'ın doğacı ve kuşkucu düşünce yapısını ortaya koymaktadır.

Hayyam, içrekliği, yorum özgürlüğünü ve bireysel özerkliği öne çıkararak, İslam'da tolerans idesini kuramlaştıran çoğu düşünür ve bilgin gibi, akıl-dışılığa, kör ve boş-inançlara karşı koyduğu eleştirel mesafe, özgür akla ve özerk kişiliğe sahiptir. Şu dörtlük bu bilge ve aydın kişinin söz konusu niteliklerini kanıtlamaya elverişlidir:

"Şarapla olmuşsam ben sarhoş, öyleyim
Kâfir, ateşperest, putperest, öyleyim
Herkesin bir zannı var hakkımda benim
Ben kendime aidim; nasılsam öyleyim."

Fihi ma-Fih: Bilgini Yürüten Akıldır

Tasavvuf ile iç içe ve etkileşim içerisinde olan içreklik, Mevlana'nın "Fihi ma-Fih"[104], Türkçesiyle, "İçindedir Ne Varsa İçinde" adlı yapıtının adında da açıkça görülmektedir.

Mevlana, anılan yapıtında birinci bölümünde bilgi ve egemenlik arasındaki ilişkiyi konulaştırır. Düşünür burada beyleri, diyesi, egemenleri sorgular. Yardım uman, onların etkisi ve beklentisi doğrultusunda davranışlarını düzenleyen bilginlerin gerçek bilgin sayılamayacağını belirtir ve gerçek bilginler için şu saptamayı yapar: *"Bu çeşit bilgini yürüten, çekindiren akıldır"* Bu çeşit bilginler, resmi görüşe, düşünürün sözleriyle, *"beye aldırış bile etmez."*

Düşünür aynı yapıtının ikinci bölümünde söz-akıl ya da söz-düşünce arasındaki bağıntıyı irdeler ve gönül ve düşünce birliğinin önemini vurgulayan şu belirlemeyi yapar: *"Gerçeğin gölgesi olan söz bahanedir; insanı insana çeken can bağdaşmasıdır."* Yapıtın özellikle altıncı bölümü söz-akıl ya da söz-kavrayış ilişkisine ayrılmıştır. Mevlana, *"Ol der, oluverir!"* sözüyle bildirildiği gibi, her şeyin sözden doğduğunu, kavrayışı olan her insanın bunu anladığını belirtir. Mevlana burada sözü bir Türk padişahına getirir. Küçümseyici bir tavırla betimlediği Arapça, hatta Farsça bile bilmeyen bu padişahın, sözün anlaşılırlığı gereği, Arapça olarak

---

104 Mevlana CELALEDDİN: "Fihi-Ma-Fih"; yayımlayan: Abdülbaki GÖLPINARLI; Remzi Kitabevi, İstanbul, 1959.

okunan bir şiirin gerekli yerlerinde, kendisinden umulmayan bir biçimde doğru ve beklenilen tepkileri gösterdiğini aktarır.

Düşünür bu yapıtının on birinci bölümünde *"Gönül görür, görüşür"* sözünü açımlarken, sözü Hallacı Mansur'un *"Ben Tanrı'yım!"* söylemine getirerek, böyle söylemenin *"büyük bir dava"*, diyesi, büyük bir sav olmadığını, asıl *"Ben kulum!"* söyleminin büyük bir düşünsel önerme olduğunu öne sürer.

Mevlana bu saptamasını şöyle açımlar: *"'Ben Tanrı'yım!' demek, büyük bir gönül alçaklığıdır. Çünkü 'Tanrı kuluyum' diyen iki varlık ispat eder; bir kendisini, bir de Tanrı'yı ispata kalkışır. Fakat 'Ben Tanrı'yım' diyen, kendisini yok etmiştir... '(O) salt yokluğum, hiçim der.' Gönül alçaklığı, bunda daha artıktır."*

Mevlana beşinci bölümde yer alan *"İnsana yolu gösteren dert-tir!"* belirlemesiyle insan eylemlerinin itici gücünün ya da çıkış noktasının bizzat insanın öz gereksinmeleri, ereğinin de bu gereksinmeleri giderme olduğunu dile getirir. Böylece, düşünür, insan eylemlerini akılla ve amaçsallıkla ilişkilendirir.

Farklı Dinlere İnanların Yolları Ayrı, Maksatları Birdir

Bu insancıl filozof, *"farklı dinlere inananlar, Tanrı'nın birliğini söylüyorlar. Yollar ayrı; ama maksatlar bir"* söylemiyle dinsel tolerans konusunda da birçok düşünürü önceler. Onun aynı yerdeki *"Düşünce yüzünden hiç kimse sorumlu olamaz. İnsanın içi özgürlük dünyasıdır"* belirlemesi de hâlâ tartışma konusu olan ve toplumda gerginliğe yol açan "düşünceyi anlatma özgürlüğü" anlayışı açısından yol göstericidir.

Mevlana "Fihi Ma-Fih"de akıl sorunsalını da irdeler. Düşünüre göre, akıl, kişinin öbür kişilerden ayrışarak, özgünleşmesinin kaynağıdır; yoludur. Ayrıca, akıl hem yıkan, hem de yapandır. Yücelten ve aşağılaştırandır. Akıl, soru sormaktır. Örneğin, *"tohumu yere dikmek, bana filan meyve gerek diye soru sormaktır."*

Ayrıca, Mevlana'nın kadın ve örtünme konusunda yaptığı şu belirlemeler, Türkiye'de giderek toplumsal-siyasal bir cepheleşme simgesine dönüşen örtünme konusundaki tartışma açısından

verimlileştirilebilir. Düşünür "*Kadın Nedir, Dünya ne ?*" diye sorar, yasaklanan şeyin istek yarattığını belirtir ve şunları ekler: "*Kadına gizlen diye emrettikçe, onda kendini gösterme isteği çoğalır durur. Halkta da o kadın ne kadar gizlenirse onu görme isteği o kadar artar. O halde sen oturmuşsun, iki tarafın da isteğini kızıştırıyorsun. Sonra da bunu doğru düzen bir iş sanıyorsun; oysaki bu iş, bozgunculuğun ta kendisi. Mayasında kötü bir işte bulunmamak varsa, yapma desen de, demesen de iyi huyuna, temiz yaratılışına uyacak, ona göre hareket edecektir o; bırak işkillenme sen. Yok, tersine, mayası pisse gene kendi yolunu tutacaktır.*"

Mevlana'nın düşünsel-yazınsal çoğulculuk bağlamında değerlendirilebilecek bir başka açılımı, bilgi ve bilinebilirlik sorunsalıyla ilgilidir. Bilginin oluşabilmesi için bilinebilecek bir şeyin ve bilmek isteyen öznenin varlığının gerekliliğinin altını çizen düşünür, Tanrı'nın Kuran'da "*Ben gizli bir defineydim bilinmeyi sevdim, diledim*" diye konuştuğunu aktarır.

Bu tanrısal söylem en azından iki türlü yorumlanabilir. Sözün dış anlamını temel alan Ortodoks yaklaşım, bu söylemden salt ve koşulsuz olarak Tanrı'ya inanmanın zorunluluğunu çıkarımlar. Buna karşın, söylemin içrek anlamını ve çoğulcu yorum anlayışını önemseyen yaklaşım ise bu söylemi şöyle açımlar: Bilginin oluşumu ve gelişimi bağlamında çıkış noktası, bilmek isteyen insandır. Dolayısıyla, özünü bilmek isteyen insan, inanma anlamında Tanrı bilgisi de dâhil, her türlü bilgisini, bilme gereksinmesinden ve kararlılığından türetir.

Mevlana anılan yapıtında "*Sevilen her şey güzeldir; fakat aksine her güzel olanın sevimli olması gerekmez. Güzellik, sevimliliğin bir parçasıdır*" der. Düşünürün yorumuna göre, Mecnun Leyla'yı bir kadehe benzetir ve şöyle konuşur: "*Ben o kadehle şarap içtim; o halde ben o şaraba aşığım. Siz kadehi görüyorsunuz; şaraptan haberiniz bile yok!*" Mevlana aynı yerde diyalektik kavramının özsel oluşturucu dayanaklarından biri olan karşılıklı bağımlılık ya da gerekirlik ilkesinin belirtisi olarak yorumlanabilecek şu saptamayı yapar: "*Her şey karşıtıyla oluşur.*"

Düşünür anılan yapıtının 61. bölümünde *"Sevgi, saydırır, hizmet ettirir adama... Temel olan sevgidir"* der ve ekler: *"Sevgili dilerse seven, tapı kılar, hizmete koyulur. Ondan boyuna hizmet belirir."* Yine bir başka yerde (66. Bölüm) *"Âşık, sevgilisine, uyumadım, yemedim, böyle oldum, şöyle oldum, sensiz der"* ve söylemi şöyle çözümler: *"Anlamı şudur: Sen mahzar istiyorsun, kendini gösterecek bir can arıyorsun... Güzelliğini göstereceğin mahzar benim demektir bu."*

Bu söylem, sevenin içinde yitip gideceği sevilenin kendisini gerekçelendirmek için gereksindiği "karşıt" olan seveni ve ikisinin arasındaki bağın türevi olan sevgiyi içermektedir. Burada bir karşılıklılık ilişkisi söz konusudur. Bu karşılıklılık, birbirini gerektiren seven-sevilen ile bu ikisinin ortak ilişkisi olan "sevgi" kavramına dayanmaktadır.

Mevlana'nın (42. bölüm) *"Görmek için kesin olarak görülen gerek. Görülen istenendir; görense isteyen"* saptaması, yine karşılık bağımlılık ya da nedensellik temelinde diyalektik ilişkiyi anlatmıyor mu?

XV. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Kuramına Katkısı

Dil, Edebiyatın Oluşturucusu ve Taşıyıcısıdır

Yirminci yüzyıl Türk edebiyatının hemen her türünde ürün veren Tanpınar, yazar ve şairliğinin yanı sıra, Türkiye'de estetik ve edebiyat kuramına katkı yapan edebiyat bilimcilerinin de başında gelen önemli kişiliklerden biridir.

Çok yönlü bir yazıncı ve edebiyat bilimci olan Ahmet Hamdi Tanpınar, "Estetik nedir?", "Edebiyat veya yazınsallık/edebilik nedir?", "Yazınsallığı oluşturan öğeler nelerdir?", "Şiir nedir?", "Düzyazı nedir?", "Edebiyat biliminin alt alanları nelerdir?", "Edebiyat tarihi yazımının sorunları nelerdir?", "Yazınsal eleştiri nasıl olmalıdır" gibi soru ve sorunlara ilişkin derinlikli kuramsal düşünceler geliştirmiştir.

Bu denli çok-yönlü olan bir yazar, şair ve edebiyat bilimcinin, Türkiye'de edebiyat kuramının belirginleşmesine yaptığı katkıların tümünü bir yazı kapsamında irdelemek olanaklı görünmemektedir. Söz konusu nedenle, bu yazı, her bakımdan güncelleştirilmeye ve verimlileştirmeye çok elverişli olan bu edebiyat bilimcinin Türkiye'de yazın kuramının oluşum ve belirginleşim sürecine yaptığı kuramsal katkı alanlarından "dil" kavramıyla sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte, dil kuramına ilişkin katkılarını ortaya çıkarabilmek için, "şiir" hakkındaki bazı görüşleri irdelemeye katılmıştır.

Edebiyat, her şeyden önce dil ile ve dilde gerçekleştirilen bir anlatı sanatıdır. Dil, edebiyatın oluşturucusu, taşıyıcısı ve aktarıcısıdır. Bu tözsel özelliklerinden ötürü, dil, hem edebiyatın malzemesi, hem de dolayımıdır. Bu nedenle, yazın veya yazınsallık denilince, ilk akla gelen kavram doğal olarak dildir.

Dil, doğası gereği yazın-kuramsal çalışmaların değişmez konularından biridir. Örneğin, Aristoteles "Poetika"sında, Immanuel Kant "Yargı Gücünün Eleştirisi" adlı yapıtında dili konulaştırmıştır. Friedrich Hegel, Kant'ın geliştirdiği estetik birikimi üzerine, Kant'ın kimi önermelerini çürütmek amacıyla tasarımladığı "Estetik Üzerine Dersler" adlı üç ciltlik yapıtıyla salt kalıcı ve geçerli bir estetik kuramı sunmakla kalmamış, dile ilişkin bugün bile geçerliliğini yitirmeyen kuramsal düşünceleri dizgeleştirmiştir.

Özellikle de Hegel, genel anlamda estetik sorunlarının yanı sıra, yazınsallığı veya şiirselliği oluşturan dilsel anlatım öğelerini, yazın-kuramsal anlatımla, "retorik figürleri" konulaştırmıştır.

Roman Jakobson "Dilbilim ve Şiir-bilim Üzerine Yazılar" adlı yapıtında yazınsallık/şiirsellik kavramını, dilin tözünde var olan şiirsellik özelliğine bağlamış ve bu şiirsel tözselliğin ortaya çıkış koşullarını irdelemiştir. Anlatım araçları olan sözcükleri, yazınsal söyleyişle, retorik figürleri, şiirselliği oluşturan öğeler olarak tanımlamıştır.

Tanpınar, Türkçe ve Dilsel Sorunlar

Fransa üzerinden Batı'nın edebiyat-kuramsal birikimini irdeleme ve edinme olanağı bulan Tanpınar, roman ve şiirleri dışın-

da hemen her yazı veya yapıtında "dil" kavramını konulaştırmış, hatta bazı yerlerde dizgeli bir yaklaşımla irdelemiştir. Şiir ve edebiyatın diğer türlerinde "mükemmeliyeti" arayan edebiyat bilimci, dil konusunda da aynı ölçütü temel almıştır.

Bu çok yönlü edebiyat adamının dili konulaştırdığı yazıları öncelikle "Edebiyat Üzerine Makaleler"[105] adlı temel kuramsal yapıtında toplanmıştır. Anılan yapıtta yer alan "Şiir Hakkında I" adlı yazısında Tanpınar, dil ile edebiyat arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisini dil felsefesi açısından önemli sayılabilecek kuramsal bir derinlikle belirlemiştir. Tanpınar bu yazıda edebiyatın, dolayısıyla da şiirin malzemesi olan dili "umumun malı" olarak adlandırır. Yazarın bu bağlamda dil için kullandığı "umumun malı" anlatımını, dili iletişim aracı olarak kullanan ve onunla yeni dünyalar kuran toplumun tarihsel-kültürel ürünü anlamında okumak olanaklıdır.

Dili, ortak tarihsel-toplumsal gelişmenin bir ürünü anlamında "umumun malı" olarak tanımlayan Tanpınar, "Yahya Kemal" adlı yapıtının "İlk Karşılaşma"[106] bölümünde Türk edebiyat tarihinde çeşitli akımların dile bakışını sorunlaştırırken, çok yerinde ve tutarlı olarak *"dilin kaynağı halktır"* saptamasını yapar. Bu belirleme, hem dilin toplumsallığını, hem de sürekliliğini sağlayan etmeni dile getirir.

Tanpınar'ın anılan yerde belirttiğine göre, *"Edebiyat-ı Cedide, üç dilin lügatine dayanmış hususi bir edebiyat dilinde ısrar ediyor, karşı taraf her kelimeden nüfus kâğıdı soruyordu. Hiç kimse dilin kaynağı olan halka dönmeyi düşünmüyordu. Asıl şiir dediğimiz şey, o ruh iklimi, ara yerde kaybolmuştu."* Tanpınar, dilin kaynağını halkta görmenin yanı sıra, dilin doğal gelişiminin, birey ve toplum için aynı ölçüde önemli olan "tarihsellik" içinde gerçekleştiğinin de altını çizer.

Tarihsellik, yazarın kavrayışına göre, geçmiş karşısında "ruhsal" ve düşünsel bir "tutsaklığa düşmeden", sürekliliği sağlama-

---

105 Ahmet Hamdi TANPINAR: "Edebiyat Üzerine Makaleler"; Dergâh Yayınları, İstanbul, 8. Baskı, 2007.

106 Ahmet Hamdi TANPINAR: "Yahya Kemal"; Dergâh Yayınları, İstanbul, 6. Baskı, 2007.

ya çalışmaktır. Tarihsellik aynı zamanda tekil bireylerin yaşam dünyalarının oluştuğu ve kültüre katılarak kalıcılaştığı ortamdır. Ulusal yaşamın sürekliliğidir; *"devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir. Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır."* Bu ilke, doğal olarak dil için, dilsel gelişim için de geçerlidir. Dil, tarihselliğin dışında düşünülemez.

Tanpınar, aynı yazının devamında Yahya Kemal'in de aynı doğrultuda düşündüğünü, Türkçeyi "halkın ağzında", "evde, sokakta", diyesi, halkın içinde aradığının altını çizer. Türk şiiri, Tanpınar'ın değerlendirmesi uyarınca, *"asırlardır farkına varmadan"* Türkçeyi halkın içinde aramıştır.

Tanpınar, "XIX. Asır Türk Edebiyat Tarihi"nin[107] "Şinasi ve Dil" bölümünde de Şinasi'nin *"halkı, dilin asıl kaynağı"* olarak tanıdığını ve halkın konuştuğu dili önemsediğini belirtir. Bu edebiyat bilimcinin aynı yapıtında vurguladığına göre, Ali Suavi de Türkçenin Arapça ve Farsçanın etkisinden kurtulması ve özgünlüğünü geliştirmesi için uğraşmıştır.

Değişmez bir gerçekliği yansıtan "dilin kaynağı, halktır" belirlemesini, Humboldt da sıkça yinelemiştir.

"Namık Kemal ve Edebiyatımız" adlı bölüm, Namık Kemal'in Türk edebiyatı ve dilinin özgün ve bağımsız bir biçimde gelişmesini başlıca uğraş alanı olarak seçtiğini göstermektedir. Yine "Edebiyat Tarihi"nin Muallim Naci'nin "Mensur Eserleri ve Dil" bölümünde Tanpınar, Naci'yi *"Türkçeyi bulan ve ona inanan"* yazar olarak adlandırır.

En geniş anlaşılırlığı sağlamak amacıyla, ulusal iletişim dilini "halkın ağzında aramak", kendi deyimiyle, "halkın ağzına bakmak", Martin Luther'in İncil'i Almancaya çevirirken temel aldığı bir ilkedir. Bu dilsel ilke özellikle çeviri alanında öne çıkarılır.

Tanpınar, "Yahya Kemal" yapıtının "Yahya Kemal ve Eski Şiir" adlı bölümünde yer alan *"Yarab bana bir ses yaratan kudreti ver"* dizesinde Yahya Kemal'in bütün estetiğinin toplandığını öne sürer. Yahya Kemal'i aynı yazıda *"Türk lirizmini yeniden bulan adam"*

---

107 Ahmet Hamdi TANPINAR: "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi"; Yayıma hazırlayan Abdullah Uçman, YKY, 2006, İstanbul.

olarak niteleyen bu edebiyat bilimciye göre, yazınsallığı oluşturan temel öğe, söz konusu "özgün ses"tir. Yahya Kemal, *"eski dilin iklimine alıştığı"* ve imgelem evrenini eski şiirle belli ölçülerde "kaynaştırdığı" için, klasik olarak adlandırılabilecek şiirler üretebilmiştir.

Bu "özgün sesi" yaratan başlıca etmen imgelem dünyasının bir öğesi olan *"hatırlamanın şeklidir."* Dile "mahrek" (yönelim, yörünge, doğrultu) değiştiren hayallerdir. Bütün bu etmenler bir araya gelince, dilsel malzeme içinde "eski" olarak duyumsanan şey, özü itibariyle yenileşir.

Aynı yazıda *"Türk edebiyatında başından beri bir dil meselesi"* olduğunu belirten Tanpınar'a göre, Yahya Kemal'in "en büyük rolü" bu soruna getirdiği *"hal (çözüm) şeklidir."* Yahya Kemal sadece *"yeni dili bulmamış, eski dili de ayıklamış"*, Türkçenin yapısına uymayan, *"dil zevkinin kabul etmediği"* sözcükleri ve deyişleri atmış, böylece *"eski Türkçeyi temizlemiştir."* Modern dilbilimde dil arılaştırmacılığı ve dil beğenisi kavramlarıyla anlatılan düşünceler, yukarıdaki belirlemede somutlaşmaktadır.

Tanpınar, anılan yazısının devamında Yahya Kemal'in *"Hülya tepeler, hayal ağaçlar/Durgun suda dinlenen yamaçlar"* ve *"Gitmiş kaybolmuşuz uzakta/Rüya sona ermeden şafakta"* dizelerinin aynı estetik anlayışa dayandığını belirtir. Tanpınar'a göre, aradaki benzemezlik, *"gazel şeklinin getirdiği değişiklik ve dilin getirdiği bir farktır"*; çünkü şiirde her şey, eninde sonunda şekle ve dile dayanır. Şekil çerçevesini hazırlar, *"dil dünyasını kurar."* Bu belirlemeler, hem dil, hem de estetik kuramı açısından can alıcı niteliktedir. Ayrıca, Tanpınar'ın konuya ilişkin bilgi birikiminin derinliğinin de göstergesidir.

Öznel değerlendirmeme göre, en önemli yapıtı olan "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi"nin "Giriş" bölümünde Tanpınar, Tanzimat'a kadar devam eden bir *"zevk ve dil tabakalaşmasından"* ve onun sonucu olarak ortaya çıkmış olan bir tür "ikilik"ten söz eder. Bu edebiyat bilimciye göre, söz konusu ikiliğin başlıca kökeni, divan şiirinin *"Türk dilinden çok ayrı hususiyetler"* taşıyan Farsçadan neredeyse olduğu gibi aldığımız *"bir veznin, aruzun etrafında gelişmiş olmasıdır."*

Türkçenin yapısına bu denli yabancı olan "bir aletin" Türkçe üzerinde egemenleşmesi, zamanla kökleşen ve etki alanını genişleten *"bir zümre ve zevk dili"* yaratmıştır. Farsça üzerinden *"İran şiir zevkinin"*, Türk edebiyatında başatlaşması, Türk şiirinin *"büyük bir tarafıyla bir iç uzaklıktan"* konuşmasına yol açmıştır. *"Kelime zevkinden hakiki bir dil zevkine varamayan"* divan şairleri üç dilde yazmıştır. Tanpınar'ın anlatımıyla, Heidegger'in *"düşüncenin evi'dir"* dediği dilin bu tarzda çoğalması, doğal olarak "insanın dağılması" ile sonuçlanmıştır.

Tanpınar ve Heidegger veya Dil-Varoluş İlişkisi

Tanpınar'ın, dil felsefesini dil-şiir arasındaki ilişki/bağıntı üzerine kurmuş olan Heidegger ile yakından ilgilendiği anlaşılmaktadır. Bu yüzden Heidegger'in dil felsefesini ana hatlarıyla serimlemek yararlı olabilir. Martin Heidegger, dil felsefesini dizgeleştirdiği yapıtlarında[108] dili *"varoluşun, gerçekleştiği ortam"*, *"varoluşun evi"* olarak tanımlar. Bu düşünüre göre, dil, salt bir iletişim aracı değildir. Dil teknik bir iletişim aracı olmanın ötesinde işlevleri olan kapsayıcı bir dizgedir. Dili insan yaratmasına karşın, dil, kendisini yaratandan bağımsızlaşır, özerk bir güce dönüşerek, insan bilincini biçimler. Bu nedenle, Heidegger'in belirlemesiyle, insan değil, *"dil konuşur."* Öte yandan, insan sadece içine doğduğu dile kendisini uyarlamak, dilin gerekirliklerine uygunlaştırmak suretiyle konuşur.

İnsan, kendisinin yaratmadığı, toplumca yaratılan bir dili paylaşır. Bir konuşucu veya yazıcı/yazar, dili paylaşmak suretiyle, bir dilsel aktarım sürecinin parçası durumuna gelir. Böylece, aktarılanla, bir başka deyişle, dil ile ilişkilenir. Heidegger, "İnsan değil,

---

108 Martin Heidegger: "Hölderlin Şiiri Üzerine Açımlamalar- Erlaeuterungen zu Hölderlins Dichtung"; Klostermann, Frankfurt am Main, 6. erweiterte Ausgabe, 1998 ve "Dile Yolculuk- Unterwegs zur Sprache"; Klett-Cotta, Stuttgart, 2007. Yukarıdaki açıklamalarım, bu iki yapıta dayanmaktadır. Bu filozofun "Sanat Yapıtının Kökeni- Ursprung des Kunstwerkes" adlı yapıtını, "Kant, Schiller ve Heidegger. Estetik ve Edebiyat" (İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2012) adlı kitabımda ayrıntılı olarak ele aldım.

dil konuşur" söylemiyle, dilsel olguların yalnızca dil ile ilişkilendirilmesini sağlamayı amaçlar. Dili salt konuşma ile sınırlandırmayı doğru bulmaz. Bu filozof, "Dile Yolculuk" adlı yapıtında *"etki alanı içinde bulunduğumuz şeye, dile ulaşmanın"* yollarını arar.

Bu Alman filozofa göre, dil, dünyamızı kuşatan, daraltan veya genişleten bir işlev taşır. Dilin bu işlevi, özellikle şiir için geçerlidir. Yazınsal/şiirsel dil, insana içinde oturacağı/yaşayacağı bir dünya açar. Şiir dili, varoluşu ve yaşamı bütünüyle kapsar.

Dil, var-oluşun kendisini görünürleştirdiği yerdir/ortamdır. Dil bir yer/ortam olunca, var-oluş da bu yerde *"oturur"*; dil, Heidegger'in deyişiyle, *"var-oluşun evidir."* Dolayısıyla, bu bağlamda önemli olan dil ile var-oluş arasındaki bağıntıdır. İnsanın var-oluşuyla ilgili tarihsel deneyime uygun olarak "dil"de *"bir dünya dile gelir."* Yazınsal dilde "söyleme(k)", *"hem söylenenin söylenmeyeni, hem de söylenmeyenin söyleneni ve söylenecek olanı"* imlemesi demektir.

Yazınsal/şiirsel sözcük, *"dünyadaki anlamlı bağıntıları dile getirmek suretiyle, dünya kurar."* Bu bağlamda şiir/yazın, "açık yerler" veya boşluklar bırakır. Örneğin, söylenmeyende dünyanın dile getirilmeyen bağıntıları, kendisine "yer" bulur. Şiirsel sözcüklerin taşıdığı sayısız "yan-anlamlar", dünyayı bağıntılar/ilintiler yönünden zenginleştirir. Yazın/şiir, tekil nesneler üzerine sözceler veya sav-sözler üretmez; tekil nesnelerin "ilişkisini/bağıntısını" odak noktası durumuna getirir. Böylece, "ilişkiler bütünü" anlamında bir dünya kurar.

Heidegger'in anlatımıyla dil, kurduğu bu ilişkiler bütünü içinde insana "eylenme" ve "oturma" olanağı sağlar. İnsan dile bütünüyle egemenleşemez; sadece dil ile ilişki/bağıntı kurar. İnsan dili *"teknik bir iletişim aracı"* olarak değil de, *"var-oluşun evi"* olarak kavramakla, yeni dünyaların olmasına, oluşmasına ortam hazırlar.

Alman filozofun, *"şiir, tekil nesnelerin ilişkileri üzerine bu ilişkilerin bütününü kapsayan bir dünya kurar"* sözlerinin yansımalarını Tanpınar'da bulmak olanaklıdır. Tanpınar'ın "Edebiyat Tarihi"nin "Giriş"inde yer alan *"Eski şiir, İran ve Arap dünyasına bağlıdır"* sözü bu kapsamda değerlendirilebilir.

Dil-dünya veya dil-varoluş ilişkisini sadece bir değini düzeyinde bırakmayan Tanpınar, eski şiir geleneğinde *"asırlardır devam eden hazır hayallerden"*, bu hazır hayallerin ve değişmez sembollerin oluşturduğu dünyadan söz eder. Tanpınar'a göre, söz konusu dünya, *"çok renkli ve hususi bir dil"* yaratmıştır.

Bu hususi dil, zümrelere ait, tabakalaşmış bir dünya ortaya çıkarmıştır. Hususi dilin oturduğu "dünya", *"muayyen (belli) bir güzelliğin, muayyen bir şekilde övülmesi, hatta muayyen bir aşk tarzı"* geliştirmiştir. Bütünüyle bakıldığında, *"bu hayal ve sembollerin, bu aşk tarzının ve sevgili tipinin"*, şairin yaşam koşullarıyla olduğu kadar, toplumsal düzenle de ilgili olduğu görülür. Bütün bu "dağınık unsurlar", *"geniş ve büyük bir saray istiaresi"* gibi görünür.

Tanpınar'ın açımlaması uyarınca, saray, *"aydınlığın ve feyzin kaynağı olan muhteşem bir merkeze"*, hükümdara, *"onun cazibesine ve iradesine"* bağlıdır. *"Her şey onun etrafında döner."* Allah'ı yeryüzünde temsil eden hükümdar, toplumsal-kültürel yaşamı ve kurumları da düzenler. Aşk ve bedenimiz de bir saraydır. Kısacası, aşk da bu türden bir eğretilemedir. Sevgili, hükümdara benzer; o gönül dünyasının hükümdarıdır. Sevgilinin *"bütün davranışları, hükümdarın davranışlarıdır."* Sevgili, "sevmez"; bir tür *"doğal vergi gibi"*, *"sevilmeyi kabul eder."* Hükümdar gibi, *"ihsanları vardır"*; isterse *"ihsanı esirger."* Hatta *"işkence eder, öldürür. Kıskanılır; fakat kıskanmaz."*

Bütün bu olup bitenler, belli bir "imge dünyası ve düzeni" içinde gerçekleşir. Eski şiirin hazır hayaller, simgeler ve imgelerden oluşan bu dilsel dünyası, Tanpınar'ın nitelemesiyle, Türkçenin *"bütün inceliklerine ve dehasına"* yabancıdır. Her divan şairinin *"İran veya Arap şiirindeki örneklere göre seçtiği son derece keyfi, kendi varlığıyla hiçbir alakası olmayan bir dil kullanması"* ve Tanzimat'a kadar ortak bir sözlüğün oluşmaması, eski şiiri sanattan uzaklaştırmış, yazarın deyişiyle, onu *"zihni bir oyun, bir nevi hüner"* durumuna getirmiştir. Bu durum, salt eski şiir için değil, nesir için de geçerlidir. Özellikle *"nesirde eşya ve dış dünya ile temas"* çok yüzeysel kalmıştır.

Eşya ve dış dünya ile temasın bu yüzeyselliği, Wittgenstein'ın ünlü yapıtı Tractatus'ta yer alan *"dilimin sınırları dünyamın sınırlarıdır"* veya *"dünyamın sınırları, dilimin de sınırlarıdır"* sözü uyarınca, "düşünsel" yüzeyselliğe yol açmıştır.

Hakiki Şiir, Malzemesi ve Dolayımı Olan Dil ile "Didişir"

"Yetkinlik" düzeyine ulaşmış hakiki şiir, Tanpınar'ın deyişiyle, malzemesi olan dil ile zorluklarla dolu bir "didişme" süreci içinde ortaya çıkar. Şiir, bu zor oluşum sürecinde dilsel malzemeyi kendi sanatsal kural ve ilklerine göre yoğurur; kısacası dili estetikleştirir. Tanpınar'ın nitelemesiyle, şiirin veya yazınsal metnin oluşumunu olanaklılaştıran "didişme" kavramını, Hegel "Estetik Üzerine Dersler"de "dil üzerinde uygulanan şiddet" olarak tanımlamıştır.

Sanat, en geniş anlamda bir biçimlendirme edimi ve eylemidir. Dolayısıyla, başlıca dört ana sanat dalını oluşturan mimari, heykel, müzik ve edebiyat, malzemesi üzerinde sanatsal anlamda çalışır, onu biçimlendirir.

Tözü itibariyle en düşünsel sanat olan edebiyat da malzemesi olan dili biçimlendirmek suretiyle, onu genel ve ham durumundan çıkararak, özgünleştirir, biçimlendirme sürecinin somut sonucu olan "dilsel sanat yapıtı" ile ona ayrıcı ve tekleştirici özellikler kazandırır. Sanatsal her biçimlendirme aslında estetikleştirme demektir. Biçimlendirme, sanatsallaştırmanın zorunlu önkoşuludur. Dolayısıyla, biçimlendirim olmaksızın, estetikleştirim olamaz.

Tanpınar da bu estetik ilkenin yeterince bilincindedir. Bilincinde olmasından dolayı, her fırsatta dil sorunuyla irdeleşir. Öte yandan, Tanpınar, dili, şiirin vazgeçilmez kurallarına göre işlemden geçirmenin gerekliliğini dile getirmekle birlikte, her türlü kural-dışılığa ve şiir sanatının gerektirdiği kuralları "sınırlama" veya "tutsaklık" olarak tanımlayan "müfrit" özgürlük anlayışına karşıdır.

Bu yazar ve şaire göre, şiirin alışılmış kurallarını göz ardı eden *"bazı yeni şairler"* ortaya çıkmıştır. Bu yeni şairlere göre, *"vezin, kafiye, muntazam şiir şekilleri"* sanatçıyı sınırlayan, hatta tutsaklaştıran bir "zincir"den başka bir şey değildir.

Tanpınar'ın öne sürümü uyarınca, "*son zamanlarda muntazam şekillere karşı gösterilen bir ilgisizlik, hatta bir nevi düşmanlık*" vardır ve bunu bazı sanatkârlarda "*müfrit bir hürriyet aşkı*" ile açıklamak olanaklıdır. Şiir sanatında ortaya çıkan bu müfrit özgürlükçüler, şiire "*yapay ve cebri ahenk*" vermektedirler.

Dil, Tanpınar'ın belirlemesiyle, aslında "*serbest, her türlü teşekküle (oluşturuma veya oluşturuya) müsait (uygun) bir maddedir.*" Bu devingen maddenin içinden "*eczası dağınık ideali sıyırmak, onu ayıklayıp yoğurmak, kelimeyi üzerine asırların yığmış olduğu müşahhas (somut) ve mücerret (soyut) bin türlü mana yığınından yıkamak ve sanat malzemesi haline gelinceye değin temizlemek, mebde (kaynak, kök, başlangıç) fikri sağlamak ve derinleştirmek*" ancak bu düzenle olanaklıdır.

Tanpınar'ın yukarıda yer alan "asırlar, sözcüğün üzerine bin türlü anlam yığar" belirlemesiyle, Heidegger'in "*şiirsel sözcüklerin taşıdığı sayısız yan-anlamlar, dünyayı bağıntılar yönünden zenginleştirir*" belirmesi arasındaki düşünsel bağıntı gözden kaçırılmamalıdır. Bu belirlemeler, Mihail Bakhtin'in yazın-kuramsal tartışmaya kazandırdığı "sözcüğün çok-sesliliği" ve Bakhtin'e dayanarak Julia Kristeva'nın dizgeleştirdiği "metinler-arasılık" kavramlarıyla da düşünsel bakımdan benzerlik taşımaktadır.

Üzerinde durulması gereken bir başka husus şudur: Tanpınar, dilin "dile getirme" bakımından her türlü oluşturu ve oluşturuma uygun bir malzeme olduğu belirlemesiyle, şiir ile dil arasındaki bağıntıyı, dilin tözünde taşıdığı şiirselliğini veya şiirselleştirilmeye elverişliliğini, büyük bir derin görüyle ortaya koymaktadır. Nitekim Hegel, dilin tözsel niteliği bakımından yazınsallaştırmaya uygunluğunu edebiyatın kökeni ve varlık nedeni olarak görmüş ve felsefileştirmiştir.

Öte yandan, malzeme olarak "dilin her türlü oluşturuya uygunluğu" biçimindeki bu belirleme, Tanpınar'ın "*şiir sanatında ortaya çıkan bu müfrit özgürlükçüler,* şiire yapay ve cebri ahenk vermektedirler" görüşüyle çelişmektedir. Ayrıca, bu "müfrit özgürlükçüler" anlatımının veya düşüncesinin dilbilimsel bakımdan da tutarlı olmadığını vurgulamak gerekmektedir. Dil kullanımı, hele yazın-

sal/şiirsel dil kullanımı, Tanpınar'ın da yeri geldikçe vurguladığı gibi, kurallaştırılamaz, yaptırıma bağlanamaz. Dile kural koyacak, yaptırım uygulayacak tek yetke, okuyucu kitlesidir. Okuyucu topluluğunun yaptırımı da ancak "okumama" biçiminde olabilir.

Bu yazar, şair ve edebiyat bilimci, aynı yerde şekil/biçim ile dil arasındaki ilişkiyi de şöyle belirler: "*Şekil, lisan denen kaosun içinde varmamız lazım gelen mükemmeliyetin hudutlarını çizer, doldu-racağımız boşlukları gösterir.*"

Bu son alıntıda yer alan "şiir, dolduracağımız boşlukları gösterir" sözü, Heidegger'in yukarıda özetlemeye çalıştığım yapıtlarında kuramsallaştırdığı "*yazınsal/şiirsel sözcük, "dünyadaki anlamlı bağıntıları dile getirmek suretiyle, dünya kurar*" ve "*açık yerler veya boşluklar bırakır*" söylemi ile düşünsel koşutluk taşımaktadır.

Ayrıca, yazın kuramında içerik-biçim arasındaki ilişki başlıca konulardan biridir. Dolgun veya anlamlı bir içerik, kendine uygun biçimi özünden türetir. Biçim ise, özün ya da içeriğin dışa-vurumunun aracıdır. İçeriğin dolayımıdır. İçerik-biçim ilişkisi açısından bir şiirin "iyi bir şiir" olarak nitelendirilebilmesi için, o şiirde kullanılan hiçbir sözcüğün yerinin değiştirilemez veya atılamaz olması gerekir.

Şiir Dili - Nesir Dili Ayrımı

Tanpınar, aynı kitapta yer alan "Şiir Hakkında II" adlı yazısında şiir dilinin "*genel konuşma ve nesir dilinden*" kesinlikle ayrı tutulması gereğini haklı olarak vurgular. Yazara göre, söz konusu "ayrılık", dilin söz varlığını oluşturan sözcüklerde değildir. Şiir dilinin kendisinden "uzak tuttuğu" sözcükler vardır. Şiirin uzak tuttuğu bu sözcükler, mesleklerin ayrıntılarını ve özgünlüklerini anlatan sözcüklerdir. Tanpınar'ın sözünü ettiği meslek veya uzmanlık dilini oluşturan anlatım birimleri, çağdaş dilbilimde sözcük olarak değil, "kavram" olarak adlandırılır.

Bunun yanı sıra, "*şair de konuşan veya hikâye eden yahut mantık yürüten adam gibi*", aynı ortak dili kullanır ve böylece ona renk katar. Dolayısıyla, yazarın sözünü ettiği ayrılık, sözcüklerde

değil, onu kullanış tarzındaki ayrılıktır. Bunun yanı sıra, Tanpınar'ın anlatımıyla, şiir dilini konuşma dilinden ayıran temel özellik, şiirin sözcüklere bilinen anlamlarının dışında anlamlar yüklemesinden kaynaklanır.

Şiir, fikirle değil, sözcüklerle, kısacası dil ile yazılır. Şiir dilinde kullanılan sözcük, sözlük anlamlarının dışında *"bir halet-i ruhiye-nin malzemesini kendinde bulmuş olduğu bir sanat malzemesidir."* Bir sanat malzemesi özelliği kazanan sözcük, *"içine gireceği terkip-te"* niceliğiyle beraber niteliğini de kullanır.

Böylece şiirde kullanılan sözcük, ahengi, etki gücü, ses şekli, rengi ile "sanatın düzeni" içinde *"kâh ham bir boya parçası, kâh renkli bir mozaik taşı ve kâh bir ses ve çok defa bütün bunların hepsi birden"* olur. Çünkü şiir, sözcüklerin, dilin açık gereksinmelerinden kaynaklanan kurallara/yasalara göre dizilen *"dünyasından doğar."*

Dili öznel iç-dünyalarla ilişkilendiren Tanpınar, bu sözleriyle Heidegger'in dil felsefesine iyice yaklaşır. Ayrıca, Tanpınar "Mücevherlerin Sırrı"nda[109] yer alan bir yazısında da dil ile öznel iç-dünyayı bağıntılandırarak, dilin olanakları *"ruhun zenginlikleri demektir"* saptamasıyla Heidegger ile arasındaki düşünsel benzerliği belirginleştirir.

Şiir, Tanpınar'ın deyişiyle, tümüyle başka bir dünyanın yan yana getirdiği gizli değerlerin birbirini bütünleyen parçalarının oluşturduğu bir "âlem"dir. Şiirin bu özgün dünyası, sözcükler ve imgeler üzerinde olağanüstü bir etki yapar. Şiirde önemli ve belirleyici olan, şiiri oluşturan "hava"dır. Söz konusu hava, *"sanatkârın ruh durumunun"* dile aktarılmasından başka bir şey değildir. Bunu yapan da sanatın düzeni ve sanatçının çalışma gücüdür. Bu yüzden şiirin mucizesi kendi içinde aranmalıdır.

Tanpınar'ın şiiri şiir yapan etmen olarak ulamladığı söz konusu hava, *"birbirini tutan, birbirini tamamlayan, hakiki varlıkların güzelliklerini"* birbirinde bulan parçacıkların, sözcüklerin, şekillerin terkibinden doğar. Bu yazar, şair ve edebiyat bilimci, şiiri oluş-

---

109 Ahmet Hamdi TANPINAR: "Mücevherlerin Sırrı"; YKY, 3. baskı, Mayıs 2004, İstanbul

turan bu havayı, birbirini tümleyen, gerektiren ve koşullayan parçacıklarının ortaya çıkardığı "yetkinliğin anlamı" olarak tanımlar.

Tanpınar, "Edebiyat Üzerine Makaleler" arasında yer alan "Şiire Dair" adlı yazısında Yahya Kemal'in *"Ne zaman şair olduğunuza inandınız?"* sorusuna, hiç duraksamadan *"Türkçeyi hissettiğim zaman!..."* yanıtını verdiğini aktarır. *"Eski şiirimizin hakiki mucizesi"* olarak nitelendirdiği Yahya Kemal'in şiire *"söze mermerin salâbet (katılık, sağlamlık) ve parıltısını vermekle başladığı"* değerlendirmesini yapar.

Tanpınar'ın kanısınca, bir şairin "büyüklüğünü" anlamak için, *"yaptığı şeyler kadar bozduğu şeyleri de anlamak lazımdır."* Hakiki sanatkâr, *"bozarak yapar."* Burada söylenmek istenen şey açıktır: Şair, özgün bir şiir yazabilmek için, kendisinden önce var olan dilsel malzemeyi veya şiir örneklerini yinelemez, taklit etmez. Dolayısıyla, özgünü yaratabilmek için, eskiyi veya var-olanı bozması ve yeni yapması gerekir.

Yukarıda "dil ile didişme" kapsamında vurgulandığı üzere, bir şairin bozduğu şey de, yaptığı şey de dil olduğu için, ister bozma, ister yapma olsun, söz konusu olan şey dil üzerine şiddet uygulamadır.

Tanpınar'ın yine aynı kitapta bulunan "Şiirin Peşinde" adlı yazısında belirttiği gibi, sanat, dolayısıyla da şiir sanatı, peşinden koştuğu "güzelliği", "dilin içinde" aramak zorundadır.

Yine aynı kitapta bulunan "Şiir ve Dünya Ölçüsü"nde Tanpınar'ın yerinde belirmesiyle, *"şiirin güzel sanatlar içinde garip bir talihi vardır. Örgüsünü veren malzeme -yani lisan- itibarıyla hemen herkes için olan bu sanat"*, gene bu yüzden *"hudutları en dar olan sanattır."* Yazınsal türler içinde *"yalnız şiirdir ki yazıldığı lisanın malıdır."*

Aynı veya benzer saptamalar, "Mücevherlerin Sırrı"nda bulunan "Bir Bakıma Tek Milli Sanat Şiirdir" adlı yazıda da görülebilir. Yine bir başka saptamasıyla, *"şiir, yazıldığı dilin içindedir."* Tanpınar bu yazısında söz sanatları içinde sadece şiirin yazıldığı dilden bir başka dile çevrilemez olduğunu savlar. Bu şaire göre, şiir, yazıldığı dilin içinde olduğu için, bir başka dile çevrilemez;

çevrilmek bir yana, *"yazıldığı dilde bile başka bir suretle tekrar edildi mi kendisi olmaktan çıkar."* Çeviri ile *"sevilen şair hemen hemen yoktur."*

Bu belirlemeler, Tanpınar'ın yazınsal yapıtın ilkesel olarak çevrilemezliğini kuramsallaştıran "romantik edebiyat akımın" şiir ve çeviri konusundaki görüşlerini tümüyle üstlendiğini kanıtlamaktadır. Tanpınar, bir edebiyat bilimci olarak nesnel ve eleştirel yaklaşımı yazılarında somutlaştırmakla birlikte, edebi yapıt, şiir ve çeviri gibi konularda katıksız bir "romantik" olarak ulamlanabilir.

Yine "Yahya Kemal"in "Sanat-Kültür-Millet" bölümünde söylediği gibi, *"şiir, iç benliğin nağmesi, türküsüdür."*

Tanpınar'ın yukarıdaki düşünceleri ile Heidegger ve Wittgenstein'ın dil felsefesi arasındaki yakınlık çok açık biçimde ortaya çıkmaktadır.

Şiir diliyle düzyazı dilini özenle ve keskin çizgilerle birbirinden ayıran Tanpınar, "Edebiyat Üzerine Makaleler"deki "Romana ve Romancıya Dair Notlar I" adlı irdelemesinde Osmanlı/Türk edebiyat tarihinde "düşünceyi, hayat şekillerini ve arızalarını içine almağa azmetmiş mantıki bir nesir dilinin" yeterince gelişmemiş olduğunu öne sürer. Yazar, bu yetersizliği "eski âlemimizin ufkunun darlığına" ve "insanı pek az tanımasına" ve ancak şöyle böyle değerlendirmesine bağlar.

Sanat Dallarının Etkileşimi Dilsel Bireşime Yol Açar

Tanpınar, anılan irdelemeyi izleyen "Romana ve Romancıya Dair Notlar II"de sanatların karşılıklı etkileşimin tümel sanatsal gelişim için zorunlu ön-koşul olduğu kanısını dile getirir. Tanpınar'ın açımlaması uyarınca, sanatların çeşitli alanlarında koşut gerçekleşen gelişmelere kazanımlarını içselleştiren bir kültür, tekil sanat alanları, "bir terkip" içeriği/niteliği kazanır. Yazar, bu tümceleri izleyen düşünsel derinlikli şu belirlemeyi yapar: *"Dil, bu terkibin geniş aynasıdır."*

Dil-kültür bağıntısı, dili bir terkip olarak değerlendiren Tanpınar'a göre, son derece önemlidir; çünkü dil, kültürü somutlaştı-

rır, saklar, biriktirir ve gelecek kuşaklara aktarmak suretiyle, tekil bireylerin "dünya bilincinin sınırlarını" genişletir. Bunun yanı sıra, dil, kültürü biriktirmek ve genç kuşaklara aktarmak suretiyle, içinde yaşanılan toplumu/dünyayı yeniden üretir.

Dil, kültürel edinim ve kazanımları biriktirmek ve aktarmakla, bir halkın veya ulusun varlığını süreklileştirir. Tanpınar'ın "Yahya Kemal" yapıtının "İlk Karşılaşma" adlı bölümündeki deyişiyle, Mütareke yılları gibi karanlık dönemlerde, ulusun en önemli ortak kazanımı dildir. Ulusların böyle sıkışık anlarında *"vatan birden bire dilden ibaret kalır."*

Söz konusu yapıtın "Sanat-Kültür-Millet" adlı bölümünde de benzer görüşleri değişik açılardan gerekçelendirmeye çalışan Tanpınar, Malazgirt'ten bu yana farklı ulusal toplulukların ana yurdu durumuna gelen Anadolu'da Türkçenin kendisinin de bir dilsel "birleştirim", "bireşim", bir başka deyişle, "terkip" özelliği kazandığını öne sürer.

Tanpınar, Yahya Kemal'e gönderme yaparak, ulusu ve dili *"tarih içinde bir oluş"* olarak tanımlar. Bu tarihsel oluş veya oluşum içinde *"her biri ana dillerinin şivesiyle Türkçeyi konuşan"* ve birbiriyle karışan kavimlerin *"müşterek hayatının neticesi"* olarak yeni bir Türkçe ortaya çıkmıştır. Bu yeni bireşimsel Türkçe, sesbilim, söz varlığı ve anlatım özellikleri açısından *"öbür Türk lehçe ve şivelerinden"* ayrımlaşmıştır. Ortak tarihsel birlikteliğin ve deneyimin ürünü olan söz konusu yeni Türkçe, "toprağa ve tarihe" bağlanan bir ulus anlayışı ortaya çıkarmıştır. Tanpınar, "Yahya Kemal"de yer alan "Milli Şair" adlı denemesinde de aynı görüşleri dile getirir.

Bu edebiyat bilimciye göre, Malazgirt'ten başlayarak belirginleşen bu millet ve *"bu milletin kendi yarattığı dil, tarihi realitenin tam kendisine dayanıyordu."* Söz konusu tarihsel gerçeklikten beslenen Türkçe Yunus'tan ve Ahmet Paşa'dan başlayarak *"kazandığı her şey, ahenk ve şive"* ile giderek *"billurlaşmıştır."*

Yazarın saptamasına göre, her ikisi de kör olan Homeros ve Milton'un yapıtlarında *"rengin, ışığın, şeklin, hareketin mucizesini duyan ve nakleden, kullandıkları dildir."* Söz konusu yazarlar, dil denilen dolayımla doğrudan temas halinde olmadıkları,

"bulanık bir gölge olarak ancak duyabildikleri duyumlar âlemini" aktarmıştır.

Bu bağlamda Âşık Veysel'i anmak gerekmektedir. Âşık Veysel de Homeros ve Milton gibi kördür. Bedensel anlamda kör olan Âşık Veysel, geniş bir iç-görü ve duyumsama açıklığıyla, dilin rengini, kokusunu duyumsayarak zengin bir anlatım gücü geliştirmiştir.

Tanpınar, dil ile deneyim veya bilinç arasındaki bağıntıyı da unutmamıştır. Yine aynı irdelemede vurguladığı gibi, dilin anlatım gücü, deneyimler sonucu edinilen olanaklar ölçüsündedir. Örneğin, ilk romancılarımız Batı öykülerini *"taklide başladıklarında"* Türkçe, Batı deneyimlerinin dile getirdiği olanaklardan yoksun olduğundan "yetkin" öyküler yazamamışlardır. Yazar aynı görüşü değişik sözcüklerle "Tercüme Meselesi" adlı yazısında da dile getirir.

"Edebiyat Üzerine Makaleler"de yer alan "Milli Bir Edebiyata Doğru" adlı irdelemesinde yazar, dil ile konuşma arasındaki ilişki bağlamında *"konuşmak bulmak değildir. Fakat düşünmektir"* saptamasını yapar. Tanpınar'ın bu saptaması çağdaş dilbilimde "dil eylem kuramı" olarak bilinen yaklaşımı çağrıştırmaktadır.

Dil eylem kuramcılarına göre, her konuşma dilsel bir eylem veya etkinliktir. Düşünme de son çözümlemede dil dolayımıyla gerçekleştiğinden, bir bakıma içsel bir konuşmadır. Her dil, kendisini konuşanlar, neyi düşünebilirlerse, ancak onu anlatabilir. Bu belirlemenin tersi de doğrudur: İnsanın dil yetisi veya yeterliliği ile düşünme yeterliliği arasında doğru orantılı bir ilişki vardır.

Dilde Yenileşmenin Yöntemi ve Etmenleri Nelerdir?

Yine aynı kaynakta yer alan "Türk Edebiyatında Cereyanlar" adlı yazısında Tanpınar, dil ile toplumsal varlığın/yaşamın sürekliliği arasındaki ilintiyi konulaştırır. Tanpınar'ın değerlendirimi uyarınca, *"medeniyet değişiminin hakiki bir kriz halini aldığı saha şüphesiz dildir. Hakikatte, Türk edebiyatında İslamlaşma devrinden başlayarak bütün tarihi boyunca devam eden bir dil meselesi vardı."*

Yazar, bu sözlerinin devamında "divan şiiri" aracılığıyla Arapça ve Farsçanın Türkçe üzerinde etkili olmaya başladığının altını çizer. Tanpınar'ın haklı olarak dikkat çektiği Arapça ve Farsçanın giderek artan etkisi sonucu *"birbirinden büyük farklarla ayrılan bir zümre ve tabaka edebiyatları"* doğmuştur.

Anılan dillerin ve edebiyatların Türk dili ve edebiyatı üzerindeki etkilerini yukarıda konulaştırdım. Bu nedenle, üzerinde daha fazla durmayı gerekli görmüyorum. Ancak bir noktayı belirtmeyi de yararlı buluyorum. İnsanlar ve toplumlar arasındaki temaslar ve etkileşimler, kaçınılmaz olarak dile de yansır. Dolayısıyla, dilsel etkinin düzeyi, toplumsal kültürel temasının ölçüsüyle ilişkilidir.

Tanpınar'ın değerlendirmesi uyarınca, zümre ve tabaka edebiyatları ayrıca *"Cumhuriyet devrine kadar süren bir zevk ayrılığını beslemiştir."* Beğeni ayrılığının yanı sıra gözlemlenen bir başka sonuç, söz konusu iki dilin yoğun etkisinden ötürü *"herkesçe kabul edilen"* bir Türkçe gramerinin ve sözlüğünün belirlenmemiş olmasıdır. Türkçenin içine düştüğü bu durumun ortaya çıkmasında, Tanpınar'ın saptamasıyla, *"XVIII inci asrın ortasına kadar Türkçenin ilim dili olarak kullanılmaması"* da etken olmuştur.

Öte yandan, Batı ile giderek artan ilişkilerin de bir sonucu olarak toplumsal-kültürel yenileşme ve "yeni tarih hareketi" ortaya çıkmış, bunlar da *"milli şuurun (bilincin) yavaş yavaş uyanmasına"* ve Türkçenin "değişmesine" ortam hazırlamıştır. Bu kapsamda Şinasi'nin çıkardığı "Tasvir-i Efkâr" gazetesi kendi etrafında *"halkçı dil hareketi"* uyandırmıştır. Söz konusu halkçı dil hareketinin doğması kaçınılmaz; çünkü Tanpınar'ın "Mücevherlerin Sırrı"ndaki "Eski Şiirimize Dair" adlı yazısında belirlediği gibi, *"eski şiir dili"*, her türlü canlılığını ve uyarlanabilirliğini yitirmiş, ömrünü tamamlamış, *"ölü bir dil"* durumuna gelmiştir.

Tanpınar'ın tutarlı bir yaklaşımla belirlediği gibi, Arap ve Fars dili ve edebiyatının tek yanlı etkisinin Anadolu'da Osmanlı döneminde "bir zümre ve tabaka edebiyatının" ve "zevk ayrılığının" doğmasına yol açmış olmasına karşı bir "tepki" hareketinin doğması da olağan karşılanması gereken bir durumdur. Osmanlı/Türk toplumunun ulusal bilincinin gelişmesine koşut olarak söz konusu

tepki gelişmiş ve yoğunlaşmıştır. Türkçenin özgün bir gelişme yolu ve olanağı bulmasında bu tepki hareketi etkili olmuştur.

Bu yeni halkçı dil hareketi, Tanpınar'ın aynı yerdeki açımlaması uyarınca, Türkçeyi İslam-Doğu uygarlığından gelen "*dışarıdan çok cazibeli, hakikatte açıklıktan ve eşya ile gerçek temastan mahrum, terbiyesini daha ziyade şiirle yapmış, onun yarı cansız unsurlarıyla dolu, teşrifatlı bir yazı dilinin itiyatlarından, keyfi bir kelimecilik iptilasından kurtarmakla*" özetlenebilir. O kadar ki, "*bütün bu hareketler, insanı ve dünyayı dilin içinde yeni baştan aramak*" diye nitelendirilebilir.

Tanpınar ve Wittgenstein

Yazarın, bu bağlamda "*dildeki değişiklikler çok defa en yakın nesilleri birbirine kapamıştır*" saptaması, bir bakıma bugün bile arada bir gündeme getirilen kuşaklar arası kopukluk savını anımsatmaktadır. Fakat Tanpınar geniş görüşlü bir tutumla dilin "değişen insanla" birlikte değiştiğini ve "*yeni düşünce ufuklarına*" uyum sağladığını belirtir.

Tanpınar'ın bu son sözleri Ludwig Wittgenstein'ın "*dilimin sınırları, dünyamın sınırlarını gösterir*"[110] belirlemesini çağrıştırmaktadır. Ali Utku'nun "Ludwig Wittgenstein" adlı çalışmasının "Dilin Yapısı ve Dünya Bağlantısı" bölümünde anılan dil filozofuna dayanarak vurguladığı gibi, insan, seslerin nasıl çıkarıldığını bilmeksizin konuştuğu gibi, "*her anlamı dile getirebilecek diller kurma yeteneğine sahiptir.*"

Yazar bu kapsamda "Türk Edebiyatında Cereyanlar" yazısında Orhan Veli'yi anarak, bu şairin "*edebiyatın ve şiirin diliyle ve gayeleriyle değişmesini*" istediğini ve "*bunun etrafında dönecek insanı aradığını*" dile getirir.

Tanpınar, dil beğenisi bakımından dilin doğal evrimini ve bu evrim sürecinde ortaya çıkan yeni sözcükleri kullanır. Dilde "eskicilik" (arkaizm) eğilimini onaylamaz. Bununla birlikte, yukarıda anılan yazısının sonunda köktenci dil arılaştırmacılığını eleştirir.

---

110 Ali UTKU: "Ludwig Wittgenstein - Erken Döneminde Dilin Sınırları ve Felsefe"; Doğubatı Yayınları, Mart, 2009

Bu bağlamda şunları yazar: *"Dildeki sadelik hareketlerinin, dili kendi mantığı dışında bir kullanışa doğru atması, hakiki bir ihtiyacı karşılamadan yapılan tasfiyeler, dili plastik imkânlarından mahrum ettiği gibi, muayyen konuların üzerinde ısrarı ve muayyen zaviyelerden bakması da âdeta yeni bir conventionnel'i doğurmuştur. Bilhassa çok renkli ve kendi başlarına bütün bir güzellik olan halk ifadelerinin olduğu gibi ısrarla kullanılması, şaire kendi eserinde ferdi olmak imkânını pek az bırakmakta ve hatta dili ve düşünceyi muayyen bir seviyede kalmak tehlikesine düşürmektedir."* Yukarıdaki alıntıda geçen "conventionnel" kavramı, dilsel uzlaşı anlamındadır.

Yazarın kanısınca, *"dildeki esaslı değişme yüzünden dönülmesi güç olan aruz vezninin yerine gelen hece vezni kâfi derecede işlenmeden"* bırakılmış gibidir. *"Dile ve geleneğe karşı bu sorumsuzluk"*, şairi çoğu kez *"satıhta buldukları ile yetinmeğe"* götürmektedir. Yukarıdan bakılınca, Tanpınar'ın söyleyişiyle, dil ve yazınsal gelenek ile ilgili bu soruna yol açan asıl etmen "tefekkür yokluğu" olarak belirlenebilir.

Tanpınar'ın Türkçenin arılaşması veya dilde yenileşme diye adlandırdığı sorunu, "Edebiyat Üzerine Makaleler" içinde yer alan "Yunus Emre" yazısı bağlamında da tartışmak olanaklıdır.

Halkın konuştuğu Türkçenin yaşamasına ve bugünlere ulaşmasına büyük katkı yapan düşünür/şairlerin başında gelen Yunus Emre'yi *"Türkçenin içinde uçan bir yıldız"* olarak nitelendiren Tanpınar, halkın Yunus adına, "iki bine yaklaşan" şiir yazdığını vurgular.

Tanpınar'a göre, Yunus'un bugüne ulaşan "kırk elli" dizesi, *"tarih ve zaman fikrine meydan okumaktadır."* Yunus söz konusu dizelerle *"devrinin ötesinde her zaman dili ve zevkiyle ve şüphesiz her nesil ve her yaşam görüşü için konuşur."* Söz konusu dizelere örnek olarak gösterdiği dizeler arasında "Ben giderim yana yana/ Aşk boyadı beni kana" da vardır. Tanpınar'ın deyişiyle, Yunus Emre'nin dizeleri *"Türkçenin her zaman için taze çiçeğidir."*

Tanpınar'ın değerlendirmesine göre, aralarında benzerlik bulunmakla birlikte, Ahmet Yesevi ile Yunus Emre'yi birbirinden

ayıran başlıca etmen, *"şiir sanatında esas olan dil zevkinin aydınlığıdır."* En ayırıcı özelliği "dil zevki/beğenisi" ve "dil aydınlığı" olan Yunus, *"yaptığını bilen ve bunu bildiği, böyle istediği için yapan şairdir. Tek kelimesiyle şairdir."* Başta Orhan Gazi olmak üzere, Osmanlının kurucularını Yunus'tan ayırmak olanaksızdır. Orhan Gazi'nin *"çehresinde Yunus Divanı'ndan aksetmiş çizgileri"* ve *"bütün bu fütuhatların arkasında bu ruh kavgası ile Türkçede doğan yapıcı değerler dünyasını"* görmek olasıdır.

"Yahya Kemal"in "Yahya Kemal ve Eski Şiir" bölümü içinde yer alan "Konuşma Dili" adlı ara-başlık altında Tanpınar, Türk şiirinin *"hakiki konuşma diline"* dayandığı savını örneklerle temellendirmeye çalışır. Tanpınar'ın buradaki belirlemesine göre, eski şiirin dili Türkçedir; ancak bu Türkçe *"düzgün ve Türk ağzına uygun değildir."* Eski şiirin *"kabahati dilde kararsızlıktı."*

Tanpınar, "Edebiyat Üzerine Makaleler"de yer alan "Eski Şiir" adlı yazısında da dilin yazınsallığı yaratan biricik dolayım ve malzeme olduğu düşüncesini işler. Yazar/şair burada Wittgenstein'ın dil kuramına kattığı "dil oyunları" anlatımı bağlamında *"dilin asli ve saf oyunlarının koparması lazım gelen hayret ve heyecan fırtınası"*ndan söz eder. Tanpınar'ın değerlendirmesi uyarınca, eski şiirin yaşamla sıkı bir ilişkisi olmadığından *"içinde şiirin mucizesi gülmeyen eserler, büsbütün boş, sadece bir belagat ve hüner oyunu gibi kalıyorlar."* Ayrıca, *"eski şiirimiz bir estetiğin emrinde olan bir üsluptu."*

Öte yandan, bu yetersizliklerine karşın, eski şiir, *"zamanın çetin imtihanlarına dayanmış"* birçok eser üretmiştir. Eski şiir değerlendirilirken, *"değişen bir zevk ve anlayışa, dildeki tasfiye ve tekâmüle rağmen"*, *"bir mükemmeliyet örneği"* olan ve böyle kabul edilen mısralar ve beyitler de göz önünde tutulmalıdır. Tanpınar, "Eski Şiir" irdelemesinde ayrıca eski şairlerin *"en büyük meziyetlerinin şiirin dilden çıktığını"*, dilin *"mucizeli bir imkânının olduğunu bilmeleri, heyecanlarını sözün manasına değil, mısraın sesine ve mısraa sıkıştırdıkları o harikulade harekete emanet etmeleri"*ni önemle vurgular. Anılan yazar/edebiyat bilimci, eski şiirden bazı mısra ve beyitlerin *"bir dildeki güzellik imkânlarının sonuna kadar*

yoklanmasından doğmuş eserler" olduğunu dile getirir. Her devrin, özgün bir "insan anlayışı" geliştirdiğini belirten yazar, dilin de bu anlayışa göre değiştiğini duyumsatır.

Tanpınar "Eski Şiir" adlı yazıyı izleyen "Eski Şairleri Okurken" adlı irdelemesinde şiir ile dil arasındaki organik ilişki kapsamında bir şairin dizesini "*yoğuruşu, ona salâbet verişi, onun kelimelere sindirdiği mükemmeliyet, bu zarfın içine sırf sabrıyla hapsetmeğe muvaffak olduğu ulûhiyetin*" kendisini yakından ilgilendirdiğini vurgular. Sanatta "biçimin" her zaman belirleyici önemde olduğunu belirten yazar, hiçbir söz sanatı, "*eski şiirimiz kadar sade ve saf surette bir şekil sanatı olmamıştır*" der. Tanpınar'a göre, eski şiirde "*mevzu şekilden ibarettir.*"

Bununla birlikte, eski şairler, "*daraltılmış bir imaj âlemi*" içinde "mükemmeliyeti" aramıştır. Dilin bütün zenginliklerini, anlatım olanaklarını belirsiz bir "aydınlık" içinde duyumsamışlar ve betimlemişlerdir. Bu şairlerin "büyük tarafları", bilerek veya bilmeyerek kendilerini "ses"e emanet etmeleridir. "*Bütün o oyunlar, mazmunlar hepsi bu sesi yüklenen, taşıyan vasıtalardır.*" Bu türden bir sanat anlayışında egemen olan "esas", "*söylenen şey değil, söyleyiş tarzıdır.*" Eski şairlerin dünyaları "dar ve havasız" olmasına karşın, onlar, "*Türkçenin mükemmeliyet hadlarını*" belirlemiştir.

Tanpınar'ın eski şairlerin "imge dünyasının darlığı" biçimindeki öne-sürümü, Wittgenstein'ın dil felsefesinde "imge kuramı" veya "dilin resimsel/imgesel işlevi" kapsamında değerlendirilebilir. Dile olanak veren, dilin gelişmesini sağlayan etmen, Ali Utku'nun deyişiyle, dilin "*dünyayla bağıntısını kuran, resimsel doğasıdır.*" Dil, "*dilsel resimlerle dünyayı yansıtır, temsil eder.*" Bir başka anlatımla, dil, dünyayı, imgeler dolayımıyla/aracılığıyla imgeler.

Ayrıca, Tanpınar'ın sözünü ettiği "büyük şair" ve "özgün sesi" bulma arasındaki ilişki, Ali Utku'nun yukarıda andığım kitabının hemen başında Wittgenstein'dan aktardığı "*tek yaptığımız, özgürleştirici sözcüğü bulmaya çalışmak*" sözüyle ilişkilendirilebilir. Özgürleştirici sözü bulmaya uğraşmayan, özgün sesi bulamaz, yaratamaz; dolayısıyla da kendisini başkalarından ayıran özgün özellikleri geliştiremez.

XVI. Özgürlük İdesi ve Yazınsal Özgürlük

Özgürlük İdesinin Evrimi ve Gelişimi

Yazınsal özgürlük, en genel anlamıyla özgürlük sorunsalıyla ilgilidir ve özgür yazın (edebiyat) üretimini anlatır. Türkiye'de genel özgürlük, dolayısıyla da yazınsal özgürlük, kısıtlayıcı hatta yasaklayıcı yaptırımlarla karşı karşıyadır.

Aydınlanma felsefesinin başlıca kuramcılarından Kant, savaş karşıtı yapıtı "Ebedi Barış"ta özgürlüğün iki boyutuna vurgu yapar. Birinci boyut, iç özgürlük ile ilgilidir. İç özgürlük, bireyin özgürlük bilinci, istenci, yeteneği, kararlılığı ve istemine dayanır. Bireyin özerkleşebilmesi, istencini özgürleştirebilmesine bağlıdır. Dolayısıyla birey, ancak istencini özgürleştirebildiği ölçüde özerkleşebilir. Öz-bilinç ve öz-istenç, özerkleşmenin de, özgürleşmenin de kaynağıdır, çevrenidir. Kant'ın yaklaşımı uyarınca, özgürlük, özgür istencin özerkliğinin anahtarıdır.

Özgürlüğün ikinci boyutu ya da belirleyeni, dış özgürlüktür, başka bir deyişle, bireyi kuşatan toplumsal ve yasal düzenlemelerdir. Bu bağlamda Kant, dış özgürlüğü, bireyin *"onaylayamayacağı dış yasalara itaat etmeme yetkisi/hakkı"*[111] olarak tanımlar.

Kant, "Aydınlanma Nedir?" adlı yazısında uygar toplumlarda geçerli yasalarca güvencelenmesi gereken dış özgürlüğü *"en zararsız özgürlük"* olarak betimler ve bu özgürlüğün gerçekleşmesinin vazgeçilmez ön-koşulu olarak da bireyin *"aklını kamusal ortamlarda özgürce kullanmasını"* görür. Kamusal ortamlarda, bir başka deyişle, toplumsal-siyasal yaşamın bütün alanlarında aklın özgür kullanımı, Kant'a göre, aynı zamanda bireysel aydınlanmanın da önkoşuludur.

Özgürlük ancak hukuk tarafından güvencelendiği ölçüde var olabilir. Bu nedenle, Kant 1797'de kaleme aldığı "Törelerin Meta-

---

111 Immanuel KANT: "Zum ewigen Frieden - Ebedi Barış Üzerine"; içinde: aynı yazar: "Werke- Yapıtlar", Band 9, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Wiesbaden, Nachdruck, 1983, s. 204.

fiziği" adlı yapıtının "Hukuk Öğretisi" bölümünde "hukuk, birbirini etkiledikleri ölçüde, bir kişinin bir başkasına karşı dışsal ve edimsel ilişkisidir" der ve hâlâ geçerliliğini koruyan şu hukuk tanımını yapar: *"Hukuk, bir kimsenin keyfiliğinin başkasının keyfiliği ile özgürlüğün genel yasası doğrultusunda bütünleştirilebildiği koşulların toplamıdır."*[112]

Kant'ın "özgürlük" anlayışını büyük ölçüde benimseyen Hegel, "dış-özgürlük"ü, "nesnel özgürlük" ya da *"düşünmenin hakiki nesnel ortamı"* olarak adlandırır. Bu düşünüre göre, özgürlüğün varlık nedeni ve ereği, düşünen insandır.

Özne-özgürlük ilişkisine gelince: Hegel'in dizgeleştirdiği özgürlük tasarımı bağlamında özne, düşünsel bakımdan etkinleştiği ölçüde istenci özgürleşir; ancak özgürleşen istenç, genel istence dönüşür. "Saf istenci', bireyi genel bir varlığa dönüştürebilir.

Hegel açısından *"istencin özgürlüğü, genel anlamda özgürlüktür ve öbür özgürlükler, bunun türevleridir."*[113] Bu özgürlüğün dışında özgürlük yoktur; çünkü bu anlamda istencin dışında özgürlüğü olabilecek, özgürlüğü yaratabilecek bir "güç', "özellik" ya da "yeterlik" yoktur.

Hegel'in bakışıyla özgürlük, kişinin yeteneklerini ve iyi özelliklerini geliştirme ve geçerlileştirme olanağıdır. Kişinin ereklerini, sınırlarını bilme yetisidir. Hegel'ce yapılan bu tanımlayıcı saptama uyarınca özgürlük, bilinçtir. Bu çerçevede özgürlük bilinci ve değerleri öncelikle özgürlüğün öznel anlamına ilişkindir. Düşünsel ilgi ve istek doğrultusunda bir etkinlik olan öznel özgürlük, bireysel tekilliğin bağımsızlığıdır; bu yönüyle bilinç ve istekle ilgilidir ve içseldir.

Özne, görüşünü, kanısını, ilkesini ve değer dizgesini bu içsel özgürlükten çıkarımlar; içsel özgürlükten ahlaksal özerklik geliştirir. Öznel özgürlük, insanların benzemezlik özelliklerini daha da belirginleştirir, yetkinleştirir. Benzemezliklerin nesnel anlatımı olan

---

112 Immanuel KANT: "Metaphysik der Siten"; yayımlayan: Wilhelm WEİSCHEDEL: "Werke in zehn Baenden- On Cilt Olarak Yapıtlar"; Band 7, Zweiter Teil, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983, s. 337.

113 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: "Saemtliche Werke- Tüm Yapıtlar"; Band 1, Stuttgart-Bad-Cannstadt, 1965.

bireyler ya da bireylerin tekilliği, nesnel özgürlük ortamını etkiler ve ondan etkilenir.

Nesnel özgürlük koşullarının düzeyi, bir başka deyişle, hukuk devletinin gelişmişlik ve yerleşiklik düzeyi, ilgili devletin çağdaşlık, ya da uygarlık düzeyini gösterir. Bir devlet, hukuk yoluyla özgürlüğü güvenceledi̇ği ölçüde uygarlaşabilir, demokratikleşebilir; çünkü bireylerin bilinç ve ahlak oluşturma ve geliştirme etkinliğinin niteliği ve düzeyi, özgürlükle ilgili yasalardan, dolayısıyla da nesnel ya da dışsal özgürlük ortamından etkilenir. Hegel'in daha iyi anlaşılabilmesi için, içsel özgürlüğün dışsalı belirlediğini vurgulamalıyım.

Dışsal özgürlük son çözümlemede, düşünsel bir etkinlik ve durum olan içsel özgürlükten üretilir. Hegel, ayrıca, özgürlük ile tarihsel ilerleme arasında dolaysız bir kurar. Ona göre, *"tarih tümüyle özgürlük bilincindeki ilerlemeden ibarettir."*[114] Bu belirleme uyarınca, özgürlük, insanlığın ve insanlık tarihinin ilerlemesini sağlayan bilincin oluşması, gelişmesi ve kendisini gerçekleştirmesinin önkoşuludur.

Kant ve Hegel'in bireyin özgürlük bilinci ve istencini öne çıkarmasına karşın, Marx ve Engels 1844 yılında yazdıkları "Kutsal Aile" adlı yapıtta kapitalist toplumda bireyliğin değil, bireyciliğin özendirildiğini, özgürlük ile kölelik arasında ince bir çizgi bulunduğunu belirterek, bu toplum modelinde özgürlüğün mülkiyetin güvencesine dönüştürüldüğünü savlar.[115] Bu iki sosyalist düşünür ve eylemci, demokrasiyi *"gerçek, insancıl özgürlüğe geçiş noktası"* olarak tanımlarlar.

Bu düşünsel önermeler ve edimsel savaşımlar sonucunda giderek genişleyen özgürlük kavramı, uluslararası düzeyde de anlatımını bulur. Örneğin, 1948'de yayımlanan İnsan Hakları Bildirgesi'nin 19. maddesinde "her insan düşünce açıklama özgürlüğüne sahiptir; bu hak, engelsiz bir biçimde düşünceleri açıklama, sınırları düşünmeksizin bütün iletişim araçlarıyla bilgileri ve fikirleri

---

114 Aktaran: Ernst BLOCH: "Differenzierungen im Begriff Fortschritt- İlerleme Kavramında Ayrıştırmalar"; Akademie Verlag, Berlin, 1956..

115 "Karl MARX/Freidrich ENGELS: "Dier heilige Familie"; içinde: Manfred KLIEM (yayıma hazırlayan): "Marx/Engels: "Über Kunst und Literatur II'- Sanat ve Edebiyat Üzerine II"; Dietz Verlag, Berlin, 1967, s. 524.

arama, alma ve yayma özgürlüğünü içerir" biçiminde tanımlanmıştır. Türkiye, bu Bildirge'yi imzalayan ülkeler arasındadır.

Bu tanımlama, yine Türkiye'nin de taraf olduğu Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'ne de büyük ölçüde yansımıştır. Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi, Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'ni bağlayan temel hukuk belgesidir. Bu mahkemenin verdiği kararlar da özgürlüğün hukuksal güvencesidir.

Yazınsal Özgürlük Sorunu

Özgürlük kavramıyla ilgili bu değinmeler bağlamında genel özgürlüğün bir türevi olan "yazınsal özgürlük" sorunsalı irdelenebilir. Burada ilkin malzemesi "genel dil" olan bir metne, yazılı ürüne yazınsallık niteliği kazandıran şey(ler)in ne olduğuna bakmak gerekmektedir. En genel anlamıyla sanat, nesnesine güzellik özelliği katıp, onu estetikleştirerek oluş(turul)ur. Yazının nesnesi ya da malzemesi dil olduğundan, bir yazılı metne yazınsal özellik kazandırabilmek için, o metnin dilinin genel dilden ayırt edilmesini sağlayan estetik bir işlemden geçirilmesi önkoşuldur. Dilin estetikleştirilmesi, dil üzerinde çalışmayla olanaklıdır.

Bu bağlamda düşünsel ve bedensel etkinlik ve ondan doğan bilinci temel alan Marx'a başvurulabilir. Anılan düşünürün yaklaşımı uyarınca, sonal erek olan "gerçek insani özgürlüğe" ulaşmanın yolu, toplumsal yönden baskılanan bireysel istençten çok, üretim güçlerinin toplu ve örgütlü savaşımıdır. Marx, her türlü özgürlüğün başlıca çıkış noktası olarak *"insan duyularının ve özelliklerinin tam özerkliği"*[116] diye tanımladığı durumun, ancak özel mülkiyetin ortadan kaldırılmasına yönelik etkinlik ve çalışmaların kesin başarıya ulaşmasıyla olası olabileceğini öne sürer. Her türlü duyusallığın ve duyarlılığın kaynağı etkinlik, eylem ya da çalışma olduğuna göre, estetik ve yazınsal yaratımın kaynağı da yazarın dil üzerinde gerçekleştirdiği üretken çalışmadır ya da etkinliktir.

---

116 Karl MARX: "Ökonomisch-philosophische Manuskripte"; içinde: Manfred KLIEM (yayıma hazırlayan): Karl Marx/Friedrich Engels: "Über Kunst und Literatur I- Sanat ve Edebiyat Üzerine I"; Dietz Verlag, Berlin, 1967, s. 118.

Bu yaklaşım uyarınca, "anlatı sanatı" olan edebiyat alanındaki her türlü yaratımın, anlatının malzemesi olan "dil" üzerinde biçimlendirici çalışmayla olanaklı olabileceği kendiliğinden anlaşılır. "Dil"e sanatsal nitelik kazandırıcı çalışma, yazınsal yaratımın temelidir. Burada sanatsal yapış ile bu yapışın sonucu olarak ortaya çıkan yapıt arasında dolaysız bir bağ olduğu görülmektedir.

Lotman'ın "Metin Kavramı" adlı irdelemesinde yer alan dil ile sanat yapıtı arasındaki bağıntıyı dile getiren *"belli bir dünya modeli, sanatın dilinde verilen belli bir ileti olan sanat yapıtı, sanat dilinin dışında var olamaz; aynı şekilde toplumsal iletişim dilinin dışında da var olamaz"*[117] saptaması da bu bağlamda yol gösterici niteliktedir.

Marx bu bağlamda yukarıda andığım kaynaktaki "yazar, yapışlarını asla araç olarak görmez; yapışlar, başlı başına amaç, öz-amaçtır; yazar gerektiğinde öz varlığını yapıtın varlığına feda eder" sözleriyle, hem yapan ile yapıt arasındaki dolaysız bağı, hem de yapıtın tekilliğinin ya da özgünlüğünün kaynağını dile getirmiştir.

Dil üzerinde yürütülen çalışma sürecinde yazarca çeşitli anlatım olanakları arasında özgürce yapılan seçimi de kapsayan "yazınsal özgürlük" (licencia poetica), aynı zamanda biçemsel gerekçelerle yazınsal yoğunluğu yükseltmeye yönelik olarak *"alışılmış dil kullanımından sapmaları"* da içerir. Dil kullanımındaki sapmaların yanı sıra, yazınsal düşünce doğrultusunda tarihsel olguların (kahramanların özyapıları, olaylar dizisi vb.) değiştirilmesi gibi işlemler de yazınsal özgürlük kapsamında değerlendirilir.

Yazınsal yapıtlarda söylemleştirilen malzeme, konu ve motif seçimi de tümüyle yazarın özgür seçimiyle ilgilidir. Hukukça güvencelenmiş özgürlük kavramının geçerli olduğu toplumlarda ya da devletlerde hiçbir güç, yazara konu ve motif seçiminde sınır koyamaz; baskı ve yönlendirmelerde bulunamaz. Sınırlama, baskılama ve yönlendirmenin olduğu ortamlarda bir yaratma eylemi ve yeteneği olan sanat gelişemez.

---

117 Jurij M. LOTMAN: "Der Begriff Text"; içinde: yayımlayan: Stephan KAMMER/ Roger LÜDEKE: "Texte zur Theorie des Textes- Metin Kuramı Üzerine Metinler"; Reclam Stuttgart, 2005, S. 26- 39.

Yazınsal özgürlük sorunsalını daha da belirginleştirmek amacıyla, Ferdinand de Saussure tarafından ortaya konulan yaklaşım doğrultusunda yazınsallığın belirleyici özelliklerini nitelendiren "gösterge" kavramını da anmak gerekmektedir. Öncelikle Roman Jakobson'un "yazınsal dil", Mihail Bakhtin'in "gösterge ve çok-anlamlılık" ve Bertolt Brecht'in "yadırgatma" yöntemlerinin yazınsallık kavramının kuramsal belirginleşme sürecine yaptıkları katkılar önem taşımaktadır.

Bu bağlamda Marksçı düşünce geleneğini varoluşçu yaklaşımla bağdaştırmaya çalışan Jean Paul Sartre da anmak gerekmektedir. Varoluşçuluğa göre, *"insan özgürlüğe yazgılıdır."* Yirminci yüzyılın bu ayrıksı düşünürü, "Edebiyat Nedir?" adlı yazısında özgürlük ve insancılık idesini özellikle öne çıkarır. Sartre'a göre, *"sürekli devrim içerisinde bulunan bir toplumun öznelliği olan edebiyat, insan(cı)lığın derinliğini ölçen sınır durumlarında dolaşır."* Yapıt ise, *"okurun yazınsal yapıtı sonuca ulaştırma özgürlüğüne yapılan çağrıdır."* Özgür ve yaratıcı bir özne olan yazar, yapıtı aracılığıyla yaptığı özgürlük çağrısıyla *"demokrasi adına kendisi için de özgürlüğün karşılıklı olarak tanınmasını talep eder."*

Yukarıda kuramsal çerçevesini belirginleştirmeye çalıştığım yazınsal özgürlük kavramı kapsamında bir kez daha vurgulamak isterim: Yazar, yazınsal izlek, motif ya da malzeme seçmede ve bunları yazınsallaştırmada tümüyle özgürdür. Bu özgürlük yazınsal yaratımın olmazsa olmaz önkoşuludur. Dolayısıyla, hiçbir yapıt izleği, konusu ya da biçemi nedeniyle yasaklanamaz; kovuşturmaya uğratılamaz. Yazınsal yapıta ancak okuyucu yaptırım uygulayabilir; o yaptırım da sadece okumama olabilir. Bunun dışında her tavır, hukuk ve uygarlık dışıdır.

Bu gerekçelerle, herhangi bir yazara, konu seçiminden ve konuyu yazınsal söyleme dönüştürme yaklaşımından dolayı sınır konulamaz, saldırılamaz; çünkü bu anlamda bir saldırı, artık yazınsal üretim sürecinin bir parçası olan eleştiri bağlamında değerlendirilemez; ancak kısıtlama, sınırlama, hatta yasaklamaya kapı aralayan siyasal/ideolojik bir tutum olarak nitelendirilebilir. Edebiyat eleştirmeni yaptırımları olan yasaları uygulayan "yargıç" değildir;

yazınsal eleştiri de sadece ve sadece yapıtın yazınsal niteliğiyle, yazınsallık düzeyiyle ilgilidir.

XVII. Türk Halk Edebiyatında Özgürleşme ve İnsancılaşma Birikimi

Edebiyatta Gelenekler Neyi Anlatır?

Türk Edebiyatında Âşık Geleneği konusunu ele almak birkaç nedenle önemlidir. Birincisi, bu adlandırma, Türk edebiyatının belli geleneklere dayandığını ve geleneklerin ayrımlaştığını dile getirmektedir. Söz konusu geleneklerin ayrımlaşması, gelenek çokluğunu imlemektedir. İkincisi, bu adlandırmanın içerdiği yazınsal gelenek çokluğu, Türk düşünce yaşamında farklı düşünsel doğrultuların geliştirildiğini ve bunların yazınsallaştırıldığını ortaya koymaktadır. Üçüncüsü, "halk edebiyatı"[118] kapsamında değerlendirilen "âşık geleneği" anlatımı ya da kavramı, düşünce çokluğunun ya da düşünsel çoğulculuğun tarihsel süreç içinde geleneğe dönüşerek, yazınsal alanda da kalıcılaştığını ve bugün de varlığını sürdürdüğünü anlatmaktadır.

Türk edebiyatının belirleyici bir yönü ya da niteliği olan gelenek çokluğu, bir yandan Türk halkının İslam öncesi birikimi ile Anadolu kültür birikimini başarıyla bireşimlemesinin bir türevidir. Ahmet Yesevi adına söylenen "hikmetler", Babai Başkaldırısı kapsamında abdal geleneği, Yunus Emre ve Şeyh Bedreddin, söz konusu bireşimin somut örnekleridir.

Öte yandan düşüncenin çoğullaşma eğilimi, insanın doğasıyla ilgilidir. İnsan, doğası gereği, hem bireyselliğe, hem de toplumsallığa eğilimlidir. Bir başka anlatımla, insan, bir yandan tekilleşerek ayrımlaşmak ister. Öbür yandan da tekil ayrımlarını koruyarak,

---

118 Halk edebiyatı kavramı, Alman Edebiyatı tarihinde "Akım ve Zorlama" (Strum und Drang) diye adlandırılan ve başlıca temsilcileri Johann Wolfgang Goethe ve Fridriech Schiller olan yazınsal dönemi felsefi görüşleriyle önemli ölçüde etkileyen Johann Gottfried Herder tarafından ilk kez 1773 yılında kullanılmıştır. Alman edebiyat ve felsefe tarihindeki bu zamanlama, örnekseme yoluyla, Türk edebiyatı tarihine uyarlanabilir (mi?).

toplum denilen tümel yapının bir parçası olmaya uğraşır. Böylece insan teklik içinde çokluk ve çokluk içinde teklik yaratır.

İnsanın bu öz-yapısal ya da türsel nitelikleri kapsamında ortaya çıkan, Türk halkının her bakımdan büyük bir çeşitlilik içeren birikiminin de özendirdiği ayrımlaşma ve çoğullaşma oldukça belirgindir. Bununla birlikte, tekil özellikler, düşünmeler ve edimselleştirmeler, kendiliğinden geleneğe dönüşmez. Gelenekleşme, karşıtıyla birlikte, onunla irdeleşerek gerçekleşebilir.

Toplumsal ve kültürel alanda ortaya çıkan düşünsel yönelimler, ancak uzun bir zaman dilimi içinde birbiriyle irdeleşerek, dizgeli ve özerk bir yapı kazanabilirler. Söz konusu dizgeli ve özerk yapılar, bir yandan süreklileşirler, öbür yandan da özgünleşirler ve ayrımlaşırlar. Ayrımlaşma olmaksızın, gelenekler çeşitlenemez.

Bu durum, tarihin her döneminde insancılığın, demokrasinin, laikliğin ve hoş-görünün önkoşulu olan düşünsel çoğulculuk kavramının da başlıca kaynağıdır.

Halk Edebiyatı, Çağını Doldurmuş Bir Düzenin Edebiyatı mıdır?

Bu bağlamda Murat Belge'nin "Edebiyat Üstüne Yazılar"ının "Atilla İlhan'ın Halk Edebiyatı Değerlendirmeleri"[119] ara-başlığı altında yer alan savını ele almak istiyorum. Murat Belge bu yazısında Atilla İlhan'nın, Osmanlı yönetiminin yerleştirme politikalarına karşı direnen Dadaloğlu'yla, İran Şahı'na bağlılık duyan Pir Sultan Abdal'ın *"geri bir düzeni savundukları"* şeklindeki değerlendirmesini "doğru" bulduğunu belirtir.

Bu öne-sürüme katılmak olanaklı değildir; çünkü "ileri olan" ile "geri olanı", o günün koşullarını gözeterek ve bu direniş ve başkaldırı ruhunun, Anadolu'nun muhalif kültür geleneğine katkısı açısından değerlendirmek gerekir.

Belge'nin bir başka öne-sürümü, halk edebiyatının tarım toplumuna özgü olduğu ve tarım toplumunun da günümüz sanayi toplumundan "geri" olduğu yolundadır. Belge, halk edebiyatının içer-

---

119 Murat BELGE: "Edebiyat Üstüne Yazılar"; İletişim Yayınları, 2. baskı, İstanbul, 2006

diği metafiziğin "temelinde belli bir halk maddeciliğinin yattığını" vurgulamakla birlikte, bu öne-sürümü, genellemeci ve ulamlayıcıdır. Ayrıca, *"çağımızın proleter dünya görüşünün bilime dayalı maddeciliği"*nin epey farklı olması kadar olağan birşey olamaz.

Tarihin her aşamasında, her toplum düzeninde ilerleme, çoğulculuk, dünyasallaşma ve tolerans idesi geliştirilmiştir. Bugün Türkiye kültürü içinde bu değerlerin şu veya bu yoğunluktaki varlığı, söz konusu tarihsel birikimden kaynaklanmaktadır. Kültürün birikimliliği de buradan kökenlenir.

Bu bakımdan, Murat Belge'nin halk edebiyatını *"çağını doldurmuş bir düzenin edebiyatı"* olarak nitelemesi kabul edilemez. Nasıl ki, halk her koşul altında kendisini değişerek süreklileştirirse, onun konuştuğu dil ve bu dille yarattığı edebiyat da, doğal olarak evrimleşerek, varlığını sürdürür.

Dil, Düşünme ve Anlatılaştırma

Dil felsefesiyle ilgili bölümde açıklığa kavuşturulduğu üzere, düşünme, dil ile gerçekleştirilen bir etkinliktir. Dil ve düşünme, hem birbirini gerektirir, hem de koşullar. Dolayısıyla, dil olmadan düşünme; düşünce olmadan dil olmaz. Bu kapsamda düşüncenin çeşitlenmesi, kaçınılmaz olarak dilin çeşitlenmesine yol açar. Bu nedenle, düşüncenin çoğullaşması, dilin anlatım olanaklarının çoğullaşmasını da birliğinde getirir.

Türk halkının edimsel ve kuramsal birikimi ve yaşam tarzını yansıtan âşık edebiyatının sürekliliğini ve zenginliğini sağlayan, bu yazınsal geleneğin beslendiği ve yaratıldığı arı-duru ve şiirsel Türkçedir. Unutmamak gerekir ki, her dil, kendisini konuşan halkın bağrından çıkar; halksız dil olmaz. Ahmet Yesevi, Yunus Emre, Nesimi, Kul Himmet, Karacaoğlan, Köroğlu, Dadaloğlu, Âşık Veysel ve daha nicelerinin düşünsel-yazınsal yaratımları bu durumu kanıtlar.

Edebiyat, en yalın tanımıyla söz ya da anlatı sanatıdır. Dolayısıyla, edebiyatın malzemesi ve dolayımı dildir. Bir başka söyleşiyle, edebiyat dil ile yaratılır ve dil üzerinden aktarılır ve paylaşılır.

Bir malzeme ve dolayım olarak dilin içinde barındırdığı anlatım tarzları ya da anlatılaştırma tarzları, edebiyatı zenginleştiren başlıca kaynaktır. Düşünsel ayrımlaşma, anlatılaştırma tarzlarının da ayrımlaşması demektir. Bu nedenle, edebiyatta ayrımlaşmış geleneklerin asıl kökeni, düşünme ve anlatılaştırma tarzlarının çoğullaşmış olmasıdır. Söz konusu düşünsel ayrımlaşma ve çoğullaşma, âşık edebiyatını da kapsayan halk edebiyatı ürünlerinde belirlenebilir.

Öz-belirleyim ve Özerkleşim, Hangi Kültürü Tanımlar?

Heterodoks gelenek kapsamında âşık edebiyatı, dayanışmacı bir toplumda insanı ve yukarıda insanın "öz-belirleyimi, öz-erkleşimi" diye tanımlanan ilkeleri öne çıkarmıştır. Bu durum, söz konusu ilkelerin, Anadolu insanı için de geçerli olduğunu göstermektedir; çünkü en genel nitelikleriyle insan yaşadığı her yerde çeşitli yoğunluklarda "öz-gerçekleştirim" erekler.

Dolayısıyla, insanımızdan ve toplumumuzdan umut kesemeyiz. Umudu ve geleceği, toplumun dışında bir yerlerde ve güçlerde arayamayız. Türk edebiyatında âşık geleneğinin sunduğu düşünsel ve insancıl birikim, insanımızın ve toplumumuzun yenileşme gücünü özünden türetebileceğinin en açık kanıtıdır.

Burada bir başlam açarak, öz-belirleyim ve özerkleşim etkinliklerinin bir sonucu olarak gelişen karşıt kültüre ilişkin şu açıklamaları eklemek isterim. Anadolu insanının söz konusu öz-gerçekleştirim uğraşlarının toplamı ya da düşünsel harmanlanımı, "karşıt kültür" birikimini oluşturan başlıca kaynaktır. Karşıt kültür, öncelikle egemen söylemin baskıcılığına, dayatmacılığına ve sömürücülüğüne karşı çıkışlarda, buna karşı yürütülen toplumsal savaşım sürecinde biçimlenen kültürdür.

Herbert Marcuse'nin yaklaşımıyla, "yeni toplum tasarımları', ve bu tasarımları gerçekleştirmek için yürütülen etkinlik ve eylemler, egemen kültüre göre ve tüm kültür içerisinde "karşıt akımı" oluşturur.[120]

---

120 Herbert MARCUSE: "Kultur und Geselschaft I-II¸ Kültür ve Toplum"; Frankfurt a. Main, 1968

Siyasal ve toplumsal erki ellerinde bulunduranlar, bütün kültür içerisinde uç veren karşıtlıkları, yeni tasarımları sürekli bastırmaya ve etkisizleştirmeye uğraşırlar. Bu baskılayıcı uğraşlar sonucunda, özgürlük, adalet ve demokrasi istemleri bir yana bırakılır. Bu tutumun sonucu olarak da toplumsal edim, büyük ölçüde özgürsüzlük ve baskıcılığa dönüştürülebilir. Böylece bütüncül kültürün geleceğe dönük yanı olan "özgürlük" ve "demokrasi" gibi açılımlar büyük ölçüde önlenerek, kültür tek boyutlu bir yapıya indirgenmek istenir.

Dünyanın hiçbir yerinde "egemenler', hele emeğiyle ya da bilgi ve uzmanlığıyla varlığını sürdürmek zorunda olan insana kendiliklerinden "öz-gerçekleştirim" olanağı vermemiştir ve vermez de. Bu nedenle, özgürleşmek isteyen insanlar her yerde öz-gerçekleştirim için savaşım verirler.

Tarihsel ilerlemenin temel taşıyıcı gücü de en genel anlamıyla insanların "öz-gerçekleştirim" savaşımlarıdır ve bu savaşım asıl olarak çalışanlarca, bedensel ve beyinsel üretim yapanlarca yürütülür. Yazıncılar ve düşünürler de bu kapsamda önde gelirler.

Öz-belirleyim, insanın öz-yapısal ve toplumsal niteliğidir. İnsan, tekil ya da birlikte, nerede ve nasıl yaşadığından bağımsız olarak, öz-yapısal ve toplumsal niteliğine uygun davranır. Özgür ve özerk bir birey ve uygar bir yurttaş olmaya uğraşır.

Âşık edebiyatı tarihsel süreç içinde insanın öz-belirleyim savaşımını, bireyliğini ortaya koyma ve savunma, bir başka anlatımla insan(cı)laşma savaşımının yanında olmuştur. Kökeni bakımından kırsal ve yerel olan Âşık edebiyatı, Anadolu insanının özgerçekleştirim ve insancılaşma savaşımını desteklemiştir. Bundan ötürü, salt yöreselci değil, evrenselci olarak nitelendirilebilir.

Anadolu'da Tolerans İdesinin Düşünsel-Yazınsal Alanda Süreklileşmesi

İnsancı düşüncenin ve Türkçenin en önemli kaynaklarından biri olan Yunus Emre'nin düşünsel-yazınsal ürünleri, söz konusu etkileşim ve bireşimin göstergesidirler. Kendi deyişiyle, "Dört kitabın

özünü okuyup öğrenen", "demi gelince tutsaklık tuzağına düşen", "yolunu kesen şeriat oğlanlarına karşı hakikat denizinde yüzen"; Mansur olup "daracığına gelen" ve Mansur gibi "kül olup tozan" Yunus'tur. Ayrıca, Yunus,

"Yetmiş iki millete
Suçum budur hak derim
Korku kıyametedir
Ya ben niçin kızarım"[121]

diye insancıl ve bağdaşımcı birikimi haykırır. Özünü unutup, insan-Tanrı özdeşliği anlamında hakikat arayışına çıkanların neler çekebileceğini, bu büyük halk ozanı ve düşünürü şu dizelerde dillendirir:

"Suyum alçaktan çekerim
Dönüp yükseğe dökerim
Görün ben neler çekerim
Derdim vardır inilerim."

Yunus, her etkinliğin çıkış noktası, içeriği ve ereği olarak gördüğü insanın ilgisizliğine ve bilgisizliğine karşı da yakınmasını açığa vurur.

"Canım aşkın külün güne
Ferhad olup tuttum başım
Daim dağları keserim
Şirin'im hiç sormaz benim"

Dörtlüğünde Yunus, insana ilişkin yakınmasının yanı sıra, halk tini ve edebiyatı ile İslam kültüründe insanilik geleneğini buluşturur.

Bu insancıl ve dünyasal tutum, 16. yüzyılda yaşamış bağnazlığa ve baskıya karşı savaşımıyla ünlenerek, bugüne değin özenle süreklileştirilmiş olan Pir Sultan Abdal'da da gözlenebilir. Pir Sultan Abdal, toplumsal eleştiri ve insanlaşma çağrısı da içeren şu şiiriyle söz konusu bağıntıyı kurmuştur:

---

121 Sabahattin EYÜBOĞLU: "Yunus Emre"; Cem Yayınevi, İstanbul, 1981.

"Abdal Pir Sultan'ım, doldum eksildim
Yemeden içmeden sudan kesildim
Zülfün kemendine kondum asıldım
Dost senin derdinden ben yana yana."

Pir Sultan Abdal, insan-Tanrı özdeşliğini çok bilinen ve türkü olarak söylenen bir başka dörtlüğünde şöyle dillendir:

"Benim uzun boylu servi çınarım
Yüreğime bir od düştü yanarım
Kıblem sensin yüzüm sana dönerim
Mihrabımdır kaşlarının arası."

17. yüzyıl Anadolu insancılığı ve dünyasallığının ozanı olan Karacaoğlan[122] da yukarıda betimlemeye çalıştığım düşünsel gelenek bağlamında sosyal koşulların ve insani niteliklerin eleştirisi anlamında şunları söyler:

"Üç beş kişi olmuş türkü diyenler
Al üstüne yeşil donu giyenler
Şol kara çadırda geçiyor günler
Onun için bozgun öter telimiz."

Şu dörtlük ozanın insani yakınmasını açığa vurur:

"Naçar Karac'oğlan naçar
Pençe vurup göğsün açar
Kara gündür gelir geçer
Gamlanma gönül, gamlanma."

Halk diliyle çalıp söyleyen Karacaoğlan, insancı ve doğacı düşünceyi, bağdaşımcı gelenekle de bütünleştirir. Söz konusu bütünlük,

---

122 Karacaoğlan'ın metindeki dize ve dörtlükleri için: Cahit ÖZTELLİ: "Karacaoğlan. Bütün Şiirleri"; Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul, 1983.

"Hacı Bektaş Veli şeyhlerin piri
Konya'da yoklayın Molla Hünkâr'ı
İçel'den, Antep'ten Gürün'den beri
Acep gezsem mavi donlum var m'ola"

dörtlüğünde belirginleşir.

Gerek Pir Sultan Abdal, gerekse Karacaoğlan, yaşadıkları ortamının olağan bir sonucu olarak Baba İlyas'ı, Yunus Emre'yi, Babai abdalları, Mevlana'yı, Hacı Bektaş'ı harmanlamış olan Anadolu kültürünün ürünleridir. Bu nedenle kaçınılmaz olarak düşünsel-biçemsel etkileşimler olmuştur. Söz konusu etkileşimin doğal bir sonucu olarak da düşünsel benzeşme ve bu benzeşmenin somutlaştığı durum ise, yazında çok-sesliliğin ana göstergelerinden biri olan "ara-metin"dir.

Pir Sultan'ın "Dağlar"[123] şiiri, bireyin içsel özgürlüğü ve özerkliği kapsamında değerlendirilebilir. Şiir şöyle:

"Ey benim divane gönlüm
Dağlara düştüm yalınız
Bu cefayı kendi özüm
Pek mail gördüm yalınız

Dağlar var dağlardan yüce
Dağ mı dayanır bu güce
Derdimi üç gün üç gece
Söylerim bitmez yalınız"

"Dağlar" adlı şiirin bu iki dörtlüğü, öz-güveni, öz-benliği ve zor zamanlarda tek başına kalmayı, öz-kimliğini ve bireyliğini ülküleri uğruna savaşımlarla kurma ve geliştirmeyi anlatır.

Kul Himmet'in (16. yüzyıl) "Seyyah Olup Şu Âlemi Gezerim" adlı şiirinden bazı bölümler, özü, öznelliği ve öz-belirleyimi vurgulaması bakımından oldukça ilgi çekicidir. Söz konusu bölümler şöyle:

---

123 Bu yazıda konulaştırdığım Kul Nesimi, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet şiirleri, İsmail ÖZMEN: "Alevi-Bektaşi Şiirleri Antolojisi I- II- III- IV- V" (T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998) adlı yapıtta yer almaktadır.

"Seyyah olup şu âlemi gezerim
Bir dost bulamadım gün akşam oldu
Kendi efkârımca okur-yazarım
Bir dost bulamadım gün akşam oldu

İki elim gitmez oldu yüzümden
Ah ettikçe yaşlar gelir gözümden
Kusurumu gördüm kendi özümden
Bir dost bulamadım gün akşam oldu

Bozuk şu dünyanın temeli bozuk
Tükendi daneler kalmadı azık
Yazıktır şu geçen ömre yazık
Bir dost bulamadım gün akşam oldu

Kul Himmet üstadım ummana dalam
Gidenler gelmedi bir haber alam
Abdal oldum şal giydim bir zaman
Bir dost bulamadım gün akşam oldu"

Yukarıdaki ikinci dörtlükteki "Kusurumu gördüm kendi özümden" dizesi, öz-eleştiri, eleştirel öz-değerlendirim ve öz-yetkinleşim bağlamında konulaştırılmaya oldukça uygundur. Üçüncü dörtlükteki toplumsal bozukluklara tavır alış, son dörtlükteki kesin inanç hakkındaki kuşkuculuk, güncelleştirilmeye elverişlidir.

Öz-belirleyim ilkesi, yaratıcı ve eleştirel aklın taşıyıcısı ve geliştiricisi olan insanın kendi toplumsallığı içerisinde varlık nedenini sürekli araması ve anlamlandırması uğraşı ve süreci olarak nitelendirilebilir. Bu ilkenin gerçekleşebilmesi için, kişilerin yaşam koşullarının eşit biçimde düzenlenmesi belirleyici bir öneme sahiptir.

Yunus'un "İlim Kendin Bilmektir" şiirindeki

"İlim ilim bilmektir
İlim kendin bilmektir
Sen kendini bilmezsin
Ya nice okumaktır

Okumaktan murat ne
Kişi Hakk'ı bilmektir
Çün okudun bilmezsin
Ha bir kuru emektir

Yunus Emre der hoca
Gerekse bin var hacca
Hepsinden iyice
Bir gönle girmektir"[124]

dizeleri, hem kişiyi, insanın kendisini öz-belirleyim ve öz-yetkinleşim etkinliğinin konusu durumuna getirmesi, her şeyi özünden türetme gücünü geliştirmesini, hem de insan hakkını, dolayısıyla da insancılığı öne çıkarır. Öte yandan bu şiir, öz-tanıyım ya da öz-bilim uğraşını özendirmesi ve "Hepsinden iyice/ Bir gönle girmektir" dizelerinde sonal erek ve ülkü olarak anlamını bulan "bu dünyada yaşayan insanı" ve onun sorunlarını, gereksinmelerini, bir başka anlatımla, hümanizmin yanı sıra, dünyasallığı bilince çıkarmayı amaçlar.

Yunus'un vurguladığı somut insanın yaşam koşullarının toplumsal olanaklar bakımından eşitleştirilmesi, bir anlamda insan yaratıcılığının önündeki engellerin ortadan kaldırılmasına ortam hazırlar. Toplumsal koşulların eşitleştirilmesi, kişilerin birlikteliğini sağlamanın güvencelerinden biridir ve kişiye öbür kişilerle birlikte özerkleşim ortamı yaratır.

Bu anlamda âşık edebiyatı insancıl, dünyasal ve demokratik düşünmeyi ve yaşamayı özendirmiş, insan yaratıcılığının taşıyıcısı olan ve bireylerin tekilliğinin toplamı olan çoğulculuğun, diyesi, çoğul kişiliklerin özgür biçimde kendilerini ifade etmelerinin olanaklarını ve ortamını yaratmaya katkıda bulunmuştur.

Öte yandan âşık edebiyatı, her türlü köktenciliğin temel dayanağı olan tek doğru, tek inanış gibi, tekleştirici zorlamalara karşı özgürlükçü ve çoğulcu bir tutum alışı simgelemiştir.

---

124 Yunus Emre şiirleri için ayrıca bak: Faruk Timurtaş "Yunus Emre ve Divanı" Babıali Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2006)

Bu edebiyat geleneği, toplumsal adaleti ve eşitliği korkusuzca savunmuştur. Babai abdalların, Yunus'un, Pir Sultan'ın, Kul Himmet'in, Köroğlu ve Dadaloğlu'nun, Âşık Veysel'in ve Mahzuni Şerif'in şiirleri adalet ve eşitliğin korkusuzca savunulmasının kanıtlarıdır.

Bu bağlamda şunu vurgulamak gerekir. Toplumsal yaşam koşullarının eşitleştirildiği, kişiliklerin çoğulculuğunun kabul edildiği ortamlar, "doğrunun tartışma sürecinde bulunduğu", yeniden anlamlandırıldığı, yerelin evrensele eklemlenebildiği, evrenselin yerelleşebildiği, insanların özgürlük ve yaratıcılıklarının güvencelendiği ortamlardır.

Halk Edebiyatında Erk Karşıtlığı ve Savaşımcı Tavır

Âşık edebiyatının da katkısıyla güçlenen her türlü hak ve özgürlük savaşımı, uygar yaşam tarzının ve güncel demokrasinin kökeni, taşıyıcısı ve geliştiricisidir. Nitekim âşık edebiyatını da içeren karşıt kültür birikimi de öncelikle hoşnutsuzların, dışlanmışların, güçsüzlerin ve baskılanan toplumsal kümelerin yürüttükleri kapsamlı savaşımların bir türevi olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, karşıt kültür birikiminden sorunların çözümünde, demokrasi ve özgürlük alanlarının genişletilmesinde yararlanılması, hem tarihselliğin bir gereği, hem de akılcı bir tutumdur.

Anadolu kültürü ve edebiyatında haksızlığa, zulme ve eşitsizliğe karşı duruşun ve savaşımın simgesi olan Pir Sultan Abdal'ın (16. yüzyıl) "Dönen Dönsün" adlı şiiri bu bağlamda anılabilir. Söz konusu şiir şöyle:

"Koyun beni hak aşkına yanayım
Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan
Yolumdan dönüp de mahrum mu kalayım
Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan

Kadılar müftüler fetva yazarsa
İşte kement işte boynum asarsa
İşte hançer işte başım keserse
Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan

Bir gün mahşer olur divan kurulur
Suçlu suçsuz varsa orda bulunur
Piri olmayanlar anda bilinir
Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan"

Pir Sultan'ın "Ben de Bu Yayladan Şaha Giderim" adlı şiiri, her türlü baskı ve yıldırmaya karşın, davasında direnmeyi, insanlık ve hakikat arayışında kararlılığı konulaştırır:

"Eğer göverüben bostan olursam
Şu halkın diline destan olursam
Kara toprak senden üstün olursam
Ben de bu yayladan şaha giderim

Dost elinden dolu içmiş deliyim
Üstü kan köpüklü meşe seliyim
Ben bir yol oğluyum yol sefiliyim
Ben de bu yayladan şaha giderim

Alınmış abdestim aldırırlarsa
Kılınmış namazın kıldırırlarsa
Sizde şah diyeni öldürürlerse
Ben de bu yayladan şaha giderim

Pir Sultan Abdal'ım dünya durulmaz
Gitti giden ömür geri dönülmez
Gözlerim de şah yolundan ayrılmaz
Ben de bu yayladan şaha gider"

Özgürsüzlük, hukuksuzluk, adaletsizlik, baskı ve zorbalığın her türüne karşı savaşım içerisinde belirginleşen âşık edebiyatı, geçmişte kalmış, geçerliliği olmayan bir yazınsal gelenek değildir. Bu yazınsal tür, içinde barındırdığı düşünsel birikimle güncel yeni açılımları özendirmeye elverişlidir.

Kul Nesimi'nin (17. yüzyıl) "Yar Benimdir Kime Ne" adlı şiirinde yer alan

"Ben yitirdim, ben ararım yâr benimdir kime ne
Gâh giderim öz bağıma gül dererim kime ne
Gâh giderim medreseye ders okurum Hak için
Gâh giderim medreseye dem çekerim kime ne"

dörtlüğü, düşünsel özgürlük, özerkleşim ve düşünsel ayrımlaşma uğraşı için güzel bir örnektir. Aynı şiirin

"Al Yezit seccadeni al yürü mescit yoluna
Pir eşiği benim kabem kıble gâhım kime ne
Gâh çıkarım gökyüzüne hükmeder kaftan kafa
Gâh inerim yeryüzüne yâr severim kime ne"

dizeleri, bağnazlığa açık karşı çıkışı ve aynı zamanda karşıt kültür geleneğini dile döker.

Yine aynı şairin "Canım Erenlere Kurban" olarak bilinen şiirindeki

"Canım erenlere kurban
Serim meydanda meydanda
İkrarım ezelden kadim
Canım meydanda meydanda

Gerçek olan olur gani
Gani olan olur veli
Nesimi"yem yüzün beni
Derim meydanda meydanda"

dizeleri, hem söz konusu karşıt geleneği, hem de savaşımcılığı anlatır.

Muhalif Kültür, Âşık Edebiyatı ve Tarihsellik

Âşık edebiyatı birikimi, Ahmet Yesevi'nin, hikmetlerinden, Babai başkaldırısından, Yunus Emre'den, Şeyh Bedreddin ve daha nicesinden gelen tarihsel birbirikimin ürünüdür. Ayrıca, bu birikimin yadsınamaz tarihsel bir değeri vardır. Ahmet Yesevi, Babai Başkaldırısı bağdaşımcı ve savaşımcı abdallar, Yunus Emre ve Şeyh

Bedreddin bağlantısının sürekliliğine ilişkin ayrıştırıcı çözümleme denemesi, âşık edebiyatı birikiminin tarihselliğini belirgin biçimde ortaya koymaktadır.

Tarihsellik, aynı zamanda toplumun tarih içerisinde oluşturduğu "anlam(landırma)" birikiminden eleştirel bir tutumla yararlanarak, şimdiyi kurmaya ve geleceği oluşturmaya yönelik bilinçli bir yönelişle tarihsel gidişi ya da süreci anlamlandırma çabasıdır. Tarihsel birikimin ayrıştırılarak, kişinin özerkleşimine ve özgürleşmesine katkı yapabilecek kültür öğelerinin güncelleştirilmesi, hem tarihsel sürekliliğin sağlanmasına, hem de toplumsal demokratikleşmeye bir katkıdır. Âşık edebiyatı geleneğinin erk karşıtlığı ve özgürlük düşkünlüğü, muhalif kültür öğeleri arasında sayılır.

On dokuzuncu yüzyılda yaşamış olan Dadaloğlu'nun "Yüce Dağdan Aşan Yollar Bizimdir"[125] şiirinde yer alan şu iki dörtlük tarihsel gidiş içinde erk karşıtı ve savaşımcı tavrı anlatır:

"Belimizde kılıcımız kirmani
Taşı deler mızrağımın termanı
Hakkımızda devlet vermiş fermanı
Ferman padişahın dağlar bizimdir

Dadaloğlu yarın kavga kurulur
Öter tüfek davulbazlar vurulur
Nice koç yiğitler yere serilir
Ölen ölür kalan sağlar bizimdir"

Dadaloğlu'nun aynı kaynakta yer alan şu dörtlüğü, bu halk şairinin savaşımcı ruhunu yansıtır:

"Dadaloğlu söyler size andını
Şimdiden yok bilsin hasmım kendini
Bağlasalar parçalarım bendimi
Yatacağım bilsem bile zindanda."

Âşık edebiyatı, toplumsalı ve bireyseli yaratan ve geliştiren başlıca kaynak olan insanı, insan aklını temel almıştır. Bu nedenle, bu

---

125 İsmail GÖRKEM: "Yeni Bilgiler Işığında Dadaloğlu"; e- yayınları, İstanbul, 2006

yazın geleneğinin bir başka niteliği, çok doğal olarak, insancıllık ve akılcılıktır. Bu yazın türü insancıl ve akılcıdır; çünkü onun insan anlayışı, öncelikle tarihsel süreçte insanın öz-belirleyim çabasından süzülüp gelir

Özerk ve özgür birey, eleştirel bilince sahip olduğundan, düşünsel güdüleme çabalarına karşı koyar; karşı koymakla da yetinmez, akıl dışı etki kaynaklarını köreltmeye ve toplumsal düzeni ve yaşamı, dünyasal ve bilimsel yaklaşımla biçimlendirmeye uğraşır.

Âşık edebiyatını da kapsayan tarihsel birikim, yukarıda betimlenen amaçlar doğrultusunda ayrımlaştırıldığında, kişinin özerkleşimi ve özgürleşimine; kişiliklerin çoğulluğuna ve toplumsal demokrasiye ivme kazandıracak önemli boyutlar içerdiği görülecektir.

Bu yazınsal türün dayandığı zengin tarihsel birikim, demokrasi, özgürlük, özerkleşme gibi aşkın kavramların içeriğini oluşturan öğeleri bolca içermektedir. Yeter ki, bu yazın birikimi dayandığı geniş çeşitlilik ve taşıdığı özgürlükçü-eşitlikçi öz açığa çıkarılarak, günün koşullarına uygunlukları bakımından ayrıştırılabilsin. Böyle bir ayrıştırma yapabilmek için sağlam ve geçerli bir yaklaşıma gereksinme vardır. Karşıtların birliği ve tarihsel ilerleme ilkelerini temel alan diyalektik bir yaklaşım, bu gereksinmeyi karşılayabilir. Âşık Veysel'in "Güzelliğin On Para Etmez"[126] şiiri, başlı başına diyalektiğin anlatımı olarak yorumlanabilir.

"Güzelliğin on par'etmez
Bu bendeki aşk olmasa
Eğlenecek yer bulaman
Gönlümdeki köşk olmasa

Tabirin sığmaz kaleme
Derdin dermandır yareme
İsmin yayılmaz âleme
Âşıklarda meşk olmasa

126 Aşık Veysel şiirleri: Mein Turan/Gülağ Öz/Osman Yılmaz (hazırlayanlar): "Dostlar Seni Unutmadı. Aşık Veysel"; Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999

Güzel yüzün görülmezdi
Bu aşk bende dirilmezdi
Güle kıymet verilmezdi
Âşık ve maşuk olmasa

Senden aldım bu feryadı
Bu imiş dünyanın tadı
Anılmazdı Veysel adı
O sana âşık olmasa"

Seven, sevilen ve sevgi, birbirini gerektiren ve birbiriyle var olabilen üçlü bir belirlenim yahut nedensellik ilişkisinin anlatımı değil midir? Bu üçlü belirlenim ilişkisinin iki öğesi olan seven ve sevilen kendisinden çıkıp, ötekinde kendisini yeniden bularak, özüne dönmez mi? Âşık Veysel'in bu şiirini, "Ernst Bloch: Aristoteles'çi Sol" adlı bölümde irdelemiştim.

Böyle bir yaklaşım, "değişimin öğretisi" olduğundan, yapısı gereği eleştirel ve ilerlemecidir. Tarihsel evrimi içinde âşık edebiyatının özünde taşıdığı insancıl ve özgürlükçü nitelikleri ortaya çıkarabilir ve hem toplumsal, hem de yazınsal alanda geçerlileştirebilir.

İlericilik ya da ilerlemecilik, tarihsel süreç içerisinde sürekli ileriye doğru giden düz bir çizgi olarak değil, çoğul kişiliklerin "doğru'yu sürekli yeniden tartışarak, anlamlandırarak, yarattıkları özgürleşimci bir düşün ve edim doğrultusudur. Âşık edebiyatı, bu bağlamda doğruyu aramanın ve salt doğruyu sorgulamanın örnekleriyle doludur.

Âşık Veysel'in "Uzun İnce Bir Yoldayım" şiiri, sürekliliği, süreçselliği ve tarihselliği yalın biçimde anlatır. Şiirin bazı bölümleri söz konusu kavramları betimler gibidir:

"Uzun ince bir yoldayım
Gidiyorum gündüz gece
Bilmiyorum ne haldeyim
Gidiyorum gündüz gece

Dünyaya geldiğim anda
Yürüdüm aynı zamanda
İki kapılı bir handa
Gidiyorum gündüz gece

Şaşar Veysel işbu hale
Gâh ağlaya gâhî güle
Erişmek için menzile
Gidiyorum gündüz gece"

Âşık Edebiyatının Akılcılaşma Birikimine Katkısı

Laiklik, Türk toplum düzeninin en vazgeçilmez dayanağı, Anadolu kültürünün gerçekleştirmeyi başardığı görkemli düşünsel ve siyasal bireşimin hazırlayıcısı, taşıyıcısı ve geliştiricisi ve yol göstericisidir. Düşüncenin, aklın, bilincin ve ahlakın gelişmesine, özgürleşmesine koşut olarak gelişen laik birikim, özellikle Türkiye kültürünün gürül gürül akan bir kaynağıdır.

Laik birikiminin bu güçlü kaynağı, her türlü kültürel çeşitliliği insancıl bir yaklaşımla bağdaştıran, yeni bireşimlere ulaştıran ve kişilik çoğulluğuna olanak veren Anadolu kültür birikimidir.

İslami Heterodoksi ya da Anadolu Müslümanlığı diye nitelendirilen İslam'ın Anadolu'da kazandığı yeni nitelik de söz konusu bu birikimi geliştirmiş ve onun üzerinde yükselmiştir. Âşık edebiyatı da büyük ölçüde Anadolu Müslümanlığı geleneğinin bir parçasıdır. Örneğin, Kaygusuz Abdal, bağdaşımcı düşüncenin önemli köklerinden biri olan "varlık birliği" öğretisini şu iki dizede dillendirir:

"Benim ol Bağdat'ta feryat eyleyen
Başın oynatıp 'Ene'l Hakk' söyleyen."[127]

Anadolu abdalları geleneğinin bir parçası olan Abdal Musa da aynı düşünceleri haykırır:

---

127 Kaygusuz Abdal ve Abdal Musa'nın söz konusu şiirleri ve daha fazla bilgi için: Onur Bilge KULA: "Anadolu'da Çoğulculuk ve Tolerans"; İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2011

"Balım Sultan arkadaşı yoldaşı
Kızıl Del Sultan'durur hem eşi
Abdal Musa Sultan dersen ne kişi
Pirim Hacı Bektaş Veli değil mi?"

Söz konusu düşünsel geleneği kuram düzeyine yükselten Yunus Emre

"Din ve milletten geçer aşk eserini duyan
Mezhep ve din mi bilir kendisini yok sayan"

Ve

"Sen seni ne sanırsan, ayrığı da onu say
Dört kitabın anlamı budur, eğer varsa"

dizeleriyle hem sekülerleşmeye, hem de tolerans idesinin gelişmesine katkı yapar.

Yine Kul Nesimi'nin "Sorma Mezhebimizi" şiirindeki

"Sorma be birader mezhebimizi
Biz mezhep bilmeyiz yolumuz vardır
Çağırma meclis-i riyaya bizi
Biz şerbet bilmeyiz dolumuz vardır

Biz müftü bilmeyiz fetva bilmeyiz
Kıl ü kal bilmeyiz ifta bilmeyiz
Hakikat bağında hata bilmeyiz
Şah-ı Merdan gibi ulumuz vardır

Nesimi esrarı faş etme sakın
Ne bilsin ham ervah likasın hakkın
Hakk'ı bilmeyene Hak olmaz yakın
Bizim Hak katında elimiz vardır"

dörtlükleri, çok açık biçimde Anadolu/Türk kültürünün oluşturucusu bir öğesi olan bağdaşımcılık birikimini, dolayısıyla da karşıtlığı ve laik birikimi betimlemektedir.

Erzurumlu Emrah, Mansur'un "Ben Tanrı'yım" sözüyle İslam kültürüne kattığı felsefi geleneği, kapsayıcı bir şiirsellikle 19. yüzyılın ilk yarısında da sürdürür:

"Hidayet ehlinden gel olma menfur
Surette virandır, sirette mamur
Ne yüzden söyledi "enelhak" Mansur
İşitmişsin amma darı bilmezsin"[128]

Şairin söylemek istediği şudur: Hidayet ehlinin dış görünüşü perişan olabilir; ancak bundan ötürü ondan iğrenmemek gerekir. O görünüş bakımından ne kadar perişan ise, Hakk'a o kadar yakınlaşır. Mansur o yüzden "Ben Hakk'ım" demiştir.

Erzurumlu Emrah'ın aynı kaynakta yer alan şu dörtlüğü insancılık idesini öne çıkarması bakımından değerlendirilebilir:

"Urma bir kimseye, urulmayasın
Bir amel işle ki sorulmayasın
Bir tarika gir ki yorulmayasın
Doğru Hakk'a gider o rah efendi."

Dadaloğlu, anılan kaynakta yer alan dörtlüklerde yüzyıllar sonra aynı düşünsel doğrultuyu, aynı içtenlik ve kararlılıkla dile getirir:

"Nurdan imiş gökyüzünün direği
Gökte derler meleklerin süreği
Evliyanın Hacı Bektaş durağı
Tarikat de onun yolu değil mi?"

---

128 Ali Berat ALPTEKİN: "Palandöken Zirvesindeki Âşık Erzurumlu Emrah"; Akçağ Yayınları, Ankara, 2004

Ve

"Der Dadalı'm bu sözlerim haktır
Zaten evvelden belli ocağım beğdir
Urum'da Sehil'de rahatlık yoktur
Çağır Hacı Bektaş pirime doğru"

Bu düşünce geleneğinin yirminci yüzyıldaki temsilcisi Âşık Veysel'in

"Hayyam'a görünmüş kadehte, meyde,
Neyzen'e görünmüş kamışta, neyde,
Veysel'e görünür mevcut her yerde
Ne sen var, ne ben var bir tane Gaffar"

Ve

"Kuran'a bak İncil'e bak
Dört kitabın dördü de hak
Hakir görüp ırk ayırmak
Hakikatte yüz karası"[129]

dörtlüğü, hem Anadolu'da insancılık ve tolerans geleneğinin en önde gelen Yunus Emre'nin düşünsel yönelimini, hem de günümüzde bu gelenekten beslenen bağdaşımcı tutumu yansıtmaktadır.

Çağdaş her siyasal kuruluşun yararlanabileceği laik birikim, dünyasal ve insansal sorunlara, dünyasal ve insansal çözümler üretebilmenin de güvencesidir.

Türkiye'nin çağdaşlaşmasının ve uygarlaşmasının dayanağı da önemli ölçüde söz konusu birikimdir. Laik birikim, dünyasal ile dinsel alanın ayrımlaşmasının ve böylece yazgı denilen ve tarihsizliğe yol açan ön belirlenmişliğin aşılmasının temelidir. Aynı zaman-

---

129 Metin Turan/Gülağ Öz/Osman Yılmaz (hazırlayanlar): "Dostlar Seni Unutmadı. Aşık Veysel"; Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999

da kısır döngülerin yol açtığı tarihsizliği alt ederek, tarihlilik ve tarihsellik boyutunu yaratma çabasıdır.

17. yüzyılda yaşamış olan Kazak Abdal'ın "Ormanda Büyüyen Adam Azgını" adlı taşlamasında yer alan

"Ormanda büyüyen adam azgını
Çarşıda pazarda insan beğenmez
Medrese kaçkını softa bozgunu
Selam vermeğe dervişan beğenmez"

dörtlüğü, dinsel bağnazlık karşıtlığını, dolayısıyla da laik açılıma katkıyı simgeler.

Öncelikle eleştirel aklın bir türevi olan laik birikim, Avrupa'da Aydınlanma felsefesinin kuramcısı olan Immanuel Kant anlamında insanın kendi yarattığı bağımlılıkları yenerek, insancıllaşmak ve uygarlaşmak çabasının hem ürünüdür, hem de güvencesidir. Bu birikim aynı zamanda, kökenlendiği karşıt kültür ve demokratik çoğulculuk anlayışının, dolayısıyla da âşık edebiyatının vazgeçilmez kaynağıdır.

Laik birikim, hem dünyasal, nesnel, akılcı, eleştirel ve çözümleyici yaklaşımın giderek yaygınlaşması sonucu gelişmekte, hem de bu niteliklerin daha da gelişmesine uygun ortam hazırlamaktadır.

Laiklik, kökenlendiği görkemli birikime dayanarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte, güncelleştirilerek ve etkinleştirilerek, özgür bireylerin ve geniş toplum kesimlerinin yaşam biçimine dönüşmüştür.

Türkiye'nin siyaset kurumu, kapsamlı bir laik birikim yaratmış olan bir toplum ve kültürü layıkıyla temsil etmek ve onlara yeni açılımlar sunmak durumundadır. Bu açılımı başarabilmenin bir yolu da, karşıt kültür birikiminden yararlanarak, güncel sorunlara çözüm önermektir. Bu nedenle de âşık edebiyatı geleneği canlı ve diri tutulması gereken bir yazınsal birikimdir.

Pir Sultan'ın "Kul Olayım Kalem Tutan Eline" şiiri, sanki beş yüzyıl sonra, yine Sivas'ta olup biten yakım ve kıyımı öngörmüşçesine, günün sorunlarına ve siyasal sorumlularına bir yakınmadır.

"Kul olayım kalem tutan eline
Kâtip ahvalimi şaha böyle yaz
Şekerler ezeyim şirin diline
Kâtip ahvalimi şaha böyle yaz

Allahı seversen kâtip böyle yaz
Dün ü gün ol şaha eylerim niyaz
Umarım yıkılır şu kanlı Sivas
Kâtip ahvalimi şaha böyle yaz

Sivas illerinde sazım çalınır
Çamlı beller bölük bölük bölünür
Ben dosttan ayrıldım bağrım delinir
Kâtip ahvalimi şaha böyle yaz

Pir Sultan Abdal'ım ey Hızır Paşa
Gör ki neler gelir sağ olan başa
Hasret koydu bizi kavim kardaşa
Kâtip ahvalimi şaha böyle yaz"

Âşık edebiyatın en temel değerleri arasında adalet ve hak-hukuk yer alır. Etik ve hukuk özlü bir kavram olan ve Anadolu'da karşıt kültür içerisinde önemli bir yer tutan adalet, eşit yükümlülüklü, eşit haklı, özgür ve çok-yönlü kişilik gelişiminin benzer toplumsal koşullarda gerçekleşmesi olarak değerlendirilir. Adaleti tümleyen bir başka ilke, "kişi onurunu koruma ve ona saygı duyma"dır. Doğaldır ki, eşitlik ve kişi onurunun korunması, kadın-erkek her iki cinsiyet için geçerlidir. Heterodoks kültür birikimiyle harmanlanan âşık edebiyatı, bu alanda olağanüstü bir zenginlik sunmaktadır.

Adaletin oluşması ve geliş(tiril)mesi, özerk bireylerin, toplumsal gelişmenin sürdürümü ve yönlendirimine etken ve belirleyici katılımlarıyla olanaklıdır. Sosyal boyutu ile adalet, birlikte ve eşit koşullarda eyleyen ve üreten bireylerin, ürettiklerini yetenek ve başarımlarına göre paylaşmalarını gerektirir. Bu nedenle mülkiyet

ve bölüşüm ilişkilerinin adaleti sağlayacak biçimde düzenlenmesi, adalet istemi ve ereğini oluşturur. İnsanlar arası ilişkiler de toplumsal adalete göre ayarlanmalıdır.

Leibniz'in deyişiyle "*dünya düzeninin temeli olan adalet, bireyin öz-gerçekleştiriminin de temelidir.*" Âşık edebiyatı, bireyin öz-gerçekleştirimi amacıyla eylemli adalet anlayışının, doğru hukukun ve hukuksallığın gelişmesine önemli katkılar yapmıştır.

Türkiye kültürünün demokratik, insancıl, laik, özgürlükçü ve özerkçi kökleri "âşık edebiyatı" birikiminde aranabilir ve ortaya çıkarılabilir. Bu bağlamda, örneğin, Ahmed Yesevi ya da Yesevilik, Babai Hareketi, Anadolu Abdalları, Yunus Emre, Nesimi ve Şeyh Bedreddin, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Köroğlu, Dadaloğlu ve Âşık Veysel kaynaklarına başvurulabilir. Türkiye insanının tarihsel bilincini yoğun biçimde biçimlendiren bu yazıncı-düşünür ve âşıkların yapıtları ayrıştırılarak çözümlenebilir.[130]

XVIII. Edebiyat-Tarih İlişkisi Nasıl Açıklanabilir?

Edebiyat-Tarih ya da Olgu-Kurgu Bağıntısı

Alman yazar Thomas Mann, romanı, "anlatının şöleni" diye nitelendirir. Bu tanımlama, sanayi devrimi sonucu iyice belirginleşen toplumsal katmanlaşmaya ve düşünsel-yazınsal çeşitlenmeye koşut olarak önemlileşen ve giderek öbür yazınsal türleri kuşatan "roman"ı düşünümleme olanağı sunmaktadır.

1800'lü yıllarda Almanya'da yazında başatlaşan "Romantik"[131] akım, tek gerçeklik olarak nitelendirdiği "*ilerlemeci evrensel yazın*" kavramını saltlaştırma düzeyinde önemser. İlerlemeci evrensel edebiyat anlayışı, "*bütün sanatların iç bağıntılarını*" içeren ve bütün yazın türlerini kapsayarak harmanlayan "tümel sanat

130 Burada "Âşık edebiyatı geleneği" kapsamında konulaştırdığım yazar, düşünür ve şairlerin yapıtlarının birçoğunu "Anadolu'da Çoğulculuk ve Tolerans" (İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011) adlı kitabımda ayrıntılı irdelemeye çalıştım.

131 Romantik edebiyat anlayışına ilişkin özgün metinler ve daha geniş bilgi için: Onur Bilge KULA: "Hegel Estetiği ve Edebiyat I"; İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, 2010

yapıtı"nı öne çıkarır. Kuramsal ve felsefi olarak Romantik, dünyanın *"asıl anlamını algılayabilmek" için onun "romantikleştirilmesini"* erekler.

Bütün yazınsal türleri harmanlayan "tümel sanat yapıtı" olarak belirginleşen "roman"da kullanılan başlıca izleklerden biri de "geçmiş" ya da "tarih"tir. Geçmişi ve öz tarihi konulaştırma veya yazınsallaştırma eğilimi, Avrupa'da özellikle 19. yüzyılın başından itibaren "ulus devlet kurma" ve uluslaşma bilincinin belirginleşmesi sonucu ortaya çıkmıştır ve yaygınlık kazanmıştır.

Çok-katmanlı bir kurgu ürünü olan edebiyat, dolayısıyla da "roman" ve yine tarih yazıcısının dilsel aktarımı dolayımıyla kurgulanan "tarih" kitabı arasındaki bağıntı ilginç ve duyarlılık gerektiren bir araştırma konusudur.

Edebiyat ile tarih arasında benzerlikler ve benzemezlikler vardır. Her şeyden önce tarih bir bilimdir. Dolayısıyla, tarih, bilim sıfatını hak edebilmek için, araştırma nesnesi, yöntemleri ve çıkarımları bakımından nesnellik ilkesine uygun olmak, bir başka deyişle, doğruluğu ve/veya yanlışlığı bakımından sınanabilir olmak zorundadır.

Buna karşın, edebiyat iki yönlü veya iki aşamalı bir alandır. Birincisi, edebiyatın üretim veya yazım aşamasıdır. Bu aşamada yazınsal üretim tümüyle estetik/sanatsal bir olaydır. Edebiyat bu yönüyle tümüyle öznel ve tikel bir estetik yaratımdır.

İkincisi, üretilmiş yazınsal yapıtların veya metinlerin bilimsel olarak incelendiği aşamadır. Bu aşamada edebiyat bir bilim dalıdır. Üretilen yazınsal yapıtların bilimsel olarak irdelendiği, açıklandığı ve çözümlendiği bir dalıdır.

Bir bilimsel disiplin olarak tarih ile edebiyat, kültür ve beşeri bilimler alanına girer. İki özerk bilim dalı olarak birbirine benzer. Bu iki bilim dalının bir başka ortak yönü, öznel değerlendirime dayanmalarıdır.

Bu nedenle, bir bilim alanı olarak "tarih"in nesnellik savı görecelileştirilir; çünkü tarih biliminin her türlü nesnellik arayışına karşın, tarih yazıcısının öznelliği kaçınılmaz olarak bir biçimde yapıtlarına da yansır. Bu bağlamda soruna yaklaşıldığında, tarih

yapıtlarının da en geniş anlamıyla "kurgu" ürünleri oldukları gerçeği yadsınamaz.

Paul Ricoeur'nün "Zaman ve Anlatı II- Tarih ve Anlatı"nın girişindeki açımlaması uyarınca, tarih, "anlatısal" bir alandır.[132] Tarih, *"bir öyküyü izleme yeteneğidir."* Anlatısal biçimden en uzak olan tarih, *"anlatının anlaşılması olayına bir türeme bağıyla"* bağlıdır. Böyle bir sav, *"tarihsel zamanla doğrudan bir ilişki"* içindedir. Bir anlam aktarımı olan tarih, *"anlatısal biçimlendirmelerin anlamından"* dolaylı olarak türer. Tarih yazımı, "büyük mimesis döngüsü" içinde, *"zaman içinde meydana gelen olaylara düzen vermesiyle"* gerçekleştirir. Tarih yazımı, anlamını, edim alanını "yeniden biçimlendirmek" suretiyle bütünler. Tarihteki gerçeklik sorunu, tarihsel gerçeklik savı ile kurgunun savı arasındaki "kesişmeli gönderme" ile ilgilidir. Bu yüzden, anlam ile gönderme "ayrı tutulmalıdır."

Bu yaklaşımı belirginleştirmek amacıyla kavramsal bir irdeleme denemesi, yazın-tarih ilişkisini belirginleştirmeye katkıda bulunabilir. Her şeyden önce şu yazın-kuramsal saptamayı yapmak gerekmektedir: Olayları neden-sonuç ilişkisi içerisinde irdelediği sürece, doğal olarak eğer bu başarılabilirse, tarih, bir bilimdir. Buna karşın edebiyat, yukarıda da vurguladığım gibi, en azından üretimi açısından bir sanattır. Edebiyata sanatsallık kazandıran niteliklerse kurgu bağlamında somutlaşan biçem ve biçemlendirim üzerinden gerçekleştirilen estetikleştirimdir.

Frankfurt Okulu kapsamında "eleştirel düşünce" ve "eleştirel kuram" akımına yaptığı katkılarla Alman düşün ve sanat tarihini de biçimlendiren Theodor Adorno, Lukacs'ı eleştirirken, gerçekliği olduğu gibi yansıtarak sanat yaratılamayacağını vurgular. Adorno'nun yazın-kuramsal ya da estetik yönden tutarlı görünen bu yaklaşımı uyarınca, sanat, gerçekliği "görüntüleyerek" ya da belli bir "perspektiften" olduğu gibi yansıtarak oluşamaz. Sanat, "gerçekliğin görgün biçimince gizlenen şeyleri, özerk kurgulanımının gücüyle dile getirmek suretiyle" oluşur.[133]

---

132 Paul RİCOEUR: "Zaman ve Anlatı II - Tarih ve Anlatı"; çeviren: Mehmet Rifat, YKY, İstanbul, 2009.

133 Theodor W. ADORNO: "Noten zur Literatur" (Edebiyat Üzerine Notlar); Toplu Yapıtlar 11, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 264.

Bu yaklaşım uyarınca, yazın sanatı ve kuramı açısından önemli olan "tarihsel gerçekliğin", ki yazılılaştırılınca bir anlamda bu da bir kurgudur, görgün biçimiyle yansıtılmasının sanat için yeterli olamayacağıdır. Tarihselin yazınsallık, daha kapsayıcı deyişle, sanatsallık niteliği kazanabilmesi, kurgulayım, biçemselleştirim ve bunların doğal türevi olarak ortaya çıkan estetikleştirim ile olanaklıdır. Dil dolayımıyla gerçekleştirilen biçemselleştirim ve estetikleştirim sonucu ortaya çıkan "*özerk sanat yapıtı*", Adorno'nun yukarıda andığım yapıtında (s. 42) yer alan "*bir şeyi anlatmak demek, özel bir şey söylemek demektir*" saptamasında dile getirdiği özgünlük ve tekillikten doğar.

Özel ve özgün, dolayısıyla da tekil bir söylem geliştirmek, anlatının şölenleştiği romanı roman, daha geniş bir deyişle sanat yapıtını sanat yapıtı durumuna getiren başlıca niteliktir. Bilgisizlik ve kasıt dışında, "tarihseli" estetikleştirerek, özgün bir söylem oluşturmak, söz konusu "tarihsel"i bozmak ya da saptırmak olarak adlandırılamaz. Bu ilke, roman dâhil bütün sanat yapıtları için geçerlidir.

Tarihsel bir olayın yazınsal anlatımı ya da sanatsallaştırımı, çoğunlukla tarih-yazın ilişkisi bağlamında "olgu-kurgu" ilişkisini gündeme getirir. Bu bağlamda doğal olarak olgu bilimi; kurguysa yazını, daha açık anlatımla, dilsel estetikleştirim ürünü olan anlatı sanatını simgeler. Bu saptamayı belirginleştirmek amacıyla vurgulamak gerekirse: Nesnel tarih, "olan", "olmuş olan"; edebiyat ise "olabilir olan" üzerine kurulur. Sanat yapıtının iletisi, "olabilirlik" kapsamında değerlendirilir.

Olmuş olan ile "olabilir olan" arasındaki ilişki veya ayrım, Nazım Hikmet'in "Şeyh Bedreddin Destanı"nı örneğinde konulaştırılabilir.[134] Şeyh Bedreddin, 14. yüzyılın ikinci, 15. yüzyılın birinci yarısında Anadolu'da Türk İslam kültürü içinde yetişmiş dönemin en önemli hukuk bilgini ve bilimcisidir. Batı Anadolu'da başlayıp, Balkanlar'a değin yayılan bir isyanın önderidir. Bu başkaldırı, gerçekleşmiştir; "olmuş olan" bir olaydır. Dolayısıyla, tarihsel bir olgudur.

---

134 Bu konuyu, "Anadolu'da Çoğulculuk ve Tolerans" adlı kitabımda ayrıntılı olarak irdelediğim için, burada sadece bir değini düzeyinde ele aldım.

Nazım Hikmet'in "Şeyh Bedreddin Destanı" adlı muhteşem şiiri ise, söz konusu başkaldırının şiirselleştirilmesidir; yazınsal olarak estetikleştirilmesidir. Her sanatsal/yazınsal yapıt gibi, bu yapıt da konulaştırdığı olaya ilişkin bir kurgudur; şairin öznel-tikel duyumsama, biçemselleştirme ve estetikleştirme yeterliliğinin bir dışa-vurumudur. Edebiyat/şiir, öznel-tikel bir kurgunun ürünü olmasından ötürü, sadece "olabiliri" anlatır.

Yazınsal İleti, Olabiliri Anlatır

Bu nedenle, romanı da kapsayan malzemesi dil olan anlatı sanatı "olasılıkları" bildirir; bu niteliği nedeniyle de olgulara ilişkin değerlendirmeleri çoğaltır. Değerlendirme çoğulluğu, olaylara ilişkin bakışların görecelileştirilmesine uygun ortam hazırlar; başka bakışları gündeme getirir. Böylece tekliği çokluğa dönüştüren bir işlev görür. Bu saptamayı belirginleştirmek amacıyla Türk romanından bir örnek vermek gerekirse: Özellikle ve belirgin olarak Kemal Tahir, toplu yazınsal yaratımında Osmanlı-Türk tarihine bakışları çeşitlendirmeyi amaçladığını dile getirir.

Hilmi Yavuz'un "Devlet Ana"yı konulaştırdığı "Tarih ve roman bir tek söylemde anlatıya dönüşebilir mi?" adlı yazısında (Zaman, 01.03.2002) tartıştığı "tarihe seçenekli bakış" yönelimi de bu bağlamda değerlendirilebilir.

Tarihe seçenekli bakış bağlamında Nedim Gürsel'in "Boğazkesen" adlı romanı anılabilir. Bahriye Çeri tarafından "Tarih ve Roman"[135] adıyla kitaplaştırılan "Boğazkesen"e ilişkin eleştiri ve söyleşi benzeri görüşler, tarihe bakışta ortaya çıkan çeşitliliği göstermesi bakımından ilginçtir. "Boğazkesen"de çok önemli bir tarihsel kişilik başattır.

Tarihsel romanlarda konu ya da izlek bir kişi olabileceği gibi, bir olay da olabilir. Bir olay etrafında yapılandırılan romana örnek olarak Ahmet Altan'ın "İsyan Günlerinde Aşk" adlı romanı gösterilebilir. Anılan yazarın yakın dönem Türk tarihi yönünden önemli

---

135 Bahriye Çeri: "Tarih ve Roman"; Can Yayınları, İstanbul, 2001

bir olay olarak değerlendirilen 31 Mart Olayı çerçevesinde kurguladığı "İsyan Günlerinde Aşk" adlı yapıtı, 31 Mart Olayı'nın çeşitli açılardan tartışılmasına ve yakın tarihin bu kesitinin çeşitli açılardan yorumlanmasına ortam hazırlamıştır.

Bu romanda sorgulanan 31 Mart Olayı'ndan sonra "Türk siyasal yaşamında baskıcılık ve ideolojik milliyetçilik başatlaşmıştır" biçiminde görüşler varlığını korumaktadır. Ahmet Altan'ın anılan romanında geliştirdiği söylem uyarınca, 31 Mart Olayı, Türkiye'de siyasetin askerileştirilmesi için gerekçe olarak kullanılmıştır.

Tarihseli anlatılaştırmasıyla bilinen Ahmet Ümit son romanı "Sultanı Öldürmek"te tarihsel bir olay ve/veya olaylar dizisini derin bir estetik duyarlılıkla yazınsallaştırmıştır. Edebiyat-tarih ilişkisini, izleyen bölümde yer alan bu romana ilişkin açımlama denememde örneklendirmeye çalıştım.

Orhan Pamuk "Benim Adım Kırmızı" adlı romanında tarihsel bir izleği, 16. yüzyılda İstanbul'da egemen olan sanata bakışı büyük bir başarıyla yazınsallaştırmıştır.

Ahmet Altan'ın anılan romanında geliştirdiği yazınsal söylem, bazı bilimcilerce de paylaşılmaktadır. Bu olaydan sonra dinci başkaldırı gerekçesiyle ittihatçı yönetimin milliyetçiliğe ve baskıcılığa yöneldiği; söz konusu ideolojik tercih ve yönelimin sonuçları olarak sıkıyönetim, işkence ve devlet terörü gibi uygulamaların Türkiye'de siyaseti biçimlediği gibi savları savunanlara örnek olarak Taner Timur gösterilebilir. Anılan bilimci, "Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik"[136] adlı kitabında benzer savları gerekçelendirmektedir.

Konu kapsamında yeniden Kemal Tahir'e dönmek istiyorum. Anadolu'da egemen olan üretim, üleşim ve tüketim tarzının özgünlüğü üzerine kurduğu kuramsal savlarını yazınlaştırarak, tarihe bakış seçeneklerinin çoğalmasına katkı yapmayı erekleyen Kemal Tahir, tarih bağlamında da olsa gerçeğin/hakikatin salt ve değişmez olamayacağını konulaştırmıştır. Anılan yazar, bu yaklaşımını yazın-kuramsal yazılarında da gerekçelendirmeye öncelik vermiş-

---

136 Taner TİMUR: "Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik"; İmge Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, s. 61, Ankara, 2002

tir. Kemal Tahir'e göre, *"Türk romancısının ana ödevi, imparatorluk kurma gücüne sahip Türk insanının geleceği kurtaracak cevherini, bu cevherin tarih boyu taşıdığı insancıl birikimi, bu birikimin gelecekte işe yarar yönünü bulup çıkarmaktır."*[137] Kemal Tahir'in felsefi derinliğiyle dikkat çeken bu belirlemesi, edebiyat-tarih ilişkisini ve/veya etkileşimini ortaya koymaktadır.

Tarih(sel), İdeolojik Güdümlemeye Açıktır

Kemal Tahir'in kültürel birikimi ayırıcı yaklaşımla irdelemenin gereğini vurgulayan bu saptaması hâlâ geçerliliğini ve güncelliğini korumaktadır. Ancak, bu yazarın ödev olarak gördüğü ve başta "Devlet Ana" olmak üzere, toplu yazın üretiminde değişik yoğunluklarda temel izlek olarak konulaştırdığı "Türk'ün tözü" ya da "Türk'ün ruhu"nun yazınsal alanda ortaya çıkarma girişimi, bir bakıma iki ucu keskin bir bıçak gibidir. Kemal Tahir, kuramsal olarak tarihsel birikimin insancıl içeriklerinin güncel sorunların çözümü amacıyla güncelleştirilmesini ereklemektedir. Bu boyut, köklü bir tarih bilincinin geliştirilmesi açısından gerekli ve yararlıdır.

Ancak, "Türk'ün tözü"nün açığa çıkarılması girişiminin ideolojik kötüye kullanımlara açık bir konu olduğunu da bilmek gerekir. Bazı çevreler, ideolojik amaçlarla Türk'ün ruhunu aşırı yüceltme eğilimine girebilir; bu da "ırkçı milliyetçiliği" özendirebilir. Dolayısıyla, Kemal Tahir'in dile getirdiği "Türk'ün tözünü" açığa çıkarma girişimi konusunda amaç ile gerçeğin örtüşmeme olasılığının yüksek olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Nitekim *"Türk'ün devlet kurucu tözünü ortaya çıkarma"* arayışı, Kemal Tahir'in Marksizm'den çok milliyetçilikten etkilenmesi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Taner Timur daha önce andığım "Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik" adlı yapıtında "Devlet Ana"yı bir *"Türk-İslam eseri"* olarak nitelendirmektedir. Timur'a göre, anılan yapıtın içerik bakımından

---

137 Aktaran: Mustafa Kemal ŞAN: "Kemal Tahir ve Tarihsel Gerçeğin İnşası"; yayımlandığı yer: Kemal Tahir'in 30. Ölüm Yıldönümü Anısına"; Sosyoloji Yıllığı-Kitap 10, Sosyoloji Araştırmaları Merkezi- Kemal Tahir Vakfı Çalışması.

Marksizm'le *"hiçbir ilgisi yoktur"*; yapıtın belirleyici niteliği, *"İttihatçı dönemden beri birçok 'solcu'muzun bilinçaltına işlemiş olan milliyetçi"* savlardır.[138]

Milliyetçi ya da ulusalcı dalganın yükselmesinin de etkisiyle daha önce Kemal Tahir'e mesafeli bakan birtakım çevrelerin son dönemlerde yazara düşünsel yakınlık duyması ve yapıtlarını güncelleştirmesi, romanda konulaştırılan milliyetçi tutumun "ideolojik amaçlar" için kullanıma açık olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Belirginleştirmek amacıyla bir kez daha vurgulamak yararlı olabilir: Taner Timur tarafından Kemal Tahir'e ve yine Atilla İlhan'a yönelik olarak ortaya atılan "ideolojik milliyetçilik" eleştirisini önlemek için, "tarihsel"in hiçbir kaygı ve koşuldan dolayı "araçsallaştırılmaması" gerekmektedir. Tarihsel kişilikler etrafında oluşturulan sanat, bilim ve eleştirel akıl ile bağdaşmayan "kişi kutsaması" da bu çerçevede değerlendirilebilir.

Kemal Tahir'in "İslam-Türk" öğeleri yer yer ideolojik milliyetçiliğe malzeme oluşturabilecek ölçüde yapıtlarına içkinleştirmesi elbette eleştiri konusu yapılabilir; ancak onun kuramsal düzeyde kalmakla birlikte, tarihe bakışı çeşitlendirmek savı, Marksçı yönelimli yazın bilimi alanında belirgin bir tutumla savunulmaktadır. Bu bağlamda Zoran Konstantinoviç örnek gösterilebilir. Konstantinoviç'in yaklaşımı uyarınca, kurgu dolayımıyla güncelleştirilen "tarihsel", salt ve değişmez değildir. Kurgulayanın düşünsel yönelimi doğrultusunda biçimlenen "tarihsel", sadece bir *"anlam ve anlamlandırma arayışı"*[139] ya da öznel bir yeniden anlamlandırma denemesidir.

Bu nedenle tarih-yazın ilişkisi eleştirel duyarlılık gerektiren bir konudur. Bununla birlikte vurgulamak gerekir ki, tarihselliği içermeyen, tarihten kopuk bir yazın da yoktur; ancak, bu saptamanın tersi de doğrudur: Yazısız ve yazınsız bir tarih de olamaz. Bu yüz-

---

138 Taner TİMUR: "Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik"; İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2002, s. 222.

139 Zoran KONSTANTINOVIC: "Vergleichende Literaturwissenschaft"; s. 101- 102, Peter Lang, Bern, Frankfurt a.Main, New York, Paris, 1988

den yazın ve tarih, birbirini içeren, bütünleyen ve gerektiren iki alan olarak nitelendirilebilir. Biri olmadan öbürü olamaz.

Bunun yanı sıra, tarih iki anlamıyla "yazının" oluşum ve biçimlenim ortamıdır. Dolayısıyla tarih, yazını kuşatır. Yazın ise tarihsel olgu, olay ve kahramanları "geliştirmeksizin" ya da "dönüştürmeksizin", kurgu yoluyla sanatsallaştırarak, toplumsal bilincin ve kolektif belleğin süreklilik kazanmasına ve bakış açılarının çeşitlenmesine katkıda bulunur.

"Şu Çılgın Türkler" Ne Ölçüde Tarih-Romandır?

Tarih-edebiyat ya da tarihin edebiyatta konulaştırılmasına, tarihe bakışı çeşitlendirmesine ve ideolojik milliyetçilikten uzak, katıksız bir yurt sevgisine dayanan "ulusal bilinç" geliştirmeye katkı yapmayı erekleyen güncel yapıtlar arasında Turgut Özakman'ın "Şu Çılgın Türkler"[140] adlı yapıtını anmak gerekmektedir. Bu yapıt, ne tek başına tarih, ne roman, ne de tarihsel roman olarak adlandırılabilir.

Bu yapıt, Hilmi Yavuz'un deyişiyle ve bu değerlendirmeye tümüyle katılmamakla birlikte, aynı anda hem tarih, hem de romandır; dolayısıyla bir tarih-romandır. Türkiye'de son yıllarda en fazla okunan ve yoğun olarak alımlanan bir romandır. Bunda ülke içerisinde güçlenen ve laik-demokratik toplum düzeni açısından bir tehlike olarak algılanan dinin siyasallaştırılması ve toplum yaşamına içkinleştirilmesi çabalarına ve ülke dışında ve özellikle Orta Doğu'da ortaya çıkan emperyalist amaçlı sömürgeleştirme girişimlerine karşı duyulan tepkinin payı olabilir. Bu boyut, yazın kuramının ana alanlarından biri olan "alımlama estetiği" bağlamında ayrıca tartışma konusu yapılabilir.

Bu tarih-romanın tarihe bakışı zenginleştiren yönüne ilişkin olarak şunlar söylenebilir: "Şu Çılgın Türkler", ölüm pahasına özveri, onur, kararlılık, süreklilik, kahramanlık, yenileş(tir)me, sarsılmaz yurtseverlik gibi yazınsallaştırmaya elverişli örnekler

---

140 Turgut ÖZAKMAN: "Şu Çılgın Türkler"; Bilgi Yayınevi, 268. Basım, Aralık, 2005, Ankara

içermektedir. Bunun yanı sıra, körü körüne Batı düşmanlığı değil, akıl ve bilim kapsamında emperyalist Batı'nın eleştirisi, yapıta içkindir. Batı'ya ilişkin başat olumsuz yaklaşıma karşın, Batı uygarlığına olumlu bakış da söz konusudur. Bu olumlu bakış, yapıtta Ziya Gökalp'ın ağzından dile getirilmektedir (s. 158). İlgili bölümde Avrupa uygarlığının bilim, sanat ve teknolojiyi de içerdiği özellikle vurgulanır.

Öncelikle Avrupalı sömürgeci güçlerin eleştirisi anlamında Batı eleştirisiyse, Batılı sömürgeci ve emperyalist güçlerin önce "Doğu Sorunu" (s. 44), daha sonra da açık anlatımla "Türk Sorunu" (s. 197) olarak adlandırdıkları Osmanlı-Türk devletinin Avrupa'daki toprak varlığının paylaşılması "sorunu" (!) bağlamında somutlaşmaktadır.

Batı eleştirisini tümleyen bir başka boyutsa, "uygar" Batı'nın Anadolu'da Yunanlarca gerçekleştirilen baskı ve kıyımlara göz yumması, bunları görmezlenerek çok-standartlı bir tavır sergilemesidir.

Batı eleştirisinin bir başka tümleyici yönü, "Şu Çılgın Türkler"-de vurgu yapılan Helenizm ya da Filhelenizmdir. Bu tarih-romanın birçok yerinde, örneğin, 18, 27, 143, 144, 502, 589 gibi sayfalar Helenizm bağlamında anılabilir. Bu bağlamda tarihten köklenen Helenizm'in hâlâ Avrupa'da ve Amerika'da Türkiye karşıtlığının düşünsel kaynağı olduğunu da vurgulamak yerinde olur. Konunun bu boyutunu felsefi etkileri bakımından da açımlamak güncelliğini korumaktadır.

"Şu Çılgın Türkler", akıl ve bilimi yol gösterici olarak alan; özgürlük, bağımsızlık ve yenileşmede direnen, ulus egemenliğini öne çıkaran, başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere, Ulusal Kurtuluş Savaşı önderliğinin anlatılmaz kahramanlığının, derin ve uzakgörüsünün destansı anlatısıdır.

Bu destansı anlatıda;

- Yoksul bir Kürt çocuğunu evlat edinen Atatürk'ün insan yönü;
- *"Elimizde silah öleceğiz; hiçbirimiz şehitlerimizden daha büyük değiliz!"* diyen Erzurum milletvekili Durak Bey;

- Ulusal Meclis'te savaş kararlığı azalan sesler yükseldiğinde, *"Biz buraya kaçmaya mı geldik, yoksa kavga ederek ölmeye mi?"* diye sorarak, savaş kararlılığının pekişmesine katkı yapan Tunceli milletvekili Diyap Ağa;
- *"Dünyada ilk gönüllü er"* olarak görev alan ünlü kadın yazar İhalide Edip Adıvar;
- *"Bu savaş yeniden yoğrulan Türk halkının savaşıdır"* diye yazan Falih Rıfkı Atay;
- Kağnıyla kamyonu alt eden Türk halkının çelikleşmiş bir istenci;
- Başkomutana verdiği sözü *"yarım saat içerinde yerine getiremediği"* için canına kıyan Albay Reşat Çiğiltepe'nin sarsılmaz onur anlayışı;
- Yunanlar, Batı Anadolu'yu yakıp yıkmasına karşın, yerde duran Yunan sancağının kaldırılmasını buyuran, tutsak Yunan generaline *"Üzülmeyin General. Siz görevinizi yaptınız, artık konuğumuzsunuz!"* diyebilecek ölçüde özgüveni ve özsaygısı yüksek devlet adamı Atatürk;
- Kendisi yürürken *"tutsak bir Yunan subayını eşek sırtında götüren"* bir Türk erin düşmanına karşı sergilediği saygılı davranış;
- Yunan askerlerinin tecavüzünden kurtulmak için ateşe verilen evle birlikte kendisini yakan genç kızın yüksek namus anlayışı;

gibi sayısız davranış vardır.

Bu tarih-romanda yer alan yazınsal söyleme dönüştürülmeye uygun bu olay, olgu ve davranışların yanı sıra, ideolojik milliyetçilik açısından "araçsallaştırılmaya" elverişli bazı bölüm ve anlatımların bulunduğu da yadsınamaz.

Türk Edebiyatında "Tarihsel"in Anlatılaştırılması

Tarihsel roman bağlamında Cumhuriyet dönemi Türk siyasal tarihine bakışın çeşitlenmesine katkı yapmaları bakımından birkaç örnek, konunun tümlenmesine katkı yapabilir. Bu kapsamda

Nazım Hikmet (Kuvayi Milliye, Şeyh Bedreddin Destanı), Vedat Türkali (özellikle "Bir Gün Tek Başına', "Güven" ve "Komünist'); Yaşar Kemal (özellikle "İnce Memed" ve "Dağın Öte Yüzü') Adalet Ağaoğlu (özellikle "Bir Düğün Gecesi"), Füruzan ("47'liler"), Oya Baydar ("Sıcak Külleri Kaldı" ve "Erguvan Kapısı"); Orhan Pamuk (özellikle "Kara Kitap" ve "Benim Adım Kırmızı"), Elif Şafak (özellikle "Pinhan" ve "Baba ve Piç") ve Ahmet Ümit (neredeyse bütün romanları, son olarak da "Sultanı Öldürmek") anılabilir.

Bir saptama yaparak ve bir sav ortaya atarak, tartışmayı boyutlandırmak yararlı ve gerekli görünmektedir: Türkiye'de son yıllarda tarihsel roman ya da "tarihsel"in giderek daha fazla yazınsallaştırıldığı görülmektedir; ancak bunun yeterli olduğunu söylemek zordur. Onlarca uygarlığın geliştirildiği ve insanlığın edinimine sunulduğu Anadolu'nun kültür birikimi, yazınsal söyleme dönüştürülmeye uygun bir gizil-güç oluşturmaktadır.

Ayrıca, Asya, Avrupa ve Afrika'yı kapsayan kültür alanlarında çeşitli sürelerde olmakla birlikte yaklaşık altı yüz yıl egemenlik kurmuş bir ulusun sahip olduğu kültürel çeşitlilik de ortadadır. Anadolu uygarlığı üzerinde geliştirilen Osmanlı/Türk kültür birikimi yazınsal üretim açısından tüketilemez bir kaynak niteliğindedir. Böyle bir kültürel zenginlikten kökenlenen "tarihsel" çok daha fazla, çok daha boyutlu, çok daha derinlikli olarak yazınsallaştırılabilir, yazın üretimini çeşitlendirebilir.

Birkaç yıl önce internette konuya ilişkin yaptığım kısa bir gezinti sonucunda Almanca olarak çeşitli zaman ve döneme, örneğin, "Antik" döneme ilişkin yaklaşık 100, "Konstantinopel" adı altında 30, "İstanbul" adı altında 4, "Türkiye" adı altında 13, "Asya" adı altında 9, "Küçük Asya" adı altında 16, "Antakya" adı altında 3, "İzmit" adı altında 3, "İzmir" adı altında 2, "Byzans" adı altında 21 olmak üzere, salt roman alanında yaklaşık 200 yapıtın yayımlanmış olduğunu saptadım.

Bu olgu bile tek başına Türkiye'de tarihin ya da tarihselin yazınsallaştırılmasının hâlâ güncelliğini koruduğunu göstermeye yetmektedir.

XIX. Sürgün Edebiyatı ve Bir Yazınsal Motif Olarak "Sürgün"

Osmanlı-Türk Düşününde ve Edebiyatında "Sürgün"

Anadolu'da Türk düşünce tarihinde resmi görüşe seçenek olarak gelişen "karşıt" görüşü, çoğulcu bir anlayışla var etme, çoğulcu bir ortamda karşıt görüşler ile bir arada yaşama geleneği cılızdır. Güçlü eğilim, "karşıt" görüşü baskılama, hatta gücü yetiyorsa "ezme"dir.

Bu anlayışın bir türevi olarak karşıt görüşlü ya da rejim karşıtı olan yazarları baskılamanın, Türk düşünce ve edebiyat tarihinde derin kökleri vardır. Bu olguyu tarihsel olay örnekleriyle açıklamak olanaklıdır.

Çeşitli dinlerden ve etnik kökenlerden insanların karşılıklı kabul, dayanışma, özgürlük ve kardeşlik temelinde birlikteliğini temel alan "bağdaşımcı" Babai başkaldırıcıları, 1240'lı yıllarda Kırşehir yakınlarında Selçuklu yönetimince Malya ovasında yenilgiye ve kıyıma uğratılmıştır. Bu kıyımdan sonra, bu başkaldırının önderleri olan Baba İlyas ve Baba İshak'ın üst düzey temsilcilerinin çoğu, özellikle Batı Anadolu'nun uç bölgelerine sürülmüştür.

Bağdaşımcı dünya görüşünün önemli bir sürdürücüsü ve kuramcısı olan Şeyh Bedreddin de 1410'lu yılların başında o zamanki Osmanlı yönetimince İznik'e sürülerek, etkisizleştirilmek istenmiştir.

Karşıt düşünceli yazarları ve düşünürleri, sürgün etme anlayışı, daha sonraki yüzyıllarda da sürmüştür. Örneğin Niyazi Mısri, Edirne'de Eski Camii'de verdiği bir vaazda dönemin devlet yöneticilerinin yolsuzluk yaptıklarını öne sürmesinden ötürü 1672'de Rodos'a sürülmüştür. *"Padişaha asıl lazım olan, din ve adalettir"* diyen Mısri, sürgünde bulunduğu sırada "günlük" tutmak suretiyle, bu yazınsal türün Anadolu Osmanlı-Türk edebiyatında yerleşmesine de katkı yapmıştır. Anadolu'ya döndükten sonra "muhalif" tavrını sürdüren Mısri şeriata aykırı görüşleri gerekçe gösterilerek, 1677'de Limni adasına sürgüne gönderilir. Padişaha karşı gelme

cesareti gösterdiği için 1693'te ikinci kez Limni'ye sürgüne gönderilir ve bir yıl sonra burada ölür.[141]

1860'lı yıllardan başlayarak, Namık Kemal'in[142] sürgüne gönderilmesiyle sürüp-giden bu gelenek, II. Abdülhamit döneminde daha da belirginleşmiş; bu belirginleşme, İttihat Terakki ve Cumhuriyet dönemlerinde özellikle 1940'lı yıllardan sonra başta yurt-dışına kaçmak zorunda bırakılan Nazım Hikmet ve yurt içinde çeşitli yerlere sürülen Aziz Nesin ve diğer yazarlar olmak üzere, sürdürülmüştür.

Yazıncıları ve düşünürleri sürgün etme geleneği, Türkiye'nin yakın tarihinde 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980'den sonra başatlaşma eğilimi göstermiştir.

Anılan dönemler arasında öncelikle 12 Eylül askeri rejiminin sorgulayıcı-eleştirel düşünce birikimi üzerinde kalıcı olumsuz etkileri yapan uygulamaları, önde gelen düşün, bilim ve sanat yaratıcılarını, can güvenliği ve yaşam güvencesi sağlamak amacıyla, başka ülkelere sığınmak zorunda bırakmıştır.

Bu kapsamda özellikle sosyalist ya da sol görüşlü çok sayıda yazar, "sürgün"e gitme zorunda kalmıştır. Birçok yazar, uzun süre "sığınmacı" olarak "sürgün"de yaşamıştır. Dolayısıyla, on yılları bulan "sürgün süresi", bir yazarın ömründe önemli bir zaman dilimini kapsamış; sürgün yaşam koşulları ve tarzı, yazınsal üretim bakımından çok belirleyici bir dönüm noktası olarak yazınsal yaratımlara da yansımıştır.

"Sürgün"e gitmek zorunda bırakılan yazarlardan biri de aynı zamanda toplum-bilimci ve araştırmacı olan Oya Baydar'dır. Oya

---

141 Bu ayrıksı tarikat lideri, din adamı, yazar ve şair hakkında ayrıntılı bilgi için: Onur Bilge KULA: "Anadolu'da Çoğulculuk ve Tolerans"; İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011

142 Namık Kemal (1840-1888), ulusal özgürlüğü öne çıkaran düşünsel-yazınsal etkinliği ve yapıtları nedeniyle, 1867'de Paris'e kaçmak zorunda bırakılmış, oradan Londra'ya geçmiştir. Sürgünde "Hürriyet" adı altında bir gazete çıkaran bu yazar-şair, 1870'de İstanbul'a dönmüştür. 1873'te Gelibolu mutasarrıfıyken, "Vatan Yahut Silistre" adlı tiyatro yapıtını yazan Namık Kemal, aynı yıl Magosa'ya sürgün edilmiştir.
Yazar, daha sonra II. Abdülhamit döneminde 1877'de Midilli Adası'na sürülmüş ve 1888 yılında Sakız Adası'nda ölmüştür. Anılan yazıncı, bu niteliklerinden ötürü, yazın-bilimde "direniş yazını" diye adlandırılan yazın yaratıcıları arasında anılmayı hak-etmiştir.

Baydar, toplam 12 yıl yurtdışında, Almanya'da "sürgün", "sığınmacı" ya da "göçmen" olarak yaşamıştır.[143]

Anılan yazar, toplumsal-siyasal bir görüngü olarak "sürgün" sorunsalını, hemen bütün yapıtlarında bir yan-motif olarak yazınsallaştırmıştır. Oya Baydar, bir yazınsal motif olarak "sürgün" sorunsalını, asıl olarak "Hiçbiryere Dönüş" (1998), "Sıcak Külleri Kaldı" (2000) ve bu iki romana göre daha az ölçüde "Erguvan Kapısı" (2004) adlı romanlarında estetikleştirmiştir.[144]

Oya Baydar'ın yapıtlarında yazınsal söylemin bir öğesi olarak estetikleştirdiği sürgün ve türevleri, tekil çalışmaların yanı sıra, yazınsal bir izlek ya da motif olarak Türkiye'de yazın kuramı alanında gereği gibi tartışılmamıştır. Belirleyebildiğim kadar, konuya ilişkin tek bir kitap vardır.[145] Bunun birçok nedeni olabilir. Kanımca, nedenlerin başında Türkiye'de yazın tarihi yazımı ve yazın kuramı alanındaki sorun belirleme ve kavramlaştırma eksikliği gelmektedir.

Bu nedenle, konuyu aydınlatmak bakımından önce sürgün ve sürgün yazını kavramlarını irdelemek yararlı olabilir. "Sürgün yazını" kavramı, Alman yazın tarihinde Nazi döneminde canlarını kurtarmak için, kaçmak, dolayısıyla da sürgüne gitmek zorunda kalan yazarların yazınsal üretimlerini adlandırmak için oluşturulmuş ve kullanıla-gelmiştir.

Yazın tarihinde sürgün sorunsalını ve bu sorunsal etrafında geliştirilen kavramlaştırmaları belirginleştirmek ve Oya Baydar ile arasındaki benzerlikleri ve benzemezlikleri açığa çıkarmak bakımından Alman yazın tarihinden bir örnek yararlı olabilir. Söz konusu örnek, Anna Seghers'tir. Anna Seghers'i özellikle seçtim;

---

143 Konuya ilişkin bilgi için: Celal Başlangıç; (www.radikal.com.tr/2000/11/25)

144 Oya Baydar'ın andığım her üç romanı da belirtilen tarihlerde Can Yayınları'nca (İstanbul) yayımlanmıştır.

145 Bu bağlamda araştırmacı-eleştirmen-yazar Feridun ANDAÇ'ın "Sürgünlüğün Bin Yüzü- Sürgünde Edebiyatçılar" (Can Yayınları, İstanbul, 2004) adlı araştırma-derleme kitabını ayrı tutmak gerekir. Bu çalışma, Türk yazın tarihi yazımında önemli bir boşluğun doldurulmasına katkı yapmıştır. Sürgünü deneyimlemiş çok sayıda dünyaca ünlü düşünür ve yazarın yazılarını içeren anılan araştırma-derleme kitabı ayrıca, "yazında sürgün" sorunsalının kuramsal bakımdan tartışılmasını da özendirecek niteliktedir.

çünkü rastlantısal da olsa, Anna Seghers ile Oya Baydar arasında hem öz-geçmişleri, hem de yazınsal yaratımları bakımından bazı koşutluklar kurulabileceğini düşünüyorum.

"Sürgün" Kavramı

Bu yazıda belirginleştirmeye çalıştığım "sürgün kavramı" Latince "exilium" kavramına dayanmaktadır. Almancada bu kavramdan türetilen "Exil", diyesi, sürgün, *"bir insanın ya da insan kümesinin sürülme, kovulma, yurttaşlıktan çıkarılma ya da dinsel ve politik kovuşturma (takibat) nedeniyle öz yurdunda olmama durumu"* demektir.

Sürgün, sürgüne giden birey için sınırlamalar ve kısıtlamalar içerir. Sürgün, bir yazıncı açısından çok önemli olan dilsel, toplumsal ve kültürel köklerden ve bağlamlardan istem-dışı uzaklaşma demektir. Çoğunlukla zorunlu olarak gerçekleşen sürgün, politik nedenlere dayalı olası ağır cezalardan korkarak, ülkeyi terk etmedir. Oya Baydar örneğinde söz konusu olan da bu zorunlu sürgündür.

Almancada "Exilant" ya da "Exilierter", diyesi, "sürgün" ya da "sürülmüş", sürgünde bulunan kişiler için kullanılır. "Sürgün İranlı", "sürgün Iraklı" ya da "sürgün Türk" gibi ulusal köken ya da yurttaşlığı gösteren kavramlar da yaygındır.

Sürülen kişi için sürgün yurttaşlıktan atılma, haklarından yoksun bırakılma, ülkesizlik, yurtsuzluk, yönelimsizlik, yaşamsal tehdit, geçim sıkıntısı, dil sorunları ve politik yetkinsizliğin yanı sıra, yurt özlemi ve geride bırakılan yakınlar-dostlara duyulan özlem ve onların erinçlerine ilişkin duyulan kaygı demektir.

Sürgün kavramı bağlamında kullanılan ya da sürgünü bütünleyen kavramlardan biri de "sığınma" kavramıdır. Örneğin, 12 Eylül 1890 sonrasında Türkiye'yi terk etmek ve sürgüne gitmek zorunda kalan sayısız yazar, sendikacı, bilimci, Türkiye'de uğradığı ya da uğrayabileceği olası ceza ya da kovuşturma nedeniyle, Almanya'da sığınma isteminde bulunmuştur. Oya Baydar da bunlardan biridir.

"Sürgün Edebiyatı"

"Sürgün edebiyatı/yazını", bildiğim kadarıyla ve yukarıda değindiğim gibi, Hitler döneminde yaşamları bakımından tehlikede oldukları için, ülkelerini zorunlu olarak terk edip, yaşam güvencesi buldukları başka ülkelere, özellikle de Amerika'ya sığınan Alman yazarları ve onların yazınsal yaratımlarını nitelendirmek için Alman yazın tarihi yazımında kullanılmış ve yerleşmiş bir kavramdır.

"Sürgün yazını" aynı zamanda kendileri ülkelerinde yaşamayı sürdüren, ancak siyasal baskılar nedeniyle yapıtlarını yurtdışında yayımlayan yazarlar için de kullanılmaktadır.

Yazın tarihi açısından bu kavrama yaklaşıldığında, devlet erki tarafından uygulanan "sıkı-denetim", "baskılama" ya da "kovuşturma" gibi gerekçelerle, daha Antik Dönemde bile, örneğin, *Hipponaks* ve *Ovidius*'un; Orta Çağ'da *Dante Alighieri*'nin yapıtlarını sürgünde ürettikleri görülür.

Avrupa'da genel bir görüngü olarak "sürgün yazını", Yeni Çağ'ın başlarında, 16. yüzyılda çok sayıda Protestan yazarın Katolik olan ülkelerini terk etmek zorunda kalarak, başka ülkelere sığınmaları sonucu ortaya çıkmıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda "sürgün yazını" büyük ölçüde dinsel yazındır.

Bu yazının da konusunu oluşturan siyasal nitelikli sürgün yazını, 19. yüzyılda başatlaşmaya başlamıştır. 19. yüzyılda siyasal baskı ve kovuşturmalar nedeniyle ülkelerini terk ederek, öncelikle Fransa'ya sığınan Alman yazarların başında *Heinrich Heine* gelir. Onun dışında bir dönem Marx ve Engels ile de birlikte çalışan *Ferdinand Freiligrath* Londra'ya ve *Georg Büchner* Paris'e sığınan sürgün yazarlarındandır. Yukarıda değindiğim Namık Kemal de anılan Alman yazarlar gibi önce Paris'e kaçmak zorunda kalmış, oradan da Londra'ya geçmiştir.

Yine Paris'te sığınma olanağı bulan Rus yazar *Turgenyev* de sürgün yazını bağlamında anılır. Fransız yazar *Victor Hugo* da sürgüne giden yazarlar arasındadır.

20. yüzyılda "sürgün yazını" dünya ölçeğinde bir görüngüye dönüşerek, bir anlamda küreselleşmiştir. Örneğin, *Maksim Gorki*

1917'ye değin Rusya'da çar egemenliğine karşı yazınsal ya da kuramsal ürünlerini sürgünde vermiştir.

Ekim Devrimi'nden sonra da bu kez sosyalist devrim ya da sosyalizm karşıtları sürgüne gitmek zorunda bırakılmışlardır. 1970'de *Aleksander Soljenitsin* ve 1987'de *Josef Brodsky* gibi Nobel Yazın Ödülü ile ödüllendirilen yazarlar da sürgün yazını kapsamında değerlendirilir.

Almanya'da ulusalcı sosyalizme muhalif/karşıt olan yazarların ürettiği yazın anlamında "sürgün yazını", 1933-1945 yılları arasında sözcüğün tam anlamıyla kurumsallaşmıştır. Bu yıllar arasında Paris, Amsterdam, Stockholm, Zürih, Prag, Moskova, New York ve Meksika gibi "sürgün merkezleri" oluşmuştur.

Bu dönemde sürgüne gitmek zorunda kalan yazarların başında *Bertolt Brecht, Hermann Broch, Ernst Bloch, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Oskar Maria Graf, Annette Kolb, Heinrich Mann, Klaus Mann, Thomas Mann, Alice Rühle-Gerstel, Alice Schwarz-Gardos, Anna Seghers, Franz Werfel, Arnold Zweig* gibi yazarlar gelir.

Ernst Toller, Walter Hasenclever, Walter Benjamin, Kurt Tucholsky, Stefan Zweig ve Klaus Mann sürgünde öz-öldürümü yeğleyen, başka bir deyişle, intihar eden yazarlardır.

1966 yılında Nobel Yazın Ödülü ile ödüllendirilen *Nelly Sachs* ve *Else Lasker-Schüler* gibi kadın yazarlarca temsil edilen Yahudi "sürgün yazını" da "sürgün yazını" kapsamında değerlendirilir.

Güncel Alman yazınının bütünsel bir öğesi olarak değerlendirilen "göçmen yazını", "sürgün yazını"nın bir parçası olarak irdelenmektedir. Özellikle Türkiye'den işsizlik ve yoksulluk gibi ekonomik nedenlerle Almanya'ya göç eden göçmenler ve 1980 asker darbesinden sonra baskı, işkence, tutuklanma ve kovuşturma tehlikesi gibi nedenlerle, Türkiye'yi terk etmek zorunda kalan "siyasal sığınmacı" yazarlar tarafından yaratılan yazınsal yapıtlar da "sürgün yazını" olarak nitelendirilmektedir.[146]

---

146 "Sürgün yazını" kavramına ilişkin daha geniş bilgi için: "http://de.ikipedia.org/wiki/Exilliteratur"

Oya Baydar, "sürgünü" Almanya'da "sığınmacı" olarak yaşadığından, ürettiği yazın, bu ülkede "göçmen yazını" kapsamında değerlendirilir.

Türkiye'deki yazın-kuramsal tartışmada henüz "sürgün yazını" kavramının kendisi bile yerleşmediğinden, "sürgün yazını" siyasal ya da ekonomik nedenlerle başka bir ülkeye giden ya da sığınan Türkiye kökenli yazarların yazınsal yaratımlarının adı olan "göçmen yazını" kavramını içerecek biçimde kullanılan bir kavram değildir.

Ulusalcı (Nasyonal) Sosyalizm ve Sürgün Edebiyatı

Almanya'da nasyonal-sosyalistlerin ülke yönetimini ele geçirmelerinden hemen sonra Mayıs 1933'te birçok Alman üniversite kentinde Nasyonal-sosyalist baskı rejimi tarafından karşıt olarak görülen kuramcıların ve yazarların yapıtları, Alman Öğrenci Birliği'nin başını çektiği topluluklarca düzenlenen eylemler eşliğinde yakılmıştır.

Yapıtları yakılan kuramcı ve yazarlar arasında *Karl Marx, Heinrich Mann, Sigmund Freud, Erich Kaestner, Kurt Tucholsky, Carl von Ossietzky* anılabilir. Kitap yakma olayı, yazında sürgünün kalıcılaşmasının başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir.

Nasyonal sosyalistler, edebiyatı kesin denetimleri altına alarak kendi amaçları doğrultusunda araçsallaştırmayı büyük ölçüde başarmalarına karşın, *"siyasal direniş yazını"* olarak nitelendirilen *"karşıt yazın"* akımının gelişmesini önleyememiştir. Nasyonal sosyalizme karşı yer-altında savaşım veren çoğunluğu sosyalistler ve komünistlerden oluşan "siyasal direniş yazıncıları" öncelikli olarak Almanya'daki öldürümler, baskılar, zulümler ve dışlamalar üzerine bilgilendirici ve aydınlatıcı etkinlikler geliştirmiştir.

Yer-altı savaşımı, geleneksel yazınsal türlerin yanı sıra, bildiri, duvar yazıları, anti-faşist gazete gibi yazılı türlerin de gelişmesine yol açmıştır. Bu kapsamda Proleter Devrimci Yazarlar Birliği önemli bir işlev görmüştür.

"Sürgün yazını" çerçevesinde 1500'e yakın yazar, aralarında *Thomas Mann* da olmak üzere, yazınsal üretimlerini sürgünde gerçekleştirmiştir. Sürgün yazarları, siyasal tutumları bakımından türdeş değildir; ortak yönleri, *"rejim karşıtlığı"*dır.

Sürgündeki yazarlardan pek azı daha önceki burjuva yaşam tarzını sürdürebilmiştir. Yazarların ezici çoğunluğu, yaşamlarını sürdürmekte parasal bakımdan büyük zorluklarla boğuşmak zorunda kalmıştır. Alman yurttaşlığı ellerinden alındığından, bulundukları ülkelerde oturma izni alabilmek için, birtakım bürokratik zorlukları aşmaları gerekmiştir.

Göç edenler ya da sürgüne gidenlerin çoğunluğu gittikleri ülkelerde de itilip kakılmışlar; çok nitelikli bilimci, sanatçı ya da yazar olan sürgünler, geçimlerini bile sağlayamama, başkalarının ya da devletin yardımıyla yaşamlarını sürdürme gibi onur kırıcı koşullar altında yaşamak zorunda kalmışlardır.

Ancak, *Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Franz Werfel, Vicki Baum ve Anna Seghers* gibi az sayıda yazar, yayınlarından sağladıkları gelirlerle yaşamlarını sürdürebilmişlerdir.

Buna ek olarak soyutlanma, dışlamacılık, ayrımcılık, yabancı düşmanlığı, yalnızlık, içe kapanma türünden duygular sürgün yaşamını zorlaştırmıştır. Örneğin, *Bertolt Brecht*, Amerika'daki yaşam koşullarına ve kendilerinin adlandırılış biçimine alışma konusunda ne denli zorluk çektiğini "Göçmen Nitelemesi Üzerine" adlı şiirinde dile getirmiştir.[147]

Sürgünü deneyimlemek zorunda bırakılan Theodor Adorno, sürgün yaşamının kültürel ve dilsel zorluklarını, tarihsel boyuttan kopuşa yol açışını vurgulamıştır.[148]

---

147 Bertolt BRECHT, sürgün yaşamı, sığınılan ülkenin sığınmacıları adlandırması ve yaşantılanan ayrımcılık konularındaki duygularını 1937'de yazdığı "Göçmenler Nitelemesi Üzerine" (Über Bezeichnung Emigranten) adlı şiirde kalıcılaştırmıştır. Brecht bu şiirde göçmenlerin, gönüllü göç etmediklerini, kovulduklarını, sürüldüklerini vurgular. Şair, bir gün geri dönmek umuduyla bulundukları ülkeye geldiklerini, kendilerine "kovulmuş" ya da "sürülmüş" denilmesi gerektiğini; endişeyle, ancak teslim olmaksızın ülkelerinde olup bitenleri izlemeye çalıştıklarını, Almanya'yı lekeleyen utancı ortadan kaldırmak için savaştıklarını dile getirir.

148 Göç ya da sürgün yaşamının bu türden özellikleri hakkında geniş bilgi çin: Stefan ALEXANDER: "Die deutsche Exilliteratur. 1933-1945"

Birçok yazar, öz dilini yitirme duygusu içinde yaşamış, bunun acısını duyumsamıştır. Sürgünde yaşam ve üretim, çoğunlukla yurtdışı edilme, dışlanma, ayrımcılığa uğrama, yalnızlaşma ve çeşitli nedenlerle yazma olanağından ya da gücünden yoksun kalma korkusu altında biçimlenmiştir. Bu nedenlerle birçok yazar, yalnızlık ve umutsuzluk içinde suskunluğa bürünmüştür.

Siyasal nedenlerle sürgünde yaşayan yazarların ezici çoğunluğunun yaşantıladığı zorlukları göğüslemek zorunda kalan Oya Baydar da "Yazmaya Sürgünde Başlamak"[149] adlı yazısında yaşamda *"en korktuğu iki şeyden birinin sürgün"* olduğunu belirtir. Bu yazara göre, sürgün kişinin *"hiç tanımadığı, dilini bile anlamadığı, ortak hiçbir geçmişi paylaşmadığı bir çevrede"* kaçınılmaz olarak "müthiş bir köksüzlük ve kimliksizlik", "güçsüzlük", "umarsızlık" hatta "hiçlik" deneyimi yaşadığını vurgular.

Yazarın betimlemesi uyarınca, "sürekli bir geçicilik" duygusu içinde geçen sürgün, aynı zamanda geride bırakılanlardan dolayı "eziklik" ve "suçluluk" gibi duygularla yüklüdür. Yazar, öz oğlunu Türkiye'de bırakarak, sürgüne gittiği için, sözünü ettiği "eziklik" ve "suçluluk" duygusu, irdelediğim yapıtlarının tümünün yazınsal söylemini biçimlendiren önemli motiflerden biri olmuştur.

Oya Baydar, Türkiye'ye döndükten sonra sürgünde yaşamanın zorluklarına ilişkin olarak *"yurtdışında yaşamak insanın kendi tercihi dışında olunca çok tahrip edici"* demekte ve şunları eklemektedir: *"Bir toplumda bütünüyle yabancısın. Sokaktaki adam bile değilsin burada. Türkiye'de bizi asarlar, keserler, hapse atarlar ama bir şeysindir."*[150]

Sürgün Alman yazarlarca kaleme alınan yapıtların büyük bir bölümü sürgünden sonra, diyesi, 1945'ten sonra yayımlanmıştır. Oya Baydar da yapıtlarını sürgünden döndükten sonra yayımlamıştır.

Sürgüne gitmek zorunda bırakılan Alman yazarlardan bazıları ruhsal travma geçirmiştir. Bu toplumsal-siyasal ve ruhsal durumun türevlerinden biri de "öz-öldürüm", diyesi, intihar olmuştur.

---

149 Oya BAYDAR: "Yazmaya Sürgünde Başlamak"; (içerisinde): Feridun ANDAÇ: "Sürgünlüğün Bin Yüzü"; Can Yayınları, İstanbul, 2004, s. 63-66.

150 Celal BAŞLANGIÇ: "www.radikal.com.tr./2000/11/25"

Sürgün Edebiyatının Genel Özellikleri

Sürgün yazarlar, yazın alanında yenilik arayışına girmekten çok, yazınsal üretimlerini çoğunlukla rejime karşı savaşım aracı olarak kullanmayı yeğlemişlerdir. Edebiyata "rejim karşıtlığı" görevinin yüklenmesine sürgündeki olumsuz yaşam koşulları da eklenince, sürgün yazarlarının "biçimsel deney" isteği ya da "biçemsel yenilik" arayışı azalmıştır. Bu nedenlerle, sürgün yazınının genel özellikleri arasında öne çıkan en belirgin özellik, "biçemsel tutuculuk"tur.

Ancak, Nedim Gürsel "Sürgün ve Yazın"[151] adlı yazısında bu genelleyici durum saptamasına katılmamakta, sürgünün "her zaman yaratıcılığa yol açtığını, yeni biçimlerin oluşmasını körüklediğini" öne sürmektedir.

Biçemsel tutuculuk, örneğin, Alman yazın tarihinde "yeni nesnellik"[152] olarak adlandırılan akımın bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve yerleşmiştir. Belki de bu nedenle, sürgün yazınında, dışa-vurumcu etkiler azdır. Sürgün yazarlarının en tanınmışlarından biri olan Thomas Mann bu kapsamda anılabilir. Birçok yapıtını "sür-

---

151 Nedim GÜRSEL: "Sürgün ve Yazın"; (içerisinde): Feridun ANDAÇ: a.g.y, s. 43-46.

152 Öncelikle Alman yazınında başatlaşan "Yeni Nesnellik" akımı hakkında şunlar söylenebilir:
Yeni Nesnellik (Alm. Neue Sachlichkeit) Weimar Cumhuriyeti edebiyatında sağduyulu ve gerçekçi bir biçimde dışavurumculuğun coşkusundan ayrılan yazın akımıdır. Coşkulu anlatımların ve radikal-romantik imgelerin yerini, çağdaş toplumu belgesel kesinlikle ve duyguya pek yer vermeyen, çoğunlukla cesaretle mesafe koyan gözlemci bir tutum almıştır. Bu tutum, gündelik yaşama ilişkin belgeleri ve olayları yapıtlara sokmayı kolaylaştırmıştır. Bu akıma Yeni Nesnellik denmesinin nedeni, gerçekçiliğin "eski nesnellik" olarak nitelendirilmesidir. Bu yazın akımında daha güvenilir görülen "dışa" ya da "dışsal"a dönüş eğilimi başattır.
Yeni Nesnellik, özellikle 1. Dünya Savaşı sonrasında oluşmuş, yalın, açık, nesnel ve son derece siyasal bir akımdır. Dış gerçekliğin gözlemlenmesi, yazınsal söyleme yansıtılması 1920 ve 1930'ların "yeni nesnelci" yazınının en belirgin özelliğidir.
Yeni Nesnellik akımının önemli temsilcilerinden Joseph Roth 1927'de yayımlanan "Bitimsiz Kaçış" adlı romanının önsözünde "Artık şiir yazmak/yazın yapmak önemli değildir. En önemli şey, gözlemlenen şeydir" diye yazar.
Yeni Nesnellik akımın önemli temsilcileri: Bertolt Brecht, Vicki Baum, Hermann Hesse, Heinrich Mann, Thomas Mann, Erich Maria Remarque, Joseph Roth, Anna Seghers, Kurt Tucholsky, Carl Zuckmayer, Alfred Döblin'dir. Ayrıntı için: "http://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Sachlichkeit_"

gün yazını" kapsamında üreten Thomas Mann, 1933 öncesi tutum ve eğilimlerini sürgünde de büyük ölçüde sürdürmüştür. Bu nedenle, "ortak ve özgül bir sürgün biçemi"nden söz etmek zordur.

Sürgünde yeğlenen başlıca tür, "roman"dır; çünkü bu yazınsal tür, o zaman da uluslararası ölçekte okuyucuların okuma gereksinmelerine uygun düştüğü için daha fazla yayımlanma olanağı bulmuştur.

Sürgün romanları, genellikle baskıcı rejimin hukuk ve insanlık dışı uygulamalarını açığa çıkarmayı erekler. Bu ereğe ulaşmak için de büyük ölçüde belge ve yaşantı anlatılarını öne çıkarır.

Sürgün romanında baskı rejimi öncesi dönemin anlatısallaştırılması büyük yer tutar. Sürgün yaşamı da yazınsallaştırılan etmenlerdendir. Öz-yaşamöyküsel kesitlerin yazınsal söyleme yansıtılması da doğal olarak kendiliğinden gerçekleşmiştir. Bazı sürgün yazarları, kendi özgün yaşam yolunu ve deneyimlerini yazınsal söyleme dökmüş ve bu bağlamda irdeleme konusu yapmıştır. Eleştirel iç-hesaplaşmalar, çoğunlukla ilgili yazarın kendisini bir dönüm noktasında görme bilinciyle koşut gerçekleşmiştir.

Bu türden öz-yaşam öykülerine örnek olarak Carl Zuckmayer'in "Pro Domo"; Klaus Mann'ın "The Turning Point" ve Stefan Zweig'ın "Dünün Dünyası" ve "Bir Avrupalının Anıları" adlı yapıtları gösterilebilir.

Sürgün şiiri ve tiyatrosu, yine yayım olanaklarının bir sonucu olmalı ki, sürgün romanı ölçüsünde gelişkin değildir.[153]

"İçe-Göç"

Alman yazın tarihinde "Innere Emigration" olarak kavramlaştırılan "içe-göç" ya da "iç göç" kavramı, Nasyonal-sosyalizm döneminde rejim karşıtı olmalarına ve yapıtları Nasyonal sosyalistlerce "soysuzlaşmış sanat" olarak nitelendirilmesine karşın, çeşitli nedenlerle Almanya'da kalmak zorunda olan ve el altından faşizme karşı yazınsal-siyasal etkinliklerini sürdüren yazarların durumunu anlatmak için kullanılır.

---

153 Nasyonal sosyalizm ile "sürgün yazını" arasındaki ilişki hakkında daha fazla bilgi: "http://de.wikipedia.org/wiki/Nationalsozialismus_Literatur"

İçe-göç edenler arasında *Werner Bergengruen, Hans Blüher, Ricarda Huch, Erich Kaestner* gibi yazarlar anılabilir. Bu kavram zamanla genelleşerek, tüm baskı rejimlerinin egemen olduğu ülkelerdeki yazınsal eğilimleri anlatmak için kullanılmaya başlamıştır.[154]

Alman yazın tarihinde "içe-göç" kavramıyla anlatılan yazınsal tutum, Türk yazın tarihinde özellikle 12 Eylül sonrasında daha fazla gözlemlenen bir durum olmasına karşın, henüz gereği gibi irdelenmemiştir. Siyasal nitelikli baskılamanın en yoğun deneyimlendiği 12 Eylül askeri yönetimine karşıt olan, ancak Türkiye'de kalmak zorunda olduğu için "içe-göç" ederek, suskunluğa bürünen yazar ya da yazarların varlığı bile pek dile getirilmemiştir.

Yazınsal Tür ve İzlek Bakımından Türk Sürgün Edebiyatı

Türkiye'den 60'lı yılların ikinci yarısından sonra ekonomik nedenlerle Almanya'ya giden şair ve yazarlar, bu ülkedeki yazın çevrelerince "Türk göçmen yazarlar" olarak adlandırılır. Bu yazarlar ilk dönemlerde yazın türleri arasında şiir, öykü ve romanı yeğlemişlerdir. Ekonomik göçmenlerin yazınsal yaratımında giderek düzyazı başatlaşma eğilimi göstermiştir.

Düzyazının başatlaşma eğilimi, özellikle 12 Eylül sürgünlerinin yazınsal üretimlerinin de katkısıyla iyice yerleşmiştir. Bir başka anlatımla, daha önce Alman sürgün yazınında olduğu gibi, Türk sürgün yazınında da roman başat yazınsal tür niteliği kazanmıştır.

Sürgün yazarlarının romanları, izlek ve motifleri bakımından "Türkiye romanları" olarak ulamlanabilir. 12 Mart ve 12 Eylül izlekleri ve bu izlekler etrafında bağlamlaştırılan kovuşturmaya uğratılma, tutuklanma, işkence, haklarından yoksun bırakılma gibi izlekler, temel ve yan motifler, yazınsal söylemin başlıca kaynakları arasındadır.

---

154 "Innere Emigration" kavramı Alman yazın tarihine özgüdür. Ayrıntı için: http://de.wikipedia/wiki/Innere_Emigration. Julio CORTAZAR, Feridun Andaç'ın anılan kitabı içerisinde yer alan "Sürgün ve Sürgün Edebiyatı" adlı yazısında dış sürgün-iç sürgün ayrımı yapar ve iç-sürgünü "daha beter" bir durum olarak nitelendirir.

"Türkiye romanları" olarak nitelendirdiğim bu yapıtlar, Berna Moran'ın çoğunlukla yaşanmışlığı yansıtan, siyasal-toplumsal eşitlik ve özgürlük savaşımını öne çıkaran "12 Mart romanı" ya da "12 Eylül romanı"[155] diye adlandırdığı romanların özelliklerine benzer bazı özellikler taşırlar.

Bu romanlarda sürgün yaşantıları ve deneyimleri de başlıca motifler arasında sayılabilir. Öz-yaşam-öyküleri, anı ve yaşantıları konulaştırma, öz-geçmiş ile hesaplaşma, içinde yer alınan siyasal örgüt yapısı ve ilişkilerin sorgulanması, gerçek ile ülkü ya da ütopyanın uyuşmazlığı, Bu süreç içerisinde devrimci devinimin yenilgisinin nedenlerinin tartışılması ve yurt özlemi gibi motif ve izlekler anlatılaştırılmıştır. Bu nitelikler ve eğilimler, Oya Baydar'ın yazınsal yaratımında da somut olarak belirlenebilir.

Sürgün Yazarı Olarak Anna Seghers[156]

Alman sürgün yazını kapsamında Oya Baydar ile karşılaştırmak istediğim Anna Seghers'tir. Anılan yazar, Naziler erki ele geçirince kısa süre tutuklanmış, kitapları yasaklanmış ve yakılmıştır. İsviçre ve Fransa üzerinden 1941 yılında Meksika'ya sürgüne gitmiştir. Fransa'da tutuklanan eşini kurtarmak ve Fransa dışına çıkmak için verdiği savaşımı ve sürgün yaşam koşullarını 1944'te yayımlanan "Transit" adlı romanında kalıcılaştırmıştır.

Sürgünde "Özgür Almanya" devinimini kurmuş, aynı adlı dergiyi yayımlamış; çeşitli gazete ve derginin yayımına katkıda bulunmuştur. Seghers'i uluslararası üne kavuşturan "Das siebte Kreuz"

---

155 Berna MORAN: "Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III"; İletişim Yayınları, 11. Baskı, 2005, İstanbul

156 Alman yazın tarihinde "sürgün yazını", "anti-faşist yazın" ya da "direniş yazını" denilince ilk akla gelen ünlü kadın yazar Anna Seghers (1900- 1983) (asıl adı Netty Reiling, evlilik soyadı Radványi) Yahudi kökenlidir. Ortaöğrenimini kız okulunda okumuştur. 1920'de liseyi bitirmiştir. Üniversitede tarih ve sanat tarihi öğrenimi görmüştür. Heidelberg Üniversitesi'nde Rembrandt'ın yapıtlarında Yahudi ve Yahudilik konusunda doktora yapmıştır.
Netty Radvanyi, "Seghers" takma adını Hollandalı ressam Hercules Seghers'ten ödünçlemiştir. 1928'te yazdığı "St. Barbara Balıkçılarının İsyanı" yapıtını Seghers adıyla yayımlamıştır. Aynı yılda Alman Komünist Partisi'ne üye olmuştur. Daha geniş bilgi için: "http://de.wikipedia/wiki/Anna_Seghers"

(Yedinci Darağacı) adlı romanı 1942 yılında önce İngilizce, sonra da 1947'de Meksika'da Almanca olarak yayımlanmıştır.

Seghers, daha 1933 yılında sürgüne gitmesine ve Nazi zulmü ve baskılarını bizzat yaşantılamamış olmasına karşın, faşist rejiminin öldürümlerini, kıyımlarını ve gündelik yaşamda gözlemlenen zulümleri olağanüstü bir tutarlılıkla yansıtmayı başarmıştır. Yazar, kaynak olarak toplama kamplarından ve tutukevlerinden kaçan tutukların öz-yaşantılarına dayanan anlatılardan yararlanmıştır.

"Yedinci Darağacı", bir toplama kampındaki tutukluları idam etmek için gerçekten kurulmuştur. Roman, kaçan yedi tutukluyu idam etmek için kurulan yedi darağacı olayını anlatılaştırır. Kaçan yedi tutukludan altısı yakalanır; birisiyse (Georg Heisler) yakalanamaz; dolayısıyla yedinci darağacı boş kalır. Boş kalan bu darağacı, faşizme karşı direnişi ve direnişin başarısına duyulan umudu simgeler.

Seghers, 1947'de Batı Berlin'e dönmüş, 1950'de Doğu Berlin'e yerleşmiştir. 1952-1978 yılları arasında Demokratik Almanya Yazarlar Birliği'nin başkanlığını yapmıştır. Walter Janka, Wolf Biermann gibi yazarların "karşı devrimci" gösterilerek etkisizleştirilmesi ve yurttaşlıktan çıkarılması konusundaki suskunluğu nedeniyle eleştirilmiştir.

Başlıca yapıtları arasında "St. Barbaralı Balıkçıların İsyanı", "Yoldaşlar", "Yedinci Darağacı", "Transit", "Ölüler Genç Kalır", "Çocuklar", "Adam ve Adı", "Ekmek ve Tuz", "Karar" sayılabilir.

Seghers ve Baydar Arasındaki Bazı Benzerlikler ve Benzemezlikler

Oya Baydar, yukarıda andığım "Yazmaya Sürgünde Başlamak" adlı yazısında Nazizm döneminde Avrupa'da oluşan "geniş bir sürgünde kadın yazarlar edebiyatı" olduğunu ve "belki de aynı kaderi ve duyguları paylaştıkları için" bu kadın yazarlarca yaratılan edebiyattan çok etkilendiğini belirtir.

Oya Baydar'ın çok etkilendiğini söylediği sürgünde kadın yazarlar arasında Anna Seghers de vardır. Anna Seghers'in yukarıda ana-hatlarıyla aktardığım öz-geçmişi bazı yönleriyle Oya

Baydar'ınkiyle koşutluklar göstermektedir. Rastlantısal da olsa bu benzerlik ve koşutluklar şöyle sıralanabilir: Anna Seghers ve Oya Baydar doktora düzeyinde akademik kariyer yapmış iki kadın yazardır.

Her iki yazar da bir dönem sosyalist ya da komünist partisi üyesi olmuştur. Her iki yazar da siyasal görüşleri nedeniyle eşlerini izleyerek veya onlarla birlikte "sürgüne" gitmek zorunda kalmıştır. Yaklaşık aynı sürelerle sürgünde kalmıştır. Her iki yazar da sürgünde ya da sığınmacılık döneminde ülkelerindeki faşist yönetimlere karşı yazarak, gazete ya da dergi çıkararak, savaş ve baskı karşıtı etkinliklere katılarak, etken ve kararlı biçimde muhalefet yapmış ve böylece "direniş yazını" diye ulamlanan yazın türünün gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Anna Seghers, Nasyonal sosyalist; Oya Baydar 12 Eylül askeri rejim döneminde sürgünde yaşamak durumunda kalmışlardır. Elbette bu iki rejimi tarihsel koşulları, yapıları, işleyişleri ve uygulamaları bakımından özdeşleştirmek ya da benzer saymak olanaksızdır. Nazizm ile 12 Eylül askeri rejimi arasında büyük farklar vardır; ancak, irdelenen konu açısından bu rejimlerin ortak yönleri, değişik yoğunluk ve sürelerle "karşıt" düşünceli düşünür, bilimci ve yazıncıları "sürgün"e gitme zorunda bırakmalarıdır.

Seghers Nazizm'in, Baydar 12 Eylül askeri rejiminin insanlık ve hukuk-dışı uygulamalarına bizzat maruz kalmamıştır. Her iki yazar da dönemin uygulamalarını yaşantılayan kişilerin anlatımlarını ve basında çıkan haberleri yazınsallaştırmıştır. Bu yönleriyle, "Yeni Nesnellik" akımı içerisinde değerlendirilebilir.

Sayılan benzerliklerin yanı sıra, aralarında farklar da vardır. Örneğin, Anna Seghers, ülkesine döndükten ve Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin seçimli yurttaşı olduktan sonra da parti üyeliğini sürdürmüştür. Sosyalizmin özüne, sosyalizme ulaşma yolu ve yöntemine, sosyalizmin uygulanış biçimine karşı herhangi bir köklü karşı çıkışta bulunmamış, DAC'ni yöneten Sosyalist Birlik Partisi'nin öngördüğü düşünsel çerçeve içinde sosyalizmi gerçekleştirmeye katkıda bulunmaya çalışmıştır.

Oya Baydar ise, yazınsal üretiminde erk ile bağlantısı bakımından hem sosyalizmin özüne, hem de uygulanış biçimine karşı köklü bir eleştiri tavrını yapıtlarının yazınsal söylemine içkinleştirmiştir. Bazı yapıtlarında sosyalizmden köklü bir kopuş belirtisi sergilediği bile söylenebilir. Bu yönüyle Anna Seghers'ten ayrılan Oya Baydar, Alman düşün tarihinde Frankfurt Okulu'nca dizgeleştirilen "Eleştirel Düşünce" ya da "Eleştirel Kuram" açısından değerlendirilebilir. Ayrıca, Oya Baydar, sürgün ve sığınmacı izleğinin yazınsallaştırması için örnek gösterilebilir.

XX. Roman Kuramı ve Çözümleme Ölçütleri

Romanın İşlevi, Başkasını Yaratmaktır

Paul Ricoeur'nün "Zaman ve Anlatı: Üç - Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi"nin "Bakış Açısı ve Anlatı Sesi" bölümündeki belirlemesiyle, *"hiçbir mimetik sanat; düşüncenin, duyguların ve söylemin temsil edilmesinde romandan daha ileri gidememiştir."* Roman, *"başvurduğu tekniklerin çok büyük çeşitliliği ve sonsuz derecede esnekliği sayesinde insan ruhunun incelenmesinde ayrıcalıklı bir aygıt haline gelmiştir."* Ricoeur'nün bu belirlemelerine katılmamak olanaksızdır. Roman, bütün yazınsal türleri özümsemesi sayesinde seçkin ve kapsayıcı bir öz-yapı kazanmıştır. Bu nedenle, Romantiklerin "tümel sanat yapıtı" kavramına en uygun yazınsal türdür.

Benzer düşünceler, Roland Barthes'ta da vardır. Barthes, "Romanın Hazırlanışı I"de yer alan "Yazı Fantasması" ara-başlığı altında *"yazmayı isteme, bir tutumdur, itkidir, arzudur"* diye yazar.[157] Barthes'ın değerlendirmesi uyarınca, *"yalnızca yazınsal yapıtlar, yazmayı istemeye tanıklık edebilir."* Yazmak, *"ancak üst-dilden vazgeçmek söz konusu olduğunda tam olarak yazmaktır."* Dolayısıyla, yazmayı isteme de ancak *"yazmanın dili içinde"* anlatılabilir. Bu, "öz-adlılık" olarak adlandırılabilir. Bu kitabın çevirmen-

157 Roland BARTHES: "Romanın Hazırlanışı I"; çevirenler: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2006

leri, "öz-adlılık" kavramını, "*kendi öz adıyla, kendine gönderen, sözcüğün göndergesini değil de kendisini belirttiği durum*" olarak açıklamaktadır.

Barthes'ın "09 Aralık 1978 Oturumu"daki açıklamalarına göre, yazı fantasması, "*bir yazınsal nesne üreten ben*", diyesi, "*onu yazan, daha doğrusu onun yazımını bitirmek üzere olan ben*"dir. Düşünürün bu oturumun "Roman" ara-başlığı altındaki belirlemesiyle, yazmayı isteme, "*roman yazmayı istemedir; fantasmalaştırılmış biçim ise romandır.*"

Romanın hazırlanışına ilişkin bir ders önerdiğini belirten düşünüre göre, yazmak, "*gizlilik ister.*" Fantasma düzlemi, roman sözcüğünün kullanımını tümüyle değiştirmiştir. Roman, "*üst-dilin sorumluluğunda olmak istemeyen fantasmatik bir nesnedir*"; çünkü "*üst-roman yoktur.*" Romanın "*bireyci toplumdaki gündelik yaşamın yazınsal düzleme aktarılmasıdır*" veya "*bir değerler evreni (aşk, adalet, özgürlük) ile ekonomi kurallarıyla belirlenmiş bir toplumsal sistemi karşı karşıya getirmeyi üstlenmiş olmasına*" itirazının olmadığını dile getiren Barthes'ın açımlaması uyarınca, fantasma, "*bütün üst-romana özgü indirgeme işlemlerinin indirgenemez 'kalıntısı'dır.*"

Fantasma, "*öbürleri gibi olmayan, dev romanı yakalar.*" Bu dev roman, aynı zamanda bir "kalıntı"dır. Düzeyli yazınsal yapıt, "*bir gereklik duygusu*" yaratan yapıttır. Gereklik duygusuysa, Barthes'ın deyişiyle, "*anlamı çoğaltan şeydir*"; okumanın "*sonrasının, öncesinden farklı olmasıdır.*" Roman fantasması, "*birkaç romandan yola çıkar.*" Okumanın "ilk zevki" gibi bir şeyden "destek" alır.

Roman Çözümlemede Yararlanılabilecek Belirlemeler

Burada Murat Belge'nin "Halk Edebiyatı" bölümünde andığım yapıtı "Edebiyat Üstüne Yazılar"ının "Roman Üstüne" adlı bölümünde geliştirdiği düşüncelerin, edebiyat kuramı açısından çok yararlı olduğunu ve roman çözümlemesi açısından yol gösterici özellikler taşıdığını belirtmek isterim. Barthes'ın "Romanın

Hazırlanışı I"nde yaptığım seçici okuma sonucunda "ölçüt" olarak değerlendirilebilecek şu belirlemeleri öne çıkardım:

- Roman, "*bir büyük çaredir; hiçbir yerde hissedilmeyen duygudur.*" Demek ki roman, "*aşk edimi olarak fantasmalaştırılmıştır.*"
- Roman, aşka aşktır; "*sevdiklerinden söz etmektir.*" Sevilenleri anlatmak, bir başka deyişle, sevilenleri "*ölümsüzleştirmektir.*" Barthes'ın "ölçüt oluşturucu" bu belirlemesi, özellikle Orhan Pamuk'un "Masumiyet Müzesi", Zülfü Livaneli'nin "Serenad" ve Ahmet Ümit'in "Sultanı Öldürmek" adlı romanlarında somut olarak görülebilir.
- İnsan, "*her yerde yakarmak, her yerde sevmek zorundadır; işte bütün romanların temelini oluşturan da budur.*"
- Roman, "*dünyayı sever*"; çünkü onu "*kımıldatır ve kucaklar.*"
- Romanda "*büyük bir cömertlik vardır; duygusal olmayan bir içini dökme vardır.*" Duygusal olmayışının nedeniyse, "*dolayımsal oluşudur.*"
- Barthes'ın anlatımıyla, roman, "*gönül kuruluğuna karşı savaş pratiğidir*"; roman, "bir yapıdır" veya "*dolaylılaştırma işlemidir.*" Romanda aşk edimi deyişi içinde "*bastırılmamış olan duygusallık dolaylılaştırılmıştır*"; romanı "*renklendiren, aşk itkisidir.*"
- Romanın yeri, "*her zaman söylem oluşturmanın büyük mantıksal kategorilerine göre*" belirlenmelidir.
- Barthes'a göre, dört çeşit söylem vardır: Olumlama, değilleme, soru ve bildirme/seslenme. Roman ise, "*ne olumlama, ne değilleme, ne de sorgulamadır*"; ancak roman "konuşur"; "hitap eder", "seslenir."
- Roman, "*küçümsemesi olmayan bir söylemdir; "yıldırmayan, baskı yapmayan*" bir söylemdir. Dolayısıyla, okuyucuda "*başkası üstünde baskı kurmayan bir söylem edimine ulaşma isteği*" uyandırır. Roman belki de "*yansız olanın yazısıdır.*"

Roland Barthes, "16 Aralık 1978 Oturumu"nda yazı ile şimdi ilişkisini konuşlaştırır ve "*şimdi ile anlatı oluşturulabilir mi?*" veya "*şimdi ile roman yazılabilir mi?*" sorularını ortaya atar. Düşünürün açımlaması uyarınca,

- Edebiyat veya yazınsal üretim, "*her zaman yaşam ile yapılır.*" Yoğun olan "şimdiki zamandır" ve bu da "*yazma arzusuyla iç içedir.*" Dolayısıyla, romanın "hazırlanışı", söz konusu "koşut metne", bir başka deyişle, "çağdaş", "*eş-anlı olan yaşamın metnine başvurur.*"

"Şimdi", "*not edilerek yazılabilir.*" En küçük yazınsal üretim olan "not etme" (Notatio) edimi, "*anlam, zaman, an, söz bakımından neyi kapsar?*" Not etme, düşünürün anlatımıyla, "*bir dil ırmağıyla*", diyesi, "*kesintisiz bir dil olan yaşam ile kutsal bir jestin 'sorunsal' kesişmesinde birden bire beliriverir.*" Yaşam, aynı zamanda "*hem zincirlenerek ilerleyen, akan, art arda gelen metindir, hem de üst üste gelen metindir.*" Kutsal jest ise, "işaretlemektir", soyutlamaktır (kurban, günah keçisi vb.).

Peki, "not etme"den, dolayısıyla "*not'tan romana, kesintili olandan akışa (işlenmiş olana) nasıl geçilir?*" Barthes'a göre, söz konusu geçiş, "*ruhsal-yapısal bir sorundur*"; çünkü bu, "*parçadan parça olmayana geçiş demektir.*" Bir başka anlatımla, yazı ile olan ilişkiyi, "*sözcelemeyle olan ilişkiyi*", "özne olan ben'i" değiştirmektir.

Barthes'ın "10 Mart 1979 Oturumu"ndaki belirlemesiyle,

- Roman, "*o büyük ve uzun akışı içinde 'gerçekliği' savunamaz. Bu onun işlevi değildir.*"
- Roman, "*bir dokuma (Lat. textus), hayallerle, aldatmacalarla, yaratılmış, sahte şeylerle boyanmış geniş ve uzun bir dokuma, bir kumaş*" olarak görülebilir. Roman, "*parlak, renkli bir kumaş, bir Maya örtüsüdür: Üzerine noktalar biçiminde serpiştirilmiş gerçeklik anları, bu örtünün varlığını mutlak olarak kanıtlar, doğrular.*" Söz konusu anlar, "*dağınık yerlerde bulunan, saçılmış, ender olarak rastlanan anlardır.*"
- Roman, "sahte olandan (düzmece olandan)" başlamaz; ama "*hakiki olan ile sahte olanı sezdirmeden birbirine karıştır-*

dığında", diyesi, "*kendini haykıran, mutlak hakiki arzu ve imgelemden gelen renkli, parlak sahte olanı birbirine karıştırdığında başlar.*" Roman, böylece "alacalı, çeşitlemeli, lekeli, benekli, üzeri resimlerle, tablolarla kaplı, işlemeli, girift, karmaşık bir giysi"ye dönüşür. Barthes, romanı veya roman yazmayı, "*nakış işlemeye*", "*dövmeyle resim çizmeye*" benzetir.

- Bir roman yazmayı başarabilmek, "*aslında yalan söylemeyi kabul etmek, yalan söylemeyi başarabilmektir.*" Bir başka anlatımla, bu bağlamda yalan söyleyebilmek, "*hakiki olan ile sahte olanı birbirine karıştırmaktan ibarettir.*" Bu nedenle, romana direnmek, romanın edimini başaramamak, "ahlaksal bir direniş" olacaktır.

Yazma Sarsılmadır, Dönüşmedir

Roland Barthes "Romanın Hazırlanışı II"de yer alan "01 Aralık 1979 Oturumu"nda "*romanın tasarlanışından bütünlenişine kadar uzanan süreci*", bir başka deyişle, "*yazmayı istemekten yazabilmeye*" ya da "*yazma arzusundan yazma olgusuna*" uzanan süreci ele alır.[158]

Jusdanis'in daha önce ele aldığım "Kurgu Hedef Tahtasında-Edebiyatın Savunusu"nda geliştirdiği kuramsal yaklaşıma temel aldığı "parabasis" veya "ara-açıklama" kavramına Barthes de bu yapıtında yer verir. Parabasis kavramını, "*Yunan komedisinde araya sıkıştırılmış bir bölümde, yazarı temsil eden oyuncunun sahnenin önüne gelip, yazarın kendisi olarak seyircilere seslenmesi*" olarak tanımlayan Barthes'a göre, yazınsal eleştiri aslında "bir edebiyat kuramı" demektir.

Bu düşünürün açımlaması uyarınca, "yazma arzusu", edebiyat kuramının "*küçük bir alanıdır.*" Yazmak, "*bir arzuyu karşılamak*" için yapılan bir eylemdir. Arzu, "*yazmanın kökenidir*"; çünkü insanın, arzusunu "*baştan sona tanımak ve onun kararlı-*

158 Roland BARTHES: "Romanın Hazırlanışı II"; çevirenler: Mehmet Rifat- Sema Rifat, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010

lığını tüketmek elinde değildir." Bir "kalkış noktası" olan yazma arzusu, *"başkaları tarafından yazılmış bazı metinleri okumadan alınan haz, duyumsanan neşe, sevinç, doyum duygusu"* ile başlar. Dolayısıyla, yazan özne, *"okumuş olduğu için yazar."* Bu bağlamda ortaya çıkan ve bu düşünürü uğraştıran soru, "ilk yazan kişi kimdi?" sorusudur. "İlk kim yazmıştır?" sorusu, aynı zamanda "ilk kim konuşmuştur?", hatta "dilin kökeni nedir?" sorusunu birliğinde getirir.

Yazı üreten sevinç, Barthes'ın açımlaması uyarınca, *"bir coşkudur, bir kendinden geçmedir, bir değişim geçirmedir, bir aydınlanmadır, bir sarsılmadır, bir dön(üş)medir."* Bu duruma örnek olarak Chateaubriand'ın kısa metni "Mezar Ötesinde Anılar"ın kendisinde *"bir dil büyülenmesi, bir haz sürüklenmesi"* yarattığını belirten Barthes'a göre, söz konusu metin her okuyuşunda kendisini "okşamıştır." Bu okşama, *"sonsuz, gizemli bir tür akkorlaşma gibidir; açıklanması onu tüketmez"*; bir aşk "arzusu"nun *"gerçek mutluluğudur"*; çünkü yazarın kendi deyişiyle, *"arzumun nesnesi olan bu metnin binlerce olası metin arasından gelip, benim bireysel arzuma uyum sağladığını çok iyi bilirim."*

Herkes söz konusu metni arzulayabilir; bunun kanıtı yoktur. Aşk arzusu, *"öznelere göre dağılır; bu da her birimize kendi şansını sağlar."* Kitap ve kitap parçaları için de aynı şey geçerlidir. Başka kitapların yaratılması, arzunun *"dağılıp yayılması"* ile olanaklıdır. Öznel yazma arzuları, *"özel belli alanlara yönelik okumalardan kaynaklanır."*

Barthes'ın "Yazma Umudu" ara-başlığı altında yer alan açımlaması uyarınca, karşılaşılan bazı metinlerin okunmasından, "yazma umudu" doğar. Yazmak, "bir umut" olarak, bir "umudun rengi" olarak ortaya çıkar. Düşünür, bu noktada Balzac'ın *"umut, arzu eden bir bellektir"* sözünü aktarır.

Düşünüre göre, her güzel veya etkileyici yapıt, *"arzu edilen ama tamamlanmamış ve sanki yitirilmiş bir yapıt gibi çalışır"*; çünkü *"'onu ben kendim oluşturmamışımdır' (vurgu, yazarındır) ve onu yeniden oluşturarak yeniden bulmak gerekir."* Yazmak, *"yeniden yazmayı istemektir"*; insan, güzel bulduğu

şeye, gerekli olan şeye "etkin biçimde" kendini katmak ister. Barthes'ın bölümlemesi uyarınca, okuma ve yazmaya ilişkin üç tür haz vardır:

1. *"Sıkıntı yaşanmadan doyuma ulaşan okuma hazzı";*

2. *"Bir eksikliği giderme sıkıntısıyla", diyesi, "yazma arzusuyla yaşanan okuma hazzı";*

3. *"Yazma hazzı"*; bu bir kaygı oluşturur; ancak bu kaygı, "bir var-olma" kaygısı değil, *"bir yapma kaygısıdır."*

Okuma ve Yazma, Yeniden Başlama Devinimidir

Barthes'ın açımlaması uyarınca, okuma ve yazma, *"karşılıklı olarak yeniden başlama hareketi içindedir."* Belki de *"her yaratmanın, hatta her doğurmanın gücü budur."* Yaratmanın gerçek anlamıyla *"ölüme karşı bir diyalektik", "birey ile tür arasındaki bir diyalektik"* olduğunu belirten Barthes'ın anlatımıyla, *"yazıyorum, yapıtı 'bitiriyorum' ve ölüyorum"*; ama ben bunu yaparken tür veya edebiyat *"varlığını hep sürdürüyor."*

Okuma eyleminden yazma eylemine geçmek, ancak *"bir öykünme dolayımıyla gerçekleşir"* diyen Barthes'ın söyleyişiyle, yalnızca *"kitaba öykünmek"*, bu iki edimi "kapsayabilir." Çeşitli türleri olan kitaba öykünmek, birincisi, *"kitabı uygulamak"*tır; bir kitabı eksiksiz olarak yaşamda "gerçekleştirmektir." Bu tür bir öykünmeden ancak "kaçıklık duygusu" fışkırabilir.

İkincisi, kitaba öykünmek, kitabı "kopya etmektir." Burada yazının içinde kalınarak, *"kitap tam anlamıyla kopya edilir."* Kitap kopya etmenin eğretilemeli kullanımı, "pastiş" veya nazireдir. Bu iki öykünme türü de verimsizdir.

Bir başka yöntem *"sevgi yüklü okumadan yapıtı üretecek yazıya geçiştir"* ve Barthes bunu en genel anlamıyla "esinlenme" olarak adlandırır ve esinlenmeyi dört düzlemde inceler:

Birincisi, *"bir narsistik deformasyon"* olarak esinlenmedir. Düşünürün deyişiyle, *"başkasının yapıtının bana geçebilmesi için, onu sanki 'benim için' yazılmış olarak tanımlamam ve aynı zamanda onu deforme etmem ve duyduğum sevgi sayesinde onu 'öteki'*

kılmam gerekir." Arzulanan şey, yapıtta "aranılan" şeyin, "istenilen" şeyin olup-bitmesidir, "bir serüvendir." Bu dolaysız olarak bir "*sevgi bağının diyalektiğidir*"; böyle bir diyalektikte biri öbürünü "*sevgi bağıyla deforme eder*" ve böylece "*üçüncü bir öğe yaratır.*" Bu da ya "ilişkinin kendisidir" ya da eski yapıtın "esinlendiği" yeni yapıttır.

İkincisi, "*bir semiyotik*" (gösterge dizgesi) olarak esinlenmede bir yazar, yazmak isteyen biri için "gösterge" işlevi görebilir.

Üçüncüsü, "*bir kopyanın kopyası*" olarak esinlenmede söz konusu olan, "*yazar-okuru (yazmayı 'umut eden' kişiyi) esinleyen, kendisine sevgiyle hayran olunan bir yazarın ötesinde, bir tür küresel (global)*" bir esinlenmedir, bir başka deyişle, edebiyattır. Bu düzlemde esinlenme "*ara noktalarla gerçekleşir*"; bu ara noktaları "estetik kavramlar" oluşturur. Kopya edilmiş bu "fikir"in kendisi "*önceden düşünülmüştür.*" Bu fikri, yazıya geçirmeden tasarlamak, "okuma ile yazma arasında" tasarlamak gerekir. Düşünürün belirlemesine göre, böyle bir esinlenmeyi sıradan bir esinlenmeden ayıran "üçlü bağıntı", en belirgin örneğini İssa'nın bir haykusundaki şu dokuz sözcükte bulur:

"Gerçek karabataktan
Çok daha harikadır
Ona öykünen çocuk."

Bu dizeleri şöyle yorumlar Barthes: "*Bir yanda karabatak, bir yanda çocuk, bir yanda şair: Şair, öykünen çocuğa 'öykünmez'; bu durumu 'söyler'; dile getirir, haykırır: Edebiyat, doğrudan bir öykünmeden değil, dünyanın çoğalmasından, dile getirilmesinden doğar, aynaların devinimi gibi.*"

Dördüncüsü, "*bir bilinç-dışı soy zinciri*" olarak esinlenmede "yazan kişinin haberi olmadığı ara noktalarla gelişen kopuk kopuk bir soy zinciri" vardır; "*babanın tanınmadığı bir soy zinciri*" geliştirilir. "*Kimi yazarlar, yazı kalıbı işlevi görür.*" Rimbaud da "kuşkusuz böyledir." Modern metin, "*bu soy zinciri içinde yer alır.*" Bu "*metinlerarası olandır.*" Barthes'a göre, "*soy zincirsiz metin yoktur*" ve "yazıya ilişkin her soy zinciri belirlenemez özelliklidir."

Beşincisi, *"bir simülasyon"* (benzetim) olarak esinlenmede "güçlendirilmiş" bir öykünme söz konusudur. Düşünürün açıklamasıyla, burada simülasyon, *"gerçek olanı sahte olanla, aynı olanı öteki olanla doldurmaktır."* Simülasyon itkisi, "öteki olmaya" yönlendirir; burada *"şu ya da bu olmanın önemi yoktur."* Bu itki, insanın *"kendisinde bir ötekini yakalayıp ortaya çıkarma"* itkisidir; *"kendi kimliğinden hareket ederek, kendi kimliği içinde ötekini yaratabilme gücüdür."* Bu güç, *"sevgi dolu okumadan yazmaya geçmek"*; metin ile sevilen yazar ile *"hayali açıdan kurulmuş olan özdeşlemeden kalkarak, yazarın kimliğinden farklı olanı değil, bende benden farklı olanı fışkırtmak, açığa çıkarmaktır: Hayran olduğum yabancı kendi içimdeki yabancıyı, kendi kendime yabancı olanı etkin biçimde dile getirmeye iter beni."*

Yazmayı İstemenin Romanı Hangisidir?

"Romanın Hazırlanışı II"nin "Yazma Arzusu" ara-başlığı altında *"yazma umuduyla ürperen, büyülenen* özne, yazma arzusunu üstlenir ve onun içine yerleşir" diyen Barthes'ın açıklaması uyarınca, yazma arzusunda "tuhaflık" vardır. Yazar, *"seyredilmesi komik bir kişidir; arzusu kendisini sıkıştıran kişidir."* Yazmak, *"okumaktan gelir."* Bu kısa belirlemeden şöyle bir çıkarım yapılabilir: Yazmak ile okumak arasında karşılıklı bir belirlenim ilişkisi vardır. İnsan, yazmak zorunda olmadan "okuyamaz." Burada Barthes'a katılmak pek olanaklı değildir; çünkü yazmayan ve yazmak zorunda olmayan, ancak okuyan insan çoktur.

Barthes, yazma arzusu ve kaygısının büyük tanıkları olarak Flaubert, Kafka ve Proust'u gösterir. Düşünüre göre, Flaubert, yazma eylemini *"katlanılmaz bir cehennem azabı"* olarak duyumsamıştır.

Kafka için yazmak, *"yaşamın tek amacı, yaşamla çatışma halindeki bir eylemdir."* Yazmak, yarattığı müthiş korkuya karşın, Kafka açısından *"içine düştüğü en yüce iyidir."*

Proust ise yazma arzusunu "sahneye koyan" yazardır. Bu yazarın "Kayıp Zamanın İzinde" adlı yapıtında "bir tek anlatı", *"yazmak isteyen bir öznenin anlatısı"* vardır. Bu yapıt, *"yazmayı istemenin romanıdır."*

08 Aralık 1979 Oturumu'nda "Belirsizlik" kapsamında Barthes Almanların geliştirdiği "türlerin karışımını isteyen" Romantik kuramın "her türlü bölünmeyi" ortadan kaldırdığını öne sürer. Düşünürün burada sözünü ettiği türlerin karışımı, Romantiklerin geliştirdiği "tümel sanat yapıtı"[159] kavramıdır. Romantikler bu kavramı, Barthes'ın öne sürdüğü gibi, salt roman için değil, bütün edebiyat için kullanmıştır.

Barthes'ın burada yer alan açımlaması uyarınca,

- Roman sanatı,"*her türlü sürekliliği dışlar ve bütün biçem türlerini*" kapsar.
- Romanın "*kendi iç aşamalarının her birinde eklemli bir yapı olması gerekir. Her küçük parça, eksik bir şey, kendi kendisiyle bir değer taşıyan bir bütün olmalıdır.*"
- Diyalog kavramını, Bakhtin anlamında "diyalojizm", diyesi, söyleşimsellik veya "konuşan seslerin karışımı" olarak kavrayan Barthes'a göre, türlerin karışımı, "renklenme" veya "beneklenme" önemli kavramlardır. Bu nedenle,
- Roman artık "*mutlak roman*", "*romantik roman*" "*renklenmiş roman*", "*eğilim olarak yazmak'ın romanı olmak zorundadır.*" Bir başka deyişle, "*her çeşit yapıt anlamında kabul edilmelidir.*"

Bu düşünürün öne-sürümü uyarınca, yazmak bir eğilimdir; yazmanın nesnesiyse "*bir yere doğru yöneliştir.*" Yazmak "geçişsiz fiildir"; çünkü fiilin "*düzenli olan yapısı tümleçsizdir.*"

"*Bir roman yazmak, kendini halk 'için' vekil, halk 'için' din adamı kılmaktır*" diyen Barthes'ın öne-sürümüne göre, yazmak eylemi, her zaman yazan özneyi kucaklamıştır. Böyle olunca da "*ortaya bir karakter öznelliği, bir yazar öznelliği*" çıkar. Klasik yazar, "*kalemini bir davaya, dıştaki bir amaca adardı.*" Bu eğilimin tersini temsil eden Flaubert ise, "*bir şey yazmak'ın değil de, 'yazmak'ın yazar-tipi*" olarak artık "*kaleminin dışında var olan biri değildir.*" Burada Barthes, Flaubert'in şu sözünü anımsatır:

---

159 Alman romantiziminin "tümel sanat yapıtı" kavramını ve edebiyatta gerçekleştirdiği diğer açılımları, "Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I- II- III"de (Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011) ayrıntılı irdeledim.

"Ben bir kalem-adamım. Onunla, onun yüzünden, ona göre ve daha çok da onunla birlikte hissederim."

Flaubert: Yazar, Yazmada Kendini Yakar

Görüleceği gibi, yazma edimini felsefi bir düzeye taşıyan bir yazar için, *"mutlak yazmak, bir öz haline gelir."* Yazar, bu öz içinde *"yazmak'ın arılığına özgü bir tür mistik anlayış içinde kendini yakar ve bütünleştirir."* Yazarın içinde kendisini yaktığı ve bütünleştirdiği bu özü, *"hiçbir ereklilik durumu bozamaz."* Barthes'ın aktarımıyla, Flaubert'in *"benim en çok hoşuma giden sanat yapıtları, sanatın 'fazlasıyla var olduğu' (vurgu yazarındır) yapıtlardır. Ben resimde resmi, şiirde şiiri severim"* sözü bu kapsamda anlam kazanır.

Barthes'ın, aynı oturumun "Bitirmiş Olmak" ara-başlığı altındaki belirlemeleriyle, mutlak yazmak veya mutlak bir eylem olarak yazmak, *"özel bir var-oluş hareketini de birliğinde getirir."* Söz konusu devinim, *"yeniden başlayabilmek için (yapıtı) bitirmek, bitirmiş olmak fantasması"*dır. Yazan, yapıtı bitirmek için "çılgınlar" gibi çalışır. *"Yazma, düzeltme, daktilo etme, yayımlama"* gibi aşamaları tümlemek bakımından büyük bir "sabırsızlık" yaşanır. İş bitince de *"ne yani, bu muydu?"* diye bir tür *"hayal kırıklığı"* ortaya çıkar. Daha sonra yeni yazma duyguları uç verir.

Yazmak, Barthes'ın anlatımıyla, *"ilerideki bir şeyden hareket eder; gelecekten hareket ederek oluşur; gelecek ise içeriksizdir, hiçbir zaman dolmaz, sürekli yitime uğrama özelliği"* taşır; çünkü zamanı ve taşıdığı nesneyi *"sürekli çalıştırır."*

Barthes "Konu Dışı Açıklama: Yazmamak Nedir?" bölümünde bir tutku olan yazmanın karşıtını, diyesi, yazmamayı ele alır. Düşünürün açımlaması uyarınca, yazmak, her zaman karşıtını, "yazmamayı", "karşı yazmak"ı veya "yazma yokluğunu" gizil güç olarak içerir. Yazma yokluğunun ortaya çıkabilmesi için, "arzunun sapması" ve *"arzunun arzu olarak tartışma konusu yapılması"* gerekir.

Düşünür, "15 Aralık 1979 Oturumu"nda "mutlak aylaklık" olarak adlandırdığı yazma arzusu yitimini konulaştırır. Bu bağlamda "ülküsel ben" ve/veya "ben'in ülküsü" kavramını irdeleyen Barthes'a göre, *"benin ülküsü"*, *"zorunlu istek alanıdır"* ve "dil" olmadan kavranamaz. "Üst-ben", benin ülküsüne göre, *"ikincil bir içe atımdır"*, *"heyecan vericidir"*, *"simgeselliğin tarafını"* oluşturur. "Ülküsel ben" ise, *"ben'in ülküsüne uyarak, öznenin kendini gösterdiği veya göstermek istediği biçim"*dir ve *"düşselliğin tarafı"*nı oluşturur. Düşselliğin tarafı, *"ülküsel benin, benin ülküsüne göre bağımlılığı"*, bir başka deyişle, düşsellikten simgeselliğe geçiştir. Yazı, simgeselliğin, *"benin idealinin"* tarafındadır.

Romanın İşlevi Başkasını Yaratabilmektir

Barthes'ın anlatımıyla, yazı önce *"mutlak bir değer durumudur"*; başkasının/ötekinin, *"temel bir dilin türleri içine sokulmasıdır."* "Yazıyorum" demek, "öyleyse, ne olursa olsun, ben kesinlikle bir değer taşıyorum" demektir. Böyle bir inanç, "kibir" diye adlandırılır. *"Yazarın bir kibri vardır ve bu kibir de bir 'ilk duygu'dur."* Bu kibir, *"her zaman yazmak eyleminin kendisine yöneliktir: Egemen olan, coşturucu olan, Ben'in İdeali niteliğini taşıyan yazmak'tır; yazmak, bir değerli kılmak edimidir."* Yazının değerli kılmak eylemi, *"içte içe hayal kırıcı bir duyguyla, bir değer yitimiyle doludur."* Bu duygu yitimi, yazarı devindirir: Bir başka anlatımla, yazarda *"yazıyorum, öyleyse kendime güveniyorum"* duygusu ve bilinci uyandırır.

Öte yandan, *"yazdıklarım bütünüyle beni vermiyor: Yazının dışında kalan, benim dile getirmediğim, benim eksiksiz değerimi veren, dolayısıyla ne pahasına olursa olsun, söylemem, iletmem, 'anıtlaştırmam', yazmam gereken bir kalıntı vardır."* Bu kalıntı, *"ben yazdığımdan daha fazla değerdeyim"* demektir; *"yazının ihmal ettiği, dolayısıyla yakalamak zorunda olduğu bu şey, benim yeniden sonsuza dek yazarak işlemem gereken bu 'ertelenmiş şey', ideal ben'dir."* Onun, "benin ülküsüne", diyesi, yazıya *"zorla kabul ettirip, gelecekten hareketle oluşma davranışıdır."*

Yazının geleceğe yönelik "yakıcı dileği", onun *"bütünsel olması, beni 'bütünüyle' dile getirmesi, dil sahnesine benim 'bütün' düşselliğimi koyması dileğidir."* Bu nedenle, Barthes'ın değerlendirmesi uyarınca, Kafka'nın *"içimde şu anda sıkıntımı 'bütünüyle' anlatarak yok etmenin büyük bir gereksinmesini duyumsuyorum. Onu öylesine betimlemek istiyorum ki, yazdığım şey kendi sınırları içinde 'bütünüyle' anlaşılsın"* sözü bu bağlamda güzel bir örnek olarak görülebilir.

Düşünürün deyişiyle, *"ben, yazıdan daha fazla değerdeyim"* diyen "ülküsel ben", bir yandan, *"kendi kendine tanıklık etmek"*, iyi niteliklerle donanmış bir kimse olduğunu anlatmak ister. Öbür yandan da *"birinin kendisine tanıklık etmesini, kendisine hakkını teslim etmesini, kendisini dile getiren kişi olmasını ister."* Bunun sonucunda da *"kendi kendisinin 'yazarı' olmak ister; yazısının kendisinde yazıyı aşan her şeye tanıklık etmesini ister."*

Ayrıca, yazarak öz-değerini vurgulayan insan, söz konusu tanıklığı başkalarına yayarak, *"başkalarının haklarını teslim ederek"*, değer kazanabilir. *"Başkasını yaratmak, bunu yapmayı bilmek romanın işlevidir."* Romanı, tarihsel bir yazınsal tür olarak değil, *"benlikçiliğe özgü bir aşkınlık"* olarak kavradığını belirten Barthes'a göre, söz konusu aşkınlık, *"başkasıyla/ötekiyle 'empati' (duygudaşlık) kurmaya, bir bakıma benzemeye dayalı bir 'empati' kurmaya doğru yönelir."*

Booth'da Bazı Roman Çözümleme Ölçütleri

Wayne C. Booth "Kurmacanın Retoriği"nin "Genel Kurallar, I: Hakiki Roman Gerçekçi Olmalıdır"[160] bölümünde Orhan Pamuk'un da ısrarla dile getirdiği anlatının "merkezi" konusunu ele alır. Booth'sa göre, bir öyküyü anlatmanın *"milyonlarca yolu vardır"* ve yapıta "merkez" sağlayan her yol *"yeterince gerekçelendirilmiş demektir."* Anlatı kuramına ve romana ilişkin çeşitli düşünür, yazar ve araştırmacının görüşlerinin ortak paydaları arasında şu ilkeler öne çıkmaktadır.

---

160 Wayne C. BOOTH: "Kurmacanın Retoriği"; Metis Yayınları, İstanbul, 2012

- Roman, *"dramatik olmalıdır."*
- Belirleyici olan, yazarın izleğini/temasını *"etkili şekilde"* anlatmasıdır.
- Yazar, yansız olmalı, *"tercihlerini sergilememeli; anlatmamalı, canlandırmalıdır."*
- Öykü *"kendini anlatıyor"* sözü, en önemli ölçüttür.
- Hiçbir romancı, *"eleştirmen-ahlakçı ile yaratıcı sanatçı arasında tam bir kaynaşma"* sağlayamamıştır.
- "Tüm edebiyat", "tüm romanlar" gibi tümelleştirici ve "gerçeğe benzerlik" gibi saltlaştırıcı anlatımlardan sakınarak, *"yapıtın türünün gerektirdiği özgün nitelikleri"* gözetmek gerekir. Örneğin, bir tiyatro yapıtında *"gerilim, çeşitlilik, doğallık, birlik"* gibi ilkeler önem taşır.
- Genel niteliklerin üç kaynağı vardır: Birincisi, *"yapıtın kendisinde aranan genel nitelikler"* (dramatik canlılık, inandırıcılık, içtenlik, sahicilik, gerçeklik havası, konunun doyurucu işlenmesi, yanılsamanın yoğunluğu); ikincisi,*"yazardan beklenen tavırlar"* (nesnellik, yansızlık, duyarsızlık, ironiklik, eşit mesafe koyma, kişisellikten kaçınma, katıksız şiirsellik, saf biçim gibi); üçüncüsü, *"okurdan beklenen tavırlardır."* Okurdan beklenen tavırlar, yazardan beklenenlerle neredeyse aynıdır.
- *"Teknik kurallar"* ile ilgili sayılamayacak denli çok ölçüt vardır. *"Tüm iyi sanat yapıtları"*, mutlaka *"yoğunluk ile kapsamlılık, doğaya sadakat ile sadelik, sanatsal saflık ile hayatın 'bozulmamışlıkları"* gibi ilkeleri karşılamalıdır; ancak bu konuda da edebiyat kuramcıları bölünmüş durumdadır.
- *"Gerçeklik yanılsaması* yoğunluğu" kapsamında *"anlatma yerine gerçekçi canlandırma"* öne çıkarılmalıdır. Romancı dramatik canlılığı sağlamak için, *"anlatıcıyı tümden devreden çıkarmalı, onun yerini okura bırakmalıdır"*; çünkü artık *"her şeyi bilen öykü anlatıcı"* yok gibidir.
- Defoe ve Richardson gibi yazarlar, *"karakterlerine gerçek insan gibi görünmelerine yetecek kadar özellik ve özerklik vermeyi"* başarmaktadır.

- Booth'un aktarımıyla, Henry James'e göre, yoğunluk, *"yanılsama yoğunluğudur"*; diyesi, yaşamı *"deneyimleme yanılsamasıdır."* Yoğunluğu artırmak için, *"zamanı kısa göstermek gerekir."* Romancı bu sırada *"gerçeklik yanılsamasını korumak için, örtbas etme yöntemini"* başarılı kullanmak zorundadır.
- Tüm kurgusal yapıtlar, kapsamlı ve ayrıntılı bir *"örtbas retoriği gerektirir."* James'in düşüncesi uyarınca, yazar teknik yeğlemelerini daha çok "malzeme"den, "konu"dan ayrı olarak *"biçim"*, *"usul"*, *"gerçekleştirim tarzı"* gibi konular üzerinde yapılandırmalıdır.
- Tüm yazınsal yapıtlar, *"okurun aldığı hazzı"* yükseltmeyi amaçlar. Her konu, "tam hakikatini" yaratabilmek için, farklı işlem tarzı gerektirir.
- Sanat/edebiyat, *"gerçek yaşamda bulunmayan bir yoğunluğa ancak doğal olmayan bir düzen içinde"* ulaşabilir.
- Bazı yazarların, örneğin, Henry James'in *"ahlaka derin ilgisi vardır"* ve bu yazar hemen her yapıtında başkarakterine "ahlaki seçimler" yaptırır.
- Öykülemede "görüş açısı" anlayışı uyarınca, *"yanılsama yoğunluğunun ve yeterliliğinin gerektirdiği nitelik ve kapasite"* önemlidir. Yaşam sürecine en fazla benzeyen süreç, *"inandırıcı bir insan zihni aracılığıyla"* gözlemlenebilmelidir.
- Romanı *"en bağımsız, en elastik, en olağanüstü"* yazınsal biçim yapan şey, bu yazınsal türün *"dramatik olanın ta kendisinden daha 'dramatik' bir yoğunluğa ulaşma kapasitesidir."*
- *"Dolayımsız gerçeklik olarak roman"* kapsamında "mutlak öznel gerçeklik", karakterlerin *"zamanda serbestçe eylemde bulunduğu"* hakkındaki inançtır.
- Sartre'ın anlatımıyla, *"bir romanda ya her şeyi anlatmalısınız ya da susmalısınız; hepsinden öte, herhangi bir şeyi atlamamalı, geçmemelisiniz."*
- Okurun kurgu okuma deneyimi, tümüyle Jean-Louis Curtis'in Sartre'a verdiği yanıtıyla, *"romancıyla sözsüz bir anlaşmaya dayanır."*

- *"Gerçeklikler arasındaki ayrımlar"* bağlamında romanın *"gerçek görünmesi gerektiği"* genellikle varsayılır.
- Robert Humbery'e göre, *"tüm bilinç akışı yazarlarının amacı, karakterlerin ruhsal varlığını ve özelliklerini açığa çıkarmaktır."* Hedef, insan doğasını "çözümlemek" ve *"karakteri daha doğru ve gerçekçi"* betimlemektir.
- İnsan zihni biçim içermez; ancak yazar *"iletişim kurabilmek için"*, yapıtını *"biçimlendirmek"* zorundadır. Bu yüzden yazar, yapıtlarını *"farklılaştırma ve çeşitlendirme"*, *"ışık ve gölge verme"* gibi ardışık yöntemler kullanır.
- Bazı gerçekçiler, *"en çok konunun, kitap dışındaki gerçekliğin hakkını verip vermediğiyle ilgilenir."*
- Konularını gerçek kılmaya çalışan yazarların çoğu, *"tıpkı James ve Sartre gibi, aynı zamanda gerçekçi bir yapı ve olay biçimi"* arar. Söz konusu biçimi, yaşamın denk düştüğü biçimlerin *"olası bir yansıması gibi göstermeye"* uğraşırlar.
- Anlatının gerçekçi bir yapısının, *"belli bir 'gerçekçi anlatı' tekniği gerektirmesinin hiçbir içsel nedeni yoktur."*
- Üç önemli *"değişken olan konu, yapı ve teknik"* ile ilgili tavırlar, son çözümlemede *"amaç, işlev ve etki"* öğesine dayanır.
- Didaktik ve mimetik yazarlar, gerçekçiliği *"özel amaçlarına"* bağımlılaştırır ve işlevselleştirirler. Akla gelebilecek her türlü *"gerçekçi konu, teknik ve yapının kullanımıyla"*, okurda *"yoğun gerçeklik yanılsaması"* yaratmayı amaçlarlar.
- Bir yapıtın gerçeğe benzerliği, her zaman *"daha büyük bir yapaylık çerçevesinde kendini gösterir"*; başarılı olan her yapıt, *"kendi tarzında doğaldır."*
- Kurgusal yapıt okumanın başlıca nedeni, *"yazarın sesini duymaktır"*; kurgusal yapıtlarda *"yazarın sesi asla kesilmez."*
- Canlılık ve yoğunluğun düzenlenişi önemlidir; sanatçının *"ten sorunu, sanatını öğrenmektir."*
- Yazınsal yapıtlarda "gerçekliğe olan ilgi", doğruluğu veya yanlışlığı kanıtlanabilecek bir kuram değildir. Bu ilgi, insanların *"verili bir zamanda en çok neyi umursadıklarının"* anlatımıdır.

- Bir kitabı, *"kitap yapan unsur, bir sonraki kitapta yersiz ya da sıkıcı olabilir."* Asıl sorun, yazarın en yüksek dramatik etkiye ulaşmasıdır.

Her Yapıt Öznel Seçim ve Değerlendirim Ürünüdür

"Kurmacanın Retoriği- Genel Kurallar, II: Tüm Yazarlar Nesnel Olmalıdır" bölümünde Goethe'nin *"her sağlıklı çaba, iç dünyadan dış dünyaya yöneliktir"* sözünü aktaran Booth'un değerlendirmesine göre, nesnellik, kişiselleştirmeden uzak durma, yansızlık, eşit mesafe koyma ve kayıtsızlık gibi kavramlarla eş-anlamlı kullanılır. Yazarın nesnelliği, *"tüm değerlere karşı yansız tavır, iyi ya da kötü her şeyi tarafsızca bildirme girişimi"* olarak tanımlanabilir. Sanatçının tek kaygısı "özgürlük" olmalıdır. Booth'un Anton Çehov'dan aktardığına göre,

- Sanatçı için *"kutsalların kutsalı, insan bedenidir"*; onun zekâsı, sağlığı, *"yetenekleri, ilhamı, aşkı ve mutlak özgürlüğüdür."*
- Sanatçı, *"karakterlerinin ve onların konuşmalarının yargıcı değil, sadece tarafsız bir tanığı olmalıdır."*
- Sanatçının/yazıncının işi, *"sadece yetenekli olmaktır."*
- Çehov, bir sanatçı olarak *"liberal veya muhafazakâr olmayı istemez"* diyen Flaubert'e göre, düşünceye yoğun gereksinme duyan yazarın bile, *"dininin, ülkesinin, toplumsal bir kanısının bulunmaması gerekir."* Önemli olan bir yazarın birtakım emellere sahip olması değil, *"bu emellere bağlılığından iyi bir sonuç çıkarmasıdır."*
- Yazar, *"kalıcılığı ne kadar derinlemesine kavrarsa, izan sahibi okurla kesişme olasılığı o kadar artar."* Yazar, *"kendisinin zımni versiyonunu yaratır."* Zımni yazarlar, *"yardımseverlik ve eliaçıklığa değer verir; çıkar peşine düşüp merhametsizlik etmeyi kötüler."*
- Anlatıcı, *"genellikle yapıtın 'ben'i olarak düşünülür; ama ben, yazarın zımni imgesiyle neredeyse hiçbir zaman"* örtüşmez.

- Yapıt, *"seçen ve değerlendiren bir kişinin ürünüdür."*
- Yazarın yansızlığı söz konusu olamaz. Yazarlar, *"en ahlaki, entelektüel ya da estetik değere sahip karakterler arasında bile kaçınılmaz olarak taraf tutarlar."*
- Kayıtsızlık, yazarın öyküsündeki *"karakterlere, hatta olaylara karşı duyarsız ve duygusuz kalması"* demektir. Yazar, *"tüm karakterlerine karşı ayrım gözetmeksizin güçlü bir nefret, sevgi ya da merhamet duyabilir."* Bu yüzden, yazarın nesnelliği savı inandırıcı değildir.
- "Güvenilir anlatı"nın öğeleri, *"ayrım gözetmeyen sempati ve şefkat"* ve *"ayrım gözetmeyen ironi"*dir.

Booth anılan yapıtının "Genel Kurallar, III: Hakiki Sanat İzlerkitleyi Umursamaz" bölümünde "hakiki sanatçılar", dolayısıyla da yazarlar *"sadece kendileri için mi yazarlar"* sorusunu irdeler. Booth'un belirlemesi uyarınca, yazar yapıtında salt öz-imgesini yaratmakla kalmaz; okurun, yazarın "ikinci benliğini" duyumsatan yapıtı okumasını da özendirir. Edebiyatın varlığının temelinde de yazar ile okur arasındaki bu "iletişim" yatar.

Bu yazarın söyleyişiyle, Aristoteles'ten bu yana bilinen bir ilke vardır:

- Her *"başarılı"* yazınsal yapıtın, okuyucu kitlesinin gereksinmelerinden ve eğilimlerinden *"tümüyle bağımsız"* kendi *"özgün yaşamı, ruhu, varlık ilkeleri"* vardır. Bu ilkeler uyarınca, yazınsallaştırıcı araç-gereçler, *"bütünün ayrılmaz parçaları"* olmak zorundadır.
- Her yazar, yapıtıyla olanaklı olan "en büyük etkiyi" yaratmayı amaçlar. Yazarın yapıtında kurduğu dünya, bu etkiyi sağlamanın güvencesidir.
- Booth'un aktarımı uyarınca, T. S. Eliot'ın "nesnel bağıntı" kavramı önemlidir. Eliot'ın söyleyişiyle, *"sanat biçiminde duyguyu ifade etmenin tek yolu, 'nesnel bağıntı' bulmaktır"*; bir başka anlatımla, söz konusu "duygunun" anlatımı olabilecek *"bir nesne kümesi, durum, olay zinciri bulunmalıdır."* Bu amaca ulaşmak için, duyusal deneyime yol açan "dışsal olgular", duygu uyarımını sağlayacak şekilde betimlenmelidir.

"Doğal nesne daima yeterli simgedir"; ancak yazar bu doğal simgenin estetikleştirmesini bilmelidir.

- Retorik figürler, dilsel malzemeyi biçimlemenin ve yazınsallaştırmanın temel öğeleridir. Dolayısıyla, yazar, retorik figürleri kullanmak zorundadır. Bununla birlikte, yazar, "retorik figürler" arasında elbette tercih yapabilir. Retorik figürlerin yazınsal bakımdan dengeli kullanımında yazarın estetik yeterliliği belirleyici önemdedir. Booth'un anlatımıyla, *"dramatik zorunluluk ile retorik işlevin dengeli bütünleşimi"*, yazınsal başarının başlıca öğesidir.
- Yazınsal yapıt, *"yazarın anlamlandırmalarıyla yüklüdür"*; okurun söz konusu anlamlandırmaları, yeniden anlamlandırmaya hazır olması ve bunun için gerekli yeterliliğe sahip olması gerekir.

Booth, söz konusu yapıtının "Genel Kurallar, IV: Duygular, İnançlar ve Okurun Nesnelliği" bölümünde Flaubert"den şu söz aktarır:

- Sanatta en büyük hedef, *"ne kahkahaya, ne gözyaşına yol açmaktır"*; belirleyici olan, *"doğanın çalıştığı gibi çalışmak"*, diyesi, *"okura düş gördürmektir."*
- E. M. Forster'ın anlatımıyla, *"roman bir öykü anlatır; tüm romanlarda ortak olan en yüksek öğe budur."*
- Roman *"hiçbir uzlaşımın olmadığı amorf bir türdür."*
- Hiçbir yapıt, *"tek bir ilgiye dayanmaz"*; yazınsallaştırılan ilgilerin çokluğu ve çeşitliliği, yapıtın başarısını belirler.
- Dostoyevski, "karmaşıklığı" netleştirerek, okurun *"suçlularla bile derin bir duygudaşlık"* kurmasını sağlamıştır.
- Gerçek dünya "muğlaktır"; edebiyat buna uygun olarak *"yansız tonlar üzerine kurulmalıdır."*
- Yazar, *"kendisinin bir imgesini yarattığı gibi, okurun da bir imgesini yaratır; kendi ikinci benliğini yarattığı gibi, okuru da yaratır ve başarılı okumalar, yaratılmış olan yazar ve okur benliklerinin tam bir mutabakata vardığı okumalardır."*

Booth'un "Güvenilir Yorumun Faydaları" bölümündeki anlatımıyla,

- Eleştirmenin veya yorumcunun görevi, okura *"kendi başına kolayca öğrenemeyeceği olguları iletmektir."*
- Yazar ile okurun *"bir şekilde karakterlerin bilmediği bilgileri paylaşması"*, dramatik ironinin gerçekleşmesinin güvencesidir.
- Eleştirmen, edebiyat adına hüküm veren "yargıç" değildir. Booth, bu kapsamda Fielding'in şu belirlemesini aktarır: *"Hiçbir eleştiri mahkemesi önünde hesap vermek zorunda değilim; çünkü yeni bir yazı türü alanında kurucu durumunda olduğum için, orada canımın istediği yasaları yapmakta özgürüm."*

Jose Ortega y Gasset'te Roman Çözümleme Ölçütleri

Jose Ortega y Gasset, "Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler"[161] adlı yapıtının birinci bölümünde "Halkın Yeni Sanatı Beğenmemesi" ara-başlığı altında *"her sanat yapıtı, fikir ayrılıklarına yol açar: Kimilerinin hoşuna gider, kimilerinin gitmez"* belirlemesini yapar. Sanatın anlaşılmamasını yararlandığı araçların "insana ilişkin araçlar" olmamasına bağlayan Gasset'e göre,

- İzleyici veya halk, bir tiyatro yapıtında yazınsallaştırılan *"insan yazgılarına ilgi duyabildiği zaman"*, o yapıtı sever.
- Biçemselleştirme, gerçeği, *"gerçek-dışılaştırmaktır."*
- Latince "auctor" sözcüğünden gelen yazar sözcüğü, köken olarak "artıran kimse" anlamını taşır. Bu köken anlama uygun olarak yazar/şair, *"orada kendi başına duran gerçeğe, gerçek-dışı bir anakara ekleyerek, dünyayı genişletir."*
- İnsanoğlunun elindeki *"en verimli güç"* ve *"insansızlaştırmanın en kökten aracı"* olan eğretileme, *"kaçış yolu açar"; "gerçekte var olan şeyler arasında düşsel kayalıklar yaratır, tüy gibi hafif adacıklar yeşertir."*
- Gasset'in "Roman Üstüne Düşünceler" bölümündeki anlatımıyla, bir *"taş ocağı gibi büyük ve sınırlı olan nitelikli*

---

161 Jose Ortega y GASSET: "Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler"; çeviren Neyyire Gül Işık, YKY, İstanbul 2010

roman", yazarların yavaş yavaş okur kitlesini *"eğitmelerinden, algılama yetisini keskinleştirmelerinden, zevkini inceltmelerinden doğar."*

- Romanda önemli olan "görünen şey" değil, insanla ilgili şeylerin "iyice görülmesi"dir.

XXI. Oya Baydar Romanında Sürgün, Sığınmacı ve Göçmen Motifleri

"Hiçbiryere Dönüş" veya Sosyalizmden Kopuş

Roland Barthes'ın yapıtın çıkış noktası olarak tanımladığı "yazma arzusu" çok belirgin olan Oya Baydar'ın "bir dönüş hikâyesi" olarak nitelendirdiği romanı "Hiçbiryere Dönüş"[162], bireysel ve siyasal anlamda bütün olumsuzluklarıyla katlanılan sürgün sırasında deneyimlenen "yenilgi"nin etkisinde gerçekleştirilen "buruk, kederli" bir dönüşün; yazarın betimlemesiyle, geçmişle, inançlarla, öz-kimlikle yüzleşmeye, yaşamla ödeşmeye dönüşün yazınsallaştırılmasının belgesidir. Bu yapıt, derin bir hüzün ve acının belirlediği sürgün ve sürgünden dönüşün öyküsüdür. Hüzün ve acının derinliği, yapıtın yazınsal söylemine içkin olan "aşk, sürgün, yaşam ve yenilgi"den kaynaklanmaktadır.

Yazarın nitelemesiyle, *"mekânda ve zamanda yaşanılan sürgün"* (s. 9) sırasında *"sosyalizmin belli bir uygulanış biçiminin"* çökmesi, başta sürgünler olmak üzere, sosyalizm uğruna anlatımsız özverilere ve acılara katlanmış olanların "yenilgi"yi somut olarak algılamalarını sağlar.

Berlin Duvarı'nın yıkılışı, söz konusu yenilgiyi ya da çöküşü simgeler. Duvarın yıkılışı, sürgündekilerde, yazarın yukarıda andığım konuya ilişkin yazısındaki deyişiyle, *"daha büyük çaresizlik ve güçsüzlük duygusu"* yaratır. Bu umarsızlık ve güçsüzlük duygusu, kimi sürgünü *"büsbütün bağnazlaşmaya"*, kimisini *"öz-yadsımaya varan acımasız bir sorgulamaya"* iter.

---

162 Bu konuyu ve yazarın yapıtlarını ayrıntılı olarak "Marksist İdeoloji ve Edebiyat" (Kanguru Yayınları, Ankara, 2009) adlı kitabımda irdeledim.

Özellikle 1990'dan sonra "zamanda ve mekândaki" sürgünlük iyice ağırlaşır; yaşanan büyük "alt-üst-oluş" ya da "kasırga", bir kuşağı *"sadece ülkesinden değil ideolojisinden, inançlarından... bir bakıma yaşamın anlamından"* koparır. Söz konusu "kasırga"-nın yol açtığı, bütün değerlerden kopma, yazarın yazmaya başlamasına, daha sürgündeyken yazınsal üretime dönmesine neden olur. Böyle bir siyasal-toplumsal ortamın ve bireysel iç-dünyanın etkisiyle ortaya çıkan "Hiçbiryere Dönüş", yazarın nitelemesiyle, *"'yazmasam çıldıracaktım'ın ürünü"*dür.

Bu yapıtta başta siyasal boyut olmak üzere, sürgün yaşamının bütün boyutları yazınsallaştırılır. "Uzun bir yolculuk" (s. 11) olan sürgün, her yolculuk gibi bir gün bitecektir. Sürgünün bitimi, dönüş demektir. Dönüş de yitirilen şeyleri yeniden buluma, her şeye yeniden başlama umududur. Sürgünün *"insanın içini kemiren, içini boşaltan etkisi, yabancılığın, köksüzlüğün tedirginliği, iğretilik ve güvensizlik duygusu"* (s. 12), dönüşle birlikte ortadan kalkacaktır.

Dolayısıyla, dönüş özlemi, sürgünün ülküselleştirdiği duyguların başında gelir. Ancak uzun yıllar sonra gerçekleştirilen dönüş, dönüşü ülküselleştiren kişi için tam düş-kırıklığıdır; çünkü bu arada özlemle dönülen ülkede her şey, arkadaş ve dost çevresi, yaşam koşulları ve tarzı, siyaset ve siyasetçi davranışları, köklü biçimde değişmiştir. Dönüşten sonra da sürgünü bekleyen yalnızlık, iğretilik ve umarsızlıktır. Dolayısıyla, sürgün boyunca yaşama tutunmak amacıyla yüceltilen dönüş, özünde "hiçbir yere dönüş"e dönüşür.

Oya Baydar, "Hiçbiryere Dönüş"te ahlaksal bir ilke olarak değerlendirdiği *"yenilince, bitince çekip giderek, yaşanmış olanın güzelliği korunmalı mı, kalıp direnmeli mi?"* sorusunu yazınsal söylemin önemli bir öğesi olarak tartışarak estetikleştirir. Yenilgiyi yaşanılan şeylerin bedeli olarak algılayan yazar, yenilince, yaşanmış olanın güzelliğini korumak için çekip gitmek gerektiğini düşünenlerdendir. *"Yalanların ve avutmaların izinde"* sürgüne değin uzanan siyasal savaşımlar sonucunda *"eşitsizliğin, yoksulluğun ve zulmün"* yazgı olmadığını öğrenmiş, "büyük ütopyaya" varmış, "kimliğini ve kişiliğini" yaşanmış olan şeyler üzerine kurmuştur.

Yaşanmış olan şeylerin güzelliği, *"kimliği belirsiz zombilerin verdikleri yasak şiirlerden"*, toprak işgallerinde köylülere, fabrika grevlerinde işçilere yardım etkinliklerinden, aşk ile ütopyanın, sevda ile savaşın, gençlikle devrimin karışımından (s. 17) kaynaklandığı için korunmalıdır.

Yazar, sürgünü ve sürgün sonrası "kendi dönüşünü" yapayalnız yaşamıştır; yaşanılan güzelliklerin "yüksek bedelini" fazlasıyla ödemiştir. Artık gitmek istediği *"tek yer, kendi geçmişi"*dir (s. 21). O geçmişte "kaçaklık günleri", "yoğun sevişmeleri" ve *"gençliğinin devrimci heyecanı"* vardır. Sürgün sırasında ve sonrasında yaşantıladığı yıkımı, tükenişi, sıradanlaşmayı ve bayağılaşmayı (s. 27) aşmayı sağlayacak güç, belki de o öz-geçmişte gizlidir. O öz-geçmişi çekicileştiren şeylerin başında ateşli sevişmeler, *"erkek egemen toplumun bir kalıntısı olarak, her kadının içinde, en derinlerde bir yerde cinsellikle şiddetin buluşması"* (s. 31) gelir. Parti'nin buyruklarına uyarak, illegaliteye geçiş ve yurtdışına çıkış, *"beyaz-yeşil bir hüzün"* diye nitelendirilen bir kuzey ülkesindeki sevgiliyle/eşle sürgünde buluşma (s. 32) ve sürgünün romantizm dolu, şiirli günleri (s. 33); bütün bunların yanı sıra kalelerin çöküşü, inançların sarsılışı ve kesin yenilgi algılaması vardır.

Söylenceleştirilerek gizemlileştirilen ve *"insanlık bir gün ütopyasına varacaktır"* iyimserliğinin eşliğinde geçen sürgünden dönüşten sonrasında ilk şaşkınlığın atlatılması güçtür. Daha sonra iç-hesaplaşmaların tamamlanması, dünyaların, bireysel tarihlerin ve kimliklerin yıkılışının açtığı yaraların bir ölçüde sarılması aşaması başlar. Bundan sonra uğruna yıllarca hapis yatılan "Enternasyonal"in bile gayet olağan bir olay gibi, bir Anadolu kasabasındaki bir kahvede çalınışına tanık olmanın şaşkınlığı yaşanır. Ünlü siyasi "eskileri" artık gençlerin hiç tanımamasının yarattığı hüzünle karışık duyumsayışlar, geçmişe dönüş kadar, günü yakalamanın ve geleceğe doğru yürümenin olanaksızlığını algılama, artık sürgünden dönenin baş etmesi gereken yaşam durumlarıdır.

Bütün bunların bir sonucu olarak, sürgünden dönen bir kişi, yeniden kaçıp saklanılabilecek tek yerin kendi yalnızlığı olduğu gerçeğiyle yüz yüze kalır. İlişkilerinin sorgulamasını yaparak, bir

biçimde "ödeşme" gereksinmesi duyumsama, öz çocuğunu ülkede bırakarak, sürgüne gitmeden ötürü "pişmanlık" duygusuna kapılma belirtileri baş gösterir. Sürgünden dönenlerin bile bir birleriyle ilişki kurmakta zorlanması, geçmişe bağlayan hiçbir şeyin kalmadığını görme, yepyeni bir yaşam dünyasının meydan okumalarıdır.

Bu meydan okumalar, bir zamanlar "tek ve ürkek bir umut" (s. 147) olarak gizemleştirilen dönüşün sonuçlarıdır. Bütün bunlar, *"aslında geri dönüşün olmadığını, hiçbir yere, hiçbir şeye geri dönülemeyeceğini"* öğretmektedir. Yine bütün bunlar, bir parti yandaşı ya da üyesi olan bir kimsenin *"işçi ve köylülere destek eylemlerinde, parti toplantılarında, hapiste, işkencede, kaçaklıkta, sürgünde"* (s. 221) ve benzeri eylemlerde *"tükenen bir yaşamın hem özeti, hem reddiyesi, hem de sonu: karşı-ütopya, hiçbiryer..."*dir.

"Sıcak Küller Kaldı" ve Sürgün

"Sürgün", "sığınmacı" ya da "göçmenlik" motifi, "Hiçbiryere Dönüş"teki denli yoğun ve romanın tümüne yayılmış olmasa da "Sıcak Külleri Kaldı"nın yazınsal söylemine de içkinleştirilmiştir. Oya Baydar "Sıcak Külleri Kaldı"nın hemen başında (s. 9) Ülkü'nün ağzından Paris'te öldürülen Arın Murat bağlamında söz konusu motifleri yazınsallaştırır: Arın Murat, bu romanın baş kadın kahramanı Ülkü'nün *"sessiz ihaneti"*, *"çığlık gibi başkaldırısı"*, *"yirmi beş yıllık bekleyiş"*, *"özlemi"* olmanın yanı sıra, aynı zamanda "göçebeliği"dir. Burada "göçebelik" kavramı çok açık olarak "sürgünlük" ya da "sürgün durumunda olma"yı anlatır.

Romanın izleyen bölümlerinde aynı bağlamda ve anlamda *"cunta döneminde yurtdışına kaçmış bir siyasi mülteci"* (s. 31) anlatımında "mülteci" kavramı da "sürgün" anlamında kullanılır. Mülteci için Türkçe "sığınmacı"; mültecilik içinse "sığınmacılık" denebilir. Ülkü, dolayısıyla da büyük bir olasılıkla yazar, daha sonra (s. 80) devlet tarafından "vatan haini" olarak damgalandığını, *"sürgüne mecbur edildiğini"* söyleyecektir. Aslında Ülkü ya da yazar, Ankara'yı da "sürgün yeri" olarak nitelendirir (s. 86).

Ankara, 12 Mart'ta romanın baş kadın kahramanı Ülkü Öztürk'ün, romandaki anlatımıyla, *"sayın muhbir vatandaş, çevrendeki kuşkulu kişileri ihbar et!"* kampanyası kapsamında *"fakülte dekanının ihbarı üzerine"* tutuklandığı kenttir (s. 88). Oya Baydar'ın kendisi de 12 Mart'ta tutuklanmış ve böylece Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'ndeki asistanlık görevi son bulmuştur. Roman kahramanı Ülkü Öztürk ile yazar Oya Baydar'ın özgeçmişi arasındaki bu benzerlik ilgi çekicidir.

Oya Baydar'ın gerçek yaşamıyla belirgin koşutluklar ve benzerlikler taşıyan Ülkü Öztürk, yazarın anlatımıyla, *"12 Mart'ta işkence görmüş, tutuklanmış, 12 Eylül'de ise fotoğraflı afişlerle aranmış bir kadındır."* Devlet arşivlerinde "komünist militan"dır. *"80 sonrasında yurtdışına kaçmış, Avrupa'da Doğu Almanya'da, Sovyetler'de dolaşmış, Avrupa'da 12 Eylül aleyhine yürütülen sol propagandada aktif olarak çalışmış bir kadındır"* (s. 48-49). Yazarın kurguladığı Ülkü figürü için söylediği bütün bunlar kendisi için de geçerlidir.

Ülkü'nün eşi ve oğlu Umut Murat'ın "yasal babası" *"Leipzig'teki merkezde görevli"* Ömer Ulaş'tır (s. 51). Ömer Ulaş, komünisttir; bir başka anlatımla TKP'lidir.

Bu tümce de açımlanmayı bekleyen bir anımsatıdır. Leipzig, o dönemde Demokratik Almanya Cumhuriyeti kentidir ve bu ülke yönetimince desteklenen TKP, bu kentte de etkinliklerini sürdürmektedir. Büyük bir olasılıkla, Oya Baydar'ın kendisi de o dönemde TKP üyesi ya da yandaşıdır.

Sosyalist Ülkelerin Birbiri Ardına Çöküşünün Hüznü

Oya Baydar, Ülkü'nün göçmen ya da sığınmacı yaşam koşullarını ve onların getirdiği keder ve hüznü romandaki şu bölümde okuyucunun içine işleyen bir tarzla anlatılaştırır. Yazarın sosyalizme, uygulanış biçimine ve sosyalist ülkelerin 1990 başlarında içinde bulundukları duruma ilişkin tutumunu ortaya koyduğu için bu bölümü biraz uzun alıntılıyorum: *"Yıllardır yapayalnız bir gezgin gibi dolaştığı, bir türlü yerleşemediği, kök salamadığı, iklimler,*

ülkeler, şehirler... Moskova'da... Haziran günlerinin insanın içini buran kederi; yıkılan duvarların altında kalmış, ne kadar birleşse hep iki parça, hep ayrı, hep yaralı Berlin'in ıhlamur ağaçları; isli puslu... Leipzig'de donup kalmış, akmayı unutmuş zaman; ... anılarıyla bir masal gibi yaşanıp tüketilmiş Paris... O korkunç 89 yılbaşı: Çekoslovakya, Macaristan, Polonya, Berlin Duvarı, Doğu Almanya birbiri ardına düşüyordu. Sonra en kanlısı, en acısı... Romanya. Halk iktidarının, proletarya devletinin işçisi, köylüsü, genci, aydını ayaklanmış, yakıp yıkıyorlardı. Bayrakları delmişler, orak-çekiçleri, kızıl yıldızları bayraklardan sökmüşler, yarım yüzyıldır bugünü beklemiş olan papazların peşine takılmış, Lenin heykellerinin boynuna yağlı urgan geçirerek kırıyor, parçalıyorlardı. Her şeyi; inançları, tarihi, insanları, kendi kimliklerini yerlerde sürüklüyorlardı. Tarih yıkılıyordu. Biz yıkılıyorduk ve kurtulduğumuzu sanıyorduk" (s. 62).

Hüzün ve keder, sosyalizm ülküsü uğruna verilen savaşımda deneyimlenen başarısızlık ya da katlanılan özverilerin bir türevi olarak romanda sürekli ve âdeta bir yan izlek olarak yazınsallaştırılmıştır. İşçi sınıfını temsilen romanda yer alan Müslim Usta'nın dövüldükten sonra söylediği *"İçim acıyor!"* (s. 174) tümcesi, öyle sanıyorum ki, aslında salt sosyalist kökenden gelen ya da sosyalizme yakınlık duyan insanların içlerini acıtmakla kalmıyor; anlatılan olayları yaşayan ya da yaşamayan insancıl duygusu gelişkin okuyucunun da içini acıtıyor. Romanda anlatılaştırılan bu gibi bölümler, hele toplumcu, özgürlükçü ve eşitlikçi siyasal tutumları nedeniyle yaşamları boyunca her türlü acıya katlanmış insanların içlerini anlatılamaz biçimde yakıyor.

12 Eylül Sonrasında Başlayan Sürgün ve Moskova Durağı

"Sürgün" durumu, "Uzun Bir Yolun Yorgun Yolcuları" bölümünde bir acı çığlık gibi ünlenen *"sosyalizm uğruna daha kaç kuşak harcanacak?"* sorusunu izleyen *"12 Eylül sonrasında başlayan sürgün yaşamanın Moskova durağı çok uzun sürdü"* sözlerinde açığa vurulur. Ülkü, sosyalizmin kalesinde, Moskova'dadır;

ancak, *"elinde Doğu Almanya'dan verilmiş tuhaf bir pasaport"* (s. 230) ile o yine de bütün belirtileriyle, özellikle de düşünsel bakımdan sürgündedir.

Bir yaşam tarzı olarak "sürgün" anlamında "sığınma", Ülkü'nün ağzından "Özgürlüğün İlk Şafağı" bölümünde anlatılır. Ülkü, "12 Eylül sonrasında uzun bir dönem Avrupa'nın çeşitli yerlerinde siyasal mülteci olarak" yaşamıştır. *"1991'de ceza yasasının bazı maddeleri kalkınca, bir çeşit af çıkmış"*, Ülkü de *"yıllar sonra 1992'de Türkiye'ye"* (s. 373) gelmiştir. Ülkü'ye söyletilen bu sözler, özünde Oya Baydar'ın öz-yaşamöyküsünün izlerini açık biçimde ortaya koymaktadır. Yazar da burada belirtilen süre kadar Almanya'da "siyasal sığınmacı" olarak yaşamak zorunda bırakılmıştır. Oğlunu Türkiye'de bırakarak, 12 yıl süreyle sürgünde yaşamak zorunda kalmıştır.

Moskova'dan Paris'e geçen ve bir iş bulur bulmaz oğlunu yanına getirten Ülkü, sürgün nedeniyle, oğlunu bir başına Türkiye'de annesinin yanına bırakmasını sorgular. Ülkü için oğlu yaşamdaki "en büyük suçudur"; çünkü onu Türkiye'de yalnız bırakmıştır. Ona doğru dürüst annelik yapamamıştır. Siyasal inancı ve kavgası uğruna onu terk etmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla oğluna karşı kendisini *"hem suçlu, hem de borçlu"* (s. 250) duyumsamaktadır.

Bu konuda dolaysız deneyim ve gözlemlerime dayanarak, şunu söyleyebilirim. Bu sözler, can güvenliği nedeniyle, 12 Eylül'den sonra Türkiye'den kaçmak zorunda bırakılan bütün anne babaların zamanla girdikleri öz-sorgulama sürecinin olağan sonuçlarını yansıtmaktadır. Bu tür duyguları ve öz-sorgulama sürecini oğlunu Türkiye'de bırakarak ayrılmak zorunda kalan Oya Baydar'ın da yoğun yaşantılamış olması doğaldır.

Ülkü'nün içinde bulunduğu ruh durumunu yazar, Ömer Ulaş'ın ağzından *"sürekli suçluluk duygusu, Eski Yunan trajedilerini anımsatan yazgı saplantısı, suç ve ceza ikilemi, kurban ve adanmışlık üzerine kurulu ahlak anlayışı, görev odaklı aile terbiyesi, Kemalist ideolojinin kurtarıcılık görevi ve bunların üstüne tüy dikmek için bir tutam sosyalizmin mükemmel bir karışımı"* (s. 250) olarak betimler.

TKP üyesi bir sosyalist olarak kurgulanan Ömer Ulaş, aynı sosyalizm gibi yaşama ve dayanma gücünü yitirmiştir. Paris'te yaşayan Ülkü, Moskova'da bulunan Ömer Ulaş'ı yanına çağırır. Bir zamanlar *"taş gibi imanıyla"* dünyanın bütün ülkelerinde kolayca yaşayabileceğini sanan Ömer Ulaş, artık bir başka ülkede kendi kurduğu "gettoda" yaşama gücünü kendinde görmemektedir. Sadece Türkiye'ye dönmek istemektedir. Ancak, o *"yirmi yıldır, Türkiye'de olsun, sosyalist ülkelerde olsun gettolarda, hayallerinin, büyük ütopyalarının gettolarında"* (s. 252) yaşamaktadır.

Dolayısıyla, yazarın içten yönelttiği eleştirinin başlıca konusu olan gerçek yaşamdan kopukluk, içe kapanmışlık anlamında "getto" sadece sürgünde değil, seçilen siyaset yapma tarzının bir türevi olarak Türkiye'de de oluşturulmuştur.

"Erguvan Kapısı"nda Kaçaklık ve Sürgün

"Sıcak Külleri Kaldı"nın devamı niteliğindeki "Erguvan Kapısı"[163]nda da "kaçaklık" ve "sürgün", ilk iki yapıtta olduğu denli belirgin olmasa da, önemli motiflerden biri olarak yazınsal söylemin taşıyıcı öğeleri olarak kullanılmış motiflerdir.

---

163 Oya BAYDAR: "Erguvan Kapısı"; Can Yayınları, İstanbul, 12. basım, 2005. Bu romanın başlıca simgeleri olan "erguvan" ve "kapı" eğretilemeleri, okuyucuyu, özellikle romanın kahramanı Teo'nun arayışına eşlik ederek, değişik okumalara özendirmektedir. Yazarın sıkça kullandığı, hatta "saplantım" dediği eğretilemeler arasında "erguvan"ın özel bir yeri vardır. Erguvan, Doğu'yu, Bizans'ı, İstanbul'u simgelemektedir. Romanın başında yer alan şiirde erguvan simgesi ile oluşturulan "erguvan kapısı", "erguvan tacı", "yaraları erguvan" eğretilemeleri ve "kayıp ruh", "gizli kapı", "münkir bir keşiş" ve "kutsal bilgelik" eğretilemeleri, hem Bakhtin anlamında romanı çok-seslileştirmekte, söyleşimselleştirmekte, hem de gerilimi baştan sona süreklileştirmeye hizmet etmektedir.
Yazar, bu durumu ve erguvanın mitolojideki anlamını şöyle anlatır: *"Erguvan Kapısı'nda, baştan planlanmış olmasa bile erguvan ve erguvan kapısı gerçekten bir simgeye dönüştü. Erguvan tam bir metafor haline gelirken erguvan kapısı 'arayış'ın simgesi oldu. Erguvan, Yahuda'nın İsa'yı ihbar ettikten sonra kendini astığı ağaçtır. Efsaneye göre aslında beyaz çiçekleri varmış da, pişmanlık duyan Yahuda kendini o ağaca asınca, çiçekler utancından erguvan rengine dönüşmüş."* (Dünya gazetesi, 06/07/04)

"Sürgün", bu romanın ilk bölümü olan "Erguvanlar"ın hemen girişinde Türkiye'yi terk eden Rum ailenin durumunu anlatmak için seçilen önemli bir eğretileme olarak kullanılır. Roman kahramanı Rum kökenli Amerikalı Teo, "Erguvan Kapısı"nda yazınsal söylemin bir parçası olarak öykülenen sürgünü ve sürgünün türevleri olan geçmişi, kimliği ya da öz-benlik arayışını simgeler. Teo'nun ağzından anlatıldığı üzere, İstanbul, bu Rum ailenin "ayrıldığı" değil, "sürüldüğü" kenttir (s. 9); aile, Türk uyruklu olduğu için 1974 Kıbrıs harekâtı sürecinde "gönüllü"(!) ayrılmıştır İstanbul'dan.

Yazar, bu gönüllüğün "zorunluluk" durumuna getirildiğini, Mete Ünsalan adlı Türk akademisyen kahraman ağzından *"ikide bir, bir bahaneyle azınlıkların boğazına basılır, adamlar korkutulur, kaçmaya zorlanır; sonra da geride bıraktıkları mallara el konulur"* (s. 29) sözleriyle betimler. Bu durum, yazarın anlatımıyla, Türkiye'nin "ayıbıdır." El konulan azınlık malları daha sonra *"Hazine'ye, Milli Emlak'e geçer... Her ne kadar adalet mülkün temeliyse de, gâvur malına hukuk işlemez"* (s. 273).

Yine romanda betimlendiğine göre, sadece *"Ya sev, ya terk et!"* diyen aşırı milliyetçi kesim, "başka" ya da "öteki" olanı dışlayıp kaçmaya zorlamamaktadır. Onların dışında 1942'de azınlıklara uygulanan "Varlık Vergisi"ni çıkaran ve 6-7 Eylül 1955 olaylarını (s. 30) özendiren devlet de gayrimüslimleri, ülkeyi terke, dolayısıyla sürgüne zorlamaktadır.

6-7 Eylül önemli bir gönderge ya da anıştırı olarak romanda yazınsal söyleme dönüştürülmüştür. Bu bağlamda başta Rumlar olmak üzere, *"bütün gayrimüslimlerin"* evlerinin, işyerlerinin önceden işaretlendiği, yağmalandığı, *"kahpe Yunan dölleri"* çığlıklarıyla üzerlerine saldırıldığı; buna karşın az sayıda Türk ya da Müslüman komşunun *"korkudan değil, utançtan, çaresizlikten ağladığı"*; asıl acı olanın da *"insanın doğup büyüdüğü topraklarda, vatanında yabancı sayılması"* (s. 128-130) olduğu içe işleyen bir dille anlatılır. Bu tarih, derin bir travma ya da sürekli yinelenen bir kara-düş olarak Teo'nun bilinç-altına yerleşir (s. 262) ve yaşamına eşlik eder.

"Madem Ermeni'sin..."

Devletin uyguladığı politikaların dışında günlük yaşamda gözlemlenen azınlık üyelerini korkutma, sindirme ve aşağılama gibi edimler de bu bağlamda önemlidir. Romanda sadece Ermeni olduğu için kapıcı çocuklarının sınıfına konulan çocuğa karşı sergilenen davranış konusunda Kerem Ali'ye söylettirilen *"Madem Ermeni'sin, herkese vermelisin"* türünden ilkel ayrımcılığı anlatan sloganımsı tümceler, azınlıkların içinde bulundukları durumu anlatması bakımından önemlidir.

Kerem Ali'nin öz-eleştirel bir tutumla "bilinçsizlik" ve "acımasızlık" ile açıkladığı bu ilkel ayrımcılık, aslında Türk kültüründe hâlâ aşılması gereken bir algılama ve davranış biçimi olarak varlığını sürdürmektedir ve tolerans ve insancılaşma konusunda daha çok çalışmak gerektiğini göstermektedir.

"Erguvan Kapısı"nda yurt dışında çeşitli yerlerde dolaşan Ülkü'nün deneyimlediği "sürgün" ise, bu kahramanın "hikâyesini", "kimliğini" korumak için Türkiye'ye döndüğü (s. 63); "etrafındaki çember daraldığı" için "oğlunu yapayalnız, savunmasız bırakarak, yurt dışına çıktığı" (s. 69) sözleriyle açığa vurulur.

Ülkü'nün kişiliğinde "sürgün" romanda çeşitli bağlamlarda söylemleştirilir. Örneğin, Kerem Ali'nin anlatımıyla, *"sol hareketten gelen, ama revizyonist çizgide olan"* Ülkü, *"Berlin Duvarı yıkılınca, ... Batıya sığınmıştır"* (s. 102). Umut Murat'ın mektubundaki *"Sen de babam gibi kaçacak mısın, babam gibi beni bırakıp gidecek misin, anne?"* (s. 180) sorusuyla; bir başka yerde *"annemden haber var. Yanına gelmemi istiyor. Çok geç değil mi"* (s. 183) ya da *"benim annem, babam nerde, pekiyi?"* (s. 184) gibi sorularla Ülkü'nün sürgündeliği yapıtta süreklileştirilir.

Sürgünün türevlerinden biri, geçmişe duyulan özlem ve üzerinde büyünen topraklara duyulan sevgidir. Bu sevgi, geçmişi arama güdüsüne dönüşür. Bu kapsamda Erguvan Kapısı'nı arayan Teo da Ülkü gibi, sürgün edildikleri kente ya da ülkeye geçmişini, özgün kimliğini aramak için dönmüştür. Yazarın deyişiyle, *"herkesin aradığı bir kapı vardır... Herkes aslında kendini aramaktadır"* (s. 319).

Kimlik-İnanç-Ötekilik Bağlantısı

Nitekim Oya Baydar bir söyleşisinde "Erguvan Kapısı"nda "insanın arayışını", *"kimlik-inanç-ötekilik bağlantısını"* anlatılaştırmayı düşündüğünü, Teo adlı kahramanın gerçek bir olay bağlamında biçimlendiğini şu sözlerle dile getirir: *"İnsanın arayışını, özellikle de kimlik arayışını; kimlik-inanç-ötekilik bağlantısını anlatmak istiyordum. Romanın kahramanlarından Teo, buna çok uygundu. Teo da rastlantıyla doğdu. Yaşlı bir tanıdığımın evini yabancı bir akademisyene eşyasıyla kiraya vermiştim. Evde pek çok fotoğraf, özel eşya falan kalmıştı. Kiracının o fotoğraflara bakarken neler hissedebileceğini düşündüm, yavaş yavaş kafamda Teo ve diğer kahramanlar şekillendi"* (Dünya Gazetesi; 06.07.04).

Yersiz-yurtsuzluk her insanın özünde değişik yoğunluklarda var olan duygulardır. Her ne kadar insanın bir yeri yurdu olsa da, kendisini hiçbir yerli olarak duyumsayan insan, bilincinde kurguladığı, söylenceleştirdiği bir yeri, yurdu arama eğilimindedir. Arayış, hem büyük bir içtenlik ve aşkı, hem de huzursuzluk, tedirginlik, korku, hatta zaman zaman yaşam tehlikesini de içerir.

Öncelikle Teo'nun kişiliğinde betimlenen bu zamanda ve mekânda sürgünlük duygusu, Ülkü'nün gitmek zorunda bırakıldığı ve gerçekte yaşantıladığı siyasal "sürgün" ile örtüşür. Böylece sürgün, romanın omurgasını oluşturan, ona yazınsal söylem niteliği kazandıran bir eğretilemeye dönüşür.

Sürgün yazınının genel özellikleri açısından sonuç olarak şu saptanabilir: 12 Eylül 1980 sonrası sürgüne giden Türk yazarlardan biri olan Oya Baydar'ın yazınsal yapıtlarında,

- Özellikle de "Sıcak Külleri Kaldı"da romantik imgelerden çok, *"gerçek olay anlatıları"*, *"belgesel kesinlik"*,
- Belirgin eleştirel mesafe,
- Özgeçmişten bazı kesitleri yapıta içkinleştirme,
- Sürgün deneyimlerini betimleme gibi sürgün edebiyatının özellikleri,

Büyük ölçüde biçem, izlek, temel motif, yan motifler ve diğer anlatılaştırma teknikleri ve malzemeleri açıkça saptanabilir.

Sürgün ve Avrupa'da Yabancı ya da Türk Düşmanlığı

"Sıcak Külleri Kaldı"da sığınmacılık ya da sürgünlük kavramları bağlamında yaşantılanan, deneyimlenen "yabancı düşmanlığı" ile ilgili yaşantılar bir yan motif olarak anlatılır. Fransızlar ve Almanlar temelinde Avrupa'da gözlemlenen "Türk düşmanlığı" ya da daha hafif anlatımla Türk karşıtlığı yapıta içkinleştirilir.

Yazarın öz-yaşam-öyküsü ile de bağlantılı olarak yorumlanabilecek bir başka konu, Fransızların ya da Avrupalıların siyasal sığınmacılara karşı sergiledikleri katmerli önyargılardır. Bu ülkelerde gözlemlenen Türk karşıtlığı, "komünist Türk" sığınmacılar (s. 12) söz konusu olunca daha da belirginleşmektedir.

Yapıtta Avrupa'da Türk karşıtlığı ya da düşmanlığı anımsatısı, Ömer Ulaş bağlamında yinelenir. Daha önce Avrupa gezilerinde yaşantıladığı Türk karşıtlığı ya da Türk'ü aşağılama edimleri nedeniyle, Türk olduğunu gizleme, Türk olması nedeniyle eziklik duyma gibi utandırıcı duygular yaşayan Ömer Ulaş, sosyalizmin başkentinde dünyanın dört bir yanından gelen komünistlerin katıldığı toplantılarda Türk olduğu için özgüven ve övünç duyar. Orada "kendisini güvenli, huzurlu ve eşit" duyumsar (s. 238).

Avrupa ülkelerinde değişik yoğunlukta deneyimlenen yabancı, özellikle de Türk düşmanlığını Oya Baydar, oğlunu Paris'e getirten Ülkü'nün bakışından betimler: Oğul Umut Murat Ulaş'ı Fransız çocuklar aralarına almazlar, yalnızlaştırırlar, dışlarlar (s. 249).

XXII. Özgürlük İdesi ve Yazınsal Özgürlük

Özgürlük İdesinin Evrimi

Yazınsal özgürlük, en genel anlamıyla özgürlük sorunsalıyla ilgilidir ve özgür yazın (edebiyat) üretimini anlatır. Türkiye'de genel özgürlük, dolayısıyla da yazınsal özgürlük, kısıtlayıcı hatta yasaklayıcı yaptırımlarla karşı karşıyadır.

Aydınlanma felsefesinin başlıca kuramcılarından Kant, savaş karşıtı yapıtı "Ebedi Barış"ta özgürlüğün iki boyutuna vurgu yapar. Birinci boyut, iç özgürlük ile ilgilidir. İç özgürlük, bireyin

özgürlük bilinci, istenci, yeteneği, kararlılığı ve istemine dayanır. Bireyin özerkleşebilmesi, istencini özgürleştirebilmesine bağlıdır. Dolayısıyla birey, ancak istencini özgürleştirebildiği ölçüde özerkleşebilir. Öz-bilinç ve öz-istenç, özerkleşmenin de, özgürleşmenin de kaynağıdır, çevrenidir. Kant'ın yaklaşımı uyarınca, özgürlük, özgür istencin özerkliğinin anahtarıdır.

Özgürlüğün ikinci boyutu ya da belirleyeni, dış özgürlüktür, başka bir deyişle, bireyi kuşatan toplumsal ve yasal düzenlemelerdir. Bu bağlamda Kant, dış özgürlüğü, bireyin *"onaylayamayacağı dış yasalara itaat etmeme yetkisi/hakkı"* olarak tanımlar.[164]

Kant, "Aydınlanma Nedir?" adlı yazısında uygar toplumlarda geçerli yasalarca güvencelenmesi gereken dış özgürlüğü *"en zararsız özgürlük"* olarak betimler ve bu özgürlüğün gerçekleşmesinin vazgeçilmez ön-koşulu olarak da bireyin *"aklını kamusal ortamlarda özgürce kullanmasını"* görür. Kamusal ortamlarda, bir başka deyişle, toplumsal-siyasal yaşamın bütün alanlarında aklın özgür kullanımı, Kant'a göre, aynı zamanda bireysel aydınlanmanın da önkoşuludur.

Özgürlük ancak hukuk tarafından güvencelendiği ölçüde var olabilir. Bu nedenle, Kant 1797'de kaleme aldığı "Törelerin Metafiziği" adlı yapıtının "Hukuk Öğretisi" bölümünde *"hukuk, birbirini etkiledikleri ölçüde, bir kişinin bir başkasına karşı dışsal ve edimsel ilişkisidir"* der ve hâlâ geçerli ve işlevli sayılabilecek bir hukuk tanımı yapar. Bu filozofun anlatımı uyarınca, *"hukuk, bir kimsenin keyfiliğinin başkasının keyfiliği ile özgürlüğün genel yasası doğrultusunda bütünleştirilebildiği koşulların toplamıdır."*[165]

Kant'ın "özgürlük" anlayışını büyük ölçüde benimseyen Hegel, "dış-özgürlük"ü, "nesnel özgürlük" ya da *"düşünmenin hakiki nesnel ortamı"* olarak adlandırır. Bu düşünüre göre, özgürlüğün varlık nedeni ve ereği, düşünen insandır.

---

164 Immanuel KANT: "Zum ewigen Frieden - Ebedi Barış Üzerine"; içinde: aynı yazar: "Werke- Yapıtlar", Band 9, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Wiesbaden, Nachdruck 1983, s. 204.

165 Immanuel KANT: "Metaphysik der Sitten"; yayımlayan: Wilhelm WEİSCHEDEL: "Werke in zehn Baenden- On Cilt Olarak Yapıtlar"; Band 7, Zweiter Teil, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983, s. 337.

Özne-özgürlük ilişkisine gelince: Hegel'in dizgeleştirdiği özgürlük tasarımı bağlamında özne düşünsel bakımdan etkinleştiği ölçüde istenci özgürleşir; ancak özgürleşen istenç, genel istence dönüşür. "Saf istenci', bireyi genel bir varlığa dönüştürebilir.

Hegel açısından *"istencin özgürlüğü, genel anlamda özgürlüktür ve öbür özgürlükler, bunun türevleridir."* Bu özgürlüğün dışında özgürlük yoktur; çünkü bu anlamda istencin dışında özgürlüğü olabilecek, özgürlüğü yaratabilecek bir "güç', "özellik" ya da "yeterlik" yoktur.[166]

Hegel'in bakışıyla özgürlük, kişinin yeteneklerini ve iyi özelliklerini geliştirme ve geçerlileştirme olanağıdır. Kişinin ereklerini, sınırlarını bilme yetisidir. Hegel'ce yapılan bu tanımlayıcı saptama uyarınca, özgürlük, bilinçtir. Bu çerçevede özgürlük bilinci ve değerleri öncelikle özgürlüğün öznel anlamına ilişkindir. Düşünsel ilgi ve istek doğrultusunda bir etkinlik olan öznel özgürlük, bireysel tekilliğin bağımsızlığıdır; bu yönüyle bilinç ve istekle ilgilidir ve içseldir.

Özne, görüşünü, kanısını, ilkesini ve değer dizgesini bu içsel özgürlükten çıkarımlar; içsel özgürlükten ahlaksal özerklik geliştirir. Öznel özgürlük, insanların benzemezlik özelliklerini daha da belirginleştirir, yetkinleştirir. Benzemezliklerin nesnel anlatımı olan bireyler ya da bireylerin tekilliği, nesnel özgürlük ortamını etkiler ve ondan etkilenir.

Nesnel özgürlük koşullarının düzeyi, bir başka deyişle, hukuk devletinin gelişmişlik ve yerleşiklik düzeyi, ilgili devletin çağdaşlık, ya da uygarlık düzeyini gösterir. Bir devlet, hukuk yoluyla özgürlüğü güvenceledi̇ği ölçüde uygarlaşabilir, demokratikleşebilir; çünkü bireylerin bilinç ve ahlak oluşturma ve geliştirme etkinliğinin niteliği ve düzeyi, özgürlükle ilgili yasalardan, dolayısıyla da nesnel ya da dışsal özgürlük ortamından etkilenir. Hegel'in daha iyi anlaşılabilmesi için, içsel özgürlüğün dışsalı belirlediğini vurgulamalıyım.

Dışsal özgürlük son çözümlemede, düşünsel bir etkinlik ve durum olan içsel özgürlükten üretilir. Hegel, ayrıca, özgürlük ile

---

166 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: "Saemtliche Werke- Tüm Yapıtlar"; Band 1, Stuttgart-Bad-Cannstadt, 1965.

tarihsel ilerleme arasında dolaysız bir bağ kurar. Ona göre, *"tarih tümüyle özgürlük bilincindeki ilerlemeden ibarettir."*[167] Bu belirleme uyarınca, özgürlük, insanlığın ve insanlık tarihinin ilerlemesini sağlayan bilincin oluşması, gelişmesi ve kendisini gerçekleştirmesinin önkoşuludur.

Kant ve Hegel'in bireyin özgürlük bilinci ve istencini öne çıkarmasına karşın, Marx ve Engels 1844 yılında yazdıkları "Kutsal Aile" adlı yapıtta kapitalist toplumda bireyliğin değil, bireyciliğin özendirildiğini, özgürlük ile kölelik arasında ince bir çizgi bulunduğunu belirterek, bu toplum modelinde özgürlüğün mülkiyetin güvencesine dönüştürüldüğünü savlar.[168] Bu iki sosyalist düşünür ve eylemci, demokrasiyi *"gerçek, insancıl özgürlüğe geçiş noktası"* olarak tanımlarlar.

Bu düşünsel önermeler ve edimsel savaşımlar sonucunda giderek genişleyen özgürlük kavramı, uluslararası düzeyde de anlatımını bulur. Örneğin, 1948'de yayımlanan İnsan Hakları Bildirgesi'nin 19. maddesinde *"her insan düşünce açıklama özgürlüğüne sahiptir; bu hak, engelsiz bir biçimde düşünceleri açıklama, sınırları düşünmeksizin bütün iletişim araçlarıyla bilgileri ve fikirleri arama, alma ve yayma özgürlüğünü içerir"* biçiminde tanımlanmıştır. Türkiye, bu Bildirge'yi imzalayan ülkeler arasındadır.

Bu tanımlama, yine Türkiye'nin de taraf olduğu Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'ne de büyük ölçüde yansımıştır. Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi, Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'ni bağlayan temel hukuk belgesidir. Bu mahkemenin verdiği kararlar da özgürlüğün hukuksal güvencesidir.

Yazınsal Özgürlük Sorunu

Özgürlük kavramıyla ilgili bu değinmeler bağlamında genel özgürlüğün bir türevi olan "yazınsal özgürlük" sorunsalı irdele-

---

167 Aktaran: Ernst BLOCH: "Differenzierungen im Begriff Fortschritt- İlerleme Kavramında Ayrıştırmalar"; Akademie Verlag, Berlin, 1956.

168 Karl MARX/freidrich ENGELS: "Dier heilige Familie"; içinde: Manfred KLIEM (yayıma hazırlayan): "Marx/Engels: "Über Kunst und Literatur II - Sanat ve Edebiyat Üzerine II"; Dietz Verlag, Berlin, 1967, s. 524.

nebilir. Burada ilkin malzemesi "genel dil" olan bir metne, yazılı ürüne yazınsallık niteliği kazandıran şey(ler)in ne olduğuna bakmak gerekmektedir. En genel anlamıyla sanat, nesnesine güzellik özelliği katıp, onu estetikleştirerek oluş(turul)ur. Yazının nesnesi ya da malzemesi dil olduğundan, bir yazılı metne yazınsal özellik kazandırabilmek için, o metnin dilinin genel dilden ayırt edilmesini sağlayan estetik bir işlemden geçirilmesi önkoşuldur. Dilin estetikleştirilmesi, dil üzerinde çalışmayla olanaklıdır.

Bu bağlamda düşünsel ve bedensel etkinlik ve ondan doğan bilinci temel alan Marx'a başvurulabilir. Anılan düşünürün yaklaşımı uyarınca, sonal erek olan *"gerçek insani özgürlüğe"* ulaşmanın yolu, toplumsal yönden baskılanan bireysel istençten çok, üretim güçlerinin toplu ve örgütlü savaşımıdır. Marx, her türlü özgürlüğün başlıca çıkış noktası olarak *"insan duyularının ve özelliklerinin tam özerkliği"*[169] diye tanımladığı durumun, ancak özel mülkiyetin ortadan kaldırılmasına yönelik etkinlik ve çalışmaların kesin başarıya ulaşmasıyla olası olabileceğini öne sürer. Her türlü duyusallığın ve duyarlılığın kaynağı etkinlik, eylem ya da çalışma olduğuna göre, estetik ve yazınsal yaratımın kaynağı da yazarın dil üzerinde gerçekleştirdiği üretken çalışmadır ya da etkinliktir.

Bu yaklaşım uyarınca, "anlatı sanatı" olan yazın alanındaki her türlü yaratımın, anlatının malzemesi olan "dil" üzerinde biçimlendirici çalışmayla olanaklı olabileceği kendiliğinden anlaşılır. "Dil"e sanatsal nitelik kazandırıcı çalışma, yazınsal yaratımın temelidir. Burada sanatsal yapış ile bu yapışın sonucu olarak ortaya çıkan yapıt arasında dolaysız bir bağ olduğu görülmektedir.

Lotman'ın "Metin Kavramı" adlı irdelemesinde yer alan dil ile sanat yapıtı arasındaki bağıntıyı dile getiren *"belli bir dünya modeli, sanatın dilinde verilen belli bir ileti olan sanat yapıtı, sanat dilinin dışında var olamaz; aynı şekilde toplumsal iletişim dilinin*

---

169 Karl MARX: "Ökonomisch-philosophische Manuskripte"; içinde: Manfred KLIEM (yayıma hazırlayan): Karl Marx/Friedrich Engels: "Über Kunst und Literatur I - Sanat ve Edebiyat Üzerine I"; Dietz Verlag, Berlin, 1967, s. 118.

dışında da var olamaz" saptaması da bu bağlamda yol gösterici niteliktedir.[170]

Marx bu bağlamda yukarıda andığım kaynaktaki "*yazar, yapışlarını asla araç olarak görmez; yapışlar, başlı başına amaç, öz-amaçtır; yazar gerektiğinde öz varlığını yapıtın varlığına feda eder*" sözleriyle, hem yapan ile yapıt arasındaki dolaysız bağı, hem de yapıtın tekilliğinin ya da özgünlüğünün kaynağını dile getirmiştir.

Dil üzerinde yürütülen çalışma sürecinde yazarca çeşitli anlatım olanakları arasında özgürce yapılan seçimi de kapsayan "yazınsal özgürlük" (licencia poetica), aynı zamanda biçemsel gerekçelerle yazınsal yoğunluğu yükseltmeye yönelik olarak "*alışılmış dil kullanımından sapmaları*" da içerir. Dil kullanımındaki sapmaların yanı sıra, yazınsal düşünce doğrultusunda tarihsel olguların (kahramanların özyapıları, olaylar dizisi vb.) değiştirilmesi gibi işlemler de yazınsal özgürlük kapsamında değerlendirilir.

Yazınsal yapıtlarda söylemleştirilen malzeme, konu ve motif seçimi de tümüyle yazarın özgür seçimiyle ilgilidir. Hukukça güvencelenmiş özgürlük kavramının geçerli olduğu toplumlarda ya da devletlerde hiçbir güç, yazara konu ve motif seçiminde sınır koyamaz; baskı ve yönlendirmelerde bulunamaz. Sınırlama, baskılama ve yönlendirmenin olduğu ortamlarda bir yaratma eylemi ve yeteneği olan sanat gelişemez.

Yazınsal özgürlük sorunsalını daha da belirginleştirmek amacıyla, Ferdinand de Saussure tarafından ortaya konulan yaklaşım doğrultusunda yazınsallığın belirleyici özelliklerini nitelendiren "gösterge" kavramını da anmak gerekmektedir. Öncelikle Roman Jakobson'un "yazınsal dil", Mihail Bakhtin'in "gösterge ve çok-anlamlılık" ve Bertolt Brecht'in "yadırgatma" yöntemlerinin yazınsallık kavramının kuramsal belirginleşme sürecine yaptıkları katkılar önem taşımaktadır.

---

170 Jurij M. LOTMAN: "Der Begriff Text"; içinde: yayımlayan: Stephan KAMMER/ Roger LÜDEKE: "Texte zur Theorie des Textes - Metin Kuramı Üzerine Metinler"; Reclam Stuttgart, 2005, S. 26- 39.

Bu bağlamda Marksçı düşünce geleneğini varoluşçu yaklaşımla bağdaştırmaya çalışan Jean Paul Sartre da anmak gerekmektedir. Varoluşçuluğa göre, "*insan özgürlüğe yazgılıdır.*" Yirminci yüzyılın bu ayrıksı düşünürü, "Edebiyat Nedir?" adlı yazısında özgürlük ve insancılık idesini özellikle öne çıkarır. Sartre'a göre, "*sürekli devrim içerisinde bulunan bir toplumun öznelliği olan edebiyat, insan(cı)lığın derinliğini ölçen sınır durumlarında dolaşır.*" Yapıt ise, "*okurun yazınsal yapıtı sonuca ulaştırma özgürlüğüne yapılan çağrıdır.*" Özgür ve yaratıcı bir özne olan yazar, yapıtı aracılığıyla yaptığı özgürlük çağrısıyla "*demokrasi adına kendisi için de özgürlüğün karşılıklı olarak tanınmasını talep eder.*"[171]

Yukarıda kuramsal çerçevesini belirginleştirmeye çalıştığım yazınsal özgürlük kavramı kapsamında bir kez daha vurgulamak isterim: Yazar, yazınsal izlek, motif ya da malzeme seçmede ve bunları yazınsallaştırmada tümüyle özgürdür. Bu özgürlük yazınsal yaratımın olmazsa olmaz önkoşuludur. Dolayısıyla, hiçbir yapıt izleği, konusu ya da biçemi nedeniyle yasaklanamaz; kovuşturmaya uğratılamaz. Yazınsal yapıta ancak okuyucu yaptırım uygulayabilir; o yaptırım da sadece okumama olabilir. Bunun dışında her tavır, hukuk ve uygarlık dışıdır.

Bu gerekçelerle, herhangi bir yazara, konu seçiminden ve konuyu yazınsal söyleme dönüştürme yaklaşımından dolayı sınır konulamaz, saldırılamaz; çünkü bu anlamda bir saldırı, artık yazınsal üretim sürecinin bir parçası olan eleştiri bağlamında değerlendirilemez; ancak kısıtlama, sınırlama, hatta yasaklamaya kapı aralayan siyasal/ideolojik bir tutum olarak nitelendirilebilir. Edebiyat eleştirmeni yaptırımları olan yasaları uygulayan "yargıç" değildir; yazınsal eleştiri de sadece ve sadece yapıtın yazınsal niteliğiyle, yazınsallık düzeyiyle ilgilidir.

Özgürlük ve yazınsal özgürlük sorunsalını, öncelikle Elif Şafak'ın "Baba ve Piç" romanı hakkında yazılanlar ve ortaya koyulan asla paylaşılamaz tutumları sorgulamak amacıyla bu kitaba kattığımı vurgulamak isterim.

---

171 Jean-Paul SARTRE: "Edebiyat Nedir?"; çeviren: Bertan Onaran, Can Yayınları, 4. baskı, İstanbul, 2011

XXIII. Şafak Romanı: Bir Açımlama Denemesi

XXIII. A. "Pinhan"

Yazınsallık ve Roman Çözümleme İlkeleri

Bu kitabın öncelikle yazınsallık-kurgusallık ve roman çözümleme başta olmak üzere, çeşitli bölümlerinde vurguladığım üzere, "yazınsallık nedir?", ve/veya "yazınsallığı oluşturan özellikler/nitelikler nelerdir?" "roman çözümlemesinde hangi ölçütler gözetilir?" diye sorulduğunda, bu kitapta irdelemeye çalıştığım roman konusunda edebiyat kuramcıları arasında genellikle üzerinde uzlaşılmış olan şu ölçütleri temel aldım:

- Temel yazınsal türlerden biri olan roman estetik bir nesne olduğundan, yazınsal söyleme dönüştürülmeye elverişli konuları betimleyen "yazınsal dil" ya da "biçem";
- Sanatsallığın temeli olan sağlam ve çarpıcı bir "kurgu";
- Yazınsallığın göstergelerinden biri olan belirgin bir "öz-göndergesellik[172]";
- Sayılan bu iki öğeye dayanan "ayrıksılaş(tır)ma"[173];
- Okunabilirliğin güvencesi olan "anıştırı zenginliği";
- Bütün bunların bir sonucu olarak metinsel "çok-anlamlılık ve söyleşimsellik."[174]

---

172 Jonathan CULLER: "Yazın Kuramı- Literaturtheorie" (Reclam, Stuttgart, 2004, S. 44-53) adlı yapıtında bu anılan yazınsal nitelikleri açımlar.

173 "Ayrıksılaştırma" ya da "yadırgatma", asıl olarak Bertolt Brecht'in "epik tiyatro" bağlamında kuramsallaştırdığı bir kavramdır. Brecht "Yazılar - Schriften" adını taşıyan toplu yapıtlarının beşinci cildinde (Aufbau Verlag, Berlin, 1981, s. 311- 312) "ayrıksılaştırma" ya da "yadırgatmanın diyalektiği" ara başlığı altında yazınsallık bağlamında konuya ilişkin şu noktaların altını çizer: *"Anlama ortaya çıkana değin anlaşılmazları çoğaltmak", "genel içerisinde özeli belirginleştirmek - sürecin ya da olayın özgünlüğünü ve tekilliğini ortaya çıkarmak", "çelişkisellik", "karşıtların birliği", "bilginin kullanılabilirliği- kuram ve edim birliği."*

174 Bir anımsatma: "Çok-seslilik" ya da "söyleşimsellik" kavramları bağlamında yukarıda andığım yazın kuramcılarının yanı sıra, özellikle Mihail Bakhtin'in anmak gerekmektedir. Bakhtin "Sözcüğün Estetiği" ("Die Aesthetik des Wortes", Rusçadan Almancaya çeviren ve yayımlayan: Rainer GRÜBEL/Sabine REESE: Suhkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1979) adlı yapıtında Rus biçimciliği kapsamında ve Stalin

Yazınsallığı oluşturan bu temel özellikler bağlamında bir roman çözümlemesinde çoğunlukla şu ilkeler gözetilir:[175]

- *"Kurgu türü"* (gerçekçi, mizahi, ütopik, fantastik vb.);
- *"Anlatı biçimi"* (rapor, ben anlatıcı, anlatıcısı olmayan anlatı, anlatıcı anlatısı vb.);
- *"Anlatı perspektifi"* (yükseltmeci, her şeyi bilir tavırlı, merkezi figür olarak ben, tanık olarak ben, tekil kişili, çoğul kişili, çoğul yaklaşımlı vb.);
- *"Bakış açısı"* (panorama bakış, kişisel bakış, sahnesel bakış, öz-gözlemci bakış vb.);
- *"Biçem tutumu"* (yansız, ironik, patetik, sarkastik, empatik vb.);

---

döneminin baskıcılığına karşı, otorite ve hiyerarşiye karşı çok-sesliliğe dayanan eleştirel bir tutumu simgeleyen "karnaval" kavramından yola çıkar. Bu düşünür-yazar, yazınsallaştırma sürecinde dilsel göstergelerin öncelikle "nedensizlik" ve "ereksellik" gibi nitelikleri temelinde oluşturulan her yeni bağlamda yeni anlamlar yüklendiklerini ortaya koyar.

Bu yaklaşım uyarınca, Bakhtin "teklik/çeşitlilik", "özel/genel", "tek-seslilik/çok-seslilik", "tek-anlamlılık/çok-anlamlılık", "iç/dış", "kopukluk/süreklilik", "biçim/içerik", "kapalılık/açıklık", "içerik/biçim", "alt/üst" gibi kavram çiftleri kapsamında "söyleşimsellik" kavramını kuramsal bir temele dayandırır.

Yazınsal metinlerin çok-sesliliği bağlamında Türkiye'de Mihail Bakhtin'den ilk söz eden araştırmacı-bilimci, bildiğim kadarıyla, Jale Parla'dır. Anılan edebiyat bilimci "Don Kişot'tan Bugüne Roman" (İletişim, İstanbul, 2000, s. 57-60) adlı değerli incelemesinde diyalogisite kavramının Türkçe karşılığı olarak "diyaloji(ye)" kavramını kullanır. Bu önerinin söz konusu kavramı Türkçede tam karşılamadığı kanısındayım; o nedenle ve belirginleştirmek amacıyla "diyaloji(ye)" karşılık olarak "söyleşimsellik" kavramını yeğlediğimi vurgulamak isterim.

Aynı bağlamda Ahmet Oktay da "Romanımıza Ne Oldu?" (Dünya, İstanbul, 2003) adlı deneme yapıtının "Bakhtin'le Tanışırken" ve "Bakhtin'in Kavramları" bölümlerinde Jale Parla'nın konuya ilişkin katkısını dile getirir. Ahmet Oktay da "diyalojiye" kavramından çok, "heteroglossia" ya da karşılık olmak üzere, "çok-seslilik" kavramını kullanmıştır.

Bakhtin'in geniş halk kitlelerinin özgün, görece özgür ve erk karşıtı tavır alışlarına bir gönderge olarak kullanılan "karnaval" kavramını temel alarak dizgeleştirmeye çalıştığı edebiyat yaklaşımını Türkiye'de güncel yazınsal tartışmada doğru kavrayan, irdeleyen ve kavramlaştıran yazar ve araştırmacı Alper Akçam'dır. Ancak, Akçam "Karnaval ve Türk Romanı" (Ürün Yayınları, Ankara, 2006) adlı değerli çalışmasında esas olarak "çok-seslilik" kavramını temel almaktadır; "monoloji-diyaloji" kavram çifti için Türkçe herhangi bir karşılık önermemektedir.

175 Roman çözümlemesi bağlamında anılan ilkeler için: Hans-Dieter GELFERT: "Wie interpretiert man einen Roman- Bir Roman Nasıl Yorumlanır"; Reclam-Arbeitstexte für den Unterricht, Stuttgart, 1993.

- *"Başlangıç/giriş"* (prolog, öz-geçmişe yoğunlaşma, kişi betimlemeleri, sahnesel başlangıç vb.);
- *"Figürler"* (tipler, kahramanlar, karmaşık ya da yalın karakterler, eski kahraman yapıları vb.);
- *"Olay/konu örgüsü"* (epizodik, tek ya da çok-düzlemli, ilerlemeli ya da gerilemeli, gelişimci, yanılsamacı, ufuksal, akışımlı anlatı vb.);
- *"Gerilim"* (dikey ya da yatay uzanımlı vb.);
- *"Mekân betimlemesi"* (çekicilik, ortam oluşturucu anlatı, sosyal çevre, simgesel kulis vb.);
- *"Öne çıkan anlatı araçları"* (temel motif, yönlendirici motif, sık yinelenen izlekler, sürekli yinelenen simgeler vb.).

Bu düşünsel çerçevede Elif Şafak'ın "Pinhan" ve "Baba ve Piç" romanları irdelenebilir. "Pinhan" yazarın ilk, "Baba ve Piç" ise olgunluk dönemi romanıdır. Dolayısıyla bu iki roman, yazarın öz evrimleşme sürecini anlamlandırmak bakımından da elverişli bir "bütünce" oluşturmaktadır.

"Pinhan", Çok-Seslilik ve Söyleşimsellik

Elif Şafak'ın "Pinhan"[176] adlı romanına ilişkin yorum denemesine çıkış noktası oluşturması bakımından önce Elif Şafak'ın değerlendirmesine bakmak yararlı ve açıklayıcı olabilir. Elif Şafak, Feridun Andaç ile yaptığı ve "Cumhuriyet Kitap"ta yayımlanan bir söyleşisinde (11 Temmuz 2002) konuya ilişkin şu değerlendirmeyi yapmıştır: *"Ben kendi yazarlık miladımı... ilk romanım olan Pinhan'da buluyorum. Yazdığım tüm kitaplar içinde Pinhan'ın çok özel bir yeri var benim için. Pinhan'ı çok seven bir okur kesimi var ki, onların bu kitapla kurdukları ilişki, diğer kitaplarımla kurdukları ilişkiden tamamen farklı. Pinhan bir edebi eser olmakla birlikte, bir vecd halidir aynı zamanda. İslam heterodoksisinin dilini, geleneğini, izlerini adım adım takip ederek kendi yolunu bulan bir romandır. Kaybolmayı göze alarak yol alan bir roman. Bu haliyle*

176 Elif Şafak: "Pinhan"; Metis Yayınları, İstanbul, 2006

birkaç ayrı katmandan okuyabilirsiniz Pinhan'ı. Sadece üst katmanda okuyanlar, romanı ve olay örgüsünü okurlar sadece. Ama alt katmanlara inen okurlar, hikâye içinde hikâye, dinsizlik içinde din, inanç içinde inançsızlık, hayal içinde hakikat, kaos içinde kozmos bulacaklardır orada."

Elif Şafak'ın sözleriyle "*öykü içinde öykü, dinsizlik içinde din, inanç içinde inançsızlık, hayal içinde hakikat, kaos içinde kozmos*" içeren "Pinhan", tam da bu nedenle, "metin içinde metin", "anlatı içinde anlatı" gibi nitelikleri içerisinde barındıran "çok-katmanlı", "çok-sesli" ve dolayısıyla da belirgin olarak "ara-metinsel" nitelikler taşıyan bir yapıttır. Buna ek olarak, yazarın İslam Heterodoksisi kapsamında yaptığı yüksek lisans çalışması sürecinde edindiği bilimsel birikimini yapıta yansıttığını belirtmesi nedeniyle, görece de olsa, bilimsellik ile yazınsal kurgunun da iç içe geçmesi durumu da göz önünde tutulması gereken bir etmendir. Böylece, romanın "çok-sesli", Bakhtin'in kavramlaştırmasıyla "söyleşimsel" yapısı daha baştan belirginleşmektedir.

Bununla birlikte, unutulmaması gereken bir nokta, romanın aynı zamanda bir "vecd hali"nin anlatımı olduğudur. "Vecd" ise, kişinin coşkunluk içerisinde öz-denetimden kurtulma, esrime, Orhan Hançerlioğlu'nun deyişiyle, kendinden geçip dünyayı unutma ve dalgınlık anlarını anlatan durumdur. Böyle esrime durumlarında öznellik ile nesnelliğin, doğa ile doğaüstünün, görünen ile görünmeyenin iç içe geçmesi olağandır. Bu esrime durumu, kaçınılmaz olarak, yazarın da belirttiği gibi, yazınsal söylemin taşıyıcısı olan kurgu türüne, anlatı biçimine, biçemleştirmeye, izlek, kahraman ve mekân betimlemesine de yansımıştır.

Romanın adı olan "Pinhan" aynı zamanda romanın kahramanın da adıdır. Elif Şafak için adlar çok önemlidir, hatta kendi deyişiyle "büyüleyici" ve "büyücüdür" (Pinhan, s. 71). Pinhan adı da romanın konusuna ve izleğine uygun olarak "saklı", "gizli" ve "örtük" gibi anlamlar taşır.

Romanın oluşumuna temel alınan yazınsal malzeme ya da öykülenen temel "izlek"e uygun anlatının gerektirdiği biçemleştirme tutumu daha ilk tümcelerde kendisini duyumsatmaktadır: "*Taş*

köprünün tam orta yerinde durdu. Dağ, taş, börtü böcek onunla beraber durup, soluğunu tuttu... Korktu. Gidip de varamamaktan değil, varıp da dönüş yollarını kaybetmekten değil, dönüp de geride bıraktıklarını görmemekten değil; bir kendini bulmaktan, bulduğundan korkmaktan korktu" sözleriyle başlayan romanın giriş bölümü, temel izlek olan "Heterodoks İslam" yahut "Tasavvuf" üst kavramı altında toplanabilen Mutezile, Melamilik, Mevlevilik, Bektaşilik gibi akımları güçlü bir yazınsal biçemle açığa vurur. Böylece, roman daha baştan hem okuru, anlatının şiirselliğiyle büyüler, hem de ne tür bir düşünsel yolculuğa çıkarmak istediğinin ipuçlarını verir.

Anlatıda betimlenen Pinhan'ın yolculuğunun, düşünsel ve ruhsal bakımdan dondan dona bürünerek yürüyeceği yolun sonu, *"Osmanlı devrinin taht şehridir."* Bu nedenle, yolun sonu görünür; ancak bu yolda yaşanacak, yaşantılanacak olayların, serüvenlerin, için dışa, dışın içe dönüşmesinin, akışkan ve geçişken çeşitli insanlık durumlarının sonu görünmez. Romana egemen olan içrek dünya kavrayışının doğal bir gereği olan çok-katmanlı ve bol retorik figürle biçemleştirilmiş dil de girişte kendisini duyumsatır. Öyle ki, Osmanlı başkentine ulaşan yolcu, yaklaştığını "oralılara" duyurmak için, omzunda taşıdığı boynuzu var gücüyle üfler. Yazarın sözleriyle *"o kallavi ses, şehrin kurşuni kubbelerinde iç içe geçmiş halkalar çizerek göğe ağdı; kül olup yere yağdı. Kül dediğin devr-i Yusuf'tan beri havaya savrulurdu"* (s. 10).

Heterodoks İslam Birikimi Nasıl Ayrıştırılabilir?

"Halka" sözcüğü romanda yer alan ve kullanıldığı bağlama göre sürekli yeniden ortaya çıkarılması gereken bir anlam içeren başlıca simgelerden veya eğretilemelerden biridir. Örneğin, romandaki öykülemeye göre, Heterodoks İslam geleneğinin temel kurumlarından biri olan "tekke" ahalisi toplanıp, bedenleriyle halka çizer ve gerisini yazar şöyle betimler:

"Halka bir nokta idi başlangıçta/ne küçüktü ne büyük/ne yerdeydi ne arşta/çünkü sadece o vardı/nokta dediğinse ısırılmamış,

dişlenmemiş bir elma/elma diri, elma sulu ve kan kırmızısıydı/ne zaman ki diş geçirildi elmaya/ne zaman ki o kırmızı cevher oldu iki pare/ben, sen davası çıktı ortaya/ayrı düştük, gayri düştük/vakit yitirmeden dönelim dersen sılaya/bir iken çok olduk/çok iken bir olalım dersen hatırla/hafıza elmayı hikâye eder kuytularda/kuytularda işimiz ne/varalım dersen meydana/varıp da konuşturalım dili olmayan kitabı/bil ki dervişlik dediğin ne hırkadadır ne taçta/inci sedef lal ü gevher beri dursun/nasılsa karışacak ten türaba/yeter ki sen seni bil, sen seni/ne de olsa derya ummandır balığa/kendinde gör on sekiz bin âlemi/fehmeylemekse maksadın bu sırrı/badehu duralım dara/vuslatın yolu nedir bir de biz bilelim dersen/lüzum yoktur yola yordama/ne kadar çok yürek varsa çarpan/ne kadar çok gönül varsa dost cemaline müptela/o kadar çok yordam var demektir/var kendin hesapla/kimileri hesap kimileri feryat ederken/ döner durur halka/halka dediğin tepeden tırnağa aşktır/orada yer yoktur gazaba/ben dönerim, o döner, halka döner/öyle bir halkadır ki bu kimsecikleri bırakmaz dışarıda/haber salın börtü böceğe, kuşa kurda/ yedi iklim köşe bucağa/ve burnumuzun dibinde gizlenen Kaf dağına/kardeşiz cümle mahlûka/mademki âlem âdem, âdem âlem içindedir/yetmiş iki millete bakarız aynı nazarla/ballar balını bulmak için/kol kola girip bir öne bir arkaya/kovanımızı yağma etmek için/"hu" çekmek her nefes alışla/la-mekânız, bi-mekânız/ kâh orada kâh burada el, ayak, baş suret ile kaş değil/âdem manaya derler/mana ki noktada saklıdır/nokta ki kadrince kadirdir/ve dahi dört kitabın elifbasıdır/dervişlik davası güdene/rıza lokmasını zoraki sindirene bir çift lafımız vardır/hızlanır nokta/döner nokta/ bir feryat kopar bağrından/kül oluruz yana yana/ben sen gider/can canan gider/âşık maşuk biter/nokta halkaya devreder/öyleyse ne başlangıç ne son/sadece bir orta nokta.../adını ne koyarsan koy/ ister elma/ister nokta/ister hafıza/ister halka..." (s. 57- 58).

İçerik ve dil bakımından çok-katmanlı bir nitelik taşıyan bu zikir metni, kanımca, romanın konusunu ve yazarın ereğini belirginleştirmek bakımından önemlidir. Burada betimlenen dünya kavrayışı, fizik ile metafizik arasında devinir. İki boyut ya da kutup arasındaki bu salınımlar, nesnelliğe eğilimli olan güncel dünya anlayışının

hem boyutlanmasına, hem de belirsizleşmesine katkı yapabilecek düzeydedir.

Nokta, elma ve halka gibi simgeler, evrenin, insanlığın ve tüm varlığın çıkışını, bütünlüğünü, canlılığını, döngüselliğini ve birbiriyle etkileşim içerisinde evrildiğini anlatmaktadır. Nokta, İslam mitolojisinde dört halifeden biri olan Ali'ye değin dayandırılır; hatta Hançerlioğlu'nun verdiği bilgiye göre, Hurufilikten kopanlarca kurulan Noktavilik adlı bir tarikat da vardır.

Bunun yanı sıra, bu simgelerle dillendirilen döngüsellik kavramı yüceltilmeksizin ve yansız değerlendirilmelidir. Yazarın "ruhdaşlık" duygusuyla önemsediği döngüsellik, romanda Doğu düşüncesine özgü ve insancı bir yaşam anlayışı ve tarzı olarak saltlaştırıcı bir anlatımla ülküselleştirilmektedir. Her düşünsel-kültürel kavram gibi bu kavramın da eleştirel bir mesafeyle değerlendirilmesi gerekmektedir.

Döngüsellik, doğa ile doğaüstünü bir araya getirmesi bakımından evrenin bütünlüğünü simgeler; güçlüyle güçsüzü birlikte devinime katarak, insancı bir ortamı oluşturur. Bunların yanı sıra, yerinde dönme anlamında döngüsellik, devinimsizliğe ve değişimsizliğe, dolayısıyla da tarihsizliğe de yol açabilir; çünkü tarih(lilik) doğal olarak ancak ilerleme ile olanaklıdır. İlerleme ise, büyük ölçüde doğrusal bir yaşam anlayışı ve tarzının ürünüdür. Nasıl ki, döngüsellik öncelikle Doğu'ya özgü düşünüşü ve yaşayışı simgelerse, doğrusallık da büyük ölçüde Batı'ya özgülüğü anlatır.

Ayrıca, döngüsellik sadece Doğu'ya özgü bir görüngü olarak görülmesi durumunda, Batı'nın kendi geliştirdiği oryantalizmi meşrulaştırmak için bulduğu "kültür alanları" ya da "kültür çevreleri" gibi kavramları haklı çıkaracak bir yaklaşıma da ortam hazırlayabilir. Ernst Bloch'un yukarıda değindiğim "İlerleme Kavramında Ayrımlaştırmalar" adlı yapıtında dile getirdiği temel uyarı, insanlığın ve tarihin tümlüğünü parçalamaya gerekçe olarak kullanılan bu tür kavramların çok-yönlü ve eleştirel değerlendirilmesi yönündedir.

Yukarıda alıntıladığım tapınma metninde dile getirilen "kendini bilmek", ki Tasavvufun özüne uygun olarak metnin temel ile-

tisinden biridir, bir yönüyle sürekli olarak insanlığa eşlik eden bir öz-irdeleşme çağrısıdır; öbür yönüyle de alçak-gönüllüğün erdeminin yanı sıra, her insanın özünde barındırdığı eksikliklerin, zayıflıkların bilincine varma çağrısı ve istencidir.

"Ne kadar çok yürek varsa çarpan, ne kadar çok gönül varsa..., o kadar çok yol yordam vardır" sözleri, çoğulluğu, çeşitliliği, farklılığı ve bunların kabulünün gerekliliğini, kısacası toleransı dile getirmektedir. Böyle yerleşik ve kapsayıcı bir çoğulculuk ve çeşitlilik anlayışı, insancılık ve demokrasi için önemli bir kaynak ve güvencedir.

Halkanın dışarıda hiç kimseyi bırakmamasıysa, her şeyden önce içerme, içine alma ve dayanışma demektir. Burada aynı zamanda Doğu düşüncesinin özsel niteliklerinden olan döngüsellik ve insanilik de anlatılmaktadır.

Tolerans veya Yetmiş İki Millete Aynı Gözle Bakıyor muyuz?

Yunus Emre felsefesinin özünü anlatan "tüm yaratıklarla, varlıklarla kardeş olmak" ya da "yetmiş iki buçuk millete aynı gözle bakmak" sözleri; insanlar, dinler ve kültürler arasında ayrım yapmamak, onları eşdeğer saymak, evrendeki her varlığı, her yaratığı aynı düzeyde sevmek gibi etik değerlere dayanan çoğulculuğun, bağdaşımcılığın (senkretizmin) ve toleransın anlatımıdır. Çeşitli dinlerden, kültürlerden ve kökenlerden insanları, salt insan oldukları için ve insanlıkları temelinde kucaklayan böyle bir anlayışın içerdiği bütünleştirici ve bağdaştırıcı özü, bu özün "çokluk içinde birlik" sözünde ortaya çıkan anlama ve isteme uygunluğu, ayrıca birçok güncel çekişmenin ortadan kalkmasına katkı olacağı açık değil midir?

"Dört kitabın elifbası" olan noktadan başlayarak, kol kola girerek "yerimiz her yerdir", diyerek, halka içre halka çizerek dönerken "tüm varlıkla" bir ve bütün olmak için, "vecd" denilen aşkınlık durumuna girmek, hem son derece yerel, hem de son derece evrensel bir tutumu yansıtmıyor mu? Ayrıca, halkayla simgelenen "döngüsel ortam", hem yerinde durmayı, değişimsizliği,

hem de her türlü sınırı ve sınırlılığı aşarak, aşkınlaşarak, dışsal ve içsel başkalaşım, akışkan bir dönüşüm için uygun bir yapı oluşturmuyor mu?

Bu bağlamda ayrıca doğa ile doğaüstünün, başka bir kavramlaştırmayla, fizik ile fizik-ötesinin de söz konusu metinde ve yazarın çoğu benzer betimlemelerinde iç içe geçtiğini, mistik düşüncenin özüne uygun olarak yaratılan figürlerin, düşüncesinde ve davranışlarında birlikte ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Bu olgu, yazarın, hem Tasavvufu saltlaştırma düzeyinde önemsediğinin, hem de düşünce yapısında barındırdığı mistik tavrın bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir.

Yazarın yukarıdaki sorulara da yanıt sayılabilecek mistisizm, Heterodoksi ve döngüsellik ile ilgili şu belirlemeleri (Radikal Kitap, 22 Mart 2002), Pinhan'ın çözümlemesi açısından ipuçları niteliğindedir: "*Ben mistisizme, Heterodoksiye çok büyük ilgi duyuyorum, diğer romanlarımda da vardır bu damar. Onların nesini seviyorum, döngüselliği. Benim master tez çalışmam da bu döngüsellik ve onun sonuçları üzerine. Çünkü döngüsel bir evrenin zaman ve mekân anlayışı farklıdır. Yaşam ve ölüm anlayışı farklıdır. En basit kodlarla bakarsak çizgisel bir zamanda ne vardır, şu anda yaşadığın hayattan ötürü, hatalarını günahlarını tartar ve gelecek seni yargılar. Bu sana başka bir yaşam tarzı verir. Başka kriterler. Ama döngüsel âlemde eğer çembere herhangi bir yerinden dalabilirsen, yani mutlak 'ölüm yoksa' insanların algıları değişir. Cennet cehennem tasavvurları değişir, hatta ortadan kalkar. O anlamda cezalandıran ve yargılayan tanrı kalkar, günah kalkar, günahkâr kalkar... Ben o döngüsel zihniyeti seviyorum.*"

Burada da yazarın Tasavvufa özgü düşünce biçimini, dünya, toplum ve insan anlayışını ülküselleştirme eğilimi ortaya çıkmaktadır. Yazar, döngüselliği, salt olumluluklar toplamı olarak algılamaktadır. Döngüselliğin yol açtığı "bulunduğu yerde dönme" tavrının ilerlemeyi engelleyen bir yönü de bulunabileceğini, böylece düşüncede ve ilişkilerde durağanlığa yol açabileceğini göz ardı etmektedir.

Walter Benjamin ve Elif Şafak

Elif Şafak (Söyleşi, Feridun Andaç, Varlık, Temmuz 2002) Tasavvuf bağlamında geliştirdiği mistik anlatımı, Yahudi kökenli Alman düşünür ve yazar Walter Benjamin'i örnek göstererek şöyle açıklar: "*Walter Benjamin'i örnek vermek isterim. Benjamin benim çok önemsediğim bir düşünür. Mistik değildir; ama Yahudi mistisizminin dilini gayet iyi bilir. Eleştirel maddeci bir noktadan bakar dünyaya; ama geleneğin dilini önemser ve dahası konuşabilir. Ateist, agnostik olmak dinden bihaber olmak anlamına gelmez. Türkiye'de yaftalar ve kamplaşmalar belirleyici olduğu için, bütün kodlar buna göre belirlenmiş. Bence mevcut kategorileri sorgulamakta, aralarına çizdiğimiz hudutları bulandırmakta fayda var. Ben Benjamin'de gördüğüm türden bir kültürel sürekliliğin son derece önemli olduğunu düşünüyorum.*"

Okur, Elif Şafak'ın Walter Benjamin hakkındaki değerlendirmesini, Benjamin'in bu kitapta ele aldığım görüşleriyle karşılaştırabilir.

Elif Şafak, "Pinhan"da İslam birikimini önemsememe tavrını eleştirmesine karşın, Tasavvufu ve Heterodoks İslam'ı ayrımlaştırmaksızın benimseyerek ve hatta kutsayarak, "mevcut kategorileri sorgulamaktan" çok, onların bir bölümünü süreklileştirmektedir. Yoksa yazarın da belirttiği gibi, her konuda eleştirel yaklaşım elbette gereklidir. Sorgulayıcı akıl, eleştirel düşünce, Heterodoks İslam birikimi de dâhil, hiçbir şeyi ululamaz.

Yazar, anılan söyleşide çizgisellik ve yataylıktan uzak bir öykü kurgulamayı, çizgisel ve yatay tutumları sorgulamayı amaçladığını "*bütün yalanlar, riyalar doğru denilen çizgiselliğin içinde. Yatay geçiciliktir. Hiç'liğin bir felsefesi var ve o yabana atılır bir şey değil. Yaşadığımız sistemde bunu ne kadar uygulamaya geçirebiliriz, geçiremeyiz bilemiyorum. Hiç olmazsa o yatayla dikeyi harmanlayıp döndürebiliriz diye düşünüyorum. Yoksa salt bir hiçlik noktasında durabilir miyim, durabilecek kadar cesur muyum, kendi adıma da şüpheliyim; ama o damara da çok büyük sempatim var. Aslında bütün romanlarımda bunu öne çıkartmaya çalışıyorum.*

Bir yandan da saçmalığın bana sağladığı özgürlüğü seviyorum. Çünkü akıl, aklı akılla çözmek bazen çok sınırlayıcı bir şey olabiliyor. Saçmalık, delilik bence bir romana başlamak için iyi bir yer" saptamalarıyla vurgulamaktadır.

Yukarıdaki zikir metnindeki sözler eşliğinde dervişler, tam ortada tekkenin şeyhi Dürri Baba olmak üzere, halka içre halkalar oluşturarak dönerler. Dönüşler öyle hızlanır, halkalar öyle iç içe geçer ki, tekmil derviş taifesi hep bir ağızdan, tek yürek ve tek nefes olup haykırır: "Allah'ım, Allah'ım!" Bu haykırış bir yönüyle kendisine yakarılan Tanrı'yı dillendirir; öbür yönüyle de "Ben Tanrı'yım!" dediği için, Tanrı olduğunu savladığı gerekçesiyle, din adına bağnazlık yapanlarca önce diri diri derisi yüzülen, daha sonra asılan, bu da yetmiyormuşçasına yakılan ve külleri havaya savrulan Hallacı Mansur'a bir gönderme olarak yorumlanabilir. Yine bu haykırış, bir aşkınlık, kendisi olmaktan çıkma, başkasıyla, tüm varlıkla, hakla, hakikatle, Allah'la bütünleşme, onda yok olma, hakikate ulaşma isteği ve uğraşı olarak da değerlendirilebilir.

Yazarın çok önemsediği akışkanlığın ve dönüşebilirliğin ortamı ve anı olan bu aşkınlık durumunda Pinhan dengesini yitirip yere düşer. Kuşağında sakladığı *"son erguvani cam tanesi"* kalenderi taçlı mezar taşına çarpıp bin parçaya parçalanır.

Böylece, Pinhan'ın *"halka içine halka çizerek sakladığı o kırmızı nokta, o gizem, toprağa çizdiği o kıpkırmızı nokta... bağrından kopardığı damla açığa çıkmış"*, Pinhan "çırılçıplak kalmıştır." Çırılçıplak kalmak demek, romanın başkahramanın yaşam sırrının, "iki-başlılığının" açığa çıkması demektir. İki-başlılık, romanda "çift cinsiyetliliği" simgelemektedir.

Ebru Neyi Anlatır, Bilir misin?

Pinhan kendine geldiğinde Dürri Baba'nın *"eşiğindedir."* Tekke şeyhi hiçbir şeyin ayrımında değilmiş gibi, dingin bir tavırla "ebru" yapmaktadır. *"Ebru neyi anlatır bilir misin ya Pinhan?"* Bu soru üzerine, üzerinde her yönden olağanüstü etki yapan Şeyh ile göz göze gelen Pinhan'ın içi cız eder. Şeyh sözlerini sürdürür: *"Sen ken-*

dini küçük zannedersin. Hâlbuki en büyük âlem sende toplanmıştır. Ebru bunu fısıldar bize. Bir tek nokta, en ince fırçanın ucuyla suya bırakılan minnacık bir nokta, olur sana umman u derya. Yayılır, kıvrılır, lamelif misali dolanır. Katreyiz âlemde, lakin unutma ki tek bir nokta Pinhan, tekmil sırları içinde barındırır" (s. 60).

Bu söylem, insanla Tanrı'nın özdeşliğini, tanrısal niteliklerle donanmış insanın Tanrı'nın yeryüzündeki yansıması olduğu anlamında kullanılan "denizden alınan tek bir damla da deniz suyunun bütün özelliklerini taşır; ama asla deniz olamaz" sözüyle benzerlik taşımıyor mu? Bu anlayış uyarınca, Tanrı'nın bütün özelliklerini taşıyan insan, onun bütün gizemlerini varlığında barındırmıyor mu?

Halka simgesi yinelenerek, "ebru" bağlamında da kullanılır. Pinhan, Şeyhinin yaptığı "ebruyu" izlemektedir. Ebru yapan Şeyhin fiziksel görünümü, yazarın betimlemesi uyarınca, Pinhan üzerinde cinselliği de çağrıştıran derin etkiler bırakır. Şeyhin yüz hatlarıyla ebrunun oluşturduğu çizgiler birbirine karışır: Öyle ki, *"keman kaşla, ince nazenin çizgiler kıvrılarak halkalara, iç içe geçmiş halkalar katmerleşerek güllere, uçuk pembe güller dillenerek bülbüllere dönüştü. Ve bülbüller katre katre dağılıp, en nihayetinde baykuşlu viranelere terk etti yerlerini"* (s. 60). Ebrunun suyun yüzünde oluşturduğu görüntüler, kâh yağmur, kâh bulut, kâh kan olur. Görüntülerin bu *"amansız kavgası"*, bitimsiz çeşitliliği ve geçişliliği, Pinhan'ın aklını başından alır. Dürri Baba'nın şu duyumsatmalı sözleri karşısında kendini zor toplar: *"Anlatmana lüzum yok Pinhan. Anlatmasan da olur. Unuttun mu gönlün ne yöne akarsa demiştim. Hâlâ öyle. Gönlün ne yöne akarsa Pinhan."*

Şeyh, Pinhan'ın içinden geçenleri sezmektedir; sözlerini şöyle sürdürür: *"Senin yüreğine gurbet düşmüş bir kere, kavli karar etmişsin göçmeye. Gönlün o yöne akmış Pinhan, elden ne gelir. Sana verebileceğim topu topu iki hediyem var sadece. Birisi kulağına küpe olsun diye. Her ne yöne gidersen git, kaç menzil tüketirsen tüket, sakın ola kendinden utanma. Vücudun şehrine gir Pinhan, onu seyreyle. Biz nefsimizi silmekten değil, bilmekten yanayız."*

Dürri Baba'nın birinci armağanı, öz-tanıyımı erekleyen bu kapsamlı ve duyumsatmalı öğüttür. İkinci armağanıysa, Pinhan'ın avcuna sıkıştırdığı *"fındık iriliğinde bembeyaz bir incidir."* Şeyh daha sözünü bitirmeden havada bir kandil belirir. Kandil, etrafını aydınlattıkça kendisi tükenen bir simgedir. Şeyhin şu sözleri de bu anlamdadır: *"Bu kandil sana yol göstersin. Adını fasl-ı hazan koyalım. Söndüğü yerde aradığını bulasın"* (s. 61).

Tekil Kimlik, Saltıklık İçerir mi?

"Pinhan"ın bundan sonraki yolculuğu, kimliklenişi, yeniden kimliksizlenişi, bir durumdan öbürüne geçişi artık hep bu beyaz inci motifi etrafında gelişecektir. Yazar, yerli yersiz yineleyerek, bu akışkanlığı anlatmak amacıyla,

"Ne safi kötülük, ne safi iyilik...
Her daim, her yerde,
İ-ki-baş-lı-lık..." (s. 73)

diye yazacaktır.

Böylece "iki-başlılık", Pinhan'ın çift cinsiyetli yaratılışının ya da daha doğru bir adlandırmayla kurgulanışının yanı sıra, her türlü dönüşümü ve geçişimi anlatan ve sürekli yinelenen bir eğretileme işlevi kazanacaktır. Nitekim Elif Şafak (Cumhuriyet Dergi, 11 Temmuz 2002, Söyleşi) *"Pinhan'daki derviş ben değilim; ama bu insanlarla aramda bir ruhsal payda olduğuna inanıyorum. O ruhsal payda olduğu için de onları hissederek yazıyorum"* demektedir. Bu sözler, yazarın başka yazıları ve söyleşilerinde dile getirdiği "ruhdaşlık" ve ruhdaşlığı duyumsama konusundaki gelişkin yeteneğini açığa vurması bakımından da ilgi çekicidir.

Kendi ruh ve bilinç durumlarını "sarkacın salınımları" ya da "gel-gitler" gibi benzetmelerle betimleyen yazar, aynı söyleşide iki-başlılık ya da çift-cinsiyetlilik konusuna açıklık getirebilecek şu sözlerin altını çizer: *"Böyle yekpare, tekil bir erkek sesi, aynı şekilde yekpare, tekil bir kadın sesi olduğunu düşünmüyorum. O*

anlamda, eğer dişil bir ses varsa, onun içindeki erkek yankıyı bulmak; erkek sesi varsa onun içindeki dişil yankıyı bulmak benim daha çok hoşuma giden, bana daha yakın gelen uğraşılar."

Yazınsal söylem oluşturmada türdeşlikleri, tümlükleri parçalamayı önemseyen yazar, yaptığı çeşitli söyleşilerde[177] kimlik ile ilgili soruları yanıtlarken, sürekli olarak yekpareliğe ve tekilliğe karşı oluşunu, dolayısıyla da bunlarla irdeleştiğini vurgulamaktadır: *"Ben kimliklerin su gibi akışkan ve değişken olmalarını isterim"* sözleri, cinsel kimlik için de geçerlidir. "Pinhan"da anlatılan bütün kimlikler, salt roman kahramanın cinsel kimliği değil, sürekli tümlenen, eksiltilen ve yeniden tanımlanan "parçalı" kimliklerdir. Bunlar akışkan ve değişken dünya ve kimlik anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilmelidir.

Yazarın sıkça kullandığı bir başka metafor "piç"tir. Romanın "Felaket" ara-başlığını taşıyan bölümünün hemen başında Teslim Abdal'ın

"Devir döndü;
Zaman yine piç oldu" (s. 93)

sözleri yer alır.

Piçlik, her konuda, her şeyde parçalılık anlamında kullanılan bir eğretilemedir.

Pinhan İstanbul'a geldikten sonra, bir başka Mevlevi tekkesi, Hezarpare Horoz Baba tekkesinde zikredilir. Yine temel simge halkadır: *"Semada/her bir nokta/olup bir halka/dönerdi kendi etrafında/o büyük ve hudutsuz halka/sırtını soğuğa verirdi/bağrını nar-ı aşka..."* (s. 114).

İstanbul'da romanın dikey ve yatay gerilimini artıran bir unsur daha, Heterodoks İslam ve Tasavvuf ehlince, önemsenen ve sadece bilgeliği ve dervişliğiyle onu hak edene devredilen, kitabi İslam anlayış tarafından da zındık, mülhid ya da sapkın olarak değerlendirilen bu niteliği nedeniyle aranan bir "kitap", "Min-el-evvel İl-el-ezel" (Öncesiz ve Sonrasız" diye Türkçeleştirilebilir; OBK)

---

177 Konuya ilişkin olarak bak: Nuriye AKMAN (Akşam, 21 Nisan 2002); Feridun ANDAÇ (Varlık, Temmuz 2002); Efnan ATMACA (Akşam, 28 Aralık 2003).

romana katılır. Ortodoks İslam'a göre, bu sapkın kitap, Tasavvuf'a göre evreni oluşturan dört unsur, bir başka anlatımla, "hava, su, toprak ve ateş" üzerinedir.

"Pinhan" bir bütün olarak değerlendirildiğinde, romanda bir kopukluk olduğu görülmektedir. "Emanet" ile "Rindane" ara-başlıkları arasında yer alan yaklaşık elli beş sayfalık bir bölüm, "yama" ya da romanın bütünlüğünden ve sürekliliğinden kopuk bir "ekleme" izlenimi uyandırmaktadır.

Söz konusu süreksizlikten sonra romanda yeniden ortaya çıkan başkahraman Pinhan, İstanbul'da çeşitli tekkelere ve burada "Hüner Kahvehanesi"ne takılmaya başlar. Bu kahvehanede, yazarın deyişiyle, *"her gün ateşbazlar, yumurtabazlar, çenberbazlar, şişebazlar, maymunbazlar, yılanbazlar, taklabazlar ve hayalbazlar marifetlerini"* sergilemektedir (s. 134). Bu alıntı, göstermektedir ki, yazar ses benzerliği ve uyaklılık gibi prozodik özellikler taşıyan sözcükleri sıralayarak, onları belirgin bir biçem aracı olarak kullanma eğilimindedir.

Pinhan elinden kaptırdığı ve izini sürdüğü incinin peşinde, Meyhaneci Manol'un yerinde çalışan Ateşoğlanı Karanfil Yorgaki'yi tanıyacak ve ona gönlü akacaktır.

Elif Şafak "Mülkiyetperver Aşklar" adlı yazısında "Ateşoğlanları" hakkında şu bilgileri aktarır: *"Vaktiyle İstanbul meyhanelerinde çehreleriyle nam salmış şu ateşoğlanları havanın yeterince kararDığına kanaat getirdiklerinde tek tek her masaya yanan bir şamdan bırakır ve şöyle seslenirlerdi: 'Derdinize yanın!' Yanacak dert her zaman vardı var olmasına da, yanmaya başlayabilmek için, yani insanın ne derdi kederi olduğunu görebilmesi için, muhakkak karanlık gerekliydi. Çokça karanlık ve bir parçacık da ışık... Mümkünse, mum alevini geçmeyecek kadar cılız, titrek, suskun bir ışık. Çünkü ışığın çığırtkanı, bilhassa kendinden pek bir hoşnut olanları, insanda ne iştah bırakırdı, ne de afiyet; ne dert defederdi."*

Bu bölümde de görüldüğü gibi, Elif Şafak tarih ve geçmiş hakkındaki konuları ve motifleri derinlemesine araştırmakta ve başarıyla yazınsallaştırmaktadır.

Çok-kültürlü İstanbul'dan Kesitler

Burada ayrıca, anlatı zamanındaki İstanbul ahalisinin etnik ve dinsel bireşiminin izleri de görülebilir. Meyhaneci Manol, Ateşoğlanı Karanfil Yorgaki, Rum kökenlidir. Daha başlarda anlatılan Dürri Baba tekkesi dervişleri arasında anılan Dertli Hagopik de Ermeni olabilir. Bu dağılım ya da bireşim, giderek zayıflasa da, toplumsal birlik ve dirlik için Heterodoks geleneğin dayandığı bağdaşımcı anlayışın bugün bile ne denli işlevli olduğunun da bir kanıtıdır.

Ayrıca, bu durum, köken çeşitliliğinin ve görece iç içe geçen kültürel bütünleşmenin de göstergesidir. Anılan çok-kültürlülük belirtileri, bütün bunların dışında yazarca da dile getirilen çok-katmanlı bir dil ve içeriği, bir başka anlatımla, yazınsal yapıtların "söyleşimsellik" ya da "çok-seslilik" niteliğini belirginleştiren bir başka etmendir.

Yazarın her konuda öne çıkarmaya çalıştığı akışkanlık ve iç-içeliğin bir dışavurumu olarak roman kahramanları arasında gönlü hemcinsine akan sadece Pinhan değildir. Romanın kadın kahramanlarından Hokkagülü İfakat da cinsel anlamda hemcinsine eğilimlidir (s 192).

Yine, yazarın bu anlayışına uygun olarak yapıttaki metafizik boyuta ilişkin anlatı ortamını ve kısmen belleği temsil eden altı yaşlı kadın kahramandan biri olan İsmihan Kadın, cinleriyle görüş alış-verişinde bulunarak, "*mahalleye öyle biri lazımdı ki, yaradılıştan parçalanmış olsun, içtekini dışa çıkarsın, dıştakini içine alsın*" der ve ekler: "*Demek öfke dediğin/öfke ile diniyor/mahallenin ikibaşlılığı/ikibaşlılığa deva buluyor*" (s. 197) sözleriyle, cinselliği de içeren geçişkenliği dile getirir. Yazar, bu kahramanın kişiliğinde doğa-üstünü somutlaştırarak, romanda doğa ile doğa-üstü ilişkisini ve bu iki unsur arasındaki salınımları yapıtına içkinleştirir.

Elif Şafak'ın vazgeçmediği ve yazınsal söylem oluşturma ortamı olarak kullandığı başlıca şehir İstanbul'dur. Romandaki nitelemeyle şehirlerin şehri İstanbul, yazara göre, örtük, katmanlı ve kapsayıcıdır; dolayısıyla da dişildir. İstanbul bu nitelikleriyle yazarın

çok-katmanlı ya da söyleşimsel yazınsallaştırma etkinliği açısından oldukça elverişli bir mekândır. "Pinhan"daki şu bölüm, dişil ve akışkan İstanbul'u betimlemektedir: "*Pinhan anladı ki; vücudu, şu koskoca varlık âleminin benzeridir. Ve vücudu şehr-i şehir-i İstanbul'un benzeridir. Ve vücudu... Nakş-ı Nigar mahallesinin benzeridir. Ve nasıl ki, kendisi iki başlı ise, işte bu mahalle de iki başlıdır.*" Bu iç-konuşma ya da iç çözümleme, Pinhan'a Dürri Baba'nın "*Vücudun şehrine gir, onu seyreyle... Biz nefsimizi silmekten değil, bilmekten yanayız*" sözlerini anımsatır. Romanın başkahramanı, bu öğüde uyarak, özünü, içini, derinliklerini tanımaya, onunla hoşnutlaşmaya koyulur.

Çok-Kültürlülük, Geçişlilik ve Söyleşimsellik

"Pinhan", yapı, kurgu ve biçem bakımından çok-katmanlı bir yapıttır. Yukarıda değindiğim kaynakların ve özelliklerin yanı sıra, yapıtın çok-sesliliğini ya da metinlerarası niteliğini oluşturan etmenlerden biri de Yunus Emre, Mevlana Celaleddin, Ömer Hayyam, Âşık Cevlani, Hacı Bektaş gibi çoğulluğu ve toleransı öne çıkaran kişiliklerin metinlerinin yanı sıra, Hintli ve Çinli bilgelerin de irili ufaklı metinlerini yapıta içkinleştirilmesidir.

Yapıttan aktardığım bu bölümler, yapıtın çok-katmanlı yazınsal malzemesini, temel izleğini ve iletisini belirginleştirmektedir. Bu nedenle, özünde bir ara-metin niteliği taşıyan yapıtın uygun alımlanabilmesi için, yapıta içkinleştirilen çok katmanlılığı ve buna bağlı olan çok-sesliliği ortaya çıkarabilmek amacıyla, Bakhtin'in kavramlaştırdığı ve yukarıda yazınsallığın başlıca niteliklerinden biri olarak andığım "söyleşimsellik" yaklaşımı da gözetilmelidir.

Edebiyat bilim çevrelerince son dönemlerde bulgulanan Rus biçimciler arasında anılan Mihail Bakhtin'in göstergenin oluşturulması sürecinde belirleyici olan rastlantısallığı ve erekselliği temel alarak kavramlaştırdığı "söyleşimsellik", metinler-arasılık kavramının da çıkış noktasıdır. Nitekim yazar da yukarıda andığım söyleşilerinin birinde "*dilde ve içerikte 'çok-katmanlılık' peşinde olduğunu*" belirtmektedir. Daha önce de vurguladığım gibi, Bakh-

tin'in yaklaşımı uyarınca, "söyleşimsellik" ile "karnavalizm" kavramları çoğu kez eş anlamlı kullanılır.

Elif Şafak da "Şehrin Aynaları" romanında çok-seslilik ya da metinler-arasılık bağlamında beslendiği kaynakları şöyle betimler: *"Şehrin Aynaları, romanlarım içinde tarihsel dokusu en yoğun olan ve klasik roman tanımına en yakın duran kitabım. Dinler tarihi, din felsefesi, kültürel tarih gibi alanlarda yaptığım okumalardan beslenen bir kitap. Ancak işin entelektüel-teorik damarları bir yana, kitap boyunca bana eşlik eden temel duygunun Öfke olduğunu söyleyebilirim. Huzursuzluk, hırçınlık, bir yere ait olamamak, bir toprağa kök salamamak, kimliksizlik. Kitapta öne çıkan Musevi karakter, yıllar boyu saklamak zorunda olduğu dinsel kimliğini, 17. yüzyıl İstanbul'una gelerek rahatlıkla açığa vurabildiği noktada bile kendini 'öteki' olarak görmekten kurtulamayan biri. Huzursuz, hırçın bir ruh."*

Karnavalizm bağlamında Elif Şafak'ın Bakhtin ile ilişkilendiribilecek bir değerlendirmesi, "Mahrem" ile ilgilidir. "Mahrem"i "karnavalvari" bir roman olarak nitelendiren yazar, konuyla ilgili olarak şunları söyler: *"Karnavalvari metinler çok kapılı, çok sesli, çok parçalı metinlerdir. Yüce olandan çok, hakir görülenle ilgilenirler. Değerler hiyerarşisiyle oynarlar. Başları ve sonları yoktur. Tek bir sav etrafında dönmez, bir sona bağlanmaz, bir durakta soluklanmazlar. Bakhtin'in kategorileri içinde baktığımızda "Mahrem" bariz bir şekilde ikinci gruba denk düşen bir metin. Mahrem şizofrenik bir roman. Gerçeklikle kurduğu ilişkiler ve gerçekliği parçalayıp çoğaltması açısından, şizofren ve çok sesli, çok kapılı bir metin."*

Elif Şafak konuya ilişkin bir açıklama olarak değerlendirilebilecek "İfşa ve İnşa" adlı yazısında okur tarafından yazan ile yazılanın, bir başka anlatımla, romanda yaratılan kurgusal kahramanlarla yazarın bir tutulmasından yakınarak, romanın çok anlamlılığı ve çok-sesliliği hakkında şunları dile getirir: *"Bir gölge oyunudur edebiyat, iç içe geçmiş kürevî aynalar dehlizinde. Yazıyı olduğundan küçük, yazarı olduğundan büyük gösteren çarpık aynalar..."*[178]

178 Elif ŞAFAK: "Med-Cezir"; Metis Yayınları, Üçüncü Baskı, İstanbul, 2006

Yazara göre, "*sanılanın aksine ifşadan ziyade esrara meyyal olur*" anlatıcı. Edebiyatı bir kurma ve yıkma eylemi olarak algılayan yazar, romanı yapılandırma konusunda şu nitelikleri vurgular: "*Tüm edebi türler içinde en çok roman, en çok da o yarar inşaya, hem kurgu inşasına hem ego inşasına. Dantel dantel göz nuru egolar örer roman, romancısına. Kâğıt üstünde karakterler yarattın, kurgular batırdın ya hükümran zannedersin kendini, hiç olmazsa bir zaman... Kurduğunu yıkmaktır edebiyat, hakikati parçalamak, her parçadan ayrı ayrı bakmak, mıhlanmamak bir köşeye bir kimliğe, değişebilmek, dönüşebilmek, hiç olabilmek, çok olabilmek, başkası olabilmektir. Bu bir yanılsamalar dehlizi. Doğrudur, inansam da batıl inançlara, benzeşse de huylarımız kimi zaman şu ya da bu roman karakterininkiyle, son tahlilde gördüğün suret ben değilim ey okur. Suret tekildir kitap ise çoğul. Suret sabittir kitap ise değişken. Suret ses vermez sesine, kitap ise söyleşir seninle. Aslolan kitaptır, metnin kendisidir, yazarın da okurun da esas muhatabı anlatılan hikâyedir, gerisi beyhude.*"

Elif Şafak aynı yerde yazınsal yapıtların temel belirleyeni olan "anlam çoğulluğu" ya da "çok-anlamlılık" nedeniyle, her okuyucu tarafından değişik yorumlandığı gerçeğini şöyle dile getirir: "*Roman dediğin çok kapılı bir diyar. Sen bir kapıdan girip bir güzergâh izlersin, seninle aynı anda o metni okumaya başlayan, bir de bakmışsın ki bambaşka bir kapıdan çıkıvermiş bambaşka bir seyrüsefer izleyerek. Roman okurken zaman parçalarına ayrılır, ne yöne akacağını karıştırır. Aynı romanı farklı katmanlardan okumak, farklı kapılardan tavaf ve talan etmek de mümkün. 'Hermeneutics', 'yorumbilim' ya da sadece 'okumak' denilen o muazzam gelenek, her metnin birden fazla yoruma açık olduğunu, olabileceğini inatla söyleyen, asırlar devrildikçe modernitenin de içine sızan, dönüşen, değişen ama mistik, dinsel, felsefi içeriğini de nasıl olduysa yitirmeyen, sentezleriyle ceng halinde, ceng haliyle alabildiğine uyumlu o kudretli kadim gelenek...*"

Edebiyat, Hudut Boylarında Dolaşır

Öznel bir yaratım sürecinde ortaya çıkan ve estetik bir nesne olan yazınsal yapıtın tek ve değişmez bir yaklaşımla okunamayacağı, alımlanamayacağı ile ilgili olarak tutarlı görüşleri olan yazar, "Med-Cezir" adlı deneme kitabında yer alan "Kıskanmak" adlı bir başka yazısında Sartre'ın romana ilişkin belirlemeleriyle koşutluk gösteren şu satırları yazar: "*Edebiyatçılık, ifşa ile saklanmak arasındaki hudut boyunda düğümlenir. Bir yandan açacaksın kendini en saklı korkularına kadar, bir yandan açtığın her sırrı bohça bohça katlayıp bağlayıp saklamayı başaracaksın. Kendinden bahsetmeden kendini dillendirmenin türlü türlü yollarına vâkıftır edebiyat. 'Ben' demeden de 'Ben'i anlatır insan romanlar üzerinden. Kendini saklamanın en iyi yolu, kendini anlatır gibi yapıp başkalarından dem vurmaktır. Göz önünde iken görünmez olmak. Romancılık bunun için biçilmiş kaftandır. Birinci tekil şahsın ağzından birinci tekil şahsı susturmak.*"

"Pinhan", tam da bu anlayışın uygulamaya koyulmasını yansıtırcasına, "sanki" anlayışının içkin olduğu temel motifin, kahramanların ve mekânların betimlenmesine dayanan çok-perspektifli anlatıyla renklendirilen biçemiyle başarılı bir yazınsal söylem geliştirmeye örnek olarak gösterilebilir.

Elif Şafak'ın dile getirdiği "*bazı bölümlerde kendimden yola çıkıyorum; başkalarını anlatıyorum. Ya da başkalarını anlatırken kendime varıyorum. Çok da kolay ayırt edilemiyor aslında, nerede 'ben' başlıyor, nerede karakterin kişiliği başlıyor. Hep iç içe geçen şeyler*"[179] türünden belirlemeleri, yapıtta aranması gereken ruh durumunu karmaşıklaştırmaktadır. Bu gibi yaklaşımlar, doğal olarak anlatı tutumunun somutlaştığı söylem oluşturmaya ipucu verdiği gibi, yazınsal söylem çözümlemesinin de ne denli kaygan ve akışkan bir zemin üzerinde durduğunu da ortaya koymaktadır.

Yazarın bu açıklamaları, "Pinhan"ı okurken, yorum açıklığının temelini iyice genişleten "çok-seslilik"in yanı sıra, bilinçten

---

179 Elif ŞAFAK: "Işıl Sönmez-Özlem Şimşek ile Söyleşi"; Cumhuriyet Dergi, 11 Temmuz 2002

çok bilinçaltını öne çıkaran "psiko çözümleme" yönteminden de yararlanılması gerektiğinin kaçınılmaz olduğunu göstermektedir. Elif Şafak'ın birçok söyleşisinde *"Pinhan'daki derviş ben değilim; ama bu insanlarla aramda bir ruhsal payda olduğuna inanıyorum. O ruhsal payda olduğu için de onları hissederek yazıyorum"* görüşünü dile getirmesi, romanın çözümlenmesi sırasında "psiko analiz" yönteminin verilerinden de yararlanmanın gerekliliğini ortaya koymaktadır. Aynı söyleşide yazarın kahramanlarının *"hallerini yakından bildiğini"*; yazma tarzıyla yaşamı algılama biçimi arasında koşutluk olduğunu belirtmesinden yola çıkarak, romanın çözümlenmesinde yazış tarzını renklendiren "ruhdaşlık" ve "haldaşlık" gibi etmenlerin de göz önünde tutulması yerinde olabilir. Bununla birlikte, kabul edilebilir bir çözümleme denemesi için bu tür kavramların ne denli belirsiz ve bulanık olduğu da açıktır.

"Pinhan"ın "Firar Yolları" ara-başlığını taşıyan son bölümünün başlangıcında Denizli kadısının Dürri Baba tekkesinde toplanan öykücülerin *"zındık kitabı"* saklayarak, *"sapkınlık"* ettikleri ve *"memleketi dinden saptırmak"* için uğraştıkları, bu nedenle, bu suç sabit görülürse, adı geçen tekkenin kapatılması buyruğu yer alır. Bu buyruğu ya da yargıyı izleyen ilk tümce yapıtın en başındaki tümcedir: *"Taş köprünün tam orta yerinde durdu..."*

Köprü bütün yapıt boyunca önemli bir metafor olarak yinelenir ve romanın anılan bölümünde köprüye dair şunlar söylenir: *"Köprü dediğin sahte/bir ayağı orada/bir ayağı burada/iki ayrı isim taşır/iki tarafında/helak eder kendini/iki-başlılığını saklayabilmek için/gerim gerim gerilirken derisi/çatır çatır ederken kemikleri/birer birer dökülsün daha iyi/taştan etleri/varsın/ köprü yıkılsın/ ne geçmişte/ne gelecekte/hemen şu an yıkılsın/bir ismi/öteki isme/ bağlamak yerine/tez elden/suya karışsın/varsın/köprü dediğin/su olsun..."* (s. 215)

Romanda her şey her şeye, bir kimlik öbür kimliğe dönüşür; tekler parçalanır; parçalar bütünlenir; yaşam ölüme, ölüm yaşama dönüşür; nokta halkaya, halka noktaya dönüşür; çünkü romanın dayandığı temel anlayışa göre, dönme, dönüşme olmayınca her şey özünü ve canlılığını yitirir.

Yapıtın sonunda yer alan yılanın kendi kuyruğunu ısırması metaforu, bitimi, sonu anlatır. Pinhan da yılanın bedenine akıttığı zehrin ona tanıdığı süre dolduğundan, kanı çekilerek, çiçek gibi kuruyup gider.

"Pinhan", sonuç olarak, gerçekçi ve ütopik kurgu türlerinin iç içe geçtiği, kimi zaman ben anlatıcının, kimi zaman anlatıcı anlatısının başatlaştığı sanatsal düzeyi yüksek anlatı türünün belirginleştiği; tekil ya da çoğul kişili ve çoğul yaklaşımlı anlatı perspektifinin öne çıktığı; yazınsal söylem oluşturmada panoramik, sahnesel ve öz-gözlemci bakış açılarının harmanlandığı; özellikle çok-katmanlı bir dil kavrayışına dayanan yansız ve empatik biçem tutumunun gözlemlendiği; yalın ve karmaşık figürlerin ya da kahramanların ağır bastığı; çok-düzlemli, gelişimci ve ilerlemeli-gerilemeli konulaştırımın belirleyici olduğu; dikey uzanımlı gerilimden çok yatay uzanımlı gerilimin yapıta içkinliği; çekici ve ortam oluşturucu yazınsal mekân betimlemelerinin egemenleştiği başarılı bir yapıt olarak nitelendirilebilir.

XXIII. B. "Baba ve Piç"

Yazınsal Bir Motif: Belleksizleşme ve Özgürlüksüzlük

"Baba ve Piç"[180] özünde kadınların başat olduğu bir aile romanıdır. Roman, yazarın değerlendirmesiyle, *"dört kuşak kadının, bir İstanbul ailesinin hikâyesidir."*[181] Yazarca dile getirilen kadın başatlığı nedeniyle, yapıt aynı zamanda "toplumsal sürekliliğin" güvencesi olarak nitelendirilen ve işlevlendirilen kadınların romanıdır. Kadın, çoğu kez belleğin, romanda betimlenen "dondurulmuş" bellek ile onun karşıtı olarak kurgulanmış olan "boş belleğin" taşıyıcısıdır.

Romanın yazınsal malzemesi ya da temel izleği olan Anadolu'da 1915'te o dönemin Osmanlı devletinin yöneticilerince gerçekleştirilen "Ermeni Tehciri"ni, yazar, her birinde dört kuşak kadının

---

180 Elif Şasfak: "Baba ve Piç"; Metis Yayınları, İstanbul, 2006

181 Elif ŞAFAK: Abdullah Kılıç ile Söyleşi, 03. 09. 2005

yaşadığı iki aileyi, Amerikalı bir diaspora (veya kopuntu) Ermeni ailesi ile İstanbullu bir Türk ailesini birbirine tutulan bir ayna olarak kurgulayarak betimler. Dolayısıyla, türünün veya cinsiyetinin bütün zorluklarını çeken kadın, aynı zamanda toplumsal siyasal bakımdan güdümlenmiş, biçimlendirilmiş belleğin de simgesi olarak öne çıkarılır. Nitekim yazar da bu romanın temel izleği ya da konusu olan Ermeni Tehciri etrafında gelişen trajik olaylar bağlamında kadın kahramanların tekilliklerinde betimlediği "bellek" dışavurumu olarak değerlendirilebilecek şu görüşleri dile getirir:

"*Baba ve Piç romanında Ermeni ve Türk kadınlarının hafızalarına, hikâyelerine, aile sırlarına odaklandım. Büyük tartışmalar ya da makro teorilerle değil, yerel, bireysel, mikro tarih çalışmalarıyla ilgilendim. İnsanı temel alan, insanların ortak acılarını ve değerlerini temel alan bir roman yazdım. Bir edebiyatçı olarak benim işim bireylerin hikâyeleriyle. Kaybolan hikâyeleri toplarım. İsterim ki yok olmasın hikâyelerimiz; isterim ki seslerimiz ve yüzlerimiz silinmesin zamanın rüzgârıyla. Hem Ermeni hem Türk anneannelerinin sergüzeştlerinden beslenen bir roman yazdım, 'hafıza ve hafızasızlık' ekseninde gidip gelen ve her iki halkın ortak noktalarını gösteren, ayrılıklardan çok ortaklıklardan, düşmanlıklardan çok dostluklardan beslenen. Ben tarihin her safhasının özgürce konuşulabilmesinden yanayım, her yerde her zaman. Daha da önemlisi, benim gibi düşünmeyenlerin ifade hakkını savunmam gerektiğine inanırım. Fikirlerine zerre kadar katılmasam bile. Ben kendim 'soykırım' kelimesini yanıltıcı bulsam ve kullanmamaktan yana olsam da, şuna inanıyorum ki, ne Türkiye'de 'evet, soykırım oldu' diyenler, ne Fransa'da 'hayır, soykırım olmadı' diyenler yasaklanmalı, susturulmalı. Okurlar, bireyler, vatandaşlar her türlü fikri özgürce duyabilmeli. Kendileri karar vermeli. Aksini iddia edenler, halkı küçümsüyor, halkın ne düşüneceğini kendileri denetlemek istiyor.*"[182] Yukarıdaki alıntıda "Baba ve Piç"te yazınsallaştırılan ana ve yan motifler belirginleşmektedir. Yapıtın yazınsal söyleminin dayanağı olan 1915 Ermeni Tehciri ve onun etrafında gelişen

182 Elif ŞAFAK: "Turcophobia", Zaman, 03/10/2006.

olaylar, örneğin, yatay uzamlı gerilim kaynaklarından biri olan utanç verici tecavüz olayı ve sonuçları, "Gülsuyu" ara-başlığını taşıyan bölümde ayrıntılandırılır. Bu bölümde Ermeni masallarını derleyip kitaplaştırmakla uğraşan Ohannes İstanbuliyan'dan başlamak üzere, Çakmakçıyan ailesinin başından geçenler öykülenir.

Bu kapsamda söz konusu ailenin başta Armanuş, Tehcir karmaşası içerisinde annesini yitirdikten sonra bir Türk köylü ailesi tarafından bakılan, daha sonra İstanbul'da bir yetim evine verilen, bir ara Şermin 626, bir Türk ile evlendikten sonra da Şermin Kazancı adını alan ve bu evlilikten olan oğluna babasından kalan "güvercin kanı" adı verilen kırmızı yakut nar benzeri broşu bırakıp, Amerika'ya giden Şuşan'ın yaşadığı olaylar betimlenir. Söz konusu öyküleme, anlatı yoğunluğu ve sıcaklığı bakımından okura yapılan insani duyarlılığını sınama ve öz belleğini yoklama çağrısı olarak değerlendirilebilir.

Öbür yandan bu bölümde yazar geleneksel erkek egemen anlayışın ne denli soysuzlaşabileceği konusunda okuru anlatımsız bir şaşkınlığa düşürerek, ahlak sorgulaması yapma yükümlülüğüyle karşı karşıya bırakır. Böylece yazar, yazınsallığın temel niteliklerinden biri olan Brecht anlamında "ayrıksılaştırma" alanındaki yazınsal becerisini sergiler.

Elif Şafak'ın, "Baba ve Piç"in temel öyküsünü yazınsal söyleme dönüştürmek için kullandığı kadın figürleri ve genel anlamda "kadın-bellek", başka bir deyişle, "kadın-tarih" bağlamında söylediklerini gözeterek, romana ilişkin şöyle bir çözümleme denemesi yapılabilir. "Yapılabilir" dememin nedeni, temel niteliği kurgusallık olan bir yazınsal yapıta ilişkin hiçbir çözümlemenin, yazarın ereğini tümüyle yansıtamayacağı gerçeğinden yola çıkmamdır.

Yazınsal yapıtların belirleyici niteliğinden biri, yukarıda "Pinhan" çözümlemesinde belirttiğim gibi, "çok-anlamlılık" ya da "yoruma-açıklık"tır. Söz konusu niteliğin doğal bir sonucu olarak bir yazınsal yapıtın iletisi "olabilirlik"ten ibarettir. Bu nedenle, bir yazınsal söylemi çözümleme girişimi, ancak öznel bir yorum denemesi olarak değerlendirilebilir. Hele "*sezgilerimden yola çıkarak yazarım; sezgi yolumu gösterir, bilgi, akıl ve kurgu ise o yöne*

doğru nasıl gideceğimi" diyen Elif Şafak'ın yazınsal yaratımı söz konusu olduğunda, yapıta ilişkin değerlendirmenin ancak olasılık düzeyinde kalacağı açıktır.

Elif Şafak, "Gençliğe Ağıt" adlı yazısında erkekler için belli aşamaları geçişte bir süreç söz konusu olmasına karşın, kadınlar için "süreç" değil, "kategori" anlayışının geçerli olduğunu vurgular. Yazara göre, kadınlarda *"sürekliliklerden ziyade kopuşlar"* gündeme gelir.

Türkiye'de Kadınların Ara Yaşı Yoktur

Yazar dış-belirleme, kategori ve kopuş ile simgelediği kadının erkek egemen toplumdaki yaşam gerçeğini şöyle açımlar: *"Bu memlekette erkeklerin aksine kadınlar bir kategoriden bir kategoriye geçiverirler. Geçiverirler dedimse ne 'ilerlemek' anlamında ne de 'kayıvermek.' Geçiş yapmaktan ziyade atlarlar... Türkiye'de kadınların ara yaşı yoktur. Ya gençtirler ya yaşlı. Ya genç kızdırlar ya anne. Orta yaşı yaşamadan kategori atlar kadınlar. Kategorileriyle beraber statüleri de değişir. Toplum saygısını yaşlı kadınlara saklar, genç kadınlardan sakınır. Bu yüzden, işte bu yüzden bu memlekette bir an önce yaşlanır kadınlar."*

Elif Şafak'ın yukarıda belli simgeler ve eğretilemelerle betimlediği eril yapılı toplumlarda kadının boğuşmak ve çoğunlukla da uymak zorunda olduğu durumlar, "Baba ve Piç"de anlatılan kadınlar için de değişik yoğunluklarda geçerlidir. Bu yapıtta betimlenen Türk ailenin reisi, Rıza Selim, "Kazancı" soyadını alır; çünkü kendisi kazan yapan Ermeni usta Levon'un yanında yetişir; Kazancı soyadını alarak, ustasının anısını ve mesleğini canlı tutmanın yanı sıra, Ermeni kökenli olan eşine saygısını göstermek ister.

Kazancıların karşısına tutulan ayna, 1915 Ermeni Tehciri kapsamında Anadolu'dan ayrılarak, Amerika'ya gidip orada yerleşen ve Rıza Selim'in ilk eşi Şuşan'dan kökenlenen Ermeni Çakmakçıyan ailesidir.

Roman, dört kız kardeş, bir anne ve bir ciciannedenden oluşan Kazancı ailesinin en küçük bireyi ve romanın temel figürlerinden

biri olan Zeliha'nın kürtaj yaptırmak üzere doktor muayenehanesine gitmek için yola çıkmasıyla başlar. Kural dışı davranışları, eril ahlak anlayışına ve kurallarına karşıtlığı, yaşamı kendince biçimlendirme ve anlamlandırma çabası ve fiziksel güzelliğiyle öne çıkan Zeliha son anda kürtajdan vazgeçip, romanın sonuna değin babasının kim olduğunu bir sır gibi sakladığı kızı Asya'yı doğurur.

Asya, olumlu yönleri ağır basan Ermeni kızı Armanuş'un karşıtı olarak kurgulanmıştır. Asya, kendisinin bakışığı olarak kurgulanan Ermeni genç kız Armanuş ile karşılaştırıldığında, olumsuz kişilik özellikleriyle öne çıkaran bir figür olarak kurgulanmıştır.

Elif Şafak'ın özgeçmişine ve ailesine, öncelikle ve ağırlıkla annesine ilişkin anlattıklarından edinilen izlenim uyarınca, Zeliha figüründe betimlenen birtakım özgüvenli, ayrıksı ve karşıt kişilik ve davranış özelliklerinde, yazarın ve büyük bir olasılıkla annesinin özgeçmişinden bazı kesitlerin ve olayların izleri olduğu söylenebilir.

Elif Şafak, geleneksel Türk aile anlayışında çoğunlukla başatlaşan erkek önceliğini, ahlak adına her türlü ahlaksızlığı yapan, kendini her türlü ahlaksal sorumluluktan arındırırken, ahlakı karşı cinsle sınırlayan, kadın bedenine indirgeyen, zorla gerçekleştirdiği tecavüzden bile kendini değil, kadını sorumlu tutan erkek ahlak anlayışını sorunlaştırır, sorgular. Bu eleştirel sorgulamayı, roman kapsamında Kazancılar ailesinin tek erkek çocuğu olan Mustafa'nın tutumunda ve ailenin ona karşı sergilediği yaklaşımda konulaştırır, somutlaştırır.

Bunun yanı sıra, Elif Şafak, erkeği başatlaştırarak, ailenin bel kemiği olarak gören anlayışın yol açabileceği trajik ve insanı, varlık nedenini ve ahlakını sorgulamaya yönelten olayları, romandaki yatay ve yoğun gerilimin kaynağı olarak yazınsallaştırarak, bir "ayrıksılaştırma" ya da "yadırgatma" aracına dönüştürür.

Yapıtın tekilliğini de belirginleştirmenin bir aracı olan söz konusu "yadırgatma" yönteminin bir gereği olarak, Kazancılar'ın öğrenim amacıyla Amerika'ya gönderdikleri ailenin tek erkek çocuğu Mustafa uzun süre Türkiye'den uzak kalır; izne bile gelmez. Çok uzun süre sonra geldiğinde de ailenin bazı üyelerinin, özellikle Zeliha'nın belleğinde gizlediği utanç verici olay, o olayın yol açtığı trajik olaylar dizisi yaşanır.

Baba, Koca ve Piç Metaforları

"Baba ve Piç"teki simgesel anlamda başat kişiler, biri Türk, öbürü Ermeni olan iki genç kız, Asya ve Armanuş, birbirinin aynası olarak kurgulanmıştır. Armanuş, Mustafa'nın Amerikalı karısının bir Ermeni ile yaptığı ilk evliliğinden olan kızıdır. Bu kız adını Tehcir sırasında ölen anneannesinin annesinin adından alır.

Bir yanda deli delişmen, zor denetlenebilir, ruhu gel-gitlerle dolu, bilerek uyumsuzluğu yeğleyen Asya; öbür yanda onun karşısında okuyan, düşünsel yönden gelişen, öz-denetimli, arayan ve araştıran, ağırbaşlı Armanuş, sanki karşılıklı olarak birbirini dışlayan ya da içleyen iki ayrı kişilik olarak düşünülmüş ve kurgulanmıştır.

Kültürel, toplumsal, siyasal bakımdan her türlü karmaşıklığın, gizin, karşılıklı dışlamanın ve içlemenin anlatımı olan "Baba ve Piç"de kullanılan temel eğretilemelerden biri, konumuna göre "baba", "koca", "kardeş" ya da "tecavüzcü" olan, ancak kadınla yaşadığı birtakım maceraların sonuçları bakımından asla sorumluluk üstlenmeyen, kendisini hiçbir zaman sorumlu saymayan ya da sayılmayan erkektir. Kendisi genel ahlakı ya da aile ahlakını hiçe saymasına ve lekelemesine karşın, onu kadının lekelemesine asla izin vermeyen yine erkektir.

Yazarın özgeçmişinde çok önemli yer tutan ve romanda oluşturulan yazınsal söylemde ağırlıklı bir eğretileme olarak kullanılan "baba" ve bir erkek olarak "koca" sözcüğü, ilk kez Zeliha'nın istemediği çocuğunu aldırmak için gittiği doktor muayenehanesinde karşına çıkar; çünkü kürtaj olabilmek için, "kocanın", o yoksa "babanın" onayına gerek duyulmaktadır. Bir erkekle ilişkisinden gebe kalan ve her açıdan yalnız ve güçsüz bırakılan bir kadının, çocukla ilgili karar verme özgürlüğü bile yoktur. Kendisini o duruma getiren, ancak o durum ile ilgili hiçbir sorumluluk taşımayan, üstlenmeyen erkek, yasa ve gelenekler tarafından karar merci durumuna getirilmektedir. Ne var ki, romanda onay makamı olan baba ve koca ortada "yoktur."

Yazınsal Figürler ve Yazarın Öz-yaşam Öyküsünden Esintiler

Yazarın birçok söyleşisinde "baba" sözcüğü bağlamında dile getirdiği, "yokluk", "boşluk" ya da "hiçlik", bu sorumsuzluk çerçevesinde alımlanabilir ve anlamlandırılabilir.[183] Özellikle çocuk yapma konusunda her türlü sorumluluğa eşit düzeyde sahip olan babanın, yaşamda ve edimde hiçbir sorumluk taşımaması, yasa ve törelerce sorumlu tutulmaması, yazarın "isyan" duygularıyla karşı çıktığı ve sorunlaştırmak istediği anlayıştır.

Aslında dinle pek ilgisi olmayan Zeliha, çocuğunu aldırmak için kürtaj masasına yatmasına karşın, son anda rastlantı sonucu okunan ezanı duyar ve kürtajdan vazgeçer. Ailesine vazgeçiş anını ve bu anın kendisinde yarattı çağrışımları anlatır. Annesi Gülsüm'ün tepkisi, kadını her bakımdan umarsızlaştıran yasa, töre ve ahlak anlayışının kadınlarca da içselleştirilmesinin anlatımıdır: "*Piç, bu aileye evlilik-dışı bir çocuk mu getiriyorsun? Bir piç!.. Utan utan!.. Bunca zaman hepimizi rezil rüsva ettiğin yetmedi mi?.. Böyle orospular gibi giyinirsen olacağı budur... Şükret ki bu ailede erkek yok. Yoksa seni sağ koymazlardı bilesin*" (s. 38).

Bunları söyleyen anne, bilinç ve kavrayış bakımından doğal olarak onu sağ koymayacak erkeklerin, sağ koyulmamasına yol açan olayla ilişkisini ve sorumluluğunu bilecek ve değerlendirecek durumda değildir. Romanda insanı insanlığından utandıran olay bağlamında yazınsallaştırılan gerilim de büyük ölçüde söz konusu olayın suskunlukla geçiştirilmesinden, dolayısıyla da bilinmemesinden kaynaklanmaktadır.

Türk ailenin annesi Gülsüm, yapıtın kimi yerinde çeşitli anlarda, örneğin bir gün çiçeklerini sularken (s. 73), içinde bir sancı ya da ur gibi sakladığı "piç" sözcüğünü ağzından kaçırıverir. Asya, anneannesinin piç sözcüğünü çiçeğe değil kendisine söylediğinin ayrımına varır. Bu söz ve davranışı bir daha asla "unutmaz"; çünkü Asya, salt anneannesi tarafından değil, örneğin okulda da "piç" diye nitelendirilecek, yaşamında piçliğin geçici değil, kalıcı

---

183 Elif ŞAFAK: Ayşe Arman ile 13-14 Ağustos 2006'da yapılan söyleşi buna örnek gösterilebilir.

olduğunun bilincine varacaktır. Yazar, "piç" sözcüğüne toplumca yüklenen ağır yükü çoğunlukla Asya figüründe sorunlaştırır.

Yazarın kendi kişilik özellikleri veya izlekleri arasında saydığı gel-gitleri simgeleyen sarkaç salınımları, Asya'nın erkek arkadaşı "alkolik karikatüristin" ağzından Asya için şöyle betimlenir: *"İçtin mi körkütük sarhoş oluyorsun, eleştirdin mi eziyorsun; moralin bozuldu mu ta en dibe vuruyorsun. Sana nasıl yaklaşmam gerektiğini bilmiyorum. Öyle öfke dolusun ki..."* Asya'nın yanıtı yükünün altında ne denli ezildiğinin anlatımı gibidir: *"Belki piç olduğumdandır... Babamın kim olduğunu bile bilmiyorum. Hiç sormadım, hiç söylemediler. Bazen annem bana baktığında yüzümde onu görüyor sanıyorum; ama hiçbir şey söylemiyor. Hepimiz 'baba' (vurgu, yazarındır) diye bir şey yokmuş gibi davranıyoruz"* (s. 154).

Asya, "piçlik" aşağılamasıyla sıkça karşılaşır. Üstelik bu tür aşağılamalar, salt sıradan insanlardan değil, kendi yakın arkadaş çevresinden de kaynaklanır. Öyle ki, herhangi bir tartışmada en küçük bir karşı çıkışı, *"'piç hanım' sen kim oluyorsun da..."* (s. 219) gibi sözlerle püskürtülmeye çalışılır.

Romanda betimlendiği kadarıyla, "piç" sözcüğü ya da yazınsal deyişle eğretilemesi, Türk kültüründeki yaygın anlamıyla hem bir hakaret, hem de "köksüzlük", "geçmişsizlik" simgesi olarak yazınsal söylemde öne çıkarılır.

"Piç" metaforu bağlamında Elif Şafak, eril toplumda özellikle cinsellik alanında sergilenen ahlaksızlığı, bu ahlaksızlığın sonuçlarının insan onuruyla bağdaşmaz bir suskunlukla üstünün örtülmesini ve bu ahlaksızlıkta en ufak bir payı ve sorumluluğu bulunmayan insanların, katlanmak zorunda kaldıkları eril dili başarılı bir anlatımla eleştiri konusu yapmaktadır. Yazarın bu eleştirel tutumu ya da seslenişi, "Baba ve Piç"te biçem ve yazınsal söylem bağlamında okura yönelttiği "insan(cı)lığa çağrısını" görülür ölçüde pekiştirmektedir.

Elif Şafak'ın kendi özgeçmişinde büyük bir sarsıntı olarak yaşantıladığı "baba yokluğu", romanda kurguladığı ikinci genç kız olan Armanuş içinde belli ölçülerde geçerlidir. Bu genç Erme-

ni kızı da *"babamın ölmüş olabileceğini düşündüm"* sözleriyle yaşamında önemli bir etken olan baba boşluğundan yakınır. Asya buna *"babam ölmüş olsaydı, belirsizlik sona ermiş olacaktı"* diye karşılık verir ve ekler: *"Kim olduğunu, neye benzediğini düşünmeden edemiyorum. İnsanın babasının nasıl bir adam olduğuna dair hiçbir fikri olmadığında, hayal gücü devreye girip boşluğu doluyor. Düşünsene belki de karşılaştık babamla... Belki günün birinde bir yerde burun buruna geleceğiz, bilmeden yanından geçip gideceğim. Babamla aynı otobüse binebiliriz; belki dersten sonra konuştuğum hocadır... kim bilir"* (s. 182).

Bu ve benzeri bölümlerde her iki genç kız tipinde Elif Şafak'ın öz-yaşam öyküsünden bazı iz-düşümler görülebilir. Yazar, söyleşilerinde, aynı Armanuş'un babası gibi, annesinden boşanan ve bir üniversitede profesör olan gerçek babasına yıllar sonra nasıl rastladığını açıklamıştır. Büyük bir olasılıkla baba boşluğu nedeniyle, yazarın yaşadığı üzüntülerin bir sonucu olan öz-nefreti, yine Armanuş'un ağzından dile getirir. Asya'nın Türk müziğini yadsıyıcı tavrını "zihinsel bir sınır" olarak algılayan Armanuş, *"belki de kendi köklerinden nefret etmek Türklerin sık sık yaşadığı bir derttir"* (s. 184) sonucuna varır.

Elif Şafak, yine çok kitap okuyan, olgun ve dengeli bir kişiliğe sahip olan Armanuş'un ağzından bu yazının konusunun bir boyutunu oluşturan bir başka sorunu, edebiyat ve özgürlük sorununu çağrıştıran şu tümceyi dile getirir: *"Edebiyatın gelişmek için özgürlüğe ihtiyacı vardır"* (s. 185).

Bu bağlamda yazarın evrensel ve bölünemez insan hakları arasında değerlendirdiği ifade özgürlüğünü ilkeli bir tutumla savunduğunu vurgulamalıyım.

Elif Şafak Açısından İki Sorunlu Kavram: Bellek ve Kimlik

Asya, kökünü araştırmak için Türkiye'ye gelen Armanuş'a arkadaş ve çevirmen olacak, böylece Banu teyzesinin deyişiyle *"kültürler arasında uzanan bir köprü gibi, Doğu'yla Batı'yı birbirine bağlayacaktır"* (s. 144).

Bu bağlamda Asya ile Armanuş sürekli bir arada olurlar ve aralarında giderek insani yönü ağır basan bir ilişki gelişir. Ermeni konusuna ilişkin yürüttükleri tartışmalarda Asya'nın da, yapıttaki anlatımla, "Ermeni soykırımı" konusunda hiçbir şey bilmediğini gören Armanuş, bilgisayar ortamında diaspora Ermeni topluluğunun üyeleri olan gençlerle yazıştığı Kafe Konstaninopolis'e girer. Anlattıklarını Amerikalı Ermeni gençler *"Sen Türk gibi konuşmaya başlamışsın"* diye nitelendirecektir.

Armanuş'un Ermenilerin Türklerden beklentisini anlatan şu tümceleri, büyük ölçüde Elif Şafak'ın konuya ilişkin yaklaşımıyla koşutluk taşımaktadır: *"Ermenilerin arzusu, kaybımızın ve çektiğimiz derin acının tanınmasıdır. Hakiki insani ilişkilerin gelişebilmesi için en temel gereklilik bu. Türklere şunu diyoruz: 'Bakın, biz yas tutuyoruz, neredeyse bir asırdır yas tutuyoruz; çünkü sevdiklerimizi kaybettik, evlerimizden çıkarıldık, toprağımızdan kovulduk, eşyalarımızdan olduk, hayvan muamelesi gördük, koyun gibi kesildik... Dedelerimize, ninelerimize çektirdiğiniz acı bile, onu takip eden sistematik inkârdan daha çok yaralamadı bizi..."* (s. 192).

Asya, zamanla kişilik gelişimi üzerinde büyük etkisi olan bir "baba" ya da "erkek" modelinin yokluğunun ayrımına varır. Bu bağlamda bir kez daha yazarın özgeçmişinden iz-düşümler kendini açık biçimde duyumsatır; çünkü Asya, baba ve erkek *"eksikliğinin bir kız çocuğun kişiliği üzerinde nasıl kalıcı etki"* bıraktığını deneyimleyecek ve dillendirecektir. Asya, ayrıca, yine yazarın öz-geçmişiyle koşutluk taşıyan "sır" sözcüğünün de özellikle kendi yaşamı ve ailesi için ne denli işlevli ve geçerli olduğunun ayrımına varacaktır.

Yazar, benlik ya da kimlik anlayışını, özellikle de çocukluk dönemiyle ilgili belleğinde iz bırakan yaşantılarını Asya figürü etrafında örgüler. Örneğin, Asya on yedi yaşına bastığında "buraya", "İstanbul'a" ait olmadığını düşünecektir. Aidiyet duygusunu sorgulamaya başlayacaktır; kimliğini oturtacağı bir temel arama gereksinmesi duyumsayacaktır.

Elif Şafak, Asya'nın erkek arkadaşı olan karikatürist figürü üzerinde güncel siyasal olaylara ilişkin anıştırıları da yapıta içkin-

leştirir. Romanda başbakanı ve bakanları hayvan motifleriyle karikatürleştiren kişi hakkında kullandığı metaforlardan dolayı dava açıldığı belirtilir (s. 90). Böylece, Başbakan Tayyip Erdoğan'ın kendisini hayvan motifleriyle karikatürize eden sanatçıya karşı açtığı tazminat davasına açık bir gönderme yapılır.

Elif Şafak, kitap ve okuma düşkünlüğüyle öne çıkan Armanuş'u betimlediği bölümde yazınsallık-kurgusallık ilişkisi bağlamında değerlendirilebilecek şu tümcelere yer verir: *"Kitapların dünyası tehlikeliydi, bilhassa da romanların. O kurgusal yol, insanı kolaylıkla hayaller evrenine götürebilirdi, her şeyin akışkan ve her şeyin mümkün olduğu o tekinsiz evrenine"* (s. 110). Bu tümceler, bir yazınsal yapıtın iki oluşturucu niteliğini, yapıta olasılık, olabilirlik iletisi kazandıran "kurgusallığı" ve yapıtın her okurca değişik yorumlanabileceği anlamında "tekinsizliği" ya da daha açık bir anlatımla yazınsal metnin "çok-anlamlılığını" açığa vurmaktadır.

Yazarın kullandığı bir başka önemli izlek, daha önce "Pinhan" ile ilgili bölümde de değindiğim gibi, kimliktir. Yazar, sabitleştirilmiş, arındırılmış, değişmezleştirilmiş kimlik anlayışlarıyla irdeleşir, onları deşeler, parçalamaya çalışır; çünkü yazarın kanısınca, arı ve sabit kimlik, geçmişi, ilişkileri ve kişilikleri sorgulanamaz duruma getirir. Bu bağlamda yapıta içkin olan kimlik sorgulama eğilimi, yazara göre, kendisini açık biçimde diaspora Ermenileri arasında da göstermektedir. Yazar, değişmez anlayışı vurgulamak amacıyla olmalı, Ermenicede Ermeni olmayan anlamına gelen "odar" (s. 47) sözcüğünü kullanır.

Ermeni aileye gelin olarak gelen ve sürekli olarak "odar" olarak görülen, dolayısıyla da "ötekileştirilen", daha açık ve doğru anlatımla, dışlanan Amerikalı Rose da Ermeni eşi Barsam'dan boşanır ve kızı Armanuş'la kalır. Amerikalı Rose da evlilikten, bir başka anlatımla, bir erkekle birliktelikten geriye kalan *"dipsiz bir güceniklik duygusu ve bir bebektir"* (s. 47). Ayrıca, Rose'un deneyimi uyarınca, diaspora Ermeni ailesini bir "odar"dan bile daha fazla çileden çıkaracak tek şey bir Türk'tür. Bu nedenle, Rose *"bir intikam aracı"* olarak bir Türk olan Mustafa'yı eş olarak seçecektir.

Bu belirlemeler, yazarın deyişiyle, *"yaşlanmış ve sabitleşmiş bir belleğin"* başat olduğu diaspora Ermenileri arasında "ötekileştirme" veya dışlama eğiliminin ne denli güçlü olduğunu ortaya koymaktadır. Ötekileştirme/dışlama, özü gereği, karşıt olarak nitelendirilen, değişmez bir düşman anlayışına ya da kurgusuna dayanır. Bu kimlik anlayışının bir sonucu olarak en kötü ve olumsuz nitemlerle nitelenen bu onmaz ve değişmez düşman, ululama düzeyinde ülküselleştirilen öz kimliği kemikleştirmek için sürekli olarak araçsallaştırılır.

Yazınsal Bir Motif ve Kimlik Oluşturucu Öğe Olarak Geçmişe Yolculuk

Oğulları Basam'ın kızına annesinin adını vermekte direnen (s. 53), boşanma sürecinde Armanuş'u mutlaka almak gerektiğini düşünen (s. 62) Ermeni aile, diasporanın genel özelliği olarak birbirine düşkün ve dayanışmacıdır. Özgünlüklerini kıskançlıkla korumaya özen gösteren Çakmakçıyanlar, Amerikan toplumu içerisinde başarılı olmuştur. Aralarında, Kaliforniya Berkeley Üniversitesi'nde beşeri bilimler profesörü Surpun Çakmakçıyan adlı bir bilimci de vardır.

Bu Ermeni bilim kadını, ilk tanışmaları sonrasında belki de Elif Şafak'ın Ermeni konusuyla yüzleşmesine yol açan kişidir. Surpun adlı bu bilimci, mesleğinin doğal bir sonucu olarak yapıtta "tarih, soy, bellek ve sorumluluk" hakkındaki duyarlılığıyla öne çıkar. Şuşan'ın erkek kardeşi Dikran İstanbuliyan yaşam tarzı ve anlayışı bakımından sanki Anadolu'yla düşünsel ve duygusal bağları temsil etmektedir. Aile, özellikle de babaanne Şuşan, torun Armanuş'a çok düşkündür.

Romanda Amerikalı diyaspora Ermeni gençlerin sanal ortamdaki yazışmalarında kullandıkları "soykırım" sözcüğü, "Toz Şeker" ara-başlığını taşıyan üçüncü bölümden itibaren yapıtın genel ve belirleyici motifi olarak öne çıkmaktadır. Çakmakçıyanlar, Amerikalı gelinlerinden olan torunları Armanuş'u mutlaka almaları gerektiği, yoksa bir Türk tarafından büyütüldüğü takdirde ileride

"köklerine ihanet" (s. 64) edeceği kanısındadır. Çakmakçıyan ailesinin bireyleri arasında geçen konuşmaların başlıca konusu, Ermenilerin Türkler tarafından *"asimile edildiği, eritildiği, sürüldüğü, mülklerinin ellerinden alındığı ve katledildiği"* savlarıdır.

Buna benzer öne sürmeler, bir chat odası ya da müdavimlerinin deyişiyle kahvesiz bir siber kafe olan "Cafe Constantinopolis"te de sıkça yinelenir. Armanuş da buraya "Madam Sürgün Ruhum" takma adıyla notlar yazar. Bu siber kafede çoğunluğu Ermeni olayı etrafında yoğunlaşan çeşitli savlar ortaya atılmakta ve konuşulmaktadır. Bu bağlamda aktarılan *"Yeterince Ermeni misiniz Testi"* (s. 126-127), yakından incelendiğinde, Ermeniler ile Türklerin yaşam tarzı ve kimlik kavrayışı bakımından ne denli benzeştikleri hemen görülebilir. Diaspora Ermenilerinin dondurulmuş kimlik tanımlamaları, bu sabit kimliğe uygun olmayan yaşam anlayışı ve yeterince Ermeni olarak görülmemesi gibi nedenlerle, Armanuş'un içinde atalarının bir zamanlar yaşadığı ülkeyi görme isteği, giderek önlenemez bir gereksinmeye dönüşür.

Bu bağlamda Armanuş'un ruh durumu yapıtta şöyle betimlenir: *"Parçalı çocukluğu yüzünden halen bir süreklilik ve aidiyet duygusu kazanamamıştı. Kendi hayatını yaşayabilmek için geçmişine yolculuk etmesi gerekiyordu"* (s. 128). Ermeni babadan ve Amerikalı anneden olan Armanuş, yazarın deyişiyle *"birbiriyle çelişen iki varoluş hali arasında kalmanın paradoksunu, ... iki taraf arasında kalmanın, tam anlamıyla bir yere ait olamamanın, sürekli iki varoluş hali arasında gidip gelmenin"* nasıl bir şey olduğunu bilmektedir.

Ayrıca, Armanuş'un yazıştığı kişiler Amerikalı ve Ermeni olmayı *"güzel bir çoğul temel"* olarak algılamaktadır. Tartıştıkları konu, içinde bulundukları durumda, kimlik bakımından önemli olan kültürel çoğulluk mu, eksiklik mi sorunudur. Bu gibi sorunlar, Armanuş'ta diaspora ortamında ülküselleştirilen, çoğunlukla da araçsallaştırılan "kimlik bulma" konusunda yapacağı geziyi yaparak, ailesinin durağanlaşmış belleğinin ürünü olan anlatımlarda geçen yerleri, yaşam alanlarını ve insanları tanıma konusundaki istencini pekiştirir.

Armanuş, böylece salt "ailesinin geçmişine" değil, aynı zamanda "kendi geleceğine" (s. 129) bir yolculuk yapmış olacaktır. Genç kızın bu tasarısı, bilgisayar ortamında yazışan Ermeni gençler arasında şaşkınlığa yol açar: "*Ermeni pasaportunla, tek başına Türkiye'ye mi gideceksin? Aklını mı kaçırdın?*" diye şaşkın biçimde sorarlar. Gençler öyle koşullandırılmıştır ki, Türkiye'ye gitmek, kötü işlemlere tabi tutulmak, işkence görmek, hatta tutuklanmak demektir; çünkü onlara göre, sıradan Türkler bir yana, "*eğitimli Türkler de milliyetçi ve cahildir.*" Fakat Armanuş, yüzleşmekte kararlıdır; çünkü o diasporada doğan Ermeni çocukların tersine, "*doğduğu günden beri eşikte kalmıştır; Arafta sıkışmıştır. Mağrur ama travmalı bir Ermeni aileyle, histeri ölçüsünde Ermeni karşıtı bir anne arasında gidip gelmiştir*" (s. 131). Bu nedenle, Amerikalı-Ermeni olmak için, "önce Ermeniliğini bulması" gerektir.

Armanuş, romanın sonuna doğru (s. 314) "*Türkiye'ye neden geldim, biliyor musun Asya?*" diye sorduktan sonra ekler; "*Babaannemin doğduğu şehre tek başıma gelirsem, aile mirasımı ve şu hayatta nerede durduğumu daha iyi anlayacağımı zannettiğim için geldim İstanbul'a. Ermeni olmanın anlamını içime daha iyi sindirebilmek için tanışmak istedim Türklerle galiba. Aslında bu seyahat başlı başına babaannemin geçmişiyle bağlantı kurma çabasıydı.*" Bu sözlerden de görülebileceği gibi, Ermeni kimliği, oluşturucu karşıtı olarak kurgulanan Türk kimliğiyle karşıtlaştırılarak oluşturulmak istenir.

Şafak'ın Dil Devrimine Yönelik Tavrı Tutarlı mıdır?

Elif Şafak'ın yazılarında ve yapıtlarında, örneğin, "Baba ve Piç"te sorguladığı olgulardan biri de Cumhuriyet sonrası Türk modernleşmesidir. Yazar, öncelikle söyleşileri ve yazılarında sürekli yinelediği Türk modernitesine yönelik eleştirisini, öncelikle ulus devlet inşası ve dil devrimi, daha doğrusu Latin alfabesine geçiş bağlamında belirginleştirir.

Kullanım yaygınlığı nedeniyle Türk toplumunun neredeyse tümünce içselleştirilmiş olması bakımından "Atatürk devrimleri"

olarak nitelendirilen atılımlar arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olan "Latin alfabesine geçiş" veya yaygın deyişle, dil devrimi, yazara göre, "balta", "makas" alarak Türkçeyi budamanın aracı olmuştur.[184] Yazarın savı uyarınca, dil devrimi sonrasında bazı eski, daha doğrusu Osmanlıca sözcüklerin Türkçeleştirilmesi, Türk dilini geçmişinden koparmış, dolayısıyla da beslenmesi gereken önemli bir kaynaktan yoksun bırakmıştır. Dil devrimi, yol açtığı "kopma" nedeniyle, ayrıca kültürel kimliğin akışkanlık ve süreklilik gibi özelliklerini de olumsuz etkilemiş ve yazarın deyişiyle "*toplumsal ve bireysel hafızanın sürekliliğini*" engellemiştir. Türkçeyi birtakım renklerinden yoksun bırakarak, yoksullaştırmıştır.

Modernleşme yanlıları, Osmanlıca düşmanlığı yaparak, kimlik ve bellek bakımından belirleyici etmenlerden biri olan geçmişin de üstünü örtmüşlerdir. Böylece, geçmiş ile şimdi arasındaki diyalektik bağı koparmışlardır. Yazarın, Dil Devrimine bakışı ana-hatlarıyla böyle betimlenebilir.

Bu eleştiri bilimsel ve yazınsal bakımdan tutarlı mıdır? Ben söz konusu eleştirel tutumu, şu nedenlerle tutarlı bulmuyorum: Dil Devrimi'ne cephesel karşıtlık içerisinde olan Elif Şafak da dâhil, yazıncılar, bilimciler ve her türlü yaratıcı etkinlik içerisinde olanlar, büyük ölçüde giderek serpilip gelişen yeni Türkçeyi kullanmaktadır.

İlk ve önemli dil felsefecisi olan Humboldt'un "dilin kaynağı halktır; dil halkın bağrından çıkar ve gelişir" belirlemesi unutulmamalıdır. Bu filozof ve onu izleyen düşünürler alfabeyi yalnızca bir araç, bir dolayım olarak değerlendirirler. Alfabeye bunun ötesinde bir işlev yüklemezler.

Türkçenin gelişme kaynağını ve ortamını oluşturan Türk halkı da aynı tutum içerisindedir. Bu durum, Latin alfabesine geçişin toplumun gelişme gereksinmesine uygunluğunun, kapsayıcılığının ve derinliğinin önemli bir göstergesidir. Ayrıca, dil alanında gerçekleştirilen söz konusu düzeltimin gerekliliğinin de kanıtıdır.

---

184 Genç Türkiye'nin gerçekleştirdiği değişimler arasında öncelikle "alfabe değiştirme" veya Latin alfabesinin uygulamaya koyulması olan bu önemli değişim, Batılı başvuru kaynaklarında "dil reformu" olarak adlandırılır. Türkiye'nin gerçekleştirdiği alfabe değişişikliği, bu alanda yapılan devrim niteliğinde önemli değişimlere örnek olarak gösterilir.

Elif Şafak, her konuşucu gibi, dil konusundaki tutumunu yazınsal üretimine yansıtmaktadır. Biraz da yapıtın çok-katmanlı içeriğinin ve bu içeriğe uygun olarak geliştirilen yazınsal söylemin doğal bir sonucu olarak, örneğin, "Pinhan"da eski sözcüklere görece olarak daha fazla yer vermiştir. Bu yapıtta Tasavvuf ve Heterodoks İslam birikiminin yazınsallaştırılması kapsamında yapılan kişi ve yer betimlemeleri, iç sorgulama anlatımları, böyle bir dil yeğlemesinin gerekçesi olarak görülebilir, gösterilebilir.

Anılan nedenle "Pinhan" bağlamında yazarın bu yaklaşımı yazınsal bakımdan anlaşılabilir; ancak yazar, Türkçeyi oluşturan ve geliştiren başlıca kaynak olan Türk halkının konuştuğu dile uygun olan alfabe değişikliğini ve onu izleyen dilde yenileşmeyi sorunsuz bir biçimde benimsemiş olmasına bakmaksızın, alfabe değişikliğine karşı ilkesel ve istençsel bir olumsuzlama tavrı içerisindedir. Her türlü saltlaştırmaya, tekilleştirmeye karşı olduğunu sürekli vurgulamasına karşın, Dil Devrimi ve onun sonrasında gelişen çağdaş Türkçe karşısında yapay bir dil olan ve asıl olarak seçkinlerce kullanılan Osmanlıcayı kutsayarak, saltlaştırma eğilimindedir.

Osmanlıcayı, ülküselleştirme ve saltlaştırma ne denli gereksiz ise, onu Türkçenin önemli bir rengi olarak görmek o denli olağandır ve yerindedir.

Yanlış anlamaları önlemek amacıyla, yazınsallaştırma açısından da önemli olan birtakım dilbilimsel ilkeyi burada dile getirmek isterim. Dilde yaptırım olamaz; konuşucular sözcük seçimi ve dil beğenisi nedeniyle yaptırıma uğratılamaz. Bu ilke, her şeyden önce yazarlar için geçerlidir. Yazar, her Türkçe konuşucu gibi, dil beğenisini belirlemekte özgürdür ve biçemini özgürce oluşturur.

Ayrıca, yazar yukarıda belirginleştirmeye çalıştığım yazınsal özgürlük bağlamında, sözcükleri özgürce seçebilir, sözdizimsel yönden sıralayabilir, bunu yaparken de kendisini dilbilgisi kurallarıyla bağlı saymaz; ürettiği yazınsal metnin bağlaşımını (Kohezyon) ve bağlamını (Koherens) özgürce biçimlendirir. Bütün bunlar, estetikleştirme işlemi için gerekli olan özgün biçemselleştirmenin, yazınsallaştırmanın olağan ve kabul edilebilir araçları ve önkoşullarıdır.

Ancak burada gözetilmesi gereken dilbilimsel bir ilke daha var: Dil, devrim ya da yasa yoluyla da olsa, yukarıdan dayatılamaz. Dili anadili olarak konuşan toplumun benimsemediği, sözcük ya da dilsel kural yaşayamaz. Önerilen, ancak tutmayan sayısız sözcük ve kavram bunun kanıtıdır.

O nedenle, gerçekleştirilen alfabe değişikliği, Osmanlı yönetimi boyunca da Türkçe konuşan Anadolu Türk halkının konuşma ve yazma eğilimine denk düştüğü, onun anlatım yeteneğinin gelişmesine uygun ortam hazırladığı için benimsenmiş ve kök salabilmiştir. Bu ve benzeri gerekçelerle, yazarın dil reformuna karşıtlığına temel yapmak için geçmişi yüceltme eğilimi de son kertede hem yazarın sorguladığı saltlıklara benzer bir saltlaştırmadır, hem de bir araçsallaştırmadır. Bu yüzden de Elif Şafak'ın dil reformuna ve dile yaklaşımı, yazınsal olmaktan çok ideolojik bir dışavurumdur.

Bunun yanı sıra, Osmanlı döneminde oluşturulan kültürel birikimin günün koşullarına uygun olanlarının, gelişmeye açık olanlarının ayrıştırılarak, ortaya çıkarılması, toplumsal bellek ve kültürel kimlik açısından elbette ki gerekli ve yararlıdır. Bu ayrıştırma ve güncelleştirme için Osmanlıca bilgisinin gerekli olduğu da açıktır. Bunun yolu ve çözümü de bu alanda uzmanlaşmak için gerekli olan Osmanlıca bilgisinin kazandırılmasıdır. Bu da üniversitelerin Türk dili edebiyatı ve kısmen de tarih bölümlerinin ki, bölümlerin çoğu Osmanlı birikimi ve Osmanlıca konusunda Elif Şafak'ın düşüncesine benzer bir yapı ve öz taşırlar, görevleri arasındadır.

Çağdaşlaşma ve Belleksizleştirme Eleştirisi Ne Ölçüde Tutarlıdır?

Yazar, modernite ya da çağdaşlaşma anlayışı kapsamında Türkiye'de ulus devleti yerleştirme sürecine açık bir eleştirel tutumla yaklaşmaktadır. Bu bağlamda romanda Kazancı ailesinin en yaşlı kadını olan cicianneye ilişkin bölümde İstanbul'daki seçkinlerin yaşamını betimlerken, *"1930'ların başları, milli siyasetin öyle uluorta eleştirilemediği, ya takdir ya da tasdik edildiği yıllardı"* (s. 149) diye yazar. Bir yandan tek partili dönemin yönetim anlayışının "baskıcı" ve değişimlerin "tepeden inme" olduğunu duyumsa-

tır. Öbür yandan da belli "ulamlarla" tiplendirilen, hatta kimlikleştirilen dönemin kadınlarını anlatır.

O dönemde, yazara göre, birbirinden keskin çizgilerle ayrılan iki kadın tipi varıdır: Meslek sahibi kadınlar ve ev kadınları. Meslek sahipleri, yazara göre, "*kararlı, idealist yoldaş-kadınlardı, "yeni Türk kadının' (vurgu yazarındır) timsali; reformcu seçkinler tarafından yüceltilmiş, desteklenmiş. Bu kadınlar yeni meslek sahipleriydi- avukatlar, öğretmenler, hâkimler, yöneticiler, kâtipler, akademisyenler... Annelerinin aksine eve kapatılmamışlardı ve dişiliklerini ortaya çıkarmama şartıyla sosyal, ekonomik ve kültürel merdivenlerin tepesine tırmanma şansları vardı. Çoğunlukla tayyör giyerlerdi; kahverengi siyah ya da gri -iffetin, tevazuun ve partizanlığın renkleri. Saçlar kısa, makyaj yok, takı yok, abartı yok. Cinsiyetsizleştirilmiş, dişiliksizleştirilmiş vücutlar. ... Onların aksine ev kadınları bu davetlere kat kat tüllü saten gece elbiseleriyle gelirlerdi; beyaz, pastel, pembe ya da mavi -hanım hanımcıklığın, masumiyetin ve kırılganlığın renkleri*" (s. 150).

Yazarın aynı yerdeki anlatımı uyarınca, ev kadınları "militan" gibi gördükleri meslek sahiplerinden; meslek sahipleri de "odalık" gibi gördükleri ev kadınlarından hoşlanmazlar, sonuçta kimse kimseyi yeterince kadın bulmaz. O dönemde yapılan akşam buluşmalarında kadınların piyanoda Batılı bestecilerin bestelerini ve aynı zamanda özellikle 1933'te Onuncu Yıl Marşı'nı yeniden yeniden çaldıklarını, her yerde bu marşın seslendirildiğini de not eder.

Rıza Selim Kazancı'nın ikinci karısı, romandaki nitemiyle cicianne, bir keresinde oğlu Levent'i bırakıp, ağabeyi ile Amerika'ya giden Şuşan için "*Ana değil taş imiş; bir ana nasıl evladını bırakıp gider?*" diye söylendikten sonra, kocasına "*Ona ne olduğunu merak etmiyor musun? Akıbetini araştırmak istemez misin?*" diye sorar. Böylece yazar çok önemsediği bellek ya da belleksizlik sorunsalını konulaştırma olanağı bulur. Cicianne sorularıyla, yazarın deyişiyle, kocası Rıza Selim'i "*âdeta bu soruyla yüzleşmeye ikna etmeye*" çalışır; ancak romanda betimlenen Türk figürler gibi, Rıza Selim'in bellekle pek işi ve ilişkisi yoktur. Kesin ve sert bir sesle ilk eşi için "*o kaltağın akıbeti umurumda değil*" diyerek, kestirip atar (s. 151).

Elif Şafak, Türk toplumuna yönelik geçmişin bilgisinden ve geçmişe ilişkin merak yoksunluğu savını ve belleksizlik eleştirisini, Armanuş'un *"ben Ermeni'yim, yani Ermeni-Amerikalıyım"* demesi üzerine, Asya'nın bu açıklamayı çevirmemesi ve ailenin öbür kadınlarının bunu suskunluk ve anlamlı bir gülümsemeyle geçiştirmesinde ortaya koymaya çalışır.

Bu tanışmadan sonra Armanuş, ninesinin babası olan, Nisan 1915'te toplanıp götürülen 234 kişiden oluşan İstanbul Ermenilerinin ileri gelenlerinin arasında bulunan ve Ayaş'a ya da Çankırı'ya sürülen ve sürgün yolunda ölen, Ohannes İstanbuliyan'dan başlayarak atalarına ilişkin bildiklerini anlatır. Karşısındakiler, diyesi, Kazancı ailesinin kadınları, anlattığı olayı hiçbir biçimde kendileriyle ilişkilendirmez; belleklerinde konuya ilişkin en ufak bir iz yokmuşçasına anlatılan şeye hiçbir tepki göstermez.

Yazar, Ermeni konusundaki belleksizlik ve geçmişe karşı kendisini sorumlu saymama tutumunu, yirmi yıllık tarih öğretmeni Çevriye Teyze'nin yaklaşımında sergiler. Çevriye Teyze'ye göre, Türkiye Cumhuriyeti 1923'te kurulmuştur ve kendisinden önce bu topraklar üzerinde var olan Osmanlı devletiyle hiçbir ilişkisi yoktur.

Ermeni Tehciri sırasında ve sonrasında yaşanan olaylarla ilgili "bellek boşluğunun" yanı sıra, Kazancı ailesi geçmişten kendisini sorumlu saymamakla birlikte, anlatılanlardan üzüntü duyduğunu belli eder; ancak Armanuş, yazarın deyişiyle *"bir özür, o da olmadı suçun kabulünü"* bekler (s. 172). Anlattıkları olayları Ermenilere yapanlar Türkler olduğuna ve kendisi Ermeni, karşısındakiler de Türk olduğuna göre, Armanuş'un beklentisi uyarınca, *"özür dilemeleri gerekmez miydi?"* Oysa karşısındakiler, Ermeni genç kızın üzüntüsünü paylaşmakla birlikte, konuyla ilgili hiçbir şeyi üstlerine alınmazlar, kendilerini hiçbir biçimde sorumlu saymazlar.

Yazar, doğa ile doğaüstünü, bir başka deyişle, fizik ile fizik ötesini ve bunların iç-içe geçmelerini çeşitli bağlamlarda yazınsal söylemi oluşturan unsurlardan biri olarak yapıta serpiştirir. Rıza Selim'in ani ölümü bağlamında ciciannenin "nazar"a, *"kıskanç insanların kem nazarlarına"* inanmaya başladığını belirterek,

önemsediği ve özellikle doğanın karşıtı olarak kurguladığı doğaüstünü anlatmak için kullandığı bir nazar eğretilemesini metne sokar. Ancak, romanda fiziğin karşıtı olarak belirginleştirilen metafiziğin asıl temsilcisi her konuda cinleriyle meşveret eden Banu'dur.

Bu kapsamda, yazar, geçmiş-bellek ilişkisini deşelemek amacıyla, Banu Teyze'yi cinlerinden biri olan "Şekerşerbet Hanım" ile konuşturur (s. 249). Bu cin, "*geçmişi deşelemenin sonu yoktur. Bu işin nerede biteceği hiç bilinmez. Dolayısıyla geçmişi bilmek yerine, onu unutmak yeğlenmelidir*" anlamında sözlerle Banu'yu uyarır. Ancak, Asya'nın Banu Teyzesi, Zeliha'nın yaşadığı travmatik tecavüz olayını sezgileriyle bilmekte ve o güne değin suskunlukla geçiştirilen bu olayın sorumlusuna ne yapmak gerektiğini kafasında sürekli tarttıktan sonra kararını oluşturmaktadır. Olayın sorumlusunun sonu "ölüm" olmalıdır.

Belirleyici Eğretilemeler ve Simgeler

Ahlaksal tözden ve sorgulama yeteneğinden yoksun "erkeğin" ölümüyle biten romanın kapak resminde yer alan içerisinde taneleri görünen yarılmış kırmızı nar, hem kadınlığı, onunla bağlantılı olarak doğurganlığı, çoğal(t)mayı; hem de İstanbullu aydın Ermeni Ohannes İstanbuliyan'ın Tehcir sırasında evinden alınıp götürülürken geride bıraktığı ve anıların sürekliliğini sağlayan kırmızı yakut nar broşu simgelemektedir.

Yazarın kendi anlatımına göre, geniş araştırmalar ve sözlü görüşmeler sonucunda yapılandırdığı "Baba ve Piç"deki Ermeni figürler, "Tehcir" kapsamında gerçekleşen olayları "soykırım" olarak nitelendirir. Buna karşın yapıtın genel havası, böyle bir tartışmaya girmek yerine, insani ve ahlaki bakımdan yapılması gerekenlerin düşünülmesini özendirme ve böylece Türklerin ve Ermenilerin tekil insanlar olarak insancıl bir ortamda yeniden buluşmasına katkı yapma yönündedir.

Nitekim yazar bu düşünsel ahlaksal yönelimini romanın ara-başlıklarına verdiği her biri aynı zamanda aşure malzemesi olan tarçın, toz şeker, kavrulmuş fıstık, vanilya, antepfıstığı, buğ-

day, çamfıstığı, portakal kabukları, badem, kuru kayısı, kuru incir, kuru üzüm, gülsuyu ve pirinç gibi adlarla simgesel olarak dile getirir. Bütün bunlar farklı kültürlerde bilinen ve yaşatılan aşurenin[185] oluşturucu unsurlarıdır. Yazarın anlatımıyla *"bütün o malzemelerin kaynamasıyla bir araya gelerek oluşturdukları bütün, sentez var. Aşurede hem tek tek her bir malzeme kendi ayrılığını korur; incir incirdir başka bir şeye benzemez; ama incirle nohutun yan yana gelerek oluşturdukları bir başka tat, sentez var ki o da apayrı bir sonuca yol açar ve tek tek malzemeleri de etkiler. Toplumsal modele böyle bakmak da mümkün..."* Romanda betimlenen Türk ve Ermeni mutfağını oluşturan yemekler arasındaki belirgin benzerlik de yine bu gelenek bağlamında değerlendirilmesi gereken bir unsurdur.

Elif Şafak, kurguladığı çok-katmanlı yazınsal söylem ile eleştirel bir bellek ve kimlik sorgulaması sonucunda ve farklılıkların kabulü temelinde insancıl buluşmayı özendirmeyi amaçlar. Yazar, çoğu yerde *"yazınsal anlamda hiçbir iletim yoktur!"* dese de, yapıt, özellikle Asya ve Armanuş figürlerinde belleklere yerleştirilerek sabitleştirilen bütün olumsuz yaşantıların ve bunlar gerekçe gösterilerek gerçekleştirilen koşullandırmaların aşılabileceği iletisini içermektedir. Bu ileti de yazınsal yaratımlarda tüm insanlık için "iyi" ve "yararlı" olanın başatlaş(tırıl)ması anlamında yazınbilimde geçerli bir kavram olan "yazınsal adalet" ilkesine uygundur.

Sonuç olarak: Edebiyat, son çözümlemede bir anlatı sanatıdır. Anlatı sanatının malzemesi de, göstergebilimsel anlatımla, dili oluşturan göstergelerdir, diyesi, tekil sözcüklerdir. Anlatıya sanat-

---

185 Aşure, Orhan Hançerlioğlu'nun ("İslam İnançları Sözlüğü"; Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984) verdiği bilgiye göre, Arapça "aşura" sözcüğünden gelir. Aşura, Alevilerin yas ayı olan Muharrem ayının onuncu günü anlamındadır. Bu sözcük hemen bütün dinlerin mitolojisinde yer almaktadır. Muharrem ayının onuncu günü, mitolojiye göre, Nuh'un gemisinin Cudi dağına oturduğu gündür. Bugün aşure pişirilmesi geleneği, Nuh'un gemisiyle ilgili söylenceye bağlanır. Sümer mitolojisinden gelme bu söylenceye göre, gemi dağa oturunca, gemidekiler tufandan kurtulduklarına sevinerek, gemideki artık kalmış yiyeceklerin tümünü toplayıp bir kazana doldururlar ve bu çeşitli artıklardan bir *"şükran çorbası"* pişirirler. Bu geleneği sürdürenler günümüzde çeşitli toprak ürünleri karışımından aşure tatlısı yaparak dağıtırlar. Bu gelenek aynı zamanda Şii tarikatlarda Ali'nin oğlu Hüseyin'in ölümüyle ilişkilendirilir.

sallık niteliği kazandıran etmense, estetikleştirmenin aracı olan ve yazarca dilin harmanlanması sonucunda oluşturulan biçemselleştirmedir. Bu bağlamda çoğul kişili, çoğul yaklaşımlı anlatı perspektifi ve ağırlıklı olarak anlatıcı anlatısı temelinde yapıtta gerçekleştirilen kimi zaman yansız, kimi zaman ironik ve kimi zaman empatik biçem tutumu, olumlu bir nitelik olarak dile getirilmelidir.

Ayrıca, gerçekçi bir kurgu türüne dayandırılan çok-düzlemli, ilerlemeli-gerilemeli izlek ve olay örgüsü, okuyucunun gözünde belirecek ölçüde başarılı mekân ve ortam betimlemeleri, dikey ve yatay uzanımlı gerilim unsurlarının başarıyla yapıta içkinleştirilmesi, yapıtın yazınsal düzeyini yükselten unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Yapıt, bir çeviridir; her çeviri de bir yeniden üretimdir. "Baba ve Piç"te yazınsallaştırılan dilin yetkinliği ve şiirselliği açıktır. Bu nedenle, hem çevirmen, hem de çeviri üzerinde çalışan yazar başarılıdır. "Baba ve Piç"in yazınsallığını oluşturan bütün bu yazınsal nitelikler ve özellikler göz önünde tutulduğunda, örneğin, Ergin Yıldızoğlu'nun (Cumhuriyet Kitap, 07.12.2006) yapıta ilişkin olarak yaptığı "estetik yöneticilik"[186] nitelemesi, yapıtın yazınsallık düzeyiyle ilgili olmaktan çok, büyük bir olasılıkla "ılımlı İslam" duyumsatmasında kendini açığa vuran Elif Şafak'ın ideolojik tutumuyla bağlantılı olarak değerlendirilebilir.

XXIII. C. "Aşk"

Bir Yazınsal Motif Olarak Mistik Birikim

Elif Şafak, düşünce ve dil kullanım tarzı bakımından mistik dinsellik eğilimini başarıyla ve süreklilik içinde yazınsallaştıran yazarlardan biridir. Bir yazınsal motif olarak mistik bir dinsellik eğiliminin de estetikleştirilmesi, daha kesin söyleyişle, yazınsallaştırılması olağandır. Mistik dinsellik kapsamında "sufizm" ve "Tasavvuf" gibi önemli konular edebiyatta öne çıkmaktadır.

---

186 Ergin Yıldızoğlu'nun söz konusu değerlendirmesi için: Cumhuriyet Kitap, 07. 12. 2006

Sufizm veya Tasavvuf, kuşkusuz Anadolu kültürünün, daha açık bir adlandırmayla, Ortodoksinin yanı sıra, hatta Ortodoksiden daha fazla Heterodoksiyi kapsayan Anadolu Müslümanlığının önemli kaynaklarından biridir. Yüzyılların akışı içinde Anadolu'da çeşitli düşünsel-sanatsal birikimlerin etkileşimi ve bireşimi sonucu ortaya çıkan böyle önemli bir kaynak, edebiyat için elbette tüketilemez birbirikimdir.

Dolayısıyla, her düşünsel ve estetik etkinlik alanı gibi, edebiyatta da Tasavvuf birikiminden yararlanılması, bu birikimin insancıl, özerk ve özgür bireyliğin gelişmesi açısından toplumsal demokrasiye ve özgürlüğe katkıda bulunabilecek yönlerinin güncelleştirilmesi olağan, hatta gereklidir.

Bu bağlamda son dönemlerde yayımlanan Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı", Ahmet Ümit'in "Bab-ı Esrar" ve Elif Şafak'ın "Aşk"[187] adlı romanlarında "Tasavvuf" birikimi yazınsallaştırılmıştır. Özellikle Ahmet Ümit ve Elif Şafak'ın, anılan son romanlarında Mevlana Celaleddin Rumi'nin kişiliği etrafında yazınsallaştırılmıştır. Roman türü bakımından farklı olan bu iki roman, kurgu(lama) bakımından benzerlik taşımaktadır.

Her iki romanda da kadın başkahraman yabancıdır. Ahmet Ümit, bir İngiliz; Elif Şafak ise, bir Amerikalı kadın figürü kurgulayarak, yapıtlarına konu genişliği ve derinliği kazandırma yolunu seçmiştir.

Kurgusal sanat yapıtları, dolayısıyla da romanlar, "olabiliri" anlatır ve kurgu(lama), mutlak biçimde yazarın yazınsallaştırma veya anlatılaştırma özgürlüğü alanına girer. Kurgu(lama), aynı zamanda estetikleştirmenin de dolayımı veya aracıdır. Bu kitapta sıkça vurgulandığı üzere, kurgulama olmaksızın, sanatsallaştırma olamaz.

Bu yüzden, bu romanlarda içkin olarak "tasavvufun", özellikle de Mevlana'nın kimi yapıtlarındaki evrensel içeriklerin öne çıkarılması ve bunun özellikle de yabancı bir kadın figürü üzerinden anlatılaştırılması olağandır. Geliştirilen yol-yordam, tümüyle yazarın keyfine kalmış bir şeydir.

---

187 Elif Şafak: "Aşk"; Metis Yayınları, İstanbul, 2006

Anılan her iki yazar da söz konusu romanlarında Tasavvufu salt Mevlana'nın kişiliği, yapıtlarına yansıyan dünya görüşü temelinde anlatılaştırmıştır. Bu tutum, "sınırlılık" olarak algılanabilir; çünkü Tasavvuf, dünya ölçeğinde İslam kültürünün bir ürünüdür. Ayrıca, Anadolu'da Tasavvufun gelişmesi ve yaygınlaşması, salt Mevlana'ya bağlanamaz. Mevlana, otuzlu yaşlarda, her türlü sosyalleşme ve kültürlenme sürecini tamamlamış bir kişi olarak Anadolu'ya gelip yerleşmiş bir düşünürdür.

Bu bağlamda açık olarak vurgulamak gerekir: Asıl olarak "kutsal metinleri değerlendirmede yorum özgürlüğünü" temel alan Heterodoks düşün birikiminden de yararlanan Anadolu Müslümanlığının taşıyıcı düşünürü/şairi, Türkçenin süreklileşmesine en büyük katkıyı yapan düşünür/şair Yunus Emre'dir. Yunus Emre, Mevlana'nın da çağdaşıdır.

Elif Şafak'ın "Aşk"ta yan bir izlek olarak arada bir andığı önemli kişilik Mevlana'dır. 1240'lı yıllarda Anadolu'da Moğol istilasına Yunus Emre açıkça karşı çıkmıştır. Öte yandan, yazarın belirtmemesine karşın, Moğol kıyımı ve yıkımını azaltmak amacıyla, Mevlana'nın istilacılarla işbirliği yaptığı öne sürülür.

Türkçeyi de geliştirip kalıcılaştırmada en büyük pay sahibi olan Yunus Emre, Anadolu halkının özünden çıkmıştır ve bu özü; tolerans, çoğulculuk, adalet, eşitlik, dünyasallık ve insancılık ile boyutlandırmıştır.

Böyle olmasına karşın, her iki romanda da Mevlana'nın "nereye gitsem, karşıma bu koca Türkmen çıkmaktadır" dediği, Anadolu insanıyla bütünleşmiş Yunus Emre'nin adına yer verilmemiştir.

İzlek ve kurgu bakımından Ahmet Ümit'in "Bab-ı Esrar"ı ile Elif Şafak'ın "Aşk"ı arasındaki rastlantısal benzerliği vurgulamakla birlikte, ben bu yazıda yalnızca Elif Şafak'ın "Aşk"ı üzerinde duracağım.

Mevlana İbni Sina'yı, İbni Rüşt'ü Hiç Düşünmemiş Olabilir mi?

Olası yanlış anlamaları önlemek için, daha baştan vurgulamak isterim: Mevlana'nın, özellikle Yunus Emre'nin kişiliğinde

veya Yunus Emre'ye mal edilen anlayışta somutlaştırılan tasavvufi düşünsel birikim, Anadolu insanın geliştirdiği ve tüm insanlığa armağan ettiği önemli bir değerdir.

Bu birikim, her kültürel oluşum gibi, ayrıştırılmak koşuluyla, Anadolu kültür tarihinin yüz akıdır ve her düşünsel/kültürel değer gibi, güncel kültürel gelişmeye katkı yapabilir.

Bununla birlikte, Anadolu'da kitabi din anlayışının bağnazlığına karşı verilen savaşımda geliştirilen ve kalıcılaştırılan Heterodoks düşünce, durup dururken ansızın ortaya çıkmış tarihsiz bir oluşum değildir. Heterodoksinin kökleri, Mevlana'dan önce yaşamış ve ürün vermiş olan Ahmet Yesevi, Hallacı Mansur, İbni Sina, İbni Rüşt ve Babai hareketinin önderleri Baba İlyas ve Baba İshak gibi düşünürlerin ve eylemcilerin katkılarıyla biçimlenmiş, yaygınlaşmıştır. Anadolu'da birlikte yaşayan çeşitli dinlerden, inanışlardan ve etnisitelerden insanların ortak yaşamında kökleşmiş ve kalıcılaşmıştır.

Yukarıda andığım düşünürlerin bazıları, günümüz Batı felsefesinde de kalıcı yer edinmiştir. Bunların başında Avecenna adıyla bilinen İbni Sina ve Averro olarak anılan İbni Rüşt gelir. İbni Rüşt'ün öğretisi, "Averroizm", bir başka deyişle, İbni Rüştçülük olarak felsefe tarihine geçmiştir.

İbni Rüşt'ün Batı felsefe tarihinde "iki hakikat öğretisi" önemlidir. Bu öğretiye göre, biri dinin, öbürü de felsefenin hakikati olmak üzere, iki hakikat vardır. Bu iki hakikatten felsefenin hakikati, bir başka anlatımla, bilimin hakikati, dinin hakikatine göre öncelik taşır.

Aristoteles düşünce geleneğinin dünyasallaşmasına, dolayısıyla da akılcılaştırılmasına ve bilimselleştirilmesine büyük katkılar yapmış olan İbni Sina'nın düşünsel açılımlarını ve onun gibi merkezi bir konumda olmamak üzere, İbni Rüşt"ün önermelerini, 20. yüzyıl Alman felsefesinin önde gelen filozoflarından biri olan Ernst Bloch "Aristolesçi Sol" adlı kitabıyla güncelleştirmiştir. Bloch'un bu kitabını burada konulaştırmamın başlıca nedeni budur.

Tasavvuf, Salt Bilinemezciliğe İndirgenebilir mi?

Tasavvuf birikimini çok önemsediğini her fırsatta dile getiren Elif Şafak'ın "Aşk"ta anlatılaştırdığı "Tasavvuf" anlayışında kerametler ve mucizeler, kısacası, bilinemezlik veya bilinemezcilik öne çıkmaktadır. Her şeyi, Kuran'a bağlayan yazarın bu anlayışı özellikle Şems figüründe somutlaşmaktadır.

Bu yaklaşım, yazarın kitabın altmış üçüncü sayfasında *"Her inançtan, her meşrepten insan tanıdım. Kimseyi kimseye üstün tutmadım. Yaratılanı sevdim, Yaradan'dan ötürü... Kerameti de bilirim, mucizeleri de"* diye konuşturduğu Şems'in *"hiçbir kitapta yazılı olmayan"*, *"gönlü geniş ve ruhu gezgin sufi meşreplilerin kırk kuralı"* olarak adlandırdığı kuralların birçoğunda açıkça görülebilir.

Düşünsel bakımdan "Aşk"ın omurgasını oluşturan sufinin kırk kuralının özellikle ikincisinde akıl-karşıtlığı açığa çıkmaktadır: *"Hak Yolu'nda ilerlemek yürek işidir, akıl işi değil. Kılavuzun daima yüreğin olsun, omzun üstündeki kafan değil. Nefsini bilenlerden ol, silenlerden değil."*

Üçüncü kurala göre, *"Kuran dört seviyede okunabilir. İlk seviye zahiri manadır. Sonraki Bâtını mana. Üçüncü batınının batınisi. Dördüncü seviye o kadar derindir ki kelimeler kifayetsiz kalır tarif etmeye."*

Sözcükler, insan aklının ve bilincinin ürünleri olduğuna göre, Kuran'ı okumanın dördüncü düzeyini tanımlamaya ve betimlemeye sözcüklerin yetersiz kalması, insan bilincinin Kutsal Kitabı anlamaya yetmeyeceği anlamını taşır.

Peki, bu durumda insan ne yapmalıdır? Bilinci yetmiyorsa, çok doğaldır ki inanmalıdır. Kitapta yer alan akıl ve bilim-dışılıklara ilişkin bu örnekler istenildiği kadar çoğaltılabilir.

Elif Şafak, sufinin beşinci kuralında akıl karşıtlığını gerekçelendirmek istercesine şu tümceleri yazar: *"Aklın kimyası ile aşkın kimyası başkadır. Akıl temkinlidir... Hâlbuki aşk öyle mi? Onun tek dediği: "Bırak kendini, ko gitsin! Akıl kolay kolay yıkılmaz. Aşk ise kendini yıpratır, harap düşer... Ne varsa harap bir kalp-*

te var." Bu söylemden yapılabilecek çıkarım şöyle olabilir: Akla değil, kalbe, diyesi, duyguya güven. Aklın değil, duygunun yolunda yürü!

Elif Şafak'ın "Aşk"ta tasarımladığı insan imgesi/anlayışı, "teslim olmaya" dayanır (örneğin, on dördüncü kural). Etken, özgür ve özerk bireyin "Aşk"ta pek yeri yoktur; çünkü insanı tümleyen, yetkinleştiren kendisi değil, Allah'tır. On beşinci kurala göre, *"Allah, içte ve dışta her an hepimizi tamama erdirmekle meşguldür."* Bu tanrısal uğraşın bir sonucu olarak her insan *"tamamlanmamış bir sanat eseridir."*

Ayrıca, kusursuz olan Allah'ı sevmek kolaydır. Zor olan, *"fani insanları sevmektir... Kişi bir şeyi sevdiği ölçüde bilebilir... Yaradan'dan ötürü yaratılanı sevmeden, ne layıkıyla bilebilir, ne layıkıyla sevebilir."*

Görüleceği gibi, bu insan anlayışı, her şeyden bağımsız olarak salt insanı sevmeye değil, onu Yaradan'dan ötürü sevmeye dayanır. Buna karşın, gerçek insan severlik, hem Yaradan'ı, hem de yaratılanı sevmeyi gerektirir.

Bir Erdem Olan Özünü Bilmek, Her Türlü Bilgiye Yeter mi?

Tasavvufa içkin olan tüm-tanrıcılık/panteizm, büyük ölçüde "Aşk"a da içkindir. Bu bağlamda on sekizinci kurala göre, *"Tüm kâinat olanca katmanları ve karmaşasıyla insanın içine gizlenmiştir."* Böyle olunca da, yazarın deyişiyle, *"nefsini bilen Rabbini bilir. Başkalarıyla değil, sadece kendisiyle uğraşan insan, sonunda mükâfat olarak Yaradan'ı bilir."* Peki, "gizli bir hazine olan ve bilinmek isteyen Yaradan'ı bilmek bu kadar kolay mıdır?

Yukarıdaki bölümde somutlaşan tüm-tanrıcı anlayış, iki-yönlü değerlendirilebilir: Bu anlayış, bir yandan insanı Tanrı katına yükseltmesi, ona tanrısal bir değer yüklemesi bakımından önemli bir düşünsel açılımdır. İnsanın değerini yükseltmektedir.

Öte yandan, tüm-tanrıcılık, insanın bilme yeterliliğinin ödülü olarak Tanrı'yı, bir başka söyleyişle, bilinmezi öngörür. Tüm-tanrıcılık, Tanrı'nın her yerdeliği, her şeydeliği ve her şeye kadirliği

gibi aşkın ve kapsayıcı özelliklerini saltlaştırmakla, insana, özünü gerçekleştirebileceği bir alan bırakmaz.

"Aşk"ın yirmi beşinci kuralı bağlamında "şu anın" önemini de dile getiren Şafak'ın şu sözleri, bu durumu açıklar niteliktedir: *"Aşk yeryüzünde en eski, en dirençli gelenektir. Aşk dışlanır; ama dışlayamaz... Korkma! Aşkta yok olunca zahiri tarifler, zihinlerdeki kategoriler buhar olur uçar. O noktadan itibaren "Ben" diye bir şey kalmaz. Tüm benliğin olur koca bir sıfır. Orada ne şeriat kalır, ne tarikat, ne marifet. Sadece ve sadece hakikat..."*

Tüm benliği yok olan insan, "şeriat, tarikat, marifet" bir yana, Şafak'ın istençsel olarak hedef olarak gösterdiği "hakikati" ise asla bilemez; çünkü bilinç, "Aşk"ta betimlendiği gibi, öteye gidip gelerek, gönül gözüyle görerek oluşmaz. Bilinç, insanın özüyle ve yaşadığı somut dünyayla irdeleşme sürecinde gelişir. Hakikati bilmeye gelince: Saltık hakikat bilinemez; ona ulaşılamaz; ancak yaklaşılabilir.

Bilemezlik ve bilinmezlik, "Aşk"ın beslendiği temel anlayıştır. Örneğin, romanda yer alan yirmi sekizinci kurala göre, *"Geçmiş zihinlerimizi kaplayan bir sis bulutundan ibaret. Gelecek ise başlı başına bir hayal perdesi. Ne geçmişimizi bilebilir, ne geçmişimizi değiştirebiliriz."*

İnsan, bu tasavvufi anlayışta ne özünü, ne de dış-dünyayı bilebilir. Bilemeyince de özerk ve özgür bireyliğin kaynağı olan eleştirel öz-bilinci geliştiremez. Böyle olunca da aklı ve bilinci yetersiz olan tekil insan için geriye tek seçenek kalır: Tümüyle bilinmeze teslim olmak!

Belirsizlik Üzerine Anlatı Kurulabilir mi?

Elif Şafak, birey olmaktan vazgeçip, teslim olmayı, sufinin kuralıyla anlatır. Otuz dördüncü kurala göre, *"Hakk'a teslimiyet ne zayıflık ne edilgenlik demektir. Tam tersine, böylesi bir teslimiyet son derece güçlü olmayı gerektirir. Teslim olan insan çalkantılı ve girdaplı sularda debelenmeyi bırakır; emin bir beldede yaşar."* Bu anlatım, kendi içinde çelişkilidir. Teslimiyet, güçlü olmayı gerekti-

riyorsa, kişi, niçin günlük yaşamın sorunlarından kaçsın, bir başka deyişle, emin bir beldede yaşamayı yeğlesin.

Bilinmezlik veya tanrısal "Aşk" içinde yok olup gitmek! Yazarın Şems'e söylettiği şu sözler, bu tutumu anlatmaktadır: "*(Kuran'ı) dördüncü okumayı dile dökmek imkânsızdır... Dilin yetersiz kaldığı bir öte boyut var. Aşkın sahasına adım atınca, kelimelere gerek kalmaz.*" Aynı yerin devamında "*Ya tekmil kelimelerin önemini yitirdiği bir başka bilinç boyutu varsa?*" tümcesi yer alır.

Elif Şafak, yine Şems'in ağzından Kuran'da yer alan mühürlü kulakların anlama yetersizliği veya bilerek yanlış anlama tutumlarını eleştirmek amacıyla, "*Biz onların gözlerine perde çektik, kulaklarına ağırlık astık*" sözlerini aktarır. Böylece, tümüyle dünyasal bir olay olan bilme veya bilmeme, tanrısal istence bağlanır.

Bunun yanı sıra, yazar, romanın ilerleyen bölümünde bil(in)meye ve anla(şıl)maya ilişkin şu Tanrı sözünü de aktarır: "*Bilinmez bir hazine idim. Anlaşılmak istedim.*" Bu tanrısal söz, edebiyat ve dil için son derece önemlidir; çünkü bir şeyi anlamak, o şeyi kendi diline aktarmak, kısacası dilselleştirmek demektir. Böyle olmasına karşın, anlam bakımından çok katmanlı olan bu söz, "Aşk"ın yok ediciliğinde yok olur.

Elif Şafak, sufinin yirmi dokuzuncu kuralında "*Kader, hayatımızın önceden çizilmiş olması demek değildir... Kader yolun tamamını değil, sadece yol ayrımlarını verir. Güzergâh bellidir; ama tüm dönemeç ve sapaklar yolcuya aittir*" diye yazar. Ancak romanın tümünde Tasavvufun insana salt yazgıyı, özünden ve dünyadan vazgeçmeyi öğütleyen yönünü öne çıkarır. Tasavvuf içinde yer alan ve ona asıl çekicilik kazandıran dünyaya, insana, akla ve bilmeye yönelimi tartışma veya anlatılaştırma gereksinmesi duymaz.

Kanımca, yazarın bu yaklaşımı, Kimya ile Şems arasında geçen "Nisa Suresi" hakkındaki konuşmada görülebilir. Anılan sureye ilişkin olarak Şafak'ın Şems'in ağzından aktardığı bölümün iki ayrı yazımında da erkeklerin kadınlara göre üstün yaratıldıkları açıkça belirtilir.

Buna karşın, Şafak, "*ayetin kadınlarla erkekler hakkında değil, kadınlık ve erkeklik hakkında olduğu, her insanda erkeklik ve kadınlık olduğu*" şeklinde biraz zorlama bir yorum geliştirir.

Yazar, böylece anılan surenin, genel olarak her insanda var olduğunu öne sürdüğü kadınlık ve erkeklik özelliğine göre yorumlanmasını öğütler. Yorum böyle olunca da, kadınlara yapacak bir şey kalmaz. Elif Şafak, bu dâhiyane yorumuyla, İslam kültüründe kadının sorunlarını bir çırpıda çözüverir.

Bununla birlikte, Elif Şafak, aynı konuda Rumi'yi *"sakın ola bir kadının erkekten geri yahut eksik olduğunu sanmasınlar! Ayrımcılık yapıp insanı insana üstün tutmak, biz kullara özgüdür; yoksa Allah'a değil"* diye konuşturur. Böylece, İslam kültüründe kadın-erkek eşitliği hakkında olumlu bir sözü aktarır.

Elif Şafak, okuru, özellikle Şems figürüyle bir "kerametler ve mucizeler" dünyasına sokmakta ve orada dolaştırmaktadır. Yazarın deyişiyle, *"Allah vergisi, insan-üstü yetenekleri"* olan Şems, *"gözü maneviyata açıldığı için"*, duvarların, kapıların ötesini görür; dilediğinde kendisini görünmez yapabilir, sudan çıkardığı yaş kitap anında kurur; bu dünyadan öteye yolculuk yapar döner.

Bunun yanı sıra, Elif Şafak, güçsüzü ezmemeyi, insan-severliği (yirmi altıncı kural); özünü, kendi görüşünü saltlaştırmamayı ve çoğulculuğu da (otuz ikinci kural) içten bir dil ile anlatısına katar. Yazar, bu evrensel değerleri, "Sarhoş Süleyman", "Fahişe Çöl Gülü", "Cüzamlı Hasta" gibi yan figürlerle belirginleştirmeyi yeğler. Ne var ki, "Aşk" anılan değerler bakımından sınırlı kalır; çünkü romanda anlatıya katılan Mevlana'nın eşi Kerra ve Çöl Gülü figürleri Hıristiyanlıktan Müslümanlığa geçen kadınlardır. Bu iki kadın figürü, romandaki kurguya göre, iyi Müslüman olmaya uğraştıkları ölçüde, iyi insan olarak betimlenmiştir.

Elif Şafak, Şems-Mevlana, Şems-Kimya, Ella-Zahara figürlerinin aşkını, romanın ruhunu oluşturan mistik dinselliğe uygun olarak tam bir belirsizlik içinde betimlemiştir. Anılan figür çiftleri arasındaki aşkı anlattığı bölümlerde kullandığı sözcükler, hem bedensel, hem tinsel aşkı çağrıştırmaktadır. Rumi'nin Şems'e olan aşkını anlattığı bölüm ve "kırkıncı kural", bu saptamayı doğrular niteliktedir.

Sonuç olarak, "Aşk"ta anlatılan aşk, ne açık biçimde tinsellik, ne de tensellik içerir. Bu saltık belirsizlikten ötürü daha baştan pörsümüştür; çünkü belirsizlikten hiçbir şey türemez.

XXIV. Zülfü Livaneli: "Serenad" veya Geçmişle Nasıl Yüzleşilebilir?

"Serenad", Martin Heidegger ve Erich Auerbach

Zülfü Livaneli "Serenad"[188] romanında yetkin ve ödünsüz bir tavırla hümanizm, çoğulculuk ve tolerans idelerini, "geçmiş ile yüzleşme" kapsamında olağanüstü şiirsel bir biçemle yazınsallaştırmıştır. Yazar böylece son yılların en önemli romanlarından birine imza atmıştır. Livaneli'nin zaten var olan dünyadaki yazınsal tanınmışlığı ve saygınlığı, hiç kuşkusuz bu roman ile yepyeni bir boyut kazanmıştır.

Bir ödünsüz hümanizm bildirgesi olan "Serenad"ta yazınsallaştırılan başat ve yan izlekler, bana, "Sanat Yapıtının Kökeni"nin yazarı Martin Heidegger'i ve Nazi döneminin insanlık-dışı uygulamalarını anımsattı. Heidegger'in anılan yapıtı üzerindeki çalışmamı, "Serenad"ı okumadan kısa süre öne bitirmiştim. Bu nedenle, Livaneli'nin romanda alt-izlek olarak kurguladığı "Alman Üniversitelerindeki Profesörlerin Hitlere ve Nasyonal-sosyalist Devlete Bağlılık Yemini", "Meslek Memurluğunun Yeniden Kurulması Hakkında Yasa" ve "Yahudi Boykotu", "Kristal Gece" gibi yasalar ve/veya Yahudi ve insanlık düşmanı uygulamalara ilişkin "anıştırı" veya "anımsatı"lar, benim açımdan başka bir anlam kazandı.

Eylül 1933'te Almanya'daki Yahudi profesörleri kurtarmak amacıyla, Prof. Dr. Albert Einstein imzasıyla Atatürk'e yazılan mektubu da bu bağlamda anmak gerekir. Bu mektubun katkısıyla Türkiye'ye gelip, üniversitelerin kurumlaşmasına katkıda bulunan çok sayıda Yahudi profesörden biri olan, ünlü "Mimesis"i İstanbul'da yazan Erich Auerbach da romanda bir alt-izlek olarak işlenmiştir. Erich Auerbach'ın anılan yapıtı, edebiyat kuramının başvuru kaynakları arasındadır. Bu düşünür-bilimcinin, Metis Seçkileri kapsamında yayımlanan okumakta olduğum "Yabanın Tuzlu Ekmeği", Livaneli'nin Auerbach anıştırısıyla bütünleşince, "Serenad" benim için daha çekici bir özellik kazanmıştır.

---

188 Zülfü Livaneli: "Serenad"; Doğan/Egmond Yayıncılık, İstanbul, 2011

Yazarın "Serenad"ta yazınsallaştırdığı bir başka önemli alt-izlek, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulan ve Yahudi Soykırımı arşivini içeren "Uluslararası Arama Servisi"dir.

Martin Heidegger, Almanya'da Nasyonal-sosyalistlerin iktidarı ele geçirdikleri 1933 yılında Freiburg Üniversitesi rektörlüğü görevini üstlenmiş bir filozoftur ve birtakım ırkçı açıklamalarıyla bilinir. Nazilerin iktidarı ele geçirmesini, *"Alman var-oluşunun köklü bir dönüşümüne yol açan bir devrim"* olarak nitelendiren Heidegger, yukarıda sözünü ettiğim bağlılık yeminini de imzalamıştır.

Romanın "Maximilian ve Nadia'nın Hikâyesi" bölümünde Maximilian'ın yayımlanan yeni yapıtının kazandığı başarıyı kutlamak için düzenlenen toplantıda konuşan ve daha sonra profesörleri "Hitler'e Bağlılık Yemini" etmeye çağıran rektör, belki de konumundan ve Nazi yandaşlığından ötürü, bana Heidegger'i çağrıştırdı.

Livaneli'nin romanın erkek başkahramanı olarak tasarımladığı Maximilian Wagner de o yıllarda Heidelberg Üniversitesi'nde genç bir akademisyendir. Bu nedenden dolayı, roman figürü Maximilian Wagner'in estetik-yazınsal-düşünsel değerini belirginleştirmek amacıyla, Heidegger'i irdelemeye katmanın yararlı olacağını düşündüm.

Romanın Adı Ne Olsun?

Zülfü Livaneli, "Serenad"ın "Epilog" bölümünde *"Bu anlatının adı ne olmalı diye çok düşündüm"* der ve düşündüğü olası adları sıralar: "Max ile Nadia", "Üç Kadının Öyküsü", "Özel Hayatlar" ve "Deniz Mezarlığı." Doğrusu ben de bu olağanüstü romanın kurgusal dünyasına iyice girdikten sonra, adı hakkında düşündüm.

Romanın sonuna doğru "Serenad", benim de gönlümde anlatının içerik ve biçem bütünlüğünü yansıtan ad olarak yerleşmeye başladı. Bununla birlikte, daha Livaneli'nin düşündüğü olası adları okumadan, "Üç Kadın" veya "Üç Kadının Öyküsü" gibi adlar da aklımdan geçmeye başladı. "Üç Kadın" adı, romanın başkahra-

manı Maya'nın ilk bölümde Frankfurt havaalanında Alman polisin pasaport denetimi yaptığı sırasında *"Oysa ben içimde üç ayrı kadını barındırıyordum. Sadece Maya değildim; aynı zamanda Ayşe, Nadia ve Mari'ydim"* şeklindeki iç konuşmasının da etkisiyle belleğime yerleşmiş olabilir. Livaneli'nin İbni Haldun'dan yaptığı aktarım uyarınca, yazgıları *"doğdukları coğrafya"* ve *"yaşadıkları tarih"* tarafından belirlenen bu üç kadından biri Ermeni, biri Türk ve biri de Yahudi'dir. Bu üç kadının kökeni, romanın başlıca izleği olan "geçmiş ile yüzleşme" açısından yazınsallaştırılmaya oldukça uygundur.

"Serenad" üzerine yazmayı planladığım bu yazıya vereceğim adı, daha kitabı bitirmeden aklımdan geçirmeye başladım. Önce "Ödünsüz Bir Hümanizm Bildirgesi" adıyla dostlaşmaya uğraştım; fakat romanın sonlarına yaklaştığımda, bu adın romanın büyüleyici ve çok-katmanlı dünyasının, Heidegger'in "Sanat Yapıtının Kökeni"ndeki deyişiyle, *"yapıtta yapıtlaşan hakikatin"* bütün yönlerini yansıtmadığı kanısına vardım. Sonunda bu yazı için aradığım başlığı, romanın son tümcesinde buldum: "Ancak Hikâyesi Anlatılan İnsanlar Var Olur!" Hikâye sözcüğünü öykü ile değiştirmeyi aklımdan geçirmedim değil; ancak tümcenin özgünlüğünü bozmaya kıyamadım.

"Ölümcül" ve "İnsancıl" Kimlikler

"Serenad"ın başat izleği/motifi, erklilerin erksizlere veya güçlülerin güçsüzlere uyguladığı baskı, kıyım ve öldürüm eylemlerinin ödünsüz bir eleştirisidir. Roman sorgulanan bu eylemleri estetik/yazınsal bakımdan çekicileştiren çok sayıda alt-izlek içermektedir. Söz konusu alt-izleklerden biri de "kimlik" kavramıdır. Kimlik, özellikle de etnik ve dinsel kimlik, kimilerine göre, sabittir; değişmez. Oysa kimlik, sürekli değişir; ancak çoğu kez de bu değişimin ayrımına varılmaz.

Livaneli, "Serenad"ta bir yandan sabitleştirilen ve yüceltilen kimliklerin, düşünsel ve ahlaki bakımdan ne denli ölümcül sonuçlara yol açtığını yürekleri burkan bir acılıkla betimler. Öte yandan

da, eleştirel-özeleştirel bir tavırla kimliklerini sürekli yeniden tasarımlamayı başaran kişiliklerin, önyargılardan ve koşullamalardan uzaklaşarak, insanileştiklerini belleklerde iz bırakan bir biçemle estetikleştirir.

Yazarın romanın birinci bölümünde Maya Duran'a söylettiği *"Sadece Maya değildim; aynı zamanda Ayşe, Nadia ve Mari'ydim. Amerika'ya bu dört kimliğimle giriş yapacaktım"* sözleri, okuyucuyu "kimlik" sorunu/sorunsalı ile karşı karşıya bırakmaktadır. Bu sözleri izleyen *"Dinimi soran olmayacaktı bana. Olur da birisi merak ederse, cevabım hazırdı: Müslüman, Yahudi ve Katolik; kısacası insan"* tümceleri, romanda ne tür bir kimlik anlayışının konulaştırılacağının ipuçlarını içerir.

Romanın akışı içinde "kimlik" kavramının salt baş kadın figür Maya Duran'ın sorunu olmadığı, elli yedi yıl sonra yeniden İstanbul'a gelen Alman kökenli Amerikalı Profesör Maximilian Wagner için de karmaşık duygulara yol açan bir konu olduğu görülür. Profesör Wagner, Maya'nın *"Siz Alman mısınız, Alman asıllı Amerikalı mı?"* sorusuna *"... Bu aidiyet ve kimlik sorularına karşı tepkim var. Evet, Alman'ım; ama..."* sözleri, Livaneli'nin kimliği iki başkahraman üzerinden sorunlaştıracağını göstermektedir. Profesörün ülkesi Almanya'yı 1939'dan beri görmemesi ve "anavatan" veya Almanların deyişiyle, "baba vatan" sözcüğünü *"hiç kullanmamayı tercih ederim"* demesi de bu kapsamda değerlendirilebilir.

Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi, Livaneli baskı ve kıyımları örtmek için, kötüye kullanılmaya ve güdümleyici etkiye açık kimlik veya aidiyeti gibi kavramların "masum" olmadığını, her zaman eleştirel bir mesafeden bakılması gerektiğini açıklar.

İnsan veya Kadın/Erkek İmgeleri

Romanda konulaştıran kimlik kavramını belirginleştirebilmek için, insan imgelerini de irdelemeye katmak gerekmektedir. İstanbul Üniversitesi'nde halkla ilişkiler uzmanı olarak görev yapan Maya Duran, özgürlüğüne ve özerkliğine düşkün bir kadındır.

Maya, her türlü bağ ve bağımlılıktan kurtulma uğraşı olan Aydınlanma geleneği doğrultusunda özgürleşen ve bireyleşen, ancak bireycileşmeyen insancıl bir yazınsal figürdür.

Livaneli "Serenad"ta, özgürlük sorununa veya sorunsalına hümanizm ve tolerans açısından yaklaşır. Bu yaklaşımla, kadının yüzyıllar içerisinde oluşan ve süreklileşen "esaret"ten kurtulma ve *"kendi ayakları üzerinde durma"* uğraşını betimler.

Maya Duran, romandaki anlatımla, *"dediklerini değil, demek istediklerini anlayan"*, kavrayışlı ve duyarlı bir erkeğin karşısına çıkmasını umar. Maya, geleneksel kadın-erkek anlayışını ve günlük yaşam ile ilgili beklentileri sürekli sorgular. Özgür yaşam tarzından ödün vermez. Yaşamını gönlünce biçimlendirir; istediği zaman yalnız başına sinemaya gider; bir bistroda *"iki kadeh şarap yuvarlar."* Özgür ve aydınlanmış kadın bireyliğinin erkekleri tedirgin etmesine aldırmaz.

Rektörün şoförü Süleyman figürü gibi, geleneksel Türk erkeği ise, Maya'ya *"boşanmış kadın"* gözüyle bakar. Böyle erkeklere göre, romandaki deyişle, boşanmış kadın *"mutlaka erkek arıyordur."* Romandaki betimleme uyarınca, geleneksel eril anlayıştan kurtulamayan erkeklerin *"kadını araçsallaştırmaya"* yönelik beklentisi, salt gelenek-göreneklerle değil, kitle iletişim araçlarınca da yoğun biçimde beslenir. Maya'nın oğlunun bilgisayarında karşılaştığı *"dehşet verici dünyadaki"* *"kadını aşağılayan"* ve her bakımdan *"erkeğin hizmetçisi"* durumuna indirgeyen porno filmleri, bu durumu ortaya koyar.

Türk erkeklerinin güçsüz olan veya güçsüz bırakılan kadınları ezmeleri; evde, sokakta ve trafikteki saldırgan tavırları, romandaki anlatımla, *"sürekli dayak yemelerine"* ve "sünnet" ile deneyimlemek zorunda kaldıkları "travma" yardımıyla da açıklanabilir. Ailede hem güç simgesi ve ailenin sürdürücüsü olarak öne çıkarılarak pohpohlanan, hem de aile, okul ve askerlikte itelenip kakılan, hatta dayak yiyen erkek, dengeli ve insani bir kimlik geliştirmede zorluk çekmektedir.

Erkeğin insana karşı sorumsuzluğu ve kadını araçsallaştırma eğilimi, Maya'nın boşandığı eşi Ahmet'in öz oğluna karşı ilgisizli-

ğinde de somutlaşır. Yazar, *"her yerde paçasını kurtarmaya"* çalışan, *"hiçbir şeye sahip çıkamayan"* ve *"ihanete hazır"* Ahmet figürünü, "evliliği", eşin bireysel özgürlüğünü ve saygınlığını kabul edip, yaşamı ortaklaşa biçimlendirme olarak değil, *"dayanılmaz bir sorumluluk"*, daha doğrusu sorumsuzluk olarak algılayan erkek imgesini sorgulamak için kurgulamıştır. Ahmet türü erkekler, evliliği, birlikte çıkılan ve "kader birliği" yapılan bir yolculuk olarak kavrayacak durumda değildir.

Livaneli, geçmişle yüzleşme izleğini, insan eleştirisi üzerinden de estetikleştirir. Örneğin, Maya'nın Ermeni olan babaannesi, ailesini öldürenin "hastalık" değil, *"insanoğlunun zalimliği"* olduğunu söyler. İnsan eleştirisinin yazınsallaştırıldığı bir başka figür, Maya'nın asker olan ağabeyidir. Ağabeyi de, aynı boşandığı Ahmet gibi, öz çıkarları ve askeri kariyerini sürdürme dışında hiçbir insani sorumluluk taşımaz; hiçbir değer için uğraşmaz. Kardeştirler; ancak dünya ve yaşam anlayışları farklıdır. O nedenle, *"iki yabancıdırlar"* ve herkes *"yoluna gitmelidir."* Ağabeyin insana karşı aldırışsızlığı ve acımasızlığı, en açık biçimde Ermeni olan babaannesini kastederek, *"demek ki bizim de kanımız pis"* sözünde somutlaşır. Bu sözde salt acımasızlık değil, "ölümcül" kimlik de anlatımını bulur.

Livaneli"nin romandaki açımlamasında görüleceği üzere, insan, elbette salt kötülükten oluşmaz. Ermeni kıyımına yol açan da, Şubat 1942'de İstanbul'a gelen Struma gemisinin karaya çıkmasına izin vermeyerek 769 insanın ölümüne neden olan da, 6-7 Eylül'ü yapan da insandır.

Bunun yanı sıra, romanda iyilik simgesi olarak betimlenen insanlar da vardır. Profesör Wagner'i donmaktan kurtaran ve Struma İstanbul önlerindeyken, sahilde ateş yakarak, gemideki Yahudi yolcuların moralini yükseltmeye çalışanlar da insandır. Dolayısıyla, ne dünyanın "kötülerle dolu olduğunu" sanıp umutsuzluğa düşmek, ne de bütün insanların iyi olduğunu sanıp yanılgıya kapılmak gerekir.

Oryantalizm ve İçselleştirilmiş Oryantalizm

Batı'nın Doğu'ya ilişkin istençsel kurgusu ve ürünü olan oryantalizm ve "içselleştirilmiş" oryantalizm de romanda yazınsallaştırılan alt-izleklerden biridir. Önce "içselleştirilmiş" oryantalizm hakkında iki örnek vermek isterim.

"Serenad"ın birinci bölümünün sonunda Maya ile üniversite rektörünün şoförü Süleyman arasındaki diyalog ve bunu izleyen Maya'nın iç-konuşması, bazı yönleriyle "içselleştirilmiş" bir oryantalizm belirtisidir. Maya'nın iç konuşması uyarınca, şoför, Maya'dan amcasının oğluna iş bulması için, rektör ile konuşmasını, aracılık etmesini rica eder. Maya, yardımcı olamayacağını söylemiştir; ancak pişmandır; çünkü yardımcı olamayacağını bilse bile, "yardımcı olamam" dememelidir. "Ortadoğu"da yaygın anlayış gereği, "rektörle konuşacağım" diye Süleyman'ı oyalamalı, onu "kullanmalıdır."

Maya'nın bu bölümdeki iç konuşmasında oryantalist tavır, *"Ortadoğu'da düşmanlıkla dostluk çok çabuk değişebilir"* söyleminde belirginleşir. Oryantalist birikimin bir türevi olan bu söylem, Batılıların ortak belleğine yer etmiştir. Batılıların büyük bir bölümünün içselleştirdiği yaygın kanıya göre, Doğuluların eylem ve söylemlerinde süreklilik olmaz; Doğulu eylem ve söyleminde kararsızdır; değişkendir; sözünde durmaz. Bu nedenle de Doğuluya güvenilmez. Aynı yerde anlatıldığına göre, Türkler, *"hem Doğulu, hem de Batılıdır... Daha doğrusu, ne Batılı, ne Doğuludur."* Bu iki kültürün arasında olmanın "sıkıntılarını" yaşarlar.

Bir başka örnek, hem oryantalizm, hem de "içselleştirilmiş" oryantalizm eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Maya'nın Profesörü karşılamaya giderken yolda aklından geçirdiği, Profesörün kendisine yöneltebileceği olası sorular arasında yer alan *"Sizin niye başınız açık?"* veya *"Türkiye'de kadınlar üniversitede çalışabiliyor mu?"* soruları "içselleştirilmiş" oryantalizmin göstergeleridir.

Karşılamadan hemen sonraki iç konuşma da bu bağlamda değerlendirilebilir. Maya, yaşlı Profesörün valizini taşımayı içinden geçirir; ancak bunu dışa vurmaz; çünkü bu tavrının Profesör tara-

fından *"Müslüman bir kadının içine yerleşmiş kölelik duygusuyla geleneksel hizmet anlayışı olarak görmesinden"* çekinir.

Yazar, geçmiş ile yüzleşme izleğini büyük bir duyarlılık ve anlatım yetkinliğiyle belirginleştirdiği Profesör Maximilian Wagner figüründe oryantalist tavrı sorunlaştırır. Romanda betimlendiğine göre, Profesör konferansı sırasında sözü Huntington'un "Uygarlıklar Çatışması" savına getirir. Bu sava katılmadığını, tümü *"Orta Doğu kökenli olan ve aynı ilkeleri dile getiren tek-tanrılı dinlerin"* çatışmaya neden olmadığını, Edward Said'in "Cehalet Çatışması" anlatımını kendisine daha yakın bulduğunu anlatır.

"Batı ve Doğu diye adlandırılan medeniyet biçimleri, birbirini tanımıyor; hâlâ 'Cahiliye' dönemini yaşıyoruz" sözleri, Profesörün "Uygarlıklar Çatışması"na karşı geliştirdiği tavrı anlatılır. Cahiliye'nin eşit dağıtılmadığını, *"Doğu'nun Batı'yı; Batı'nın Doğu'yu tanıdığından daha iyi tanıdığını"* öne süren Profesör Wagner, sorunu uygarlıklar veya cehalet çatışmasından çok, "önyargılar çatışması" olarak gördüğünü dile getirir. Böylece, Doğu ile Batı arasındaki uyuşmazlıkları, "Uygarlıklar Çatışması" düzleminden, "önyargıların çatışması" düzlemine taşır.

"Barbar" sözcüğünün eski Yunancada "yabancı" anlamında kullanıldığını belirten Profesör sözlerini *"Yunanlı olmayan herkes, özellikle de Persler ve Asya halkları barbardı. Bu kelime, Avrupa tarafından benimsendi ve Avrupalı olmayanlar için kullanılmaya başlandı"* diyerek, barbar sözcüğünün kökenbilimsel anlamına işaret eder. Bu bağlamda Herodotos'un Yunanların ve barbarların yarattıkları "harikalardan" söz ettiğini de anımsatır.

Profesörün öne-sürümü uyarınca, "önyargılar", barbar sözcüğüne bugünkü anlamını yüklemiştir ve *"bütün kültürler birbiri hakkında önyargılara sahiptir."* Avrupa dillerindeki "arî", Japoncada "gaijin" ve Müslümanlardaki "kâfir" gibi önyargı yüklü sözcükler ortadan kaldırılabilirse, insancılık idesi amacına ulaşabilir.

Geçmişle Yüzleşme, Çoğulculuk ve Toleransın Sefaleti

Bu üç önemli kavram, bir toplumun uygarlaşmasının başlıca göstergeleridir. Türk toplumu geçmişle yüzleşme, çoğulculuk ve

tolerans ile ilgili olarak sağlam bir felsefi birikime sahip olmasına ve Cumhuriyet bu değerleri öne çıkarmasına karşın, çoğulculuk, tolerans ve bunlara bağlı olarak da hümanizm kavramları toplum yaşamında egemenleşmemiştir. Ulus devlet inşası uyarınca, yeni bir ulus yaratma kapsamında etnik ve dinsel çoğulluğun göz ardı edilmesi, söz konusu kavramların içselleştirilmesini zorlaştırmıştır.

Livaneli, geçmişle yüzleşmeyi iki olay kapsamında yazınsal bir motif olarak "Serenad"ta estetikleştirmiştir. Anılan iki olaydan biri, romandaki babaannenin Ermeni, öbürü de anneannenin Kırım Türk'ü oluşudur. Yazar, babaannenin Ermeni olmasından dolayı ömür boyu acısını içine gömerek yaşamak zorunda kalışını Maya Duran üzerinden; anneannenin "Mavi Alay"lı bir Kırım Türk'ü ailenin kızı oluşunuysa, ağabey Necdet üzerinden betimleyerek yazınsallaştırmıştır.

Livaneli'nin geçmiş ile yüzleşme bağlamında betimlediği bu iki yazınsal izlek şöyle açımlanabilir. "Serenad"ın ikinci bölümünde Alman kökenli Amerikalı Profesör Wagner'in İstanbul Üniversitesi'nde verdiği konferansın başlıca iletisi, hümanizm veya insancılıktır. Profesör, elli dokuz sene önce çalıştığı İstanbul Üniversitesi'nde bulunmaktan duyduğu onuru dile getirir ve Dostoyevski'nin *"insan ancak acı çekerek olgunlaşır"* sözünü anımsatarak, *"bu açıdan bakınca İstanbul'un benim hayatımda çok önemli bir yeri var; çünkü ben bu şehirde olgunlaştım"* sözleriyle, İstanbul'da yaşamında iz bırakan acı olaylar yaşadığını duyumsatır.

Dostoyevski'nin bu sözünü daha 1991 yılında İstanbul-Silivri'de üç gün boyunca Alman Hocam Prof. Dr. Helmut Essinger ile edebiyat, kültür ve politika üzerine söyleşi yaptığımız Aziz Nesin'den de dinlemiştim. Bu söyleşiyi, Türkçe-Almanca olarak "Aziz Nesin ile Edebiyat ve Kültür Üzerine" adıyla Almanya'da kitap olarak yayımlamıştık.

Profesör, oryantalizm ile ilgili yukarıdaki bölümün devamında insancılık idesinin başlıca amacının, *"insanın değerinin sadece insan oluşundan geldiği; din, milliyetçilik, cinsiyet, renk, cinsel tercih, siyaset gibi birtakım ön sıfatlarla ayrımcılığa uğratılmadığı hümanizm anlayışı"* olduğunu belirgin bir içtenlikle anlatır.

Romandaki anlatımla, *"her türlü ayrımcılığı yapan insanlar, bu güzel sözleri alkışlamakta sakınca"* görmezler; çünkü kendi yaşamlarına geri döndüklerinde yine *"insana insan olarak bakmayacaklar, her türlü ayrımcılığı ve nefreti"* körükleyeceklerdir. Neden böyle davrandıkları sorulduğunda, "doğru ama" diye ayrımcı tutumlarını haklı göstermeye çalışacaklardır.

Annem ve Babam Öldürüldüler

İnsanilik veya insancılık ile ilgili bir başka bölüm, Maya Duran'ın babaannesinin hastanede askeri hekimin *"babanız ve anneniz neden veya hangi hastalıktan öldüler?"* sorusuyla karşılaşması ve sonrasının anlatıldığı bölümdür. Doktorun babaanneyi sıkıştırması sonucu, babaanne büyük bir sarsıntı içinde yaşamı boyunca sakladığı sırrı açığa vurmak zorunda kalır. Babaannenin yanıtı, *"Annem ve babam hiçbir hastalıktan ölmediler; hastalıktan ölecek kadar yaşlanmadılar: Annem ve babam öldürüldüler!"* şeklindedir. Babaanne devam eder: *"İlle de bir hastalık arıyorsanız, onları öldüren insanoğlunun zalimliğiydi."*

Livaneli, yapıtın hümanist iletisini belirginleştirmek için, Türkiye toplumunun insancılık bilincini karartan, hatta körelten geçmişin acı birikimlerini deşer; güncel deyişle, geçmişle yüzleşme yolunu seçer. Böylece, Bertolt Brecht'in "her toplumun geçmişinde utanç duyulacak kara lekeler vardır" sözü uyarınca, hem geçmişle yüzleşerek ve kıyımların yol açtığı tahribatı onararak, tarihsel bilincinin insanileşmesi, hem de Türkiye kültürünün kara lekelerinden arınması için, eleştirel düşünmeye ve davranmaya çağırır.

Livaneli, "Serenad"ta çok yerinde bir yaklaşımla, "geçmişle yüzleşme" çağrısını, geçmişi simgeleyen iki aile büyüğü üzerinden, babaanne ve anneanne üzerinden yazınsallaştırır. Babaanne, Eğinli bir Ermeni ailenin kızıdır. Babaannenin eğitimli ve varlıklı ailesi, 1915 Ermeni Tehciri kapsamında büyük ölçüde öldürülmüştür. Babaannenin asıl adı, Mari'dir. Tehcir sırasında Mari'yi saklayan aile, saklamanın yol açabileceği somut "tehlikeden" ötürü, onu devlete teslim ettikten sonra, Mari, Semahat adıyla İstanbul'da

yetimhaneye verilmiştir. Böylece Mari, on binlerce Ermeni çocuğun yaşamak zorunda bırakıldığı yazgıyı paylaşmıştır.

Babaanne, aradan yıllar geçtikten sonra, Eğin'e gider; kendisini koruyan aileyi bulur; anne ve babasının öldürüldüğünü öğrenir; karşılıklı gözyaşı dökerler. Ömrü boyunca içinde sakladığı büyük acı, kendisiyle birlikte büyür; büyür ama yol açacağı olası sakıncaları bildiği için, bunu çocuklarıyla bile paylaşmaz.

Babaanne, "Serenad"taki anlatım uyarınca, Tehcir kararını uygulayanları değil, bu kararı veren Enver Paşa ve arkadaşlarını asıl suçlu olarak görür. Bunların da Müslüman olduğunu, İslam'da "kul hakkı"nın her şeyden önemli olduğunun söylendiğini, öbür dünyada sorulduğunda *"hakkımı helal etmiyorum!"* diye haykıracağını anlatır.

Kendi adını verdiği torununun, *"Dedem, Ermeni olduğunu biliyor muydu, babaanne?"* diye sorması üzerine, babaanne, diyesi, Mari/Semahat *"Biliyordu. Zaten bilmemesine imkân yoktu; çünkü nüfus kâğıdımda 'mühtedi' (vurgu yazarındır) yazıyordu"* diye konuşur. "Mühtedi", din değiştiren, halk arasındaki söyleyişle, "dönme" anlamındadır. Babaanne, kendi annesinin *"kaçmadan önce koynuna sıkıştırdığı ve hayat boyu kimseye göstermemek için mücadele verdiği"* şeyi, bir gerdanlığı, "yadigâr" olarak torunu Maya'ya bırakır. Hıristiyan olan babaanne ölünce İslam usulüne göre toprağa verilir.

Pis Kan Olur mu?

Zülfü Livaneli, insanlaşmak için, tolerans ve hümanite idesinin gelişmesi için, vazgeçilmez önemde olan geçmişle yüzleşmeyi burada bırakmaz. Geçmişte gerçekleştirilen utanç verici işlerin güncel bilince yansımalarını, Maya Duran'ın subay olan ağabeyi üzerinden önemli bir "yan izlek" olarak yazınsallaştırır. Maya, babaannesinin kimseye açmadığı o sırrını ağabeyine anlatır; ona nüfus cüzdanındaki "mühtedi" yazısını gösterir.

Ağabeyin tepkisi, geçmişi yok saymanın yol açtığı "bilinç bozumunun", hatta "bilinç yıkımının" göstergesidir: *"Demek ki, bizim*

de kanımız pismiş!" Bir kaç kez yinelediğim ağabeyin bu sözleri, Maya'yı dehşete düşürür: *"Ne diyorsun sen, babaannem, babam, sen, ben; biz buyuz. Ne demek kanımız pis? Pis kan olur mu?"* Ağabeyin izleyen sözleri, bilinç zehirlenmişliğini ve onun yol açtığı ölümcül kimliği bütün çıplaklığıyla ortaya koyar: *"Bunu kimseye söyleme; ağzını sıkı tut; çünkü bende Ermeni kanı olduğu ortaya çıkarsa, orduda yükselemem, terfi alamam, general olamam, geleceğim mahvolur. Sen hiç Ermeni general gördün mü?"*

Romanın yedinci bölümünde Maya, ağabeyine "İstihbarat" görevlilerinin babaannelerinin Ermeni olduğunu bildiklerini söyler ve ekler: *"Üzülme. Belli ki bunu yıllardır biliyorlar; ama bu mevkiye kadar gelmene ses çıkarmadılar. Demek ki senin vatan-severliğinden şüphe eden yok... Kendi babaannene bile pis kanlı diyecek kadar iyi bir milliyetçisin sen."*

Ağabey, Necdet Duran, geçmişte olup-biten şeylerin kendisini ilgilendirmediğini, bir Türk olarak vatanı savunmaya çalıştığını söyleyerek, tutumunu meşrulaştırmaya çalışır. Ona karşın, Maya *"atalarıyla birlikte gözyaşı döken Türklerden olmayı"* yeğler. Ağabeyi huzursuz eden, onun "hafızasının derinliklerine" ittiği şeyi, kız kardeşinin dile getirmesi, onu *"geçmiş ile yüzleşmeye zorlamasıdır."* Ağabeye göre, Ermeni sorununu dile getiren herkes *"diasporanın oyuncağıdır."*

Ağabey Necdet, geçmişle yüzleşme kapsamında salt Ermenilerin, Rumların, Yahudilerin değil, *"Balkan Türklerinin, beş milyon Osmanlı Müslüman'ının da"* anılmasını ister ve anneanneleri olan Antakyalı Ayşe Hanım'ın yürek burkan öyküsünü anlatır. *"Sürekli üzgün ve suskun olan"* anneanne, Kırım Türklerindendir. Maya, ağabeyinin anlattığı anneannesinin öyküsüne inanamaz. Ağabeyini dinledikçe, *"bir kez daha tanıdığını sandığı insanları hiç tanımamış olduğunu"* ve *"bu garip ülkede her evin bir sırrı"* olduğunu öğrenir.

Üç Bin Kişi Niçin İntihar Eder?

Zülfü Livaneli'nin olağanüstü bir şiirsellikle kahramanının ağzından anlattığı öyküye göre, Stalin'in zulmü altında inim inim

inleyen Kırım Türkleri, Türkiye'nin de yönlendirmesiyle, İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazilerin saflarına geçer. Hitler ordusuna katılan Kırım Türklerine "Mavi Alay" adı verilir. Sovyet ordusu, Hitler ordusunu alt edince, binlerce Kırım Türk'ü Almanlarla birlikte *"yurtlarını terk etmek zorunda kalır."* Anneanne Ayşe Hanım da "Mavi Alay'a mensup" olan babası ve annesiyle birlikte Rus-lardan kaçmak zorunda kalır ve Mavi Alay'ın önce İtalya ve sonra Avusturya'ya uzanan sürgün yaşamı başlar. İngilizler Avusturya'yı işgal edince, Mavi Alay'a mensup askerler ve aileleri Avusturya'da "Dellach Kampına" gönderilirler. Mavi Alaylıların umudu, Türkiye'ye gelip, yeni bir yaşama başlayabilmektir. 1945'te İngilizler, kamptakileri Sovyetler Birliği'ne teslim etmek isteyince, aralarında kadınlar ve çocukların da bulunduğu *"üç bin kişi, Sovyetlerin eline geçmektense ölmek daha iyidir deyip, Drau Nehri'ne atlayıp intihar eder. Kalan dört bin kişi, ölenlerin çığlıklarını dinler ve sonra vagonlara doldurulur; vagonların kapılarına tahta çakılır ve tren yola koyulur."*

Vagonlara doldurulanlar arasında, anneanne Ayşe Hanım ve onun anne ve babası da vardır. Günler sonra Türkiye'ye giren tren, *"Türk askerlerinin denetiminde"* Rusya sınırına götürülür. Vagonlara doldurulan Kırım Türklerinin umudu, Türk hükümetinin kendilerini serbest bırakmasıdır; *"ama böyle bir şey olmaz."* Vagondakiler, *"kapıları açmaları için, günlerce Türk askerlerine yalvarır"*; ama askerler *"gözlerinden yaşlar akarak"*, aldıkları "emir" uyarınca kapıları açmaz.

Anneanne, o sırada Ali adında bir askere *"Ruslar vuracağına bizi siz vurun"* diye yalvarır. Böylece tren *"bir kış günü Türk-Rus sınırındaki Kızılçakçak Gölü'nün kıyısına ulaşır."* Türk askerleri orada inecek, vagondakileri *"sınırın öte yanında, ellerinde tüfekleriyle hazır bekleyen"* Sovyet askerlerine teslim edecektir. Bu sırada bazı tutuklular, vagonların kapısını kırıp, kendilerini Kızılçakçak Gölü'ne atar. *"İki bin Kırım Türk'ü orada intihar eder. Geri kalanlar ise, sınırdaki Rus askerler tarafından hemen oracıkta vurulur. Mavi Alay'dan ve ailelerinden hiç kimse kalmaz geride."*

Kendisini göle atanlar arasında anneanneleri de vardır; ama yalvardığı o asker göle atlayıp, onu kurtarır. Antakyalı Ali, kurtardığı genç kızı, diyesi, anneannelerini, Antakya'ya götürür; "*ona Ayşe adında sahte bir kimlik çıkartır*" ve onunla evlenir.

Romanın başkahramanı Maya Duran için artık bu kadar rastlantı çoktur. Babaannesi gibi, anneannesi de kimliğini gizlemek zorunda kalmıştır. "*Bir ailede bu kadar sır*" inanılır gibi değildir. Ağabeye göre, "*aslında bütün sorun da budur. Türkiye'de her ailenin böyle sırları vardır ve aile üyelerinin bile çoğu bu sırları bilmiyor.*"

Devlet Herkese Karşı Zalim midir?

Büyük bir coğrafyayı kapsayan Osmanlı İmparatorluğu yıkılınca, Kafkasya'dan, Balkanlar'dan ve Ortadoğu'dan Anadolu'ya gelenlerin "*hepsi kılıç artığıdır.*" Türk ulusunu oluşturanlar da bunlardır. Türk, bütün bunları kapsayan bir karışımın adıdır. Hepsinin özlemi ve uğraşı, "*yeni hayat, yeni bir ülke ve yeni ulus*" kurmaktır.

Mavi Alay olayında suçlulardan biri de dönemin Türk hükümetidir; ama ağabey Necdet, "*olan olmuş, ben devleti yargılamam*" diyenlerdendir; çünkü onun görevi devleti sorgulamak değil, "*onun çıkarlarını koruyup kollamaktır.*" Ona göre, Ermeniler, tebaası oldukları Osmanlı devletine, Kırım Türkleri de tebaası oldukları Sovyet devletine karşı "*işgalci düşmanla işbirliği yapmıştır*" ve "*dünyanın neresinde olursa olsun, bu suç cezasız kalmaz.*"

Masum kadın ve çocukların durumuysa, ağabey Necdet'i hiç ilgilendirmez; çünkü "*savaş bu; kurunun yanında yaş da yanar.*" Maya'ya göreyse, kendilerinden "yaş-kuru" diye söz edilenler insandır ve bunlar arasında babaanneleri ve anneanneleri de olduğu için ağabeyine sorar: "*Hiç mi vicdanın sızlamıyor; hiç mi onların çektiği acıları düşünmüyorsun?*" Ağabey için önemli olan, yeni kurulan millettir ve bin bir zorlukla kurulan bu milleti "*entellere yıktırmamaktır.*" Maya'nın değerlendirmesi uyarınca, ağabeyi Necdet ile kendisi arasındaki temel fark, ağabeyinin "*insanlara*

baktığı zaman, üniformalar, bayraklar ve din görmesidir." Kendisi içinse önemli olansa, "*sadece insandır; seven, acı çeken, acıkan, üşüyen, korkan insan!*" Kısacası, "humanum" anlamında yalın insan!

Zülfü Livaneli, çekilen acıların kaynağı konusunda "Serenad"ın sekizinci bölümünün hemen başında anneannesinin yaşam öyküsüyle sarsılan Maya Duran'ın ağzından şu sözleri yazar: "*Demek ki, bu ülkede zulüm, Türk, Ermeni, Kürt, Rum, Yahudi tanımıyordu. Devletler herkese karşı zalimdi.*" Yazar, bu sözleriyle, farklı kökenleri ve yaşam tarzlarını benzeştirerek, yeni bir ulus yaratma projesinin devlet aracılığıyla uygulamaya koyulduğunu, devlet aygıtının farklılıkları ezen veya bastıran bir zulüm aygıtına dönüştürüldüğünü ortaya koyar.

Devletin veya iktidarın kıyım ve öldürüm aygıtı olduğu görüşü, romanın birçok yerinde yinelenir. Livaneli'nin romanda dile getirdiği gibi, "*her iktidar öldürür*"; özellikle "*denetlenemeyen iktidar, zulüm demektir*"; "*iktidar tutkusu barbarlaştırır*"; çünkü her iktidar kendisini süreklileştirmek ister ve her iktidar doğası gereği, baskı kıyım ve öldürüm üretir.

Devlet aygıtı aracılığıyla uygulanan zulüm, yazarın deyişiyle, "*korkunç şeyler yaşanmasına*" karşın, geçmişi, "*suskunluk*" ile geçiştirme ve "*sorunların üstünü örtme*" tavrına yol açmıştır. Böylece, "*yaşananlar genç kuşaklara aktarılmamıştır.*" Yaşanan baskı ve kıyımlar konuşulmamış, tartışılmamış; bunlara ilişkin kayıtlar, yine Livaneli'nin ağabey Necdet'in ağzından anlatımıyla, "*birçok devlet büyüğünün kökeni ortaya çıkar*" diye açıklanmamıştır.

Burada Hrant Dink'in Atatürk'ün manevi kızı Sabiha Gökçen'in kökenini açıkladıktan sonra başına gelenleri anımsamamak olanaksız. Romanda Maya Duran'ın başına gelenler, Hrant Dink'in de başına gelmiştir. Bilindiği gibi, Hrant Dink de İstanbul Valiliği'ne çağrılarak resmi görevlilerce kibar biçimde uyarılmıştır.

Livaneli'nin geçmiş ile yüzleşme kapsamında alt-motif olarak yazınsallaştırdığı bir başka motif, "6-7 Eylül Olayları"dır. Gayrimüslim azınlıkların yaşam hakkının yok edilmesine yönelik bu olay sırasında "*Nazilerin 'Yahudilerden alış-veriş yapmayın!' diye-*

rek, dükkânları ve evleri işaretlemeleri gibi", Beyoğlu'ndaki gayrimüslimlere ait işyerleri ve konutlar işaretlenmiştir.

Romana egemen olan hümanist içerik ve biçem, "Maximilian ve Nadia'nın Hikâyesi" bölümünün başlarında Profesör Wagner'in ağzından yazarca "hak" kavramı bağlamında betimlenir. Maximilian Wagner, "Ari bir Alman" olmasına karşın, sevdiği "Yahudi" kadını korur. Bunu niçin yaptığı sorulduğunda, "*ben bir öğrencime haksızlık yapılmasını engelliyorum*" ve "*ben bir Alman olmaktan önce bir hukukçuyum*" yanıtını verir.

İstanbul İmgeleri/Görünümleri

İstanbul, romandaki anlatının geçtiği başlıca mekândır. İstanbul'un dışında Bodrum, Yahudi kıyımına ilişkin arşivin bulunduğu Arolsen adlı Alman kasabası ve Boston vardır. Edebiyat, yazı ve üniversite alt izleklerinin de yazınsallaştırıldığı kent olması nedeniyle, Livaneli"nin "Serenad"ta betimlediği İstanbul imgelerini veya görünümlerini konulaştırmak yararlı olabilir.

Romanda betimlenen İstanbul, "*ihanet eden*", "*Bizans- Osmanlı*" karışımı "*baharatlı bir şehirdir.*" Topkapı Sarayı'nın duvarlarına "*idam edilenlerin asılıp, sergilendiği*"; acı çektirerek "*insanları olgunlaştıran*", "*otel ve casus yuvası*", yoğun göç nedeniyle özgülüğünü koruyamayan kenttir İstanbul.

İstanbul, "*Ayasofya'nın altındaki mahzenleri*" içinde barındıran, "*tatil günlerinde yüz binlerce insanın sokağa döküldüğü*", Boğaziçi'nde, Marmara kıyılarında, Belgrat Ormanları'nda yürüyüşe çıktığı, "dümbelek eşliğinde vapurla adalara gittiği", alış-veriş merkezlerinde vitrin baktığı, "*Boğaz'daki lokantalardan midye tava ve balık kokularının*" yayıldığı, "*camilerin ardından batan kızıl güneşi*" seyrederek, "*buzlu rakılarını yudumlayan*" insanların yaşadığı, büyüleyici mekândır.

İstanbul, Livaneli'nin deyişiyle, "*zalim, tehlikeli, ama bir o kadar da güzel*" bir kenttir. İstanbul, Karlman Pasajıdır; "*Müslüman duası ve Ortodoks istavrozunun bir arada bulunduğu, dinlerin ve kültürlerin iç içe geçtiği*" kenttir. "*Muazzam binaları süsle-*

yen heykelleri" olan İstiklal Caddesi'nin bulunduğu Beyoğlu'nun adını "*Venedik Doçu'nun oğlu Alvise'den aldığı*", Haliç Köprüsü kıyısında "martıların keyiflendiği", Balat'taki Bulgar Kilisesi, Or Ahayim Hastanesi, "*yoğun ve kirli bulutlar*" ile kaplı, "*milyonlarca kaçak yapıyla sarmalanan*", on beş milyon insanın yaşadığı kocaman bir kenttir.

İstanbul, Bizans Surları'nın bulunduğu, Sefarad Yahudilerin yerleştiği, Ekim Devrim'i sonrasında Rusya'dan kaçanlarca açılan Tepebaşı'ndaki Novotni lokantasında Rus kızların servis yaptığı, Rus şapkacıların bulunduğu, 6-7 Eylül'ün yaşandığı, Struma'nın Ruslarca batırılışına izleyici kalındığı, Alman Yahudi bilimcilerin yeni bir yaşam kurduğu veya kurmayı düşlediği, Erich Auerbach'ın "Mimesis"i yazdığı tarihi kenttir. İstanbul, Livaneli'nin söyleyişiyle, İstanbul'dur.

Edebiyat ve Yazı

Livaneli, "Serenad"ta edebiyatı veya yazınsal üretimi ve kavramları da içkin bir öğe olarak estetikleştirir. Romandaki anlatımlarla, edebiyat, bazen "*hayal kurmak ve hayatı hikâyeler biçiminde algılamak*" olarak tanımlanır.

Romanda edebiyat, yazı veya yazma hakkında sıkça dile getirilen bu söylem, edebiyatın özünü, Hegel'in kavramlaştırmasıyla, "öz-yapısını" ortaya koyar. Hayal kurmak, her türlü sanatsal yaratımın kaynağı olan imgelem gücünü besleyen başlıca kaynaktır. Hayal kurmak veya imgelemek, tasarımlamayı ve kurgulamayı geliştiren etmendir ve insana özgüdür. İnsanın sanat yaratma yeteneği, bu özelliğinden gelir. "*Hayatı hikâyeler biçiminde algılamak*", hem bireysel yaşantıları ve yazgıları duyumsama, kendisini bir başkasının yerine koyabilme yeterliliğini, hem de bunları anlatılaştırma gücünü anlatır.

Livaneli bu bağlamda romanında dizgeli bir anlayışla, "*her insanın yaşadığı kendi hikâyesini*" öne çıkarır ve "*kendi gerçekliği içinde kavradığı*" her bir özgün hikâyeyi önemser; çünkü "*her hikâye, sonuçta insan var-oluşunun ve akıp giden hayatın bir hikâyesidir.*"

Bu nedenle, Maya Duran, Profesör Wagner'in öyküsünü dinledikten sonra, *"bu hikâyeyi yazmaya"* karar verir. Söz konusu hikâyeyi, ancak *"anlatmak için uğraşırken anlayabileceğini"* düşünür. Ayrıca, *"birebir gerçekleri anlatmak şart da değildir. Gerekirse, profesörün anlattığından biraz farklı bir biçimde de anlatabilir."* Önemli olan, *"bir insanın hikâyesini, bütün insanların hikâyesi olduğunu hissederek"* yazmaktır.

Livaneli'nin Maya'ya söylettiği bu sözler, her sanat dalı ve tarzı gibi, edebiyat denen anlatı sanatının da bir kurgulama işi olduğunu çok açık biçimde ortaya koymaktadır. Sanat, dolayısıyla da edebiyat, olanı olduğu gibi kopyalayarak yazıya dökmek demek değildir.

Sanat/edebiyat, olanı, "Serenad"taki deyişle, bir hikâyeyi temel alarak ve onu özgün biçimde kurgulayarak, olabiliri, olabilir öyküleri anlatmaktır. Yüzyıllar önce yazılmış bir edebiyat yapıtının bile sürekli olarak yeniden okunmasının ve alımlanmasının başlıca nedeni de budur. Edebiyat, seçilen dişe dokunur bir içeriğin, onu zenginleştiren alt-içeriklerle birlikte kurgulanarak biçemselleştirilmesi veya yazınsallaştırılması sonucunda ortaya çıkan yazılı (ve giderek yok olmaya yüz tutsa da sözlü) ürünlerdir.

Livaneli, Maya figüründe başarı ve para üzerine kurulu kapitalist düzende artık bireysel hikâyelerin insanları pek ilgilendirmediğini dile getirir. Yazarın deyişiyle, *"artık bu yeni dünyada"*, romanda betimlenen babaanne, anneanne, Nadia ve Max'ı "anlayacak" insanlar kalmamıştır; çünkü bugün pek az insan *"hikâye denen şey"* ile, bir başkasının başından geçenler veya geçmesi olası olanlarla ilgilenmektedir.

Edebiyat kapsamında Livaneli'nin yapıta içkinleştirdiği bazı anımsatıları da ele almak bütünleyici olabilir. Söz konusu anımsatılar veya anıştırılar arasında Erich Auerbach'ın "Mimesis"i, Johann Wolfgang Goethe'nin "Genç Werther'in Acıları" vardır. Livaneli, Goethe'nin gençlik döneminin ürünü olan bu son yapıtın özellikle *"sırılsıklam âşık olan gençler arasında intihar saldırısına"* yol açtığı bilgisini de ekler. Bu bilgi, Alman edebiyat tarihinde de yer alır.

Zülfü Livaneli, romanın "Kaldığım Yerden" adlı bölümünün başında romanını yapılandırma tarzını açıklamak amacıyla, "Doğu edebiyatında", örneğin "Bin Bir Gece Masalları" ve "Mesnevi"de *"hem kitabın bir parçası olan, hem de bağımsız olarak okunabilen bölümler yerleştirme"* eğiliminin yaygın olduğunu belirtir. Maya, *"bu alçak-gönüllü anlatıda"* Doğu edebiyatının bu yaygın eğilimini kendisine "yakın bulduğunu" söyleyerek, öyküsünü anlatmayı sürdürür.

Yazı ile ilgili bir anıştırı da yapıta içkinleştirilmiştir. Maya'nın anlatımıyla, yazı ile insan yaşamı arasında "garip bir ilişki" vardır. Yazı, "icat edilmiş" bir şeydir ve insanı "korkutur." Livaneli'nin anlatımı uyarınca, Claude Levi-Strauss, *"insanlığın gerilemesini yazının icadına bağlamıştır."* İnsanın *"en masum eylemleri, yazıya geçirilince, hele gazetede haber olunca, bir suç havası"* vermektedir. Yazı, *"insanın hayatını karartabilir; onu suçlu gibi gösterebilir, hatta onu mahvedebilir."*

Ayrıca, yazı, *"insanın düş-gücünü harekete geçirip, en masum hareketlere olmadık anlamlar yükler."* Edebiyatın *"gücü de buradan gelir."* Yazar, aynı yerde Maya'nın iç konuşmasını sürdürür: *"Tolstoy da kitap yazdı, Adolf Hitler de. Sorun yazıda değil, kimin ne amaçla yazdığında. Tanrı bile kendini yazıyla anlatıyor."*

Yazının düş gücünü devindirmesi ve olağan şeylere bile olmadık anlamlar yüklemesi, aslında insanın dile içkinleştirdiği bir özelliktir. Dilin, daha açık anlatımla, anlatının veya yazınsal metnin çok-anlamlılığının kökeni, insanın, dili kurduğu bağlam ve güttüğü amaç doğrultusunda anlamlandırmasında yatar. Romandaki deyişle, "edebiyatın gücü de buradan gelir."

Livaneli'nin "Serenad"ta yazı hakkında söylediklerine şunlar eklenebilir: Yazı, toplumsal-kültürel üretimi saklayan ve genç kuşaklara aktaran bellektir. Yazı bu özelliğiyle, insanlığın her türlü birikiminin koruyucusudur. Dolayısıyla da ilerleme ve tarihi olanaklı kılan başlıca etmen yazıdır. Öte yandan, yazı, bağlar, hatta içinde taşıdığı koşullandırma öğesiyle insanı bağımlılaştırır. Her insan ürünü gibi, yazı da insanın her türlü özelliğini taşır.

Retorik Figürler, Kahramanlar

Sanat, tasarımlama ve biçimlendirmeyle oluşur. Her sanat, malzemesini, sanatçının öznel kurgusuyla biçimlendirir. Bir anlatı sanatı olan edebiyat da malzemesi olan dili biçimlendirir. Dolayısıyla, seçilen dişe dokunur içerikler ve izlekleri yazınsallaştırma sürecinde kendisi de bilişsel bir kurgu ürünü olan dil, yazar tarafından biçimselleştirilir. Yazınsal biçimlendirim, buna biçemselleştirme de denebilir, yazarın dilsel malzemeyi kendi dil beğenisi doğrultusunda özgürce yoğurması demektir.

Dolayısıyla, yazar, dilsel malzemeyi biçimlendirmek ve estetikleştirmek suretiyle yazınsal dili tasarımlar/oluşturur ve onu günlük iletişim dilinden ayırır. Dilsel malzemeyi yazınsallaştırmanın aracıysa, yazın-kuramsal anlatımla, retorik figürlerdir. Yazınsal figürler deyince, eski sözcük-yeni sözcük, eş anlamlılar-karşıt anlamlılar; metafor (eğretileme), metonomi (değişmece), alegori (yerine), benzeti gibi imgesel figürlerin yanı sıra, sözcük ve tümce figürleri, ses/tını figürleri vb. anlaşılır. Ayrıca, modern yazın kuramında anıştırılar, duyumsatılar, göndermeler ve alıntılar bile biçem aracı olarak değerlendirilir. Livaneli'nin yazınsallaştırdığı başat ve yan izlekleri anlatılaştırmak için estetik yetkinlikle seçtiği anıştırılar, göndermeler, alıntılar ve diğer biçem araçları, "Serenad"ın çekiciliğini belirgin ölçüde yükseltmektedir.

Yazınsal dil, günlük iletişim dili gibi, dilbilgisi, söz-dizimi ve anlam-bilimi kurallarına göre değerlendirilmez. Yazınsal dilin tek ölçütü, estetik-yazınsal iletişimdir. Eğer estetik-yazınsal iletişim başarılıysa sorun yoktur. "Serenad", estetik-yazınsal iletişimi başarıyla gerçekleştiren olağanüstü yetkinlikte bir yapıttır. Bu romana ilişkin büyük okur ilgisi ve alımlama düzeyi, söz konusu başarının kanıtıdır.

Bir yazınsal yapıt olarak "Serenad"ın estetik çekiciliğini ve değerini yükselten bir başka önemli etmen, tasarımlanan kahramanların geçirdikleri değişimlerdir. Bu açıdan bakıldığında, başta Maya Duran, Profesör Wagner olmak üzere, Maya'nın oğlu, ağabeyi, boşandığı eşi, erkek arkadaşı ve diğer karakterler, iç ve dış

dünyalarında sürekli değişim geçirirler. Yazarın başarıyla yapıta içkinleştirdiği ve estetikleştirdiği bu değişimler, romanın okunurluğunu sağlayan gerilimi canlı ve sürekli kılmaktadır.

Belirgin insani içeriği ve yetkin yazınsal biçemiyle, Türk edebiyatına böyle bir yapıt kazandırdığı için, Zülfü Livaneli'yi içten kutlamak isterim. "Serenad", bu niteliklerinden ötürü, Türk edebiyatında kalıcılaşacağı gibi, dünya edebiyatında da önemli bir klasik yapıt olarak yerini alacaktır.

XXV. Orhan Pamuk: "Masumiyet Müzesi"nde Batı ve Batılılaşma Sorunsalı

Türk Toplumunun Modernlik Anlayışı Taklide mi Dayanır?

Orhan Pamuk, Türk toplumunda 70 ve 80'li yıllardaki "Avrupa", "Batı", "Batılılaşma" veya "modernleşme sorunsalını ve algısını", son romanı "Masumiyet Müzesi"nde güçlü bir yan motif olarak yazınsallaştırmıştır.

Yazar, Batı veya Avrupa motifini romanın hemen her bölümüne serpiştirmiştir. Örneğin, "Şanzelize Butik" adını taşıyan ikinci bölüm, Türk toplumunun "modern" kesimlerinin "modernlik anlayışının" öykünme veya taklide dayandığını çağrıştırması bakımından ilgi çekicidir.

"Masumiyet Müzesi"nde anlatıldığına göre, o dönemlerde İstanbul'da Batılı kesimlerin yaşadığı semtlerdeki dükkânların vitrinlerde "Jenny Colon" kadın çantaları sergilenir. Batılılaşmış zengin ailelerin çocukları "Dame de Sion Lisesi"nin ardından *"Paris'te, yaygın deyişle, Sorbonne'da"* yükseköğrenim görür. *"Şişli, Nişantaşı, Bebek gibi semtlerdeki evlerinde canları sıkılan Batılılaşmış İstanbullu zengin ev kadınları"*, can sıkıntılarını gidermek için, sanat galerisi değil, "butik" açar. *"Elle, Vogue gibi ithal dergilerden"* kopya ettikleri "moda" elbiseler diktirtir. Bu kesimlerle iş yapanlar, Paris veya Milano'dan *"bavullar içinde kaçak giysiler, takılar ve ıvır zıvır"* getirip, bunları İstanbul'da *"yüksek fiyatlarla satar."*

"Yazıhanede Sevişmek" bölümünde belirtildiğine göre, "*Batılılaşmış zengin ailelerin Avrupa görmüş seçkin kızları, o yıllarda ilk defa tek tük 'bekâret' tabusunu kırmaya ve evlenmeden önce sevgilileriyle yatmaya başlar.*" Örneğin, romanın baş erkek kahramanı Kemal'in nişanlısı Sibel, "*bazen bu 'cesur' kızlardan biri olmakla övünür.*" Sibel ve Kemal, "*evlenmeden önce seviştikleri için*" kendilerini "özgür ve modern" duyumsama yanılsamasının yanı sıra, bu ortak deneyim nedeniyle, evlenme konusunda kendilerini sorumlu sayar.

Orhan Pamuk, romanın "Kurban Bayramı" adlı bölümünde Kurban Bayramı gibi "dinsel günlerde" alkol alınıp alınmayacağı konusunun Kemal'in ağzından annesi ve onun kardeşi, diyesi, Kemal'in dayısı arasında "*din, medeniyet, Avrupa ve Cumhuriyet*" hakkında "*bitip tükenmez bir tartışmaya*" yol açtığını anlatır.

Aşk, Cesaret ve Modernlik Nasıl Bağdaştırılabilir?

Kemal, "Dudaktan Öpüşmek" adlı bölümdeki anlatımı uyarınca, sevgilisi Füsun, kendisiyle öpüşürken "*filmlerde gördüğü öpüşmeleri taklit ettiğini*" duyumsar. Yoğun ve uzun öpüşmeler eşliğindeki sevişmeler sırasında Füsun ile birlikte "*bekâret, utanç ve suçluluk*" duygusuna kapılırlar.

"Aşk, Cesaret, Modernlik" adını taşıyan bölüm, evlenmeden önce sevişmenin bir modernlik belirtisi olduğunu anlatması bakımından simgeseldir. Kemal'in anlatımıyla, "*Avrupa'da o kadar okumuş olan*" Sibel, nişanlısı Kemal ile sevişme konusunda yükseköğrenim görmemiş Füsun kadar "*cesur ve modern değildir.*"

Yine aynı kahramanın sözleriyle, modernlik, "*tıpkı hayallerdeki Avrupalı kadınlar ya da İstanbul sokaklarında dolaştığı söylenen kimi efsane kadınlar gibi, evlenmeden önce bir erkekle yatmak ya da evlenmeden önce bakire olmamak*" ile eş-anlamlı olarak yorumlanabilir.

"Bekâret" veya yazarın deyişiyle, "*hikâyeye bir alt zemin oluşturan*" bir erkeğin bir kadına "sahip olması" sorunu, romanın "Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler" bölümünde öykülenir.

"İsa'dan 1975 güneş yılı sonra" Balkanlar, Orta Doğu ve Güney ve Batı Akdeniz topraklarında *"genç kızların bekâreti, evliliğe kadar korunması gereken kıymetli bir hazine olmaya devam eder."*

Yazar, yine "bekâret" kavramına değinir. Yazara göre, *"Batılılaşma ve modernlik denen süreçler ve daha çok da şehirleşme sonucu genç kızların gittikçe daha ileri yaşlarda evleniyor olmaları"*, bekâret diye adlandırılan bu *"hazinenin pratik değerini İstanbul'un bazı semtlerinde hafifçe düşürmeye başlamıştır."* Batılılaşma yanlıları, *"uygarlaşma ile eş tuttukları modernleşme sonucunda, bu ahlakın ve hatta konunun unutulacağına iyimserlikle inanıyorlardı."* Buna karşın, *"o yıllarda İstanbul'un en Batılılaşmış ve zengin çevrelerinde bile, bir genç kızın evlenmeden önce bir başka erkekle 'sonuna kadar' gitmesinin bazı ciddi anlam ve sonuçları vardı."*

Yazarın anlatımıyla, bu sonuçların "en hafifi", *"gençlerin zaten evlenmeye karar vermiş olmalarıydı."* Batılılaşmış, zenginçe çevreler, romanın başkahramanı Kemal ve Sibel gibi nişanlanmış ya da *"evliliğe varacak bir birliktelik"* kapsamında "ciddi" gençlerin *"evlenmeden önce sevişmelerini tek tük de olsa hoşgörüyle karşılıyordu."* Bunun yanı sıra, *"gelecekteki koca adaylarıyla evlenmeden önce yatan, üst sınıfa mensup, iyi eğitimli genç kadınlar,"* bu davranışlarını koca adaylarına güvenmekten çok, *"töreye aldırış etmeyecek kadar modernleşmiş ve özgür olmakla açıklamaktan hoşlanırlardı."*

Orhan Pamuk, evlilik öncesi cinsel ilişki konusundaki katı kuralları çiğneyen genç kızların "öldürülmeye" değin uzanan bir cezalandırma yelpazesi içermesine karşın, *"evlenmeden önce erkeklerle keyif için yatan sayısız genç kadın olduğu inancının şaşılacak kadar yaygın olduğunu"* anlatır. Yazara göre, *"özellikle taşradan İstanbul'a göçmüşler, yoksullar ve küçük burjuvaların"* yanı sıra, *"Taksim, Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı, Bebek gibi görece zengin semtlerde yaşayan Batılılaşmış modern genç erkekler de"* sosyal bilimcilerin "şehir efsanesi" diye nitelendireceği bu söylentiye inanıyorlardı.

Batı Uygarlığının Bilgisini Müzeler mi Oluşturur?

Batı uygarlığı, romanda betimlendiği kadarıyla, salt cinsel özgürlük ile sınırlandırılamaz. "Artık Bütün Hayatım Seninkine Bağlı" adlı bölümde yazarın öne sürdüğüne göre, "*medeniyetler ve müzeler konusundan biraz haberdar olan herkes, dünyaya hükmeden Batı Medeniyeti'nin bütün bilgisinin arkasında müzelerin yattığını... bilir.*"

"Füsun'un İki Şartı" adlı bölümde Avrupalıların hem özgür, hem de öz-denetimli oldukları "*yani bir erkekle bir kız, kapalı bir odada Avrupalılar gibi uzun bir süre sevişmeden duramazlar mı?*" sözleriyle duyumsatılır. Avrupalılar, "*bir kadın ve bir erkek kapalı bir mekânda bulundukları sırada ille de sevişmezler*" diye düşünmesine karşın, Türkiye'de, örneğin romanın bu bölümünde yazıldığına göre, "*herkes onların matematik değil, başka bir şey becerdiklerini düşünür.*"

"Babamın Hikâyesi: İnci Küpeler" bölümünde Orhan Pamuk, modernleşme sürecinin bir parçası olan soyadı yasasına gönderme yaparak, romandaki kurgusal adlandırmayla heykeltıraş "Somtaş Yontunç" için "*soyadını Atatürk vermişti*" açıklamasını yapar.

"Nişan" adlı bölümde yazar, Batı ve yenilikçilik veya Batılılık ve yenilikçilik kavramlarını ilişkilendirir. "*O yıllarda pek çok 'Batılı' yenilik önce Hilton'da denenir, büyük gazeteler bu otelde bir muhabir tutarlardı*" sözleri, söz konusu ilişkilendirmeyi anlatır.

Batılılaşma, yazarın betimlediği ölçüde, genellikle zengin ve eğitimli seçkinlerce benimsenmiş bir anlayış ve yaşam tarzıdır. Bu yüzden, aynı bölümde yazarın belirttiğine göre, "*o yıllarda İstanbul'un Batılılaşmış zenginleri çok küçük bir çevre*" oluşturur.

Orhan Pamuk, bu bölümde Türk siyasal tarihinin yüz karalarından biri olan, 1942 yılında çıkarılan "Varlık Vergisi" olayını anımsatır. Yazarın betimlediğine göre, Türkiye'de türeyen bazı işadamları, fabrikatörler ve zenginler, "*İkinci Dünya Savaşı sırasında devletin azınlıklara uyguladığı vergileri ödeyemeyerek çalışma kamplarına yollanan Yahudilerin ve Rumların fabrikalarını ve mallarını ucuza kapatarak, bir anda tefecilikten sanayiciliğe*" geçmiştir.

Modernleşme ve Cinsel Özgürlük Sorunu

Yine bu bölümde Kemal'in arkadaşı Mehmet için *"Avrupa'daki cinsel özgürlük hikâyelerini ağzı sulanarak dinlemiş olmasaydı, modernlik uygarlık diye evlenmeden önce kızla sevişmeyi büyük ihtimal kafasına hiç takmayacaktı"* sözleri yer alır. Aynı kahraman, Sibel'in anlatımıyla, ilgi duyduğu kadın Nurcihan'ın *"Avrupa'da erkeklerle yattığını biliyor... Bu onu hem çekiyor hem de korkutuyor..."*

Bu sözlerin devamında Kemal, nişanlısı Sibel'e *"yüz yıl sonra Türkiye'nin de herhalde modern olacağını, o zaman bekâret endişelerinden ve ne derler korkularından kurtulup herkesin cennette vaat edildiği gibi sevişip mutlu olacağını, ama o güne kadar daha çok insanın nice aşk ve cinsellik acıları çekerek kıvranacağını"* anlatır.

"Nişan" adlı bölüm Avrupa'ya yüklenen anlam çeşitlemesi veya yelpazesi bakımından oldukça zengindir. Burada bir basın mensubunun ağzından anlatılanlara bakılırsa, *"ince ruhlu erkeklerin de modadan anlayacağı Avrupa'da bilinir."*

Burada Kemal'in ağabeyi Osman'ın ağzından "görücü usulü" evlenmelerin artık bittiği, ancak *"Avrupa'da olduğu gibi çiftlerin birbiriyle tanışacağı ortamlar Türkiye'de yeterince olmadığı için çöpçatanlara çok iş düştüğü"* dile getirilir.

"Sarkma, Düşersin" bölümünde Belgrat Ormanları'na ve Bentler'e gidilir. *"Yüz yetmiş yıl önce Avrupalı ressam Melling'in yaptığı bu manzaraya bakan"* bir yeşilliğe yerleşilerek, *"piknik yapan kimi hayali Avrupalılar"* taklit edilir.

"Füsun'un Sandığım Gölgeler, Hayaletler" adlı bölümde Kemal, *"Cumhuriyetin kurulmasının ve Atatürk devrimlerinin üzerinden kırk-elli yıl geçmesine rağmen, mayo bikini giyip plajlarda birbirlerinin karşısına utanmadan çıkmayı hâlâ tam anlamıyla öğrenememiş Türk insanın mahcubiyetinden"* söz eder. Böylece, Atatürk Devrimleri ile modernlik veya Avrupalılık kavramları arasında dolaysız bir bağ kurulur.

"Uzaydaki Köpek Gibi" ara-başlığı altında Sibel'in ağzından psikoloğa gitmenin ayıp bir şey olmadığı, *"Avrupa'da Amerika'da*

herkesin psikoloğa gittiği" öne sürülür. Sibel, aynı yerde anlatıldığına göre, *"Batı dışı ülkelerin, özellikle İslam ülkelerinin burjuvalarının yerinde sezgisiyle, psikanalizi aile içi dayanışma ve sır paylaşma yoluyla tedavi alışkanlığı olmayan Batılılar için icat edilmiş 'bilimsel bir sır verme' ritüeli olarak görür."*

Kemal, "Sonbahar Hüznü" adlı bölümde nişanlısı Sibel'in *"Fransa'da okuyan aydın ve mutlu bir Türk kızından, sorunlu bir zenginle nişanlanıp içkiye alışan dertli ve alaycı bir Türk ev kadınına dönüştüğünü"* düşünür.

Aynı bölümde Kemal'in arkadaşlarından Tayfun, *"Birbirinize o kadar âşıkmışsınız ki, bazı Avrupalılar gibi, evliliğin aşkı öldürmesinden korktuğunuz için evlenmiyormuşsunuz"* diye konuşur.

"Soğuk ve Yalnız Kasım Günleri" adlı bölümde Kemal, *"nişan bozulursa, sosyete artık uzun zaman evlenmeden birlikte yaşadığımızı söyleyerek, Sibel'i küçümseyecekti. Başını ne kadar dik tutarsa tutsun, arkadaşları ne kadar 'Avrupai' (vurgu yazarın, OBK) olursa olsun, evlenmezsek bunu bir aşk hikâyesi olarak değil, şerefi lekelenen bir kadının hikâyesi olarak anlatacaklarını Sibel iyi biliyordu"* diye anlatır.

Kemal, "Fatih Oteli" adlı bölümde babasının fabrikaları, büyüyen işleri sonucu *"zenginleşmesine uygun itibarlı bir 'Avrupai' hayat yaşama zorunluluğu"*ndan söz eder.

"Uludağ Tatili" adlı bölümde Kemal'in arkadaşı Zaim, *"evlenmeden önce birlikte yaşamaya... başladınız. Herkes çok uygar buldu bunları, evleneceksiniz diye çok iyi karşıladı, kimse ayıplamadı. Hatta örnek alacaklarını söyleyenleri bile işittim"* şeklinde konuşur.

Nerede Bekâret Sadece Kadınların Sorunudur?

"İnsanın Nişanlısını Ortada Bırakması Normal midir?" bölümünde "Paris'te" Kemal'in hastalığının geçmesi için dua eden Sibel, *"Avrupa'da zenginler, kibarca zengin değilmiş gibi yaparlar... Uygarlık budur. Bence kültürlü ve uygar olmak da herkesin birbiriyle eşit olması değil, herkesin kibarca diğerleriyle*

eşit ve özgürmüş gibi davranmasıdır. O zaman kimsenin suçluluk duymasına gerek kalmaz" diye konuşur. Kemal bu sözlere "*Hmmmmnnn... Sorbonne'da boş durmamışsın*" sözleriyle yanıt verir.

Bu bölümde İstanbul'da mutlu olmadığını söyleyip doktora yapmak için Paris'e gitme kararını veren Sibel, bir kez daha "bekâret" kavramını gündeme getirir. Kemal'e "*bekâret... senin bu davranışlarını haklı çıkaracak kadar önemli bir konu değildir*" der ve ekler: "*Eğer modernsek, Avrupalıysak bu önemli bir şey değildir... Yok, geleneğe bağlıysak ve bir kızın bakire olması senin de önem verdiğin... değerli bir şeyse... O zaman bu konuda herkese eşit davranmalısın!*" Yazar, kahramanı Sibel'i birkaç satır sonra "*sonuç bu olacaksa, niye herkesin önünde, bu ülkede evlenmeden önce evli çiftler gibi yaşadık?*" biçiminde konuşturarak, bekâret sorunu sadece kadınların yaşadığını imler ve eril ahlak anlayışını sorgular.

Romanda Betimlenen Eşyaların Toplanması ve "Masumiyet Müzesi"nin Oluşumu

Nişanlısı Sibel'den ayrılan Kemal, Çukurcuma'da oturan Füsun ve ailesine yaptığı bitip tükenmek bilmeyen ziyaretler sırasında topladığı eşyaları da anlattığı "Zaman" adlı bölümde "*Alman yapımı, zarif ahşap kutulu, sarkaçlı, cam kapaklı, Konglu büyük duvar saati*"ni de betimler. Kemal'in anlatımı uyarınca, "*bu saatten daha gösterişli, kurgulu, ağırlıklı ve sarkaçlı büyük duvar saatleri, İstanbul'da önce 19. yüzyılın sonunda Batılılaşmış paşaların ve zengin gayrimüslimlerin evlerinde moda olmuş, 20. yüzyılın başında ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batılılaşma gayreti ve özentisiyle şehrin orta sınıf evlerine hızla yayılmıştı.*"

Batı tipi modernleşme ile Atatürk arasında dolaysız bir bağın kurulduğu "Limon Filmcilik T. A. Ş." bölümünde Sibel'in babası Tarik Bey'e göre, "*Atatürk zamanında, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan ve kızların siyah mayolar giyip, podyuma çıkıp hem*

Türk tarihine ve kültürüne olan ilgilerini kanıtladıkları hem de ne kadar modernleştiklerini bütün dünyaya kanıtladıkları güzellik yarışmaları iyi şeylerdi. Ama 1970'lerde hiçbir kültürü ve terbiyesi olmayan şarkıcı ve manken adayı bayağı kızların katıldığı yarışmalar artık başkaydı."

"Kalkıp Gidememek" bölümünde modernlik sorunsalı, Doğu-Batı karşılaştırmasıyla boyutlandırılır. Neredeyse her gün Füsun'ları ziyaret eden ve Füsun'un bakışlarıyla kendisine umut verdiğini duyumsayan Kemal'in anlatımına göre, Füsun kocası Feridun'un kuşkulanmaması için, *"en iyisi Feridun'un ilgisizliğini tabularla ve gelenekle açıklamaktı... Evli bir kadına değil asılmanın, yan bakmanın bile özellikle yoksullar ve taşralılar arasında ölüm nedeni olduğu bir ülkede"*, Kemal'in Füsun ile kırıştırmayı, "aklından bile geçirmeyeceğini" Feridun'un düşünmemesini sağlamak gerekir. Kemal'in *"duyduğu aşk ve oturduğu aile sofrası o kadar çok incelikle ve yasakla"* çevrilmiştir ki, her şeyiyle Füsun'a âşık olduğu *"anlaşılsa bile"*, hepsi böyle bir aşkın olamayacağını *"kesinlikle biliyormuş gibi yapmakla"* yükümlüdür ve *"bu yükümlülüğü asla bozamayacaklarından da emindir."* Kemal, "hassas yasaklar ve törelere" karşın, bu *"gibi yapmak yükümlülüğü"* nedeniyle, Füsun'u o kadar sık görebilmektedir.

Kemal veya yazar, öykünün *"bu çok önemli noktasına dikkat çekmek için"*, aynı şeyi şu örnekle açıklar: *"Kadın-erkek ilişkilerinin daha açık olduğu, kaçgöç, mahrem gibi şeylerin olmadığı modern bir Batı toplumunda, haftada dört-beş kere Keskinlerin evine gitsem, tabii ki herkes en sonunda benim oraya Füsun'u görmek için geldiğimi kabul etmek zorunda kalırdı. O zaman da kıskanç koca beni durdurmak zorunda kalırdı. Bu yüzden de öyle bir ülkede, ne ben onları görebilirdim ne de Füsun'a olan aşkım yaşadığım biçimi alabilirdi."*

Orhan Pamuk, bu sözlerle Doğu ahlak anlayışının içeriğinin boşaltılarak gösterişe indirgendiğini duyumsatır. İçerik veya iç yerine, biçimi veya dışı öne çıkaran bu ahlak anlayışının kaçınılmaz sonuçlarından biri, insanların iki-yüzlüleşmesidir.

XXVI. Friedrich Schiller'den Orhan Pamuk'a "Saf ve Düşünceli Edebiyat"

Orhan Pamuk, "Saf ve Düşünceli Romancı"[189] adlı son kitabında meraklı okurlar kadar, edebiyat bilimcileri de çok yakından ilgilendiren veya ilgilendirmesi gereken estetik düşünsel birikiminin başlıca kaynaklarını ve okuma, özellikle de yazma serüvenini betimlemiştir. Kitabın adının esin kaynağı, Alman filozof-yazar-şair-tarihçi Friedrich Schiller'in aynı adı taşıyan yapıtıdır.[190]

Pamuk'a Göre, "Saf ve Düşünceli Yazar"

Orhan Pamuk, "Saf ve Düşünceli Romancı"da romancılığının gelişimini, Schiller'in "Saf ve Duygulu Şiir/Edebiyat" adlı yapıtının kalıcı olarak etkilediğini dile getirmiştir.[191] Aynı zamanda kendisine yöneltilen *"Siz nasıl bir yazarsınız?"* sorusunun yanıtı da olan "Saf ve Düşünceli Romancı"yı okuyanlar, Orhan Pamuk'un Schiller'in anılan yapıtını "bundan otuz yıl" önce derinlemesine irdelediğini, kuramsal bakımdan içselleştirdiğini ve edimsel olarak yazınsal üretimine yansıttığını görecektir.

Orhan Pamuk, "Saf ve Düşünceli Romancı"nın "Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter" bölümünde *"roman yazmanın (ve okumanın) yapay bir yanı olmasını sorun etmeme"*, bir başka deyişle, yapaylığı doğallık olarak duyumsama tavrını "saflık" olarak tanımlamıştır. Buna karşın, *"roman okurken ve yazarken met-*

---

189 Orhan Pamuk: "Saf ve Düşünceli Romancı"; İletişim Yayınları, 1. baskı, 2011, İstanbul

190 Friedrich Schiller: "Die naive und sentimentalische Dichtung - Saf ve Duygulu Edebiyat"; içinde: Friedrich Schiller: "Saemtliche Werke- Bütün Yapıtlar"; cilt 5, Carl Hansen Verlag, München, 1959, s. 694- 780. Orhan Pamuk, Schiller'in irdelemesinin başlığındaki "sendimentalisch" (duygulu, içli, duygusal) sözcüğünü "düşünceli" olarak Türkçeleştirmeyi ve kullanmayı yeğlemiştir.

191 Orhan Pamuk, Schiller'in anılan yapıtını "otuz yıl önce" okuduğunu söylediği için, hem Schiller estetiği kapsamında söz konusu yapıtı ayrıntılı irdeleyen bir edebiyat bilimci olarak, hem de Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürü olarak, Almanca aslından ne zaman Türkçeye çevrildiğini ve yayımlandığını araştırdım. "Saf ve Duygulu Edebiyat"ın, Bakanlık kayıtlarında Türkçe çevirisi ve yayımı hakkında herhangi bilginin yer almadığı sonucuna ulaştım.

nin yapaylığını ve gerçekliğe ulaşmamasını" düşünmenin konusu yapma, bir başka deyişle, yazınsal metnin kurgusallığını düşünümleme tavrını ise "düşüncelilik" olarak nitelendirmiştir. Romancılık, Pamuk'a göre, "aynı anda hem saf hem de düşünceli olma işidir." Bu ayrımı, "ilk defa" 1795'te Friedrich Schiller, yukarıda anılan yapıtında dile getirmiş, Pamuk da benimsemiştir.

Pamuk, her okuyuşunda kendisinde "büyük hayranlık" uyandıran Schiller'in söz konusu yapıtına dayanarak, saflığı, *"çocuksuluk, doğal yalınlık, doğayla iç-içelik, doğallık"*; düşünceliliği ise, *"kendi duygu ve düşüncelerine fazlaca kapılmış zihin durumu"* olarak tanımlamıştır. Pamuk'un değerlendirmesi uyarınca, "saf" yazar/şair, yazınsal ürünü üzerine, *"sözlerinin düşünsel ve ahlaki sonuçları"* üzerine kafa yormaz; başkalarının düşüncelerine ve yargılarına aldırmaz. Onun en belirleyici özelliklerinden biri, *"sözlerinin, kelimelerinin, şiirinin genel manzarayı kavrayacağından, onu temsil edeceğinden, dünyayı yeterince ve hakkıyla tasvir edip, anlamını ortaya çıkaracağından hiç kuşku duymamasıdır."*

Orhan Pamuk'un aktarımına göre, Schiller'in "duygusal ya da düşünceli şair" diye adlandırdığı şair/yazar, *"her şeyden önce bu konuda huzursuzdur: Kelimelerinin gerçekliği kavrayacağından, ona ulaşacağından, sözlerinin istediği anlamı taşımasından... Bu yüzden de yazdığı şiirin fazlasıyla bilincinde, kullandığı yöntemlerin, tekniklerin yapaylığının farkındadır."* Saf şair/yazar, *"kendisinin dünyayı algılamasıyla, dünyanın kendisi arasında fazla ayrım yapmaz."* Oysa düşünceli yazar/şair, öz algılarından kuşkulanır. *"Dahası algıladığı şeyi şiirleştirirken eğitici, ahlaki, düşünsel ilkelerle dertlenir."*

"Kar" adlı romanının kahramanı Ka'ya Schiller etkisinde şiirler yazdırttığını belirten Orhan Pamuk'un da çok yerinde vurguladığı gibi, Schiller'in bu yapıtı, aynı zamanda Aydınlanma'nın yazınsal üretimi sınırlandıran "kurallı şiir" (Regelpoetik) anlayışına karşı yazılmış "romantik" bir bildirgedir. Schiller, estetik ve edebiyat üzerine kaleme aldığı bu yapıtı ve estetik hakkındaki diğer yazılarıyla, hem Kant estetiğini eleştirmiş, hem de edebiyatın boyutlanmasını ve derinleşmesini sağlayarak, dramanın, özellikle de

roman türünün başatlaşmasına ortam hazırlamıştır. Bunların ötesinde, Kant estetiğini çürütmeyi amaçlayan ve felsefesini neredeyse tümüyle estetik üzerine kuran Hegel'e de öncülük etmiştir.

Schiller'e Göre, "Saf ve Duygulu Edebiyat" Nedir?

Okuyucuya bir karşılaştırma olanağı sağlamak amacıyla, Orhan Pamuk'un açımlamalarını, Schiller'in "saf" ve "düşünceli/duygulu" kavramlarına ilişkin görüşleriyle karşılaştırmak istiyorum.

Friedrich Schiller'in "Saf ve Duygulu Şiir/Edebiyat" adlı yapıtında tasarımladığı "saf" ve "duygulu/düşünceli" şair/edebiyatçı şu özellikleri taşımalıdır: "Saf" şair/yazar[192], *"yapay ilişkilerde ve durumlarda yalın doğayı veya doğal etkileri duyumsama yeterliliği"* taşır. Yalın doğayı duyumsamayabilmek için, insan "saf/naif" olmalıdır. Saf, *"doğanın sanat ile karşıtlık içinde olduğunu ve doğanın bundan utandığını"* sanarak, doğayı "saf olana" dönüştürür. "Saf"ın doğadan hoşlanması, *"estetik beğenme değil, ahlaksal beğenmedir"*; çünkü bu hoşlanma veya beğenme, bakma sonucu ortaya çıkmamakta, *"bir ide tarafından aktarılmaktadır."*

Ayrıca, bu hoşlanma/beğenme, *"kendisini asla biçimin güzelliğine göre ayarlamaz."* Doğal nesneler sevilmez; sevilen şey, *"onların açıkladıkları idedir."* Söz konusu nesnelerde sevilen şey, *"dingin yaratan yaşam, onun kendi gücünden türettiği dingin ekinleşme, kendi öz yasalarına göre var-oluş ve kendisiyle ebedi birliktir."*

Schiller'in anlatımıyla, *"biz daha önce ne idiysek, onlar odur; onlar, bizim yeniden olmamız gereken şeylerdir"*; çünkü "biz, onlar gibi, *doğaydık."* Bizim yaratımımız olan ve bizi doğadan uzaklaştıran kültür, bizi *"akıl ve özgürlük yolunda doğaya geri götürmelidir."* Bir başka deyişle, onlar, aynı zamanda *"bizim için sürekli en değerli şey olarak kalan yitik çocukluğumuzun"* anlatımıdır. Bizi *"hüzünle doldurmalarının nedeni, budur."* Bunun yanı sıra, onlar,

---

192 Schiller, söz konusu yapıtını 1795'de kaleme almıştır. O zamanlarda Almancada "Dichtung" kavramı, şiiri ve diğer bütün yazınsal türleri kapsayan "edebiyat" için kullanılırdı. Dolayısıyla, bu kavramı Türkçede edebiyat, "Dichter" kavramını da şair/yazar/yazıncı olarak karşılamak yanlış olmaz. Orhan Pamuk da söz konusu kavramı böyle kavradığını yazar.

"idealdeki en yüksek yetkinleşmemizin anlatımıdır." Bizi *"yüce bir duygulanıma salan budur."*

İnsanı onlardan ayıran yön, insanın "tanrısallık" özelliği taşımasıdır. İnsan, "özgürdür"; doğal nesneler, "gereklidir"; insan "değişir"; onlar "aynı kalır." İnsan kendisinin yitirdiği şeyi *"doğal nesnelerde görür."* İnsan, *"hiçbir zaman ulaşmayacağı bitimsiz bir ilerlemeye yaklaşmaya veya onu umut etmeye uğraşır."* İnsanın bu önemli ayrıcalığı, *"akıl ile donatılmamış, çocukluğu olmayan doğal nesnelerde yoktur."* Bu nedenledir ki, onlar *"bize bir ide olarak insanlığımızın en tatlı hazzını sağlarlar."*

Doğanın yalınlığı ve gerçekliği, en azından *"ide olarak o yöne doğru sürükler."* "Doğaya duyarlılık", çok daha tikel ve "en tümel olarak" insan ile sıkı bir ilişki içinde olan ve insanın *"kendisine ve içindeki doğasızlığa geri bakmasına yol açan söz konusu nesnelerin özendirmesiyle"* ortaya çıkar. Bu durum, örneğin, "çocuklarda ve çocuksu halklarda" sık görülür.

Schiller'e göre, insan, *"gücünün yüksekliği ve eksiksizliği"* nedeniyle çocuğa yüksekten bakmaz; "edindiği belirlenimin sınırlılığı" dolayısıyla *"çocuktaki sınırsız belirlenebilirlik ve katıksız masumiyet"* nedeniyle aşağıdan yukarıya doğru bakar. Çocukta "yeti ve belirlenim", yetişkin insandaysa çocuğun yeti ve belirleniminin gerisinde kalan "doyum" başattır. Bu yüzden, çocuk, *"gerçekleştirilemeyen ülkünün değil, terk edilen idealin anımsanmasıdır."*

"Saf öğe" için, safın belirginleşmesi için, *"doğanın sanata üstün gelmesi gerekir."* Bu üstünlüğün *"bilgisi ve istencine karşın veya onun tüm bilinciyle"* olması gerekir.

Schiller'in çözümlemesi uyarınca, ilk durumda söz konusu olan *"sürprizin/şaşır(t)manın saflığıdır"* ve bu saflık "eğlendirir"; diğerindeyse *"zihniyetin saflığıdır ve bu duygulandırır."* Orhan Pamuk'un içindeki "saf romancı ile düşünceli romancı arasında bir denge bulmaya çalıştığı yolundaki sözleri, bu bağlamda değerlendirilebilir. Schiller'e dönelim: Çocukların "eylemleri ve konuşmaları", onların "sanata ilişkin yetersizlikleri anımsanmadığı ve onların doğallığının yapaylıkla karşıtlık oluşturduğu düşünüldüğü sürece", insana *"saf olanın katıksız izlenimini"* verir. *"Saf*

olan, artık beklenmediği yerde çocuksuluktur ve bu yüzden gerçek çocukluk" belirtisi sayılamaz.

Schiller'in değerlendirmesine göre, *"hem sürprizin, hem de zihniyetin saflığı açısından doğa haklı, sanat haksız olmak zorundadır."* Ancak böyle bir belirlenim sayesinde *"saf olanın kavramı tümlenir."* Duygusal tepki doğadır; bunun yanı sıra, *"terbiye kuralları yapay bir şeydir."* Duygusal tepkinin, *"yapaycılığa, yanlış terbiyeye, saptırtmaya üstün gelmesi, 'saf' olarak adlandırılmalıdır."*

Şaşırmanın saf öğesi/yönü, yalnızca insana, *"hem de bu anda artık katıksız ve masum doğa olmayan insana"* uygun düşer. Bu saf öğe, *"doğanın kendi eliyle yaptığıyla uyuşmayan bir istenç gerektirir."* Böyle bir kişi, *"aklı başına geldiğinde, kendisinden korkacaktır"*; buna karşın, saf zihniyetli olansa *"insanlara, onların şaşmasına şaşıracaktır."*

Fakat burada da *"sahteliğin örtüsünün içinden görünen doğanın hakikiliği"* söz konusu olduğundan *"daha yüksek türden bir hoşnutluk, insanı yakalamış olmadan duyulan buruk bir sevinç ile ilişkilenir"*; çünkü *"yapaycılık yerine doğa(llık) ve hile yerine hakikat her zaman saygı uyandırır."* Sürprizin/şaşırmanın saf yönlerinden *"ahlaki bir karakterden duyulmayan gerçek bir ahlaki zevk"* duyulmasının nedeni budur. Sürprizin saflığı söz konusu olduğunda, *"her zaman doğaya saygı duyarız"*; çünkü *"gerçekliğe saygı duymak zorundayız."* Zihniyetin saflığındaysa, "kişiye saygı duyarız."

Kime Saf Denir?

Peki, kime "saf" denir? Schiller bu soruyu şöyle yanıtlar: *"Şeylere ilişkin yargılarında, o şeylerin yapay olarak oluşturulmuş ve aranmış ilişkilerini görmezden gelen ve salt yalın doğaya tutunan"* insana saf zihniyetli denilir. Saflık, doğanın egemen olduğu ve doğal durumların davranışları belirlediği yaşam ortamlarının ürünüdür. Deneyimsiz bir insan, *"kendisini aldatan birisine karşı davranışını ustaca gizlemeyi bilen"* bir insana "sırlarını anlatsa" ve "dürüstlüğü" nedeniyle kendisini aldatana *"kendisine zarar*

verme" fırsatı verse, bu tür insana da "saf" denir. Böyle bir insana "güleriz"; ancak *"onu takdir ederiz"*; çünkü *"başkasına duyduğu güven, onun öz zihniyetinin doğruluğundan kaynaklanır."*

Schiller'in açımlaması uyarınca, *"düşünce tarzının saflığı (veya saf yönleri) hiçbir zaman ahlaken bozuma uğramış insanların bir özelliği olamaz"*; bu özellik, *"çocuklara ve çocuksu zihniyetli insanlara"* özgüdür. Bunlar, *"bu büyük dünyanın yapaylaştırılmış koşulları altında saf davranır ve düşünürler; kendi güzel insanlıklarından dolayı, bozuma uğramış bir dünyayla uğraşmak zorunda olduklarını unuturlar. Kralların saraylarında bile çobanların dünyasında rastlanılan bir içtenlik ve masumiyetle davranırlar."*

Schiller'e göre, her hakiki "dâhi" saf olmak zorundadır; saf değilse, dâhi değildir. Onu dâhi yapan etmen, "saflık"tır. Dâhi, *"entelektüel olanda ve estetik olanda ne ise, ahlaksal olanda da o olmalıdır."* Dâhi, *"en karmaşık görevleri iddiasız bir basitlik ve hafiflik ile çözmek zorundadır."* Ancak böylece yalınlık sayesinde karmaşık sanatın üstesinden gelerek, *"kendisini dâhi olarak meşrulaştırabilir."* Dâhi, *"bilinen ilkelere göre değil, akla düşmeler ve duygularla davranır"*; onun akla düşmeleri, *"Tanrı vergileridir; duyguları bütün zamanlar ve bütün cinsler için geçerli yasalarıdır."* Dâhi, *"yapıtlarına yansıttığı çocuksu karakterini, kendi özel yaşamında ve törelerinde de gösterir."* Dâhi *"utangaçtır; çünkü doğa her zaman utangaçtır."* Dâhi her zaman *"kendisi için bir sır olarak kaldığı için, alçakgönüllüdür, hatta aptaldır; ancak yürüdüğü yolun tehlikelerini bilmediği için korkusuzdur."* Öte yandan *"dehalarıyla büyük olan büyük devlet adamları ve komutanlar da saf karakterlidirler."*

Schiller'in deyişiyle, saf düşünce tarzından doğal olarak *"sözcüklerde ve devinimlerde saf bir anlatım"* doğar ve bu saf anlatım, "zarafetin en önemli öğesidir." Dâhi, bu saf zariflik ile *"en yüce, en derin düşüncelerini dile getirir."*

Schiller'in açımlaması uyarınca, toplumsal yaşamda düşünsel yalınlıktan uzaklaşıldıkça, baştan çıkarıcı imgelem gücü, etkinleşir. Ayrıca, *"her türlü eğriliği ve her türlü görünüşü hor gören doğal dürüstlük"* ile bağlantılı olan "uzlaşımsal yasaların" bilinmeme-

si, *"ilişkilerde anlatımın saf yönlerini"* ortaya çıkarır. Anlatımın saf yönleri, şeyleri, *"asıl adlarıyla ve en kısa yoldan adlandırmak yerine, ya hiç ya da yapay olarak"* dile getirilmesinden kaynaklanır; çocukların "alışılmış anlatımları" bu türdendir. Bu anlatımlar, *"törelerle karşıtlıklarından ötürü gülmeye yol açar."*

Zihniyetin saf yönleri de *"doğaya bağımlı olmayan varlık olan insana"* özgü sayılabilir. Böyle olmasına karşın, "katıksız doğa", insan davranışlarına yansır; fakat *"şiirleştiren imgelem gücünün bir etkisiyle"*, saf yönler, *"akla uygun olandan, akıl dışı olana aktarılır."* İnsan böylece çoğunlukla *"istence karşın bir hayvana, bir manzaraya, bir yapıya, kısacası doğaya saf bir karakter yükler."* Doğa, insana mutluluk ve yetkinlik duygusu verir.

Kendi yapay ortamından çıkan insan, karşısında "büyük dinginliği" içindeki, *"saf güzelliği içindeki, çocuksu masumiyeti ve yalınlığı"* içindeki doğayı bulur. Bu imge ve duygu, insanın "muhteşem insanlığı"nın değerine uygundur. Bu tür insan, doğayla başka bir şeyi değişmemeli, onu "içine almalı" ve doğanın "bitimsiz üstünlüğünü" kendi "önceliği" ile bütünleştirmeye ve bu ikisinden "tanrısalı" üretmeye uğraşmalıdır. Bu uğraş, tıpkı Orhan Pamuk'un yaptığı gibi, safı düşünceliye dönüştürür ve ikisini bütünleştirir.

Sanat, insana *"yürüme ve idealin ateşi için gerekli güveni ve cesareti toparlama olanağı verir."* İnsan kalbinde *"yaşamın akıntıları içinde kolayca sönüp giden"* idealin ateşini yeniden yakar.

Daha önce yaşayanların gerisinde kalmamızın nedeni, "doğayı insanlığın dışında, ruhsuz dünyada, kendi hakikati içinde" görmemizdir. *"İlişkilerimiz, durumlarımız ve törelerimizin doğa karşıtlığı"*, bizi, *"aynı kaynaklandığı ahlaki yeti gibi, satın alınamaz ve ortadan kaldırılamaz bir şekilde bütün kalplerde yatan uyanmakta olan hakikat ve yalınlık güdüsüne, fiziksel dünyada bir doyum yaratmaya itmektedir."* Böyle bir doyum, "ahlaki dünyada" söz konusu değildir. Bu nedenle, doğaya bağlanma duygusu ile çocuksu masumiyet duygusu yakın akrabadır. *"Çocukluğumuz, kültürlenmiş insanlık içinde hâlâ rastladığımız, biricik parçalanmamış doğadır."*

Schiller'in söyleyişiyle, *"bizim doğa duygumuz, hastanın sağlığı duyumsamasına benzer."* Doğa, zamanla *"deneyim ve özne olarak insansal yaşamdan yok olmaya başlamasına"* koşut olarak *"ide olarak, nesne/konu olarak yazarlar/şairler dünyasında"* belirmeye başlamıştır. "Saflık" olgusu, *"doğa olmayan doğa ve ona ilişkin düşünümü"* ilerleten toplumu *"en güçlü biçimde duygulandırmıştır."*

Duygulu/Düşünceli Şair/Yazar Kimdir?

Schiller'e göre, "safı duyumsama ve ona ilgi, ahlaksal ve estetik bozulmanın" başlamasından öncedir. Örneğin, Horaz, *"kültürlenmiş ve bozuma uğramış dünya çağının şairidir"*; "dingin bahtiyarlığı" öven bu şair, *"duygulu/içli edebiyat türünün hakiki kurucusu"* olarak adlandırılabilir. Ayrıca, Horaz *"duygulu edebiyat geleneğinde henüz aşılamamış bir örnektir."*

Schiller'in açımlaması uyarınca, şairler, *"kavramları gereği, doğanın koruyucularıdır"*; onlar *"ya doğa olacaklar ya da yitirilen doğayı arayacaklardır."* Buradan *"edebiyatın bütün alanının tüketildiği ve ölçüldüğü birbirinden tümüyle farklı iki edebiyat tarzı kaynaklanır."* İçinde geliştikleri zamanın yapısal özelliklerine göre, *"gerçek şair olan bütün şairler/yazıncılar veya rastlantısal durumlarının ve genel kültürlerinin geçici ruh hallerini etkilemesine fırsat verenler"*, Schiller'in öbeklendirmesine göre, *"ya saflara ya da duygulu olanlara ait olacaklardır."* Orhan Pamuk ise, kendi anlatımıyla, bu ikisini romancı kişiliğinde uyumlulaştırmaya uğraşmaktadır.

Schiller'in belirlemesi uyarınca, *"saf ve tinsel bakımdan zengin bir gençlik dünyasının"* şairi/yazıncısı ve "yapay kültür çağında" saf şaire en fazla yaklaşanı, *"bakire Diana gibi sert ve katıdır"*; bu tür bir şair, *"her türlü gizlilikten yoksun olarak kendisini arayan kalpten ve kendisini sarmak isteyen arzudan kaçar."* Dünya denilen binanın arkasında duran bir tanrı gibi, *"yapıtının gerisinde durur; o yapıttır; yapıt odur; onu sormak için"*, insan, *"ilkine değer olmamalıdır veya ilki kadar güçlü olmalı veya ilkine doymuş olmalıdır."*

Schiller'e göre, biraz da yeni şairlerin etkisiyle, *"şairi/yazarı, yapıtta arayıp bulmak, onun kalbine rastlamak, şairle birlikte konusu üzerine düşünüm geliştirmek"*, kısa ve bir başka deyişle, "özneyi nesnede görmek" eğilimi ortaya çıkmıştır ve bu eğilim, saf ve duygulu yazıncının en belirgin özelliğidir. Saf ve duygulu/düşünceli yazıncı, doğaya *"anlık/kavrayış yoluyla düşünümlenmiş olan ve kural yoluyla düzenlenmiş olan imgenin yardımıyla"* katlanabilir. Orhan Pamuk, bu ilkeyi sözleri, sözcükleri, yazınsallaştırma yol ve yordamını düşünme olarak nitelendirmiştir.

Schiller'in deyişiyle, *"şairin tini, ölümsüz ve yitirilmez olarak insanlıktadır."* Bu belirleme uyarınca, şairin düşün ve esin kaynağı her zaman ve her koşul altında insandır. Bu kaynak ebedidir ve yitirilemez. Bu kaynağın ebedi ve yitirilemez olmasına karşın, yine Schiller'in sözleriyle, *"şair/yazar, aynı zamanda insanlıkla birlikte ve insanlık yetisiyle birlikte kendisini yitirmekten başka bir şey de yapamaz."*

Yazınsal/şiirsel yeterlilik, aynı zamanda *"salt doğal yalınlık ile birlikte kendisini yitirmekle kalmaz, bir başka doğrultuya göre etkisini gösterir."* Doğa burada da *"şair tininin beslendiği biricik alevdir."* Şair, salt bu doğal alevden *"bütün gücünü türetir; yapay ve kültürlenmiş insanda da"* bu doğal aleve seslenir.

Schiller'in kavramlaştırmasıyla, "duyular ve akıl", bir başka deyişle, *"alımlayan ve özerk yeterlilik, henüz kendi işinde (işleyişinde) birbirinden ayrılmamıştır"* ve ayrılmadığı gibi, az miktarda *"birbiriyle çelişki içindedirler."* İnsanın, dolayısıyla da şairin *"duyumsamaları, rastlantının biçimsiz bir oyunu değildir"*; düşünceleri *"tasavvur gücünün içeriksiz oyunu değildir; biri gerekirlik yasasından, öbürü gerçeklikten doğar."*

İnsan, *"kültür konumuna/düzeyine geldiğinde ve sanat elini insana değdirdiğinde"*, insandaki *"duyusal uyum ortadan kalkmış olur" ve insan "artık sadece ahlaki bir birlik olarak"*, bir başka deyişle, *"birliğe ulaşmaya uğraşan olarak kendisini dışa-vurur."* Bu aşamada gerçekleşen *"duyumsama ve düşünmesinin örtüşmesi"*, şimdi artık yalnızca "ülkü/ideal" olarak var olur.

Schiller'in belirlemesi uyarınca, edebiyatın amacı, *"insanlığa olanaklar ölçüsünde kendi eksiksiz anlatımını vermektir."* İnsanın *"bütün doğasının uyumlu etkileşimi yalnızca bir ide olduğu kültür durumunda"*, şair/yazar *"gerçekliğin ideal durumuna yükseltilmesini"*, bir başka deyişle, ideali, "insanlık idesini" anlatır.

Saf şiir veya şair, *"bizi doğa yoluyla, duyusal gerçeklik ve canlı şimdi ile duygulandırır"*; öbürü, bizi *"ideler ile duygulandırır."* Ayrıca, yeni şairlerin *"yürüdüğü bu yol, insanın hem tikel, hem de tümel olarak gitmek zorunda olduğu yoldur."* Doğa, insanı "kendisiyle birleştirir"; sanat onu *"ayırır, ikiye böler"*; ikiye bölünmüş insan, *"ideal yoluyla birliğe geri döner."* Fakat ülkü veya ideal, insanın *"hiçbir zaman ulaşamayacağı bitimsiz/sonsuz bir şey olduğu için"*, kültürlenmiş insan, *"kendi tarzında hiçbir zaman eksiksiz/yetkin"* olmayacaktır. Buna karşın, doğal insan kendi tarzında "eksiksiz olma yeterliliğini" taşır.

Öte yandan, insanlığın sonal amacı, söz konusu "ilerlemeyi" gerçekleştirmek olduğundan, doğal insan veya doğa durumundaki insan, "kültürlenmek" yoluyla "ilerleyebilir." Dolayısıyla, "son erek" açısından hangi insan türüne "öncelik" vermek gerektiği sorusunun yanıtı açıktır.

Schiller, *"insanlığın iki ayrı biçimine ilişkin söylenilen şeyin, onların her birine denk düşen şair biçimlerine de"* uyarlanabileceğinin altını çizer. Bu nedenle, "eski ve yeni" veya "saf ve duygusal/duygulu" şairler, *"ya hiçbir şekilde ya da ortak ve daha üst bir kavram"* ile karşılaştırılabilirler.

Göze hitap eden bir yapıt, *"yalnızca sınırlamada yetkinlik bulur."* Buna karşın, *"imgelem gücüne hitap eden bir yapıt, sınırsız olan yoluyla yetkinliğe ulaşır."* Bu yüzden yeni sanatçı, *"imgelem gücünün imgesini çok kesin olarak mekânda belirlemelidir."*

"Saf şair, salt yalın doğayı ve duyumsamayı izlediğinden ve kendisini gerçekliğe öykünmekle sınırladığından nesnesine karşı tek bir ilişkiyi" konulaştırır.

Duygulu veya düşünceli şairde/yazarda durum "tümüyle başkadır." Duygulu şair/yazar, *"nesnelerin üzerinde bıraktığı izlenimi düşünümler"* ve *"kendisinin sürüklendiği veya bizi sürükledi-*

ği duygulanma, sadece o düşünüm üzerine kurulmuştur." Burada nesne *"bir ide ile ilişkilendirilir"* ve duygulu şairin/yazıncının *"yazınsal gücü bu ilişkilendirmeye"* dayanır. Bu nedenledir ki, *"duygulu şair/yazar, her zaman çekişen iki tasavvur ve duyumsamayla, sınır anlamında gerçeklikle, bitimsiz bir öğe anlamında kendi idesiyle uğraşmak zorundadır."*

Orhan Pamuk'un Schiller Alımlaması

Schiller'in saf ve düşünceli edebiyat hakkındaki bu belirlemeleriyle, Orhan Pamuk'un romanın kuramı ve edimi hakkındaki düşünceleri belirgin olarak örtüşmektedir. Çocuksuluk ile yazarlık arasında bir ilişki kuran Pamuk, roman yazarken, *"çocukluğunda oynadığı oyunların benzerlerini oynadığını"*, yapıtlarıyla *"çocuksu bir özdeşleme etkinliği"* içinde olduğunu vurgulamıştır. Yazara göre, bu çocuksu özdeşleşmeler "bütünüyle saf" değildir; çünkü "aklının bütününe" egemen olamaz. Onun aklının öbür yanı, *"romanın bütününü dikkatle düşünür, genel kompozisyonu denetler"*; okurun olası alımlama tarzını veya tavrını hesaba katar. Bütün bu ince hesaplamalar, *"çocukluktaki saflığın tersi bir kendinin bilincinde olma halini gerektirir."* Sonuç olarak Orhan Pamuk, Schiller'in konuya ilişkin belirlemelerini çok doğru alımlamış ve başarıyla yazınsallaştırmıştır.

Anlatı Sanatı Olan Edebiyat Kurgudur

Pamuk'un "Saf ve Düşünceli Romancı"nın ilk bölümü olan "Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter?"i "Yeni Hayat"ın başlangıç tümcesi olan "bir roman okudum, hayatım değişti" benzeri bir tümceyle, *"romanlar ikinci hayatlardır"* ile başlatmış ve izleyen tümcede *"romanlar hayatımızın renklerini ve karmaşalarını gösterir"* anlatımına yer vermiştir. "Romanlar ikinci hayatlardır", *"romanlarda karşılaştığımız hayali dünyanın keyfini çıkarırız"* ve bir sonraki sayfadaki *"romanları gerçek sanarak okuruz"* tümceleri, çağdaş edebiyatın kapsayıcı ve taşıyıcı türü olan roma-

nın, her sanat yapıtı gibi, yazarının kurgusuyla oluşturulduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Orhan Pamuk, "*Orhan Bey Siz Bunları Gerçekten Yaşadınız mı?*" adlı bölümde yazınsal kurgu kavramını biraz daha belirginleştirmiştir: "*Roman sanatı etkileme gücünü, okur ile yazar arasındaki ortak bir kurmaca anlayışı olmamasından alır.*" Bu son belirleme, roman sanatının yazarın kurgusuyla oluştuğunun altını çizmekle birlikte, romanı okuma sürecinin, yazın-kuramsal deyişle, alımlama sürecinin de okuyucu tarafından gerçekleştirilen bir yeniden kurgulama olduğunun altını çizer. Orhan Pamuk, anılan bölümün devamında "*Batı'da kabul görmüş 'kurmaca' anlayışını kendi çevrelerine uyarlayan Batı dışındaki yazarlardan*" ve "*Batı'dan gelen romanın 'kurgusallığı' fikrinin yerel kültürlere yaratıcı ve yararcı bir şekilde uyarlanmasından*" söz eder.

Burada belki de önemsiz gibi görünebilecek bir ayrıntının üzerinde durmak istiyorum: Pamuk, "kurmaca" (Batı dillerinde "fiction") kavramını kullanmasına karşın, aynı kavramı yeni türetimlerde kullanmamaktadır. Eğer bir sonraki türetim için "kurmaca" kavramını temel almış olsaydı, doğal olara "kurmacasal" ve "kurmacasallık" demesi gerekirdi. Pamuk'un hangi gerekçeyle "kurmacasallık" yerine "kurgusallık" kavramını yeğlediğini bilemem; ancak bir tahmin yürütebilirim: Kurmaca'yı sıfatlaştırmak için "kurmacasal" (fiktional) ve bu sonuncudan da "kurmacasallık" (Fiktionalitaet, fiktionality) kavramlarını türetmekten kaçınmıştır. Bu kavram ve bundan türetimleri edebiyat kavramları bağlamında belirginleştirmeye çalıştım.

Bu anılan kavramlar, yazarın dil beğenisine uymamış olabilir. Bu nedenle de "kurgu" yerine "kurmaca"yı kullanmasına karşın, "Batı'dan gelen romanın 'kurgusallığı' fikri" anlatımında "kurmacasallık" yerine "kurgusallık" kavramına yer vermiştir. Bu açıklamalar ile varmak istediğim nokta şudur: Kurmaca, hem içerdiği küçümseme öğesi, hem de yukarıda sözünü ettiğim nedenlerle, yerini "kurgu"ya bırakmalıdır. Burada edebiyatı üretenler ve yazınsal ürünler üzerinde araştırma yapan edebiyat bilimciler arasında bir uzlaşıya varılmalıdır. Bu kolay olabilir; çünkü dil,

bütünüyle uzlaşıyla oluşan ve gelişen bir anlatım-iletişim dizgesi ve dolayımıdır.

Orhan Pamuk, "Masumiyet Müzesi"nde (2008) anlatılaştırdığı aşk ve bu aşkın takıntılı erkek kahramanı Kemal ile kendisinin en yakın arkadaşı tarafından bile çeşitli nedenlerle karıştırıldığını belirtir. Bir kurgu ürünü olan edebiyatın etkisini vurgulamak isteyen yazar, bu romanın kahramanı Kemal ile ilişkili olarak kendisine *"Orhan Bey, Siz Kemal misiniz?"* sorusunun sıkça sorulmasından yakınır. Pamuk, yazar ile kahramanı karıştırmaya örnek olarak eski bir arkadaşının şu tavrını aktarır: Romanın bir kurgu olduğunu da iyi bilen bu arkadaşıyla hikâyenin geçtiği Nişantaşı sokaklarında dolaşırken, arkadaşı Teşvikiye Camii'nin karşısındaki bir binanın önünde durur. Onunla birlikte Orhan Pamuk da durur ve "soran gözlerle" arkadaşına bakar: Arkadaşı, *"eve gidiyorsun sanmıştım"* der. Yazarın yanıtı, *"eve gidiyorum; ama burada oturmuyorum ki..."* şeklindedir. Arkadaşı, *"kendi yanlışına gülümseyerek"*, açıklamasını sürdürür: *"Romanından, kahramanın Kemal'in annesiyle burada oturduğunu çıkardım... Okurken farkında olmadan senin de annenle buraya taşınmış olduğunu düşünmüşüm herhalde..."* İki arkadaş, *"kurmaca ile gerçeği birbirine karıştırmalarına olgunlukla gülümser."*

Orhan Pamuk aynı bölümün devamında "teyzesi yaşında" bir kadının, *"Orhan Bey, sizi tanıyorum"* dediğini aktarır. Yazarın açıklaması uyarınca, söz konusu yaşlı kadının böyle düşünmesinin ve söylemesinin nedeni şudur: Her yazar, duyumsal yaşantılarını ve düşünsel deneyimlerini "farklı" anlatır; *"bu farklılık, romancının bütün kahramanlarına dağılır."* "Saf ve Düşünceli Romancı" dilsel malzemeyi anlatılaştırmanın, bir başka deyişle, sanatsallaştırmanın kaçınılmaz yolu ve yöntemi olan kurgu(lama) hakkında bol miktarda belirleme ve örnek içermektedir; ancak bu yazı kapsamında yukarıdaki açıklamalar ile yetinmek istiyorum.

Dilsel-Yazınsal Kurgu ve Çok Anlamlılık

Yazınsal bir metni, düz bir metinden ayıran temel özellik, yazınsal metnin, dilsel-yazınsal kurgu ürünü olmasıdır. Yazınsal metnin

çok-anlamlılığının belirleyici kaynağı, dilsel-yazınsal kurgudur. Bu yazın-kuramsal ilke, "Saf Düşünceli Romancı"nın da başlıca konularından biridir. Orhan Pamuk'a göre, romanı diğer yazınsal türlerden ayıran özellik, romanın içinde taşıdığı gizli merkezdir. Okuyucu, romanın yüzey yapısında, tekil sözcüklerde görülmeyen bu gizli merkezi arar. Gizli merkez, "*romanın yüzeyindeki şeylerin anlamının başka olabileceğini*" duyumsatır.

Yazarın dünyaya ve insana bakışını "ayna" metaforuyla (eğretilemesiyle) anlatan Pamuk'un söyleyişiyle, okur, yazarın aynasını "mükemmel" ayna sayma eğilimindedir; ancak mükemmel ayna yoktur: "*Yalnızca beklentilerimize mükemmel karşılık veren aynalar vardır*" ve "her okur, zevkine göre bir ayna seçer." Okuyucunun zevkine göre seçtiği ayna, onun metni okuma ve alımla tarzıdır; metinden çıkardığı anlamdır, aldığı estetik tattır. Orhan Pamuk'un "*roman okumak, dünyaya roman kişilerinin gözünden, aklından, ruhundan bakmaktır*" sözleri de, dilsel malzemenin estetikleştirilmesiyle ortaya çıkan yazınsal kurgunun içinde barındırdığı çok-anlamlılık gizil gücünü anlatmaktadır. Metnin içerdiği anlam çoğulluğunu, her okur kendince öznel bir yaklaşımla açımlar. Yazınsal yapıt, çok-anlamlılık potansiyeli taşımasa, öznel alımlama ve anlamlandırma tarzları söz konusu olamaz.

"Saf ve Düşünceli Romancı"nın özellikle "Merkez" adlı bölümü, çok-anlamlılığı belirginleştirmeye elverişlidir. Orhan Pamuk'un burada belirttiğine göre, yazar, ilk önce romanın merkezini "sezgi, düşünce ve bilgi" ile kurar. Merkez, romanın temel izleğidir, "asıl konudur"; roman okumak, bu "asıl merkezin, asıl konunun ne olduğunu araştırmaktır." Doğaldır ki her okuyucu yan izleklerden/motiflerden tat alırken, "yeri belirsiz" olan asıl merkezi, temel izleği başka türlü arayacak ve başka türlü anlamlandıracaktır; çünkü yeri belirsiz olan asıl merkezi aramaya yönelik her okuma, öznel bir yeniden anlamlandırma etkinliğidir.

Bir başka anlatımla, yazarın hayal gücünün ve dilsel-estetik kurgusunun ürünü olan yazınsal metin, okuyucunun hayal gücü ve kurgusu tarafından yeniden anlamlandırılır. Yazarın tanımlamasıyla, yazınsal yapıtın, okuyucuya "*öğrettiği, hissettirdiği, ima etti-*

ği, yaşattığı şey" olan merkez, *"yazarının niyet ettiği şey kadar"*, okurun veya alımlayıcının *"metinden aldığı zevklere bağlıdır."* Bu belirlemede geçen hissettirme, ima etme, yaşatma gibi anlatımlar, tümüyle okuyucunun öznel ruh hali, hayal gücü ve alımlama yeterliliğiyle ilgilidir ve yazınsal yapıtın yeniden anlamlandırılmasında farklılıklara yol açan başlıca etmendir. Yazınsal yapıtı "doğru" algılama, Pamuk'un sözünü ettiği "yazarın niyeti" ile okuyucunun eğiliminin veya ereğinin örtüşmesiyle olanaklı olabilir.

"Saf ve Düşünceli Romancı", Schiller'in aynı adlı yazısının, Orhan Pamuk tarafından derin ve içten bir kavrayışla nasıl muhteşem bir tarzda yazınsal üretime dönüştürüldüğünün bir kanıtıdır. Bunun ötesinde, zengin içeriğinden ötürü, bir okur, özellikle de bir edebiyat bilimci için bulunmaz bir hazinedir. Bu kitap, Orhan Pamuk'un yazar olarak dünya ölçeğinde ulaştığı yazınsal başarısının rastlantı olmadığını, romancılığını büyük emekle ve sağlam felsefi temeller üzerine kurduğunu da ortaya koymaktadır.

XXVII. Ohan Pamuk Neyi Nasıl Okuyor ve Yazıyor?

Kelimeleri Hayalimde Resimlere Çevirmek İçin Çırpındım

Her edebiyat bilimci ve her nitelikli okur, başarılı yazarların, hele de Nobel Edebiyat Ödülü almış olanların ne okuduğunu, nasıl okuduğunu ve nasıl yazdığını merak eder. Bu kapsamda ilk ele aldığım yazar olan Orhan Pamuk'un "Saf ve Düşünceli Romancı"nın[193] "Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter" bölümünde yazdığına göre, romanları *"gerçek sanarak okuruz"*; ama onların *"gerçek olmadığını"* da biliriz. *"Bu çelişkili durum, romanların doğasından gelir."*

Pamuk, aynı yerdeki söyleyişiyle, *"pek çok roman okuma tarzı olduğunu"* yaşayarak öğrenmiştir. Roman okurken *"hareketten, çatışmadan, manzaranın zenginliğinden"* hoşlanmış, *"hem birilerinin özel hayatını gizlice seyrettiği duygusuna"* kapılmış, *"hem de*

193 Orhan Pamuk: "Saf ve Düşünceli Romancı"; İletişim Yayınları, İstanbul, 2011

geniş manzaranın karanlık köşelerini" ve okuduğu her sözcük ve tümceyle *"yeni bir dünyanın açıldığını"* duyumsamıştır. Romanın *"dünyasına girmesini"* zorlaştıran her şey, onu sinirlendirmiştir. "Çift anlamlı" sözler "huzursuz" etmiştir. Okuma edimini huzursuz bir süreç olarak deneyimleyen Pamuk, romanın kurgusal dünyasında *"her şeyin yerli yerine oturmasını sabırsızlıkla"* istemiş, *"algılarının bütün kapılarını sonuna kadar"* açmış, kafası *"çok daha hızla, neredeyse telaşla işlemeye"* başlamıştır.

Pamuk, okuduğu romanın dünyasına nüfuz etmek için, "ayrıntılara" bütün gücüyle dikkat ederken, *"kelimeleri hayalinde resimlere çevirmek"* için çırpınmıştır. Bu *"yorucu ve yoğun çaba"* sonucu, *"görmek istediği büyük manzara, sisten sonra bütün renkleriyle beliren koskocaman bir kıta gibi bir anda önünde"* açılmıştır. Burada anahtar tümcenin "kelimeleri hayal veya imgelem gücünde resimlere çevirmek" olduğunu vurgulamakla yetinelim.

Roman Okumanın Tarzları veya Modelleri

Pamuk'a göre, *"Savaş ve Barış'ta Borodino Savaşı'nı Pierre'in bir tepeden seyredişini okumak, roman okumanın bir çeşit modeli gibidir."* Yazarın sözleriyle, *"okurun aklında hazır tutmak ihtiyacını hissettiği pek çok ayrıntı"* romanda büyük bir incelikle işlenir ve bir "resim" gibi görünür olur. Böylece okur, *"sanki bir romanın kelimeleri arasında değil, bir manzara resminin karşısında olduğunu zanneder."* Burada belirleyici olan, yazarın "görsel ayrıntıya dikkati" ile okurun *"kelimeleri kendi hayalinde bir büyük manzara resmine çevirebilmesidir."* Bir başka anlatımla, yazarın yazınsal yetkinliği ve okurun alımlama yeterliliğidir.

Orhan Pamuk, *"gelmiş geçmiş romanların en büyüğü"* olarak nitelendirdiği Tolstoy'un "Anna Karenina" adlı yapıtından *"bir pencereden manzaraya bakmak ve okurken romanın içindeki manzaraya girebilmek"* konusunu örneklendirmek amacıyla şu bölümü aktarır: *"(Anna)... çantasından kitap açacağıyla İngilizce bir roman çıkardı. Önceleri okuyamadı. Gelip geçenler, kargaşa okumasına engel oluyordu. Tren kalktıktan sonra... cama yapı-*

şan kar taneleri okutmadılar onu." Anna, okumakta başarılı olamaz; eğer okuyabilseydi, "*pencereden bir manzara seyreder gibi*", romanın iç dünyasına girebilir; orada betimlenen ayrıntıları hayalinde canlandırabilirdi.

Okumak/yazmak ile manzara resmi oluşturmak arasında belirgin ilişki kuran Orhan Pamuk'un anlatımına göre, "*bir romanı okumaya başlamanın, bir manzara resmine girmek gibi bir şey olduğunu, romancıların çoğu gizlice ya da açıkça sezerler.*" Estetik bir ürün olan yazınsal yapıtı okumak, estetik haz ve düşünsel açılım olanağı sunar. Bu bağlamda "*roman okumanın asıl zevki*", Pamuk'un söyleyişiyle, "*dünyayı dışarıdan değil; içeriden, o dünyada yaşayan kahramanların gözünden görebilmekle başlar.*" Okuyucu, "*roman okurken başka hiçbir edebi biçimin sağlayamadığı bir hızla, genel manzarayla geçici anlar arasında, genel düşüncelerle özel durumlar arasında*" gider gelir. "*Genel manzara resmine uzaktan bakarken*", bir anda kendini "*manzaradaki insanın düşüncelerinin içinde, ruh durumunun gölgeleri arasında*" bulur.

Roman okuma, okuyucuya bazı kahramanlarla özdeşleşme, bazılarından da uzaklaşma duygusu verir. Okuma sırasında romanın tümel manzarası ile kahramanların tikel durumları arasında ilişki kurulur. Ayrıca, okuma bir özdeşleşme edimidir; Orhan Pamuk'un anlatımıyla, "*benliğimiz yumuşak bir geçişle bu kahramanlarla özdeşleşmeye*" başlar. Roman okumak, "*bir yandan bu genel manzarayı aklımızda tutarken, diğer yandan kahramanların tek tek düşüncelerini, yaptıklarını izlemek, onları genel manzara içerisinde anlamlandırmak demektir.*" Okuyucunun kafası, algıları "*yabancı bir çevreye bırakılmış ürkek ve telaşlı bir hayvan gibi yoğun bir şekilde*" çalışır; aynı anda çoğunlukla "ayrımına" varmaksızın, "*pek çok işlem*" yapar.

Orhan Pamuk, yazarların romanlarını yazarken çoğu kez "*kullandıkları teknikleri*", yaptıkları işlemleri, "*roman sanatının kendilerine sunduğu*" olanakların ve ayrıntıların, "*hatta bunları kendilerinin icat ettiklerinin, çok doğal bir şey yapıyormuş gibi sanki kendiliğinden yazdıklarının*" ayrımına varmadıklarını öne sürer. Pamuk'un dile getirdiği bu öğelerin tümü, romandaki genel man-

zarayı, bir başka deyişle, romanın kurgusal dünyasını oluşturur. Bu nedenle, her yazarın roman dünyasını kurgularken, bu işlemi ayrımına varmadan yaptığı öne sürülebilir mi?

Pamuk'un açımlaması uyarınca, "*roman yazmanın (ve okumanın) yapay bir yanı olmasını hiç mesele etmeyen bu tür duyarlık, bu tür roman okuru ve yazarı 'saf' diye*" adlandırılabilir. Buna karşın, "*metnin yapaylığına ve gerçekliğe ulaşamamasına takılan ve roman yazılırken kullanılan yöntemlere ve okurken kafamızın işlemlerine özel bir şekilde dikkat eden okurlara ve yazarlara da 'düşünceli' denilebilir.*" Romancılık, "*aynı anda hem saf hem de düşünceli olma işidir*" diyen Pamuk, "*otuz beş yıllık romancılık serüveninden sonra*", içindeki "*saf romancı ile düşünceli romancı arasında bir denge bulduğuna*" inanmaktadır. Burada okurun da "aynı anda hem saf, hem de düşünceli olduğunu veya olabileceğini de söylemek gerekir.

Okur, Alımlama Sürecinde Hangi Bilişsel İşlemleri Yapar?

Pamuk'un belirlemeleri uyarınca, okur, roman okurken bilişsel olarak şu işlemleri yapar:

- "*Genel manzarayı*" seyreder, "*hikâyeyi*" takip eder. Arka alanda "*bir amaç, bir düşünce, bir niyet, gizli bir merkez*" arar. Pamuk'un romancılığında "merkez" kavramının merkezi bir yeri vardır. O nedenle bu kavrama tekrar döneceğiz.
- Okur, kafasında "*kelimeleri resimlere çevirir.*" Bir romandan "zevk almak", o romanın içerdiği öğeleri, incelikleri, ayrıntıları, "*kelimelerden yola çıkarak kafamızda resimlere çevirmekten hoşlanmaktır.*" Pamuk yazarın da kelimeleri resimlere çevirdiğini daha önce dile getirmişti. Okur, "*hikâyenin anlattığı (anlatmak istediği) şeyi hayalinde canlandırırken, hikâyeyi tamamlar.*" Bu sözler, Mihail Bakhtin ve Roman Jakobson'un "edebiyat sözcüklerle, dille yapılan anlatı sanatıdır" savıyla uyuşmaktadır.
- Okur, yazarın "*anlattığı şeyleri ne kadar yaşadığını, ne kadar hayal ettiğini merak eder.*" Pamuk'un deyişiyle,

roman okumak, *"kendimizi romanın içinde en kaybettiğimiz zamanlarda bile, 'ne kadarı hayal, ne kadarı yaşanmış' sorusunu sürekli sormaktır."* Buraya şu ek yapılabilir: Sanat/edebiyat "olabiliri" anlatır. Dolayısıyla, Pamuk'un sözünü ettiği soru, edebiyatın öz-yapısından kaynaklandığı için hep sorulur. Romanı *"saflıkla hakikat sanıp kendini kaybederek seyretmekle, onun ne kadar hayal olduğunu düşünceli bir şekilde merak etmek, mantıksal olarak birbiriyle çelişir. Ama roman sanatının bitip tükenmeyen gücü ve hayatiyeti, bu tür çelişkilerle yapılmasına, kendi özel mantığına dayanır."*

- Okuyucu, *"romanın anlattığı, gördüğü, tasvir ettiği"* dünya ile gerçek dünyanın örtüşüp örtüşmediğini bilmek ister ve sorar: *"Gerçeklik böyle midir?"* Öte yandan, *"roman sanatının kalbinde, günlük deneyimimizden edindiğimiz bilgilerin, bir biçim verilirse, gerçekliğe dair kıymetli bilgi haline gelebileceğine dair bir iyimserlik vardır."* Bu, edebiyatın estetik değerini yükselten önemli bir belirlemedir. Edebiyatın toplumsal-kültürel gerçeklik üzerine yaptığı değiştirici etki konusunda çok sayıda örnek vardır.
- Bu iyimserlikle *"kelime seçimini, benzetmelerin doğruluğunu, hayal ve anlatım gücünü, cümlelerin yığılışını, düzyazının gizli ve açık şiirini, müziğini hem denetler, hem de bunlardan zevk alırız. Üslup sorunları ve zevkleri roman sanatının kalbinde değil, ama kalbine çok yakın bir yerdedir."* Romanda neyin nasıl anlatıldığı, üslubu veya biçemi oluşturur. Biçem, her yazarın, hatta her yapıtın ayırıcı özelliğidir. Bu nedenle, Pamuk'un üslubu ikinci önemde bir öğe olarak değerlendirmesini anlamak zordur.
- Okur, *"hem kahramanların seçimleri ve davranışları hakkında ahlaki yargı verir, hem de yazarı, kahramanları hakkındaki ahlaki yargıları yüzünden yargılar."* Okur böyle davranmasına karşın, Pamuk'a göre, *"romanda ahlaki yargı kaçınılmaz bir bataklıktır."* Unutulmamalıdır ki, roman sanatı *"insanları yargılarken değil, anlarken en büyük, en parlak*

sonuçlarını verir." Roman okurken, "*ahlak, manzaranın bir parçası olmalıdır.*" Bu önemli düşünceleri, "Muzır Kurulu" üyeleri veya kendilerini katıksız ahlak savunucuları olarak görenler de okumalıdır.

- Okur, okuma edimi sırasında edindiği "*bilgi, derinlik ve anlayış*" için kendisini kutlar. Özellikle yazınsal değeri "yüksek" romanların "*yalnızca kendisi için*" yazıldığı gibi "*bir tatlı yanılsama*" ve yazarla arasında "*mahremiyet ve sırdaşlık*" geliştirir. Bu, kitabın tümünü olumlamasına yol açar. Böylece "*yazarla belirli bir ölçüde suç ortaklığı*" kurar.
- Okur bilişini ve belleğini yoğun çalıştırarak, romanın kurgusal dünyasında "*bir anlam ve okuma zevki*" bulabilmek için, romanın "*gizli merkezini*" arar. Yazar, Pamuk'un anlatımıyla, söz konusu arayışı "*kolaylaştırmamışsa*", romandaki "*her şeyi hatırlamak zor bir iştir.*" Bu zorluk, "*roman biçiminin sınırlarını da belirler.*" Okuyucu, romanın "*büyük mantarası içinde*" ilerlerken, "*karşılaştığı 'her şeyin' anlamıyla, ondan önce karşılaştığı 'her şey' ile ilgilidir.*" Pamuk'un özlü söyleyişiyle, "*romanlarda 'her şey', 'her şey' ile ilgilidir.*" Bu nedenle, nitelikli okuyucu bu ilgiyi kurabilendir.
- Romanları "*diğer edebi anlatılardan ayıran şey*", yazarın kurguladığı ve okurun aradığı "*gizli bir merkezleri olmasıdır.*" Gizli merkez, "*romanı yapan her şeydir*" ve yüzeyde değil, "*gerilerde bir yerde, görünmez kolay bulunmaz*" bir yerdedir. Romanlar, "*hem yüzeysel görünümleriyle*", bir başka anlatımla, "*duyumsal deneyim ve bilgiye*" dayanarak yaşamı anlatırlar, hem de "*en gerideki şeye, yani merkeze, hayatın özüne, Tolstoy'un 'hayatın anlamı' dediği şeye*" ait bir "bilgi", bir "sezgi", bir "ipucu" verirler. Bu nedenle, romanlar, "*bütün insanlığa bu kadar güçle seslenebilirler.*" Pamuk'un deyişiyle, insan veya okur, "*hayatın anlamına, özüne ilişkin en derin, en kıymetli bilgiye*" kendi gücüyle ve aklı ile ulaşabilir. Bu hayal, "*çok eşitlikçi, çok demokrat bir umuttur.*" Romanın değeri, "*merkezinin, dünyanın merkezini, anlamını ima edebilme gücünde yatar.*"

Hayal edebilme, yaşamın derin anlamını bulabilmeyi düşünebilme, her okur için geçerli olduğu için eşitlikçi ve demokrat bir umuttur. Hayal edebilme, herkesi eşitleştirdiği için, demokrat bir umuttur. Pamuk'un bu söylemi, yirminci yüzyılın büyük Alman filozofu Ernst Bloch'un "Umut İlkesi" adlı önemli yapıtını anımsatmaktadır. En geniş anlamıyla edebiyat "olabiliri" anlattığı için, okuru "dünyanın merkezi" veya buna benzer önemli düşünceler üzerine düşünmeye özendirir. Böylece de estetik duyarlılığı ve kavrayışı geliştirir.

Yazarın Okurdan, Okurun Yazardan Beklentileri Nelerdir?

Orhan Pamuk, anılan kitabının "Orhan Bey Siz Bunları Gerçekten Yaşadınız mı?" adlı bölümünde roman yazmayı, "*okuyucunun beklentileriyle satranç oynamak*", onu "*tahmin edip, ona karşı çıkmak ve yaşanmış deneyim ile hayal edilmiş şeyi ustaca ve bilgece karıştırma işi*" olarak tanımlar. Pamuk'a göre, roman sanatının kuvvetli özelliği, "*yazarı en çok unuttuğumuz anlarda onun metinde en çok var olmasıdır.*" Roman sanatını "*canlı tutan şey, yazar ile okur arasında ortak bir kurmaca anlayışının olmamasıdır.*" Roman kuramı, "*aslında gerçeklik ile hayal arasındaki özgürlük için vardır.*" Yazar, "*her ayrıntıda, okurun, o ayrıntının yaşanmış olduğunu düşüneceğini bilir.*" Okur da "*yazarın o ayrıntıyı yaşanmış sanacağını düşünerek yazdığını düşünür.*" Yazar da "*okurun bunu düşüneceğini düşünerek o ayrıntıyı yazdığını düşünür.*" Yazar, bir tümceyi yazarken, "*okurun bunu kendisinin hayal ettiğini düşüneceğini tahmin eder.*" Okur da "*tahmini tahmin ederek okumaya devam eder.*"

Pamuk'un yukarıdaki kuramsal belirlemeleri, büyük ölçüde kurgulama ve biçimlendirmeyle yapılan yazınsallaştırma edimini anlatmaktadır. Bunlar, her türlü estetikleştirmenin kaynağı olduğu gibi, bir yazınsal yapıtın sürekli olarak yeniden okunmasını da sağlayan özelliklerdir.

Bu yazara göre, roman okumanın "*temel zevklerinden biri, kendi hayatımızla başkasının hayatını kıyaslamaktır.*" Roman

yazan ve okuyan herkes, *"aklının bir yanıyla"* anlatılanı *"baş döndürücü belirsizlik duygusu"* içinde okur.

Orhan Pamuk, "Edebi Karakter, Olay Örgüsü, Zaman" bölümünde dışsal güçlerin yanı sıra, kişinin öz seçiminin de önemini belirtmek amacıyla, gençliğinde *"hiç durmadan roman okurken, özgürlükle kendine güven duygusunu"* sarsıcı bir şekilde yaşadığını yazar. Bu sarsıcı duyguyu, *"roman okumak, dünyaya roman kişilerinin gözünden, aklından, ruhundan bakmaktır"* sözüyle açıklar. Pamuk'un öne sürümü uyarınca; roman, okuru, *"manzaranın içine davet eder; âlemi, içindeki kahramanların bakış açısından, mümkünse onların kelimeleriyle"* görmeye özendirir. Roman dünyası, içindeki kahramanların *"gözünden görüldükçe"*, okura *"daha yakın ve anlaşılır gözükür."* Romanların dayanılmaz gücü, *"bu yakınlık sayesindedir."*

Romancının İlk ve Asıl İşi Bir Kahraman İcat Etmektir

Roman sanatının en belirgin yanı, *"dünyayı, kahramanlarının bütün duyumlarıyla 'hissettiği', anladığı gibi göstermektir."* Romancının *"ilk ve asıl işi, bir kahramanı icat etmektir"* diyen Pamuk, tıpkı roman karakterleri gibi, gerçek insanın da karakterinin bir "kurmaca" olduğunu öne sürer.

Bu kaçınılmazdır; çünkü romanın merkezi ve öyküsü, yazarca kurgulanan kahramanlar üzerinden anlatılır.

Peki, bir kahraman icat etmek, ne demektir? Yazar kahraman kurgulamayı şöyle belirginleştirir: *"Bir roman kişisini icat etmek, kurmak, hepimizin hayattan bildiği bu türden, başka bir şeye indirgenemeyecek ayrıntılarla olay örgüsünü birleştirmek demektir."* Pamuk için roman yazmak, *"genel manzarada (dünyada) roman kişilerinin ruh hallerini, duygularını, düşüncelerini görme hüneridir."* Roman kişilerinin *"karakterleri, romanın genel 'manzarası'ndan oluşur."*

Yazmayı resimselleştirmek veya görselleştirmek ile ilişkilendirerek anlatmayı yeğleyen Pamuk'un değerlendirmesine göre, roman yazmak, *"kelimelerle resim yapmak, okumak da başka-*

larının kelimeleriyle kafamızda resimler canlandırmaktır." Yazar, yazma sürecini şöyle betimler: "*Bir bölümü, bir sahneyi, kaleme alırken, önce onu ayrıntılarıyla gözümün önünde canlandırırım. Benim için yazmak, dolma kalemle üzerine yazdığım kâğıda bakmak kadar, pencereden dışarı bakarken, o sahneyi gözümün önünde canlandırma işidir... Görsel hayal gücüm, yazacağım bölümü sahne sahne, cümle cümle kurup ilerlerken, kelimelere geçebilecek ayrıntıları hayal etmeye çalışır... Romancı, hayal ettiği şeyi en iyi ifade edecek kelimeyi aramakla kalmaz yalnızca, yavaş yavaş en iyi ifade edebileceği şeyi hayal etmeyi öğrenir.*"

Burada edebiyat sanatının malzemesinin dil olduğunu, her yazarın dilsel malzemeyi estetikleştirmek için onun üzerinde şiddet uyguladığını belirtmekle yetinelim. Bu bağlamda şiddet uygulamak, yazarın dilsel malzemeyi estetik beğenisi doğrultusunda sözcük seçimi, sıralaması ve metin oluşturma gibi konuları özgürce düzenlemesi demektir. Bu ilke, Hegel tarafından felsefileştirilmiştir.

Orhan Pamuk, resim ile roman arasında da benzerlik kurar. Ona göre, romanlar da "*tıpkı resimler gibi, dondurulmuş anları gösterir.*" Roman "*on binlerce küçük bölünemez*" "an" içerir. Dolayısıyla, roman okumak, "*kelimelerle tasvir edilmiş bu anları (zaman'ı), hayalimizde resimlemek*" bir başka deyişle, "*hacim'e çevirmektir.*" Burada resim ile roman arasındaki ayrım sorulabilir. Pamuk'a göre, bir resim "*dondurulmuş 'an'ı gösterirken, romanlar arka arkaya dizilmiş binlerce dondurulmuş anı sunar.*" Pamuk, "özellikle" *Benim Adım Kırmızı* romanında dünyayı "*resim aracılığıyla anlatmak ve yeniden kurmak*" istediğini dile getirir. Bu roman, kanımca yazarın en iyi romanlarından biridir.

Roman yazarken "*her zaman önce hikâyeyi kafasında resimleştirdiğini*" ve "doğru resmi" yaratmaya veya seçmeye çalıştığını belirten Pamuk'un savı uyarınca, romancılık, "*kelimelerden önce, dünyayı resim olarak hayal etme işidir.*" Roman sanatı, "*sözden önce var olan*" resmi, "*sözcüklerle anlatmak olmasına*" karşın, "*romancı ressam olmak isteyen kişi değil, kelimelerle, tasvirle resim yapmak isteyen kişidir.*"

Bu belirlemelerde Pamuk'un biyografisinin izlerini görmek olanaklıdır. Ayrıca, her başarılı yazar resim sanatı ile ilgili olarak böyle bir arka alana sahip olmak zorunda değildir.

Roman ile Dil İlişkisi Nasıl Kurulur?

Her sanatın bir malzemesi vardır. Edebiyatın malzemesi de dildir. Dilsel malzemeye şekil verilmeden edebiyat olmaz. Romanın "an"larını oluşturan sözcükleri öne çıkaran Pamuk bu kitabının "Müzeler ve Romanlar" bölümünde okur açısından roman-resim ilişkisini bir kez daha açıklar: "*Okurun hayal gücüne güvenen romancı, romanın anlarını yapan kelimelerle yalnızca tasvir ve tarif edip duyguları, düşünceleri okura bırakır.*" Okuma veya alımlama açısından yazarın şu belirlemesi ilgi çekicidir: "*Romanı anlamak, romanın tasvir ettiği resimleri hayalimizde görmek için verdiğimiz büyük çaba ve emek, yavaş yavaş bizi romanı gururla sahiplenmeye götürür.*"

Roman ile dil ilişkisine gelince: Günlük yaşam dili, "*romanın dünyasının üzerine kurulacağı sıradan anların, gelişigüzel durumların rengidir.*" Bu dilin "*saptanıp yaratıcıkla kullanılması, roman yazmanın vazgeçilmez zevki ve mutluluğudur*" ve yazarın deyişiyle, bu mutluluk, "*çeviride, başka dillerde çoğu zaman yok olup gider.*"

Bir yazınsal yapıt olan romanın alımlanmasındaki zorluk, yazarın anlatımıyla, "*yazarın ve okurun niyetlerini bilip bilmemek değil, bu bilgileri metnin söylemek istedikleriyle bir denge içinde görebilmektir. Romancının metnini, okurun niyetlerini tahmin ederek yazdığını; okurun da romancının bu tahminle yazdığını tahmin ederek okuduğunu hiç unutmayalım.*"

Roman Yazmak, Kelimelerle Resim Yapmaktır

Pamuk, "Kelimeler, Resimler, Şeyler" bölümünde Dostoyevski'nin verdiği bilginin "sözel" veya "kelimesel", büyük bir kısmının da "görsel" olduğunu ve yazınsal metnin "*hem görsel hem*

de sözel zekâmıza" veya "hayal gücümüze" seslendiğini savlar. Bu açıklamadan *"romanlar temel olarak görsel edebi kurmacalardır"* ve *"roman yazmak, kelimelerle resim yapmak, roman okumak da başkalarının kelimeleriyle kafamızda resimler canlandırmaktır"* çıkarımını yapar. Bu belirleyim uyarınca, kafasında bir "imge", bir "resim" belirdiğinde ilk işinin, *"bu resmi berraklaştırmak, kesinleştirmek olduğunu"* vurgular.

Pamuk'un "merkez" dediği şey, aynı adlı bölümde belirttiğine göre, *"hayat hakkında derin bir görüş, bir çeşit sezgi, derindeki gerçek ya da hayali, esrarlı bir noktadır."* Yazarlar, romanları *"bu yeri araştırmak, onu sezdirmek için yazarlar ve böyle okunacağını bilirler."* Romanın merkezi, yazar için *"kendisini o romanı yazmaya sürükleyen sezgi, düşünce, bilgi vs. dir."* Pek çok romancı, *"merkezi önce bir konu, anlatılacak, hikâyeleştirilecek şeyler olarak görür ve derindeki anlamı da romanı yazdıkça keşfedeceğini, ortaya çıkaracağını bilir."* Okur açısından "merkez", okunan romandaki *"asıl konunun ne olduğunu araştırma işidir."*

Peki, yazar/romancı malzemesini nereden alır? *"Yaşadığı hayat ve hayal gücü"*, *romancıya "geniş bir malzeme"* sunar. Romancının "hayat hakkında ima edeceği derin görüş", bir başka anlatımla, "merkez" ise, *"romanın yazıldıkça genişleyen ayrıntıları, biçimi, kahramanları ararsından çıkar."* Dostoyevski'nin benzer düşüncelerle romanlarını yazdığını öne süren Pamuk'a göre, "merkez" denilen ve romancıların *"içgüdüyle hissettikleri bu yer"* o kadar önemlidir ki, onu hayallerinde değiştirmek bile, onlara *"romanlarının her tümcesinin değiştiği ve bambaşka bir anlama kavuştuğu duygusu verir."*

Romanın merkezi, *"kaynağı belli olmayan, ama ormanı, tek tek bütün ağaçları, çıkış yollarını, arkada bıraktığımız yolu, gideceğimiz yeri ve dikenli çalılarla en karanlık, anlaşılmaz köşeleri aydınlatan bir ışık gibidir."* Romancı bu merkezi "hissettikçe" yoluna devam edebilir. "Karanlıktaysa" bile yakında bu "ışığı" görme umuduyla ilerler. Pamuk'un deyişiyle, roman yazmak ve okumak, *"hayattan, hayal gücümüzden gelen bütün malzemeyi, konuyu, hikâyeyi, kahramanları, hatta kişisel âlemimizi bu ışıkla,*

bu merkezle birleştirmektir." Bir romanın "*bu ışığın değdiği, yani merkezin aydınlattığı her köşesi yeni bir anlama kavuştuğu gibi, ışığın geldiği yer de kafamızda sürekli değişir.*"

Bir romanda "*merkezin yerinin belirsizliği*", okurun "*aradığı, istediği bir niteliktir.*" Merkezin yerinin derinlerde olması, hemen ortaya çıkmaması, okuma heyecanının kaynağıdır. Dolayısıyla, bir romanın merkezi, "*yazarın niyet ettiği şey kadar, okurun metinden aldığı zevklere bağlıdır.*" Bütün bunların bir sonucu olarak Pamuk, merkezi şöyle belirler: "*Romanın merkezi dediğim şey, bir romanın en sonunda bize hayat hakkında öğrettiği, hissettirdiği, ima ettiği, gösterdiği ve yaşattığı o derin şeydir.*"

Büyük yazınsal romanlara "*hayatı anlamlandıracak bir rehber gibi*" gereksinme duyulduğunu belirten Pamuk, bu tür romanlar aracılığıyla "*hem hayatın anlamı dediği şeyi ya da dünyanın merkezini aradığı için, hem de bu romanların yazarlarından, Tolstoy, Stendhal, Proust, Mann, Dostoyevski ve Woolf'tan edindiği bilgiyle kendisini inşa*" *ettiğini*, "*dünyaya bakışını, ahlaki ilkelerini oluşturduğunu*" yazar.

Roman Sanatı Hayatı Doğru Temsil Etmektir

Yazarın "Merkez" bölümündeki deyişiyle, roman sanatı, "*hayatı doğru temsil etmektir*" ve insanlarda "*romanlarda gösterildiği kadar 'karakter' yoktur.*" Yazar "*kendinde de romanlardaki gibi bir karakter*" görmediğini vurgular. Romanda belirleyici olan karakter değil, onun dünyasıdır; romanın genel manzarası içindeki yeridir. Roman kişisinin karakterini, "*tıpkı hayattaki gibi içinde yaşadığı ve yaşacağı hikâye ve durumlar belirler.*"

Peki, Pamuk'un icat ettiği ve romanın genel manzarasına yerleştirdiği kahramanları ve ayrıntıları, okur nasıl okur? Bu yazara göre, okur "*genel manzaradaki her ayrıntıyı, olup bitenlere yakın bir kahramanın duygularıyla, ruh haliyle ilişkilendirerek okur.*" Bu, roman sanatının "*kendi içyapısından gelen altın kuralıdır.*"

Romanının "zamanı"na gelince: Pamuk'a göre, "*romanlar, dünyayı içinde yaşayan insanların bakış açısından, onların ruhla-*

rının ve duyarlılıklarının bütün ayrıntıları üzerinden anlattığı için, romanın zamanı, Aristoteles'in işaret ettiği düz ve nesnel zaman değil, kahramanların öznel zamanıdır." Nesnel zaman, *"romanın parçalarını birleştiren ve bir manzara resmindeki gibi ortaya çıkmasına yarayan bir çerçeve"* işlevi görür.

Genel anlamda edebiyat tikel anlamda roman sanatını *"siyasi yapan şey"*, Pamuk'a göre, *"yazarların siyasi görüşleri, sınıf, cinsiyet vs. olarak kendimize benzemeyen birisini anlamak, ahlaki, kültürel, siyasi yargıdan önce şefkat duymak, yani bütün bu özdeşleşme ihtiyacı ve onun gücüdür."*

Romanın Verdiği Asıl Mutluluk, Özgürleşip Başkası Olmaktır

Romanda sorun ve asıl mutluluk, *"roman kişisinin karakterini, onun davranışlarından çıkarmak değil, roman kişisiyle, en azından ruhumuzun bir yanıyla özdeşleşebilmek, böylece özgürleşip başkası olmak, dünyayı bir başkası olarak görmektir."*

Roman sanatı, Pamuk'un söyleyişiyle, *"kendimizden bir başkası gibi ve başkalarından kendimiz gibi söz açabilme hüneridir."* Roman yazmanın ve okumanın, *"özgürleşmek, başka hayatları taklit etmek ve kendini bir başkası olarak düşünmekle ilgili bir yanı vardır."* Pamuk, romancılığı, kendisini *"kendi görüş açısının dışına çıkmaya, başkası olmaya zorladığı için"* sevmektedir.

Orhan Pamuk'un okuma ve yazma edimine bakışını konulaştırdığım bu yazıyı, Umberto Eco'nun aynı konulara bakışını irdelediğim ikinci bir yazı izleyecektir.

XXVIII. Umberto Eco "Genç Bir Romancının İtirafları"

Listeleri Yazmak da Okumak da Keyiflidir

"Neyi, nasıl okuyorlar ve yazıyorlar?" sorusu kapsamında Orhan Pamuk'tan sonra Umberto Eco'nun neyi, nasıl okuduğunu ve yazdığını "Genç Bir Romancının İtirafları"[194] adlı yapıtı teme-

194 Umberto Eco: "Genç Bir Romancının İtirafları"; çeviren: İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2011

linde ele almak istiyorum. Aquinalı Thomas'ın (13. yüzyıl) estetiği üzerine doktora yapan Bolonga Üniversitesi'nde estetik profesörü olarak görev yapan Umberto Eco, anılan yapıtının "Yaratıcı Yazarlık Nedir?" bölümünde *"ellili yaşlarda kendisini yaratıcı bir yazar"* olarak görmediğini, neden Homeros *"yaratıcı yazar sayılırken, Platon'un sayılmadığını"* bir türlü anlayamadığını belirtir. En sevdiği ve etkilendiği yazarların başında Borges'i anan yazar, *"neden kötü bir şair yaratıcı yazardır da iyi bilimsel makaleler yazan biri değildir?"* sorusuna yanıt bulamadığını da ekler.

Yaratıcı yazarlık kavramı, Aydınlanma felsefesinin sanat anlayışını yansıtır. Aydınlanma filozofu Kant'ın bile yaratıcı yazarlık gibi konuları genellikle estetik tartışmasının dışında tuttuğunu söylenmekle yetinelim.

Aynı zamanda dünyaca tanınmış bir göstergebilimci olan Eco, anılan bölümde bir bilimciye, bir felsefeciye veya bir sanat eleştirmenine *"şöyle şöyle yazmışsınız, desem, yazar bana 'metnimi yanlış anlamışsınız, ben tam tersini söyledim' diye yanıt verebilir"* der. Bu belirlemeler, sanatsal/yazınsal metinlerin, yazarlarınca farklı kurgulanabileceğini ve okurlarınca da farklı algılanabileceğini açık olarak ortaya koymaktadır. Nitekim Eco izleyen tümcelerde *"bir eleştirmen, 'Kayıp Zamanın İzinde'yi Marksist bakış açısından yorumlarsa... Proust bu yorumdan memnun kalmayabilir"* diyerek, yazınsal metinlerin tözsel özelliklerinden ötürü farklı alımlanabileceklerini ve yorumlanabileceklerini ilkesel olarak kabul eder.

Yazar, bir bilimci olarak kuramsal bir sav ortaya attığı göstergebilimsel bir yazısını kendisi gibi "anlamayanların" "yanlışlıklarını" kanıtlamaya çalışmasına karşın, *"yayımlanan bir romanına ilişkin yorumlara karşı çıkmamayı ahlaki bir sorumluluk saydığını"* özellikle vurgular. Bu vurgu, bilimsel ve yazınsal metin ayrımını ortaya koymayı amaçlamaktadır: Bilimsel metinler, doğrulanabilir veya yanlışlanabilir; fakat bu ilke yazınsal metinler için geçerli değildir. Bunun nedeni, yazınsal metinlerin kurgusallığından kaynaklanan "tek-anlamsızlık" ilkesidir. Eco'nun da söyleyişiyle, bir yazar, *"bir şiirde ya da romanda hayatı bütün tutarsızlıklarıyla sunmak ister. Ortaya bir dizi çelişki koyup, onları belirgin ve etkili kılmayı amaçlar."*

Umberto Eco, anılan kitabının "Bir Zamanlar" bölümünde *"ruhumun en kuytu köşesinde bir roman fikri çoktan yerleşmişti, ne var ki, ben bunun farkında değildim"* der. Yazarın ayrımına varmadan ruhunun köşesinde yerleşen roman, kendisini dünya çapında üne kavuşturan "Gülün Adı"dır. Bu kitap, daha önce not alıp, bir kenara bıraktığı "bir keşişi gizemli bir kitap okurken zehirlemenin güzel olacağı" şeklindeki bir imgeye dayanmaktadır. Edebiyattan filme aktarılarak "dolayım" değiştiren "Gülün Adı"-nın doğuş öyküsü, daha doğrusu yazarın doktorası sırasında bel-leğine yerleşen "imge", izlek veya çıkış noktası bundan ibarettir.

"Gülün Adı" yayımlandıktan sonra, yazara *"neden bir roman yazmaya karar verdiniz?"* sorusu sorulur, yazarın sıraladığı neden-ler kendi anlatımıyla, *"o anki ruh haline göre değişir."* Yazarın deyişiyle, bu nedenler *"büyük olasılıkla gerçekti"*, diyesi, *"hepsi yalandı."* Yazar, sonunda *"yanıtlar arasında tek doğru, hayatımın bir noktasında bunu yapma dürtüsünü duymuş olmamdı"* der ve bunun "yeterli bir açıklama" olduğunu dile getirir. Umberto Eco'nun kendi anlatımıyla, "Gülün Adı"nın yazılmasına yol açan etmen, bu romanı yazma "dürtüsü"dür. Dürtü, estetik/edebiyat kuramında tümüyle imgelem gücünün bir ürünü veya dışa-vuru-mu olarak değerlendirilir. Yazmaya yönelten duyusal güç, yazma sürecinde düşünsel/tinsel yeterlilikle dengelenir. "Gülün Adı"nın yazımında da gerçekleşen budur.

Yazma Dürtüsü veya Eco Nasıl Yazmaktadır?

Yazar, kendisine yöneltilen *"romanlarınızı nasıl yazdınız?"* soru-sunu kendi deyişiyle, *"soldan sağa doğru"* sözleriyle yanıtlar. Yazara göre, yazmada ilhamın/esinin önemi düşüktür. Bir başka anlatımla, *"dehanın yüzde onu ilham, yüzde doksanı terdir."* Yazar, *"Orta Çağ hakkında araştırma yapmaya"* gereksinmesi olmadığı için, "Gülün Adı"nı iki yılda yazdığını dile getirir. Eco'nun Orta Çağ hakkında araştırma yapmaya gereksinme duymamasının nedeni, Orta Çağ'ın en önemli filozof ve teologlarından biri olan Aquinalı Thomas'da estetik sorunsalı konulu doktora çalışması ve diğer araştırmaları

sonucunda edindiği bilgi birikimidir. Aquinalı Thomas'ın *"beğenme, etkinleşmenin yetkinleşmesidir"* ve *"yaratmak sonsuz bir erktir/güçtür"* sözleri, Eco'nun anlatımlarında sezilir gibidir.

Eco "Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi" adlı romanını yazdığı sırada, aynı Orhan Pamuk'un "Masumiyet Müzesi"ni yazarken yaptığı gibi, *"çizgi romanlar, bant kayıtları, dergiler ve gazeteler; kısacası, anılardan, nostaljik nesnelerden ve ıvır zıvırdan oluşan koca bir koleksiyondan"* yararlanmıştır.

Eco "Genç Bir Romancının İtirafları"nın "Bir Dünya Kurmak" bölümünde yazmayı tasarımladığı *"romanını içinde büyüttüğü"* yıllarda *"belge topladığını"*, *"bazı yerlere gidip haritalar ve karakterlerin yüzlerini çizdiğini"* belirtir. Bütün dikkatini *"anlatacağı hikâye için fikirler, imgeler, sözcükler bulmakta"* topladığını ve "münzevi bir hayat" sürdüğünü vurgulayan yazar, "Gülün Adı"nı yazmaya başlamadan önce *"yüzlerce labirent ve manastır şeması çizdiğini"*, böylece *"iki kişinin bir yerden bir yere konuşarak ne kadar zamanda gideceklerini"* bildiğini anlatır.

Bu sözler, Orhan Pamuk'un resim/çizim ile edebiyat, sözcük seçiminde aşırı özen ve sözcükleri kafasında görselleştirme ile ilgili anlatımlarıyla benzerlik taşımaktadır.

Eco'nun *"kurmaca dünyasının krokileri diyalogların uzunluğunu"* da belirlemiştir. "Gülün adı"nın bu özelliği, onu *"film senaryosu olmaya uygun duruma"* getirmiştir. Yazarın burada dile getirdikleri ile Orhan Pamuk'un romanlarını yazarken izlediği yöntemler karşılaştırılabilir.

Yazar aynı yerdeki anlatımıyla, bu yazma tarzıyla *"romanın sadece bir dil olayı olmadığını da öğrenmiştir."* Şiirde önemli olan sözcüklerin "çok-anlamlılığı" ve "sesleridir." Bu nedenle, şiirde sözcükleri "çevirmek zordur." Hikâyede durum "tam tersidir"; bu yazınsal türde *"ritmi, üslubu, hatta sözcük seçimini belirleyen yazarın kurduğu 'evrendir', o evrende yaşanan olaylardır."* Eco, *"bir romanın yapısının yazar için çok önemli olduğunu"*, ancak *"okur için çoğunlukla belirsiz"* kalması gerektiği kanısındadır. Bu düşünceler, Orhan Pamuk'un "romanın gizli merkezi" hakkındaki görüşleri ile belli ölçülerde örtüşmektedir.

Eco "Yaratıcı Fikirler" bölümünde *"romanlarının her birinin bir imgeden öteye gitmeyen yaratıcı bir fikirden doğup büyüdüğünü"*, bu imgenin veya yaratıcı fikrin "Gülün Adı"nda *"bir keşişi zehirlemek"*; "Foucault Sarkacı"nda otuz yıl önce Paris'te görüp, *"çok etkilendiği ve ruhunun derinliklerinde uzun zaman gömülü kalmış olan"* Foucault'nun sarkacı, ikinci imgenin ise *"İtalya'da Direniş Hareketi'nin üyeleri için düzenlenen cenaze töreninde trompet çalmış olması"* olduğunu anlatır. Sarkaçtan trompete nasıl gideceği sorusuna yanıt bulması, yazarın "sekiz" yılını almıştır ve bu yanıt, "romanı" oluşturmuştur.

Romanın kurgusal dünyasını *"bütün ayrıntılarıyla birlikte"* kurabilmek için, mekânları "eksiksiz" betimlemenin belirleyici önemde olduğunu öne süren yazarın değerlendirmesi uyarınca, *"iyi seçilmiş sözcükler içlerinde taşıdıkları güçle"* her şeyi belirginleştirirler. "Anlatı dünyasının" kurgusu, sözcük seçimini de belirler. Eco, anlatı dünyasının kurgusunun gereği olarak "Baudolino"da on ikinci yüzyılda konuşulduğunu varsaydığı *"karışık, hayali bir dil"* yarattığının altını çizer. Yazarın anlatımına göre, bu romanın "başlangıç imgesini" kendisini "büyüleyen" İstanbul'un *"1206'da haçlılar tarafından ateşe verilmesi"* oluşturmuştur. Alevler içindeki İstanbul, *"genç bir yalancı"*, *"bir Alman imparatoru" ve "birkaç Asyalı canavar"*, bu romanı ortaya çıkaran kurgusal imgelerdir.

Yazınsallaştırma İşlemleri ve Yöntemleri

"Kısıtlamalar" adlı bölümde *"yaratıcı imgeyi bulduktan sonra hikâyem kendi başına yol alabilir"* diyen Eco'ya göre, yazar *"hikâyenin ilerlemesini sağlamak için bazı kısıtlamalar"* getirmelidir. *"Kısıtlama, sanatsal girişimlerin olmazsa olmazıdır."* "Güzelliğin Tarihi" ve "Çirkinliğin Tarihi" adlı kitapların da yazarı olan Eco'nun açımlaması uyarınca, Kısıtlama, sanatsal üretimde yapılan seçimlerle ilgilidir. Bir ressamın yağlıboya yerine suluboya, duvar yerine tuval kullanması; bir bestecinin belli bir anahtarı seçmesi; bir şairin kullandığı dizelerdeki hece sayısı birer kısıtlamadır. Yazarın kendi söyleyişiyle, "Gülün Adı"nda *"olayların peş peşe gelmesi*

için Apokalps'in yedi trompetini entrikaya katmak" bir kısıtlamadır. Bir hikâyeyi *"kesin bir zaman dilimi içinde kurmak"* da bir kısıtlamadır. Bir yazınsal yapıtı bölümleme de bir kısıtlamadır.

Bu açıklamalardan da görüleceği üzere, "kısıtlama", yapıtın kurgusuyla ilgili olarak yapılan her türlü düzenlemeyi kapsamaktadır. Romanda sözcük seçimi, sıralaması, oluşturulan bağlam da "kısıtlama" olarak adlandırılabilir. Buradan hareketle, sanatsal malzemeyi özgüleştirmeye yönelik her türlü işlem, kısıtlama kavramı ile anlatılabilir. Kısıtlama, tümel malzemeyi biçimlendirmek suretiyle estetikleştirmek için alınan her türlü önlem veya yapılan her türlü işlemdir.

Bu bölümde aynı Orhan Pamuk gibi, Eco da tümüyle istençsel veya keyfi olarak kahramanları ve olayları "icat ettiğinden" söz eder. Bu bağlamda "kurgulama" anlamında "icat etme" de bir kısıtlamadır.

Eco, kitabının "Çift Kodlama" bölümünde estetik/edebiyat kuram ile ilgili birikiminin felsefi derinliğini dışa vuran "iki tipik post modern teknik uyguladığının başından beri farkında olduğunu" vurgular. Söz konusu "Çift Kodlama", "metinler arası ironi" ve "üst anlatı" tekniklerinin "eş-zamanlı olarak kullanımıdır." "Gülün Adı", *"metinler-arası ironinin bariz bir örneğidir."* Metinler arası geçişler, duyumsatmalar ve anımsatmalar, bu kapsamda değerlendirilir.

Üst anlatı, bir sanat/edebiyat yapıtında aynı anda "hem azınlığa", diyesi, "üstün kodlar kullanan seçkin tabakaya", hem de geleneksel ve popüler kodlar kullanan geniş halk kitlesine" hitap etmeyi dile getirir.

Eco, "Yazar, Metin ve Yorumcular" bölümünde yazınsal yapıtın "müphemliği"nden söz eder. Kanımca, "müphemlik", bu yazıda kullandığım "tek-anlamsızlık" kavramına denktir. Eco'nun *"çağrışım ve ima zenginliğini"* müphemlik kapsamında dile getirmesi, bu izlenimi güçlendirmektedir.

Eco'nun dile, metne ve okuma tarzı anlayışına göre, yazarlar *"kendi yapıtları hakkında asla yorumda bulunmamalıdır."* Belli bir okuma tarzını özendiren metin *"yorum sağlamak üzere tasar-*

lanmış bir araçtır." Açık uçlu okuma, "*belirli bir yapıt tarafından sağlanan bir etkinliktir.*" Dilbilim veya dil, içinden "*sonsuz sayıda dilsel bağın üretileceği*" bir sistemdir. Bu belirleme uyarınca, dil, aynı zamanda sonsuz sayıda anlatım ve sonsuz sayıda yorum üretme yeterliliğini içinde taşır. Eco'nun söyleyişiyle, bir metin "*sonsuz sayıda varsayım yapmaya yetkili (yetenekli daha uygun olabilir; OBK) Örnek Okur öngörebilir.*" Her metin "*karmaşık bir etkileşim stratejisine uygun olarak yorumlanır.*" Okurlar alımlama sürecinde "*toplumsal bir değer olan kendi dillerindeki yeterlilikleriyle yer alırlar.*"

Öz yaşamından kesitleri yapıtlarına serpiştirdiğini belirten yazar, bazı okurların söz konusu yaşantılarla kendilerini özdeştirdiklerini aktarır ve bu durumu, "benzer" yaşantıların farklı insanların başına gelme olasılığına bağlar.

Eco, "Foucault'nun Sarkacı"nı yazarken "*birkaç gece yanında bir kayıt cihazıyla aynı güzergâhı izlediğini, gördüğü şeyleri, edindiği izlenimleri not ettiğini*" belirtir. Yazar, bunu, Emile Zola'nın gerçekçiliğine öykünmek için değil, "*yazmakta olduğu sahnenin gözlerinin önünde bulunmasından hoşlandığı için*" yapmıştır. Eco'nun deneyimlediği tek şey, yazarın metnini, okurun "*kendi amaçları için kullandığıdır.*" Dolayısıyla, yazarın beklentisiyle okurun beklentisi çoğunlukla örtüşmeyebilir; çünkü her metin "*kendi sonuçlarını kendisi yaratır.*"

Eco, "Kurmaca Karakterler Üzerine Birkaç Not" bölümünde "*gerçek mekânlardan esinlenmekle*" birlikte "Gülün Adı"ndaki manastırla ilgili her türlü ayrıntıyı "*uydurduğunu*" vurgular. "*Saygıdeğer bir edebi topos olan eski bir elyazmasının*" bulunduğunu söyleyerek romana başlamasını da uydurmuştur. Böyle olmasına karşın, "saf okurlar" gerçek manastırı ve elyazmasını aramışlardır. Bu durum, yazara göre, "*kültürel konumları ne olursa olsun pek çok okurun kurmacayla gerçek arasındaki farkı*" göremediğini kanıtlamaktadır.

"Anna Karenina'ya Ağlamak" bölümünde Orhan Pamuk gibi, Anna Karenina figürünü öne çıkaran Eco, bu roman figürünün kurgusal bir karakter olduğunu bilmemize karşın, "*onun düştüğü*

kötü duruma neden ağlıyoruz?" diye sorar. "Bazı hassas okurlarda da" rastlanılan roman figürleriyle *"bu özdeşleşmeleri olağan sayan"* yazar, bu gibi duygulanımların "olası dünyalarda" Anna Karenina'nın *"gerçekten intihar etmesine"* bağlar.

Burada Schiller'in kullandığı "saf okur" ve "duygulu" okur kavram çiftinin Pamuk gibi, Eco'nun da kullandığını; ancak bu yazarın duygulu ve düşünceli oku yerine "hassas okur" anlatımını yeğlediği görülmektedir.

Eco, "Eksikli Olası Dünyalar ve Eksiksiz Karakter" bölümünde kurgusal önermelere *"yalan gözüyle bakılmadığını"*, yazılan şey "doğruymuş gibi" davranıldığını, "romanlardaki mekânın" en azından ana hatlarıyla *"günlük yaşamdaki dünya"* olduğunu dile getirir. Yazarın anlatımıyla, kurgusal bir dünya *"sadece olası bir dünya değil, aynı zamanda küçük ve eksikli bir dünyadır."* Okur, kurgusallığı koşullarına uyarak, olayları *"doğruymuş gibi"* kabul etmeye eğilimlidir. Bu son anlatım, Hans Vaihinger'in estetik kuramına kazandırdığı "sanki felsefesini" (die Philosopie des Als ob) yansıtmaktadır. Kurgusal anlatımlar, *"geçerli gerçek kavramları açıklığa kavuşturmak için"* gereklidir.

Yazar, "Semiyotik Nesneler Olarak Kurmaca Karakterler" bölümünde kurgusal bir karakteri *"kesinlikle semiyotik bir nesne"* olarak adlandırır. Göstergesel nesne, yazara göre, *"bir kültürün ansiklopedisinde yer alan belli bir ifadeyle (bir sözcük, imge ya da başka bir araçla) aktarılan bir dizi niteliktir."* Böyle bir nitelikler birikimi, o anlatımın veya sözcüğün "anlamı" olarak tanımlanır. Örneğin, köpek sözcüğü, köpek denilen varlığın yanı sıra, belli bir nitelikler birikimini de anlatır.

Yazarın "Kurmaca Karakterlerin Ahlaki Gücü" bölümündeki öne sürümüne göre, kurgusal karakterler *"asla değişmezler ve sonsuza kadar yaptıkları şeyin faili olarak kalırlar."* Bu nedenle, *"ahlaki açıdan"* yazarlar için önemlidirler. Gerçek dünyadaki insanlarla "iletişime" giremeyen kurgusal karakterler, annesiyle evlenen Oedipus örneğinde olduğu gibi, *"sakat bir dünyada"* yaşarlar. *"Başarılı kurmaca karakterler, 'gerçek' insani durumun kusursuz örnekleri olurlar."*

Eco'nun bir yazınsallaştırma aracı olarak önemsediği şeylerin başında "listeler" gelir. "Listelerim" adlı bölüm, bu durumu ortaya koyar. Burada yer alan "Pratik ve Şairane Listeler", yazarın deyişiyle, *"sınırlı ve açıktır."* Ayrıca, "Sırlamanın Retoriği" vardır. Bu, retorik figürler ile yapılır. "İfade Edilemeyenler" bölümünde romanlarında *"en azından bir yerde bir liste koyduğunu"* belirten Eco, bunun nedenini *"ifade edilemeyeni hissetmek beni büyüler"* sözüyle açıklar. "Nesnelerin, Kişilerin ve Mekânların Listeleri"nde *"edebiyat tarihi, saplantıyla biriktirilmiş nesnelerle doludur"* diyen yazar, "Müzeler" bölümünde *"bir müze kataloğu pratik bir listeye örnektir"* belirlemesini yapar ve kahramanlarını müze ve benzeri mekânlarda dolaştırdığını anlatır. Homeros'tan bu yana listelerin bir yazınsallaştırma aracı olarak kullanıldığını belirten Eco'nun "Bitimsiz Liste" adlı bir kitabı olduğunu da dile getirelim. Bu kapsamda Orhan Pamuk'un "Masumiyet Müzesi"nin yazımı sırasında binlerce müze gezdiğini yazdığını da unutmayalım. Eco, Alman Spiegel dergisiyle (02. 11 2009) yaptığı söyleşide listelerin kültürel ve estetik işlevleri hakkında şu görüşleri öne sürer: "Liste, kültürün kökenidir; sanat ve edebiyat tarihinin bir parçasıdır... Listeler, kataloglar ve müzelerdeki koleksiyonlar, ansiklopediler ve sözlükler ile kavranılmaz olan somutlaştırılır... Kültür tarihinde nereye bakılsa, orada listeler görülür: Kutsalların, orduların, şifalı bitkilerin, değerli hazinelerin, kitap adlarının listeleri. Romanlarım da listelerle dolup taşmaktadır.

XXIX. Ahmet Ümit: "Sultanı Öldürmek"

Öldürülen Sultan Hangisidir?

Estetik ve yazınsal bakımından her yapıtıyla kendini bir kez daha aşan Ahmet Ümit, "Sultanı Öldürmek"[195] romanında anlatı sanatının doruklarında dolaşmaktadır. Bunda Ahmet Ümit'in, yazınsal verimliliğini ve estetik yetkinliğini, insanilik ile tümleyerek yaşam tarzına dönüştürmesinin büyük payı vardır.

---

195 Ahmet ÜMİT: "Sultanı Öldürmek"; Everest Yayınları, İstanbul, 2012

"Gün Akşamlıdır, Sultanım!" alt başlığını taşıyan "Sultanı Öldürmek", tarih birikimini derin bir sevgiyle yazınsallaştırmanın ürünüdür. Ahmet Ümit'in tarihseli ve dili üst düzeyde estetikleştirdiği bu romanı okuyup bitirdiğimde, bir edebiyat bilimci ve okur olarak böyle yazarlarımız olduğu için gururlandım.

"Sultanı Öldürmek"nin kapak tasarımı, romanın içerik ve biçem zenginliğini ve anlam çoğulluğunu simgelemektedir. Ahmet Ümit "Sultanı Öldürmek"te, tarihsel ile günceli, insanın güçlü ve zayıf yönlerini, aşkın saplantıya dönüştürülmesini ve tarihi araçsallaştırma eğilimini büyüleyici bir dil ile betimlemiştir.

Romanda anlatılaştırılan olay, farklı kişilik özelliklerine sahip üç tarih profesörü etrafında örülmektedir: Müştak Serhazin, Nüzhet Özgen ve her ikisinin de hocası olan Tahir Hakkı. Müştak Serhazin, yirmi yıl önce kendisini terk eden kadın olan Nüzhet'e duyduğu aşktan hiçbir biçimde kurtulamayan veya kurtulmak istemeyen insancıl ve beceriksiz bir tarih bilimcisidir.

Müştak'ı bırakıp, Amerika'ya giden tarih profesörü Nüzhet, aradan yirmi yıl geçtikten sonra, bir gün ansızın telefonla arayarak, "Merhaba Müştak" deyip, İstanbul'da olduğunu söyler. Bu telefon konuşması, içinde öldürümlerin de olduğu karmaşık bir olaylar dizisinin başlangıcıdır.

İnsan, Nasıl İnsanileşebilir?

Yazınsal polisiye türünün başlıca özelliği olan insanın "karmaşıklığını" belirgin bir yeterlilikle sergileyen Ahmet Ümit, yaşamın denetlenemeyeceğini özellikle Müştak figüründe çarpıcı bir dille anlatır. Bu nedenle, anılan figürün karakter özelliklerini belirlemek yararlı olabilir. Ahmet Ümit'in kurgulamasına ve romanın bütününe serpiştirdiği nitelemelere göre, romanın başkahramanı Müştak Serhazin; "kendisine haksızlık eden", "zaman zaman kararsız, iradesiz, savunmasız", "yaptığı işe gereği gibi yoğunlaşamayan", "korkak, çekingen ve saygılı", "kafası dağınık", "çok okuyan, güçlü bir kalemi olan, ancak yazmayan", "hastalığından dolayı yaptığını anımsamayan", "onulmaz aşkı, kendisini yaşama bağla-

yan kadını öldürdüğü duygusuyla kıvranan", "aslında karıncayı bile incitmekten sakınan", "aşırı ölçülü", "kendini çirkin ve kötü bulan", "altı yaşına değin altını ıslatan", "yaşamın zorluklarıyla yüzleşmekten kaçınan", "baskıcı babasının ölümüyle rahat bir nefes alan", "kendi içinde bir savaşçı ve dirençli, bir de edilgen ve boyun eğen kişilik taşıyan", "başarısız ve şaşkın", "kendine hep yenilenleri örnek alan", "isteği tükenmiş, işe yaramaz bir profesör", "sıkıya geldi mi sıvışan", "kendisini berbat bir hoca, kötü bir arkadaş, yalnızca kendi meseleleriyle ilgilenen kötü bir adam" olarak gören, "hiç kimseye güvenmeyen", "temkinli davranan", kendini "işgüzarlar prensi, salaklar şahı, yalancıların piri" olarak adlandıran, hastalığı nedeniyle, "sadece sorunlardan değil, sorunu yaratan yaşamdan kaçan ve krizin ardından etrafındakileri algılamakta güçlük, kavrayışta çarpıklık ve değerlendirmede yanlışlık çeken", tek teyzekızı Şaziye'nin "kendisini kollaması ve korumasından son derece hoşnut olan", "her şeyin yerinde olmasına özen gösteren", "düşmanları için bile üzülecek kadar duygusal ve yufka yürekli", kendisini "kendine bile yararı olmayan mıymıntı bir tarihçi, uymaca akıllı" olarak niteleyen, "hep yufka yürekli, merhametli ve uyumlu", "patavatsız bir yanı olan", "başkasına her zaman her koşulda iyi davranan", "kurban olmaktan hoşlanan", "kadınlarla macerasını Nüzhet ile başlatan ve sonlandıran", "zengin ve köklü bir aileye mensup pırlanta gibi bir çocuk" olarak görülen, "her zaman cömert", "hayatı boyunca kavgadan, dövüşten uzak durmuş, suçtan beladan kaçmış saygın bilimci", "kendine zarar verecek ölçüde beceriksiz", "her türlü kötü olaydan kendini sorumlu tutan", hep bir orta yol arayan", "kendini lüzumsuz bir adam" olarak gören, "hatır için çiğ tavuk bile yiyen" gibi karakter özellikleri taşır.

Ahmet Ümit, her türlü zaafına karşın, böyle karmaşık, insancıl, mütevazı ve bilimsel bir karakter yaratarak, hem "*estetik adalet*" ilkesini başarıyla anlatılaştırmıştır, hem de yapıtın gerilimini süreklileştirmiştir. Yazar, kurguladığı bu figürün insaniliğini, onun "*kimseye zarar vermemesi*", "*hep kaybedenlerin tarafında yer alması*", yenilmiş biri olarak "*yenilmişlerin tarihini anlatması*" ve

"düşmanları için bile üzülmesi" sözleriyle açığa vurur. Sayılan kişilik özellikleri nedeniyle, Müştak figürü, 18. yüzyılda hümanizm ve tolerans idesini yazınsallaştıran Alman yazar ve düşünür Gotthold Ephraim Lessing'in *"en insancıl insan, başkalarının acılarını en fazla paylaşan insandır"* sözüne uygun kurgulanmış gibidir.

Yazarın, kentin fethi sırasında ve sonrasında Konstantin'i Müştak'a anlattırması, belki de bu anlayış nedeniyledir. Bu son Bizans imparatoru, *"Konstantinopolis düştükten sonra onursuzca yaşamaktansa, ölü bedenimin şehrin topraklarına karışmasını büyük bir şeref sayarım"* diye direnir. Konstantin, *"Direneceğiz, ya kazanırız, ya ölürüz. Her ikisi de korkakça yaşamaktan iyidir"* diyerek direnişini sonuna değin sürdürür. Şehir düşünce de *"şehir düştü; ben nasıl hâlâ yaşıyorum"* diyerek, "yalın kılıç" yeniçerilere saldırır ve ölür. Türklerin kahramanlıklarıyla övünen ve olayın bir taraf için yengi, öbür taraf için yenilgi olduğunu söyleyen Tahir Hakkı bile mahzunlaşır: *"Ne yazık ki, tarih her zaman her yerde kanla yazılıyor!"*

Erk/İktidar Niçin Bölüşülmez?

Fatih'in babası II. Murat zamanında sarayda "iki hizip" vardır. "En gözde oğlu Alâeddin Çelebi" öldürülen II. Murat, Çandarlı Halil gibi Türk soyundan gelen güçlü bir sadrazam ve Zağanos Paşa ve Şahabettin Paşa gibi kapıkulları ve devşirmelerin oluşturduğu bu hiziplerin çatışmasından bıkmıştır. Fatih, Konstantinopolis'i aldıktan sonra *"ilk iş olarak devşirme paşaların rakibi, Sadrazam Çandarlı Halil'i ölüme yollayarak"*, söz konusu hizip çatışmalarını devşirmeler lehine sonuçlandırmıştır.

Ahmet Ümit, Fatih'in kişiliğini çözümleme bağlamında "baba, niçin öldürülür?" sorusunu, roman sanatının sunduğu psikolojik çözümleme olanaklarından da sonuna değin yararlanarak yazınsallaştırır. Yazarın çözümlemesi ve betimlemesi uyarınca, *"hepimiz babamıza hayranlık duyarız. İşin ilginci, aynı nedenle onu yok etmek isteriz; babanın yerine geçmek için."* Baba gibi olmak, *"anneye sahip olmak demektir."* Ayrıca, insan, bu isteğinden dola-

yı "suçluluk" ve "korku" duyar. Bu suçluluk azabı, *"beraberinde iğdiş edilmek korkusunu"*, diyesi, hiçbir zaman baba olamama korkusunu getirir. Dolayısıyla, *"korku ve hayranlık, nefret ve sevgi"* hep yan yanadır. Ayrıca, baba; gücü ve geçmişi simgeler. Tikel ve güçlü bir bireye dönüşmek için, babayı aşmak gerekir.

Öte yandan, padişah olmak, salt anneye sahip olmak değildir; babanın gücünü ele geçirmektir. Bu ise çok daha *"karmaşık bir durumdur"*; çünkü *"iktidar kadından daha tehlikelidir."* Bu bölümde Freud ile Müştak'ı rüyada buluşturan Ahmet Ümit, Freud'u şöyle konuşturur: *"Ben sizin Fatih Sultan Mehmed'i, bizim Prens Hamlet'e benzetiyorum."* Prens Hamlet'in yaşamı bilinmektedir.

Baba, oğul, kardeş ve diğer yakınların öldürülmesi, erki ele geçirme savaşımının kaçınılmaz sonucudur ve bu her dönemde ve her yerde olmuştur. Yazar, bu yüzden Freud'u *"hükümdar adayı birden fazlaysa, kardeşkanı akması kaçınılmazdır"* diye konuşturur. Bu olay, Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesine değin geriye gider. *"Kadim çağlardan beri iktidarın her zaman tek sahibi olmuştur."* Erk/iktidar, bölüşülmez. Dolayısıyla, *"dünyayı kurtaracak kişi, ister kral olsun, ister peygamber, her zaman yalnız bir kahramandır."* Ayrıca, Fatih, *"atası Osman'ın, öz amcası Dündar Bey'i öldürttüğünü"* bilir. Dolayısıyla, bu "kanlı gelenek" ona yabancı değildir.

Tarih ile Edebiyat Bağıntısı Nasıl Açıklanabilir?

Alman yazar Thomas Mann'ın *"roman anlatının şölenidir"* belirlemesinden yukarıda söz etmiştim. Bu belirleme, öncelikle Ahmet Ümit romanı için geçerlidir.

"Edebiyat-tarih ilişkisi"ni konulaştırdığım bölümde vurguladığım gibi, tarih ve edebiyatın ortak yönü, bunların öznel kurgulama ve anlatma ürünü olmasıdır. Farklı yönlerine gelince: Tarih aynı zamanda bilimdir. Tarihçi olayları neden-sonuç ilişkisi içerisinde irdeler. Buna karşın edebiyat, sanattır. Edebiyatı sanatsallaştıran nitelikse yalnızca kurgulama değildir. Edebiyat, kurgulama sürecinde dilsel malzemenin biçemselleştirilmesi, diyesi, estetikleştirilmesiyle ortaya çıkar.

Theodor Adorno, Lukacs'a ilişkin eleştirisini, gerçekliği olduğu gibi yansıtarak sanat yaratılamayacağı düşüncesine dayandırır. Adorno'ya göre, sanat, gerçekliği "görüntüleyerek" ya da belli bir "perspektiften" olduğu gibi yansıtarak oluşamaz. Sanat, "*gerçekliğin görgün biçimince gizlenen şeyleri, özerk kurgulamanın gücüyle dile getirmek suretiyle*" oluşur.[196]

Bu yaklaşım uyarınca, "tarihsel gerçekliğin" görgün biçimiyle yansıtılması sanat için yeterli değildir. Tarihselin, yazınsallık, daha kapsayıcı deyişle, sanatsallık niteliği kazanabilmesi, kurgulama, biçemselleştirme ve bunların doğal türevi olarak ortaya çıkan estetikleştirme ile olanaklıdır. Tikel ve özerk sanat yapıtı, dil üzerindeki biçimleyici çalışma ve dil dolayımıyla gerçekleştirilen biçemselleştirme ve estetikleştirme sonucu ortaya çıkar. Adorno'nun yukarıda andığım yapıtında yer alan "*bir şeyi anlatmak demek, tikel bir şey söylemek demektir*" saptamasında dile getirdiği özgünlük ve tekillik, yazınsal yapıtın belirleyici ölçütüdür. "Sultanı Öldürmek", bu ölçütleri fazlasıyla karşılamaktadır.

Ahmet Ümit'in edebiyat üretimi, genellikle tarihsel birikimi estetikleştirmeye, yazınsal söyleyişle, anlatılaştırmaya dayanır. "Sultanı Öldürmek"te de bu yaklaşım başattır. Romanın ilk bölümünde Nüzhet ile Müştak arasında geçen telefon konuşmasında "Fatih'in Kardeş Katli Fermanı" konulaştırılır. Bir zamanlar Müştak'ın "gönlünün sultanı olan" ve aşkıyla Müştak'ı "kararsız ve savunmasız" bırakan Nüzhet, tarihsel hakikatlerin arkasındaki nedenleri açığa çıkarmakta kararlı bir tarih bilimcidir. Nüzhet'in, bir Amerikalı ile yaptığı evlilik, "kültür farkı" yüzünden yürümemiştir.

Müştak'ı akşam yemeğine çağıran Nüzhet, romanın kapak tasarımında da yer alan ve üzerinde Fatih'in tuğrası bulunan bir mektup açacağı boynuna saplanarak öldürülmüştür. "Psikojenik füg" hastası olan Müştak, geçirdiği kısa süreli unutkanlık yüzünden ne zaman ve nerede bulunduğunu ve neler yaptığını kesin bilmeksizin, kendisini Nüzhet'in evinde bulur. Bilinci kısmen yerine gelince, cinayeti kendisinin işlediğini sanarak, evdeki el izlerini

---

196 Theodor W. ADORNO: "Noten zur Literatur" (Edebiyat Üzerine Notlar); Toplu Yapıtlar 11, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, 264.

silip, en önemli kanıt olan mektup açacağını yanına alır ve denize atar.

Böylece, Fatih döneminin tarihsel olayları ile bugünün ideolojik tarih anlayışı arasındaki ilişkiler bağlamında "öldürme" olayı ve Müştak'ın öz sorgulaması, yapıtın ana izleği olarak anlatılaştırılır. Müştak, "*yıllardır dinmek bilmeyen bir özlemle beklediği ve her geçen gün artan bir tutkuyla sevdiği kadını, menekşe tutkunu Nüzhet'i*" öldürmüş olabilir mi?

Yazınsallığı Güçlendiren Anımsatmalar

Nüzhet'in ve daha sonra da Tahir Hakkı'nın öldürülmesi olayını araştıran Komiser Nevzat, Babinger'in "Fatih Sultan Mehmed ve Zamanı" ve Tolstoy'un "Kroyçer Sonat" adlı yapıtlarından yola çıkarak, katili ortaya çıkarmak için, benzer motifler içeren bu yapıtlardan yararlanmaya çalışır.

Ahmet Ümit, iki tarihçinin öldürülmesi ve birinin yaralanması olayını, dilin bütün olanaklarını kullanarak muhteşem bir şekilde gizemlileştirir. Usta romancının gizemlileştirici ve sürükleyici betimlemesi nedeniyle, okuyucu kâh Müştak'tan, kâh Nüzhet'in yeğeni Sezgin'den, kâh yaşlı ve gelenekçi tarih anlayışını simgeleyen Tahir Hakkı ve onun çevresindeki genç tarihçilerden, kâh teyzekızı Şaziye'den kuşkulanır.

Öte yandan, yazar, tarihsel olayları, kurguya kurban etmez. Geçmişe ilişkin farklı görüşleri savunan günümüz tarihçilerini tartıştırmak suretiyle, geçmiş ile şimdiyi ilişkilendirir. Aktarılan tarihsel olayların, aktaranların öznel kurgusu olduğunu ve bu yüzden hakikatlerin farklı yaklaşımların çatışmasından doğabileceğini sürekli duyumsatır. Bu bağlamda yazar, Fatih Sultan Mehmet öldüğünde veya "öldürüldüğünde" diyerek, Fatih'in ölümü üzerindeki gizemi dile getirir. Nüzhet'in öldürülmesini, Fatih'in ölümü veya öldürülmesi hakkında yaptığı araştırmalarla ilişkilendirerek, ulusal tarih yazımının sorunlarını da başarıyla anlatılaştırır.

Ahmet Ümit'in, "Sırları Çözmeye Çalışan Adamın Sırrı Olur mu?" adlı bölümde Nüzhet'e söylettiği "*Çelik gibi iradesi olan*

bir ulusu, kimse tarihten silip atamaz" sözleri, bana Hegel'i anımsattı. Hegel, "Tarih Felsefesi"nde[197] Türkler, "*Yeniçerileri, sağlam bir odak noktası yaparak, kalıcı bir egemenlik kurmayı başarmıştır*" diye yazar. Bu filozofa göre, Yeniçeriler, Türk erkinin/iktidarının temelidir. Türkler, "*güçlü bir ulustur ve güçleri fetihlere dayanır.*"

"*Hiçbir cinayet göründüğü kadar basit değildir*" diyen Ahmet Ümit'in anlatımı uyarınca, II. Murat, "*Haçlılara yenildiği için*", tacını tahtını, on iki yaşında deneyimsiz bir şehzadeye bırakmıştır. Tarihi olayların aktarımında vicdan kavramını öne çıkaran yazar, "*vicdanı olmayan bir tarihçi, vicdanı olmayan bir yargıçtan daha kötüdür.*" Bu nedenle, tarihçi yargılamamalı, "*bildiklerini kaynak göstererek ve doğal olarak kendi yorumunu*" da ekleyerek aktarmalıdır.

Ahmet Ümit, Fatih'i ve Osmanlı tarihini sevecen ve eleştirel tutumla yazınsallaştırmıştır. Yazarın bu sevecen tutumu, Tahir Hakkı gibi "geçmişi kutsayan" tarihçilerin aktarımına bile yansır. Tahir Hakkı, II. Mehmed'i "*Roma İmparatorluğunu kendi hükümdarlığında birleştirip, farklı dini ve dili olan halklardan tek bir millet yaratmayı amaçlayan adam*" ve "aklı ve bilgiyi" önemseyen hükümdar olarak niteler. Bu yaklaşım, yazarın İstanbul'un fethi sırasında Ayos Romanos'un, diyesi, Topkapı'nın karşısına konumlanan Fatih'i ve ordusunun durumunu, Reşad Ekrem Koçu'ya dayanarak betimlediği bölümde de belirgindir. Söz konusu anlatım tutumu, hem romanın bilgi değerini, hem de estetik değerini önemli ölçüde artırır.

Anımsatma ve/veya duyumsatmalar arasında Nicolo Barbaro'nun "Kuşatma Günlükleri", Grandük Lukas'ın "*Konstantinopolis'te Latin külahı yerine, Türk sarığını görmeyi yeğlerim*" sözleri ve Giustiniani ailesinin oğlu Giovanni Longo ve askerlerinin yiğitliğini de anmak gerekir.

---

197 Ayrıntı için: Onur Bilge KULA: "Batı Felsefesinde Oryantalizm"; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Eylül, 2010, s. 135- 141

Tarih ve Edebiyat Nasıl İlişkilendirilebilir?

Tarihin, gücü veya erki elinde tutanın isteğine göre yazıldığını sürekli vurgulayan yazar, İtalyan ressam Belli'nin "II. Mehmed ve Oğlu" adlı yağlı boya tablosunu andığı yerde Avrupa edebiyatında en sık kullanılan malzemelerden biri olan "Cem Sultan Olayı" ve babası Kanuni tarafından öldürülen Şehzade Mustafa olayına değinir.

Bu bağlamda Cem Sultan olayının, Türk kültüründen Batı edebiyatına geçen ve yüzyıllarca özellikle drama türünde en sık kullanılan bir motif olduğunu belirtmeliyim.

Ahmet Ümit, tarihi yazınsallaştırmada önemli tarihsel yapıtlar ve tartışmalardan yararlanır. Bu amaçla özellikle Alman tarihçi Franz Babinger'in "Fatih Sultan Mehmed ve Zamanı" adlı yapıtını sıkça anlatıya katar. Edebiyat ile tarih ilişkisini, Fatih'in kişiliği bağlamında da anlatılaştıran yazar, bu padişahın Avni mahlasıyla şiirler yazdığını da dile getirir ve şu iki dizeyi aktarır: *"Dökülen yere bela tığı ile kanındır/Her dem ağza gelen mihnet ile canındır."* Baba katilliği olur da Dostoyevski'nin "Karamazov Kardeşler"inden söz edilmez mi? Nitekim Nüzhet de bir kâğıt parçası üzerine İngilizce "Particide, Filicide, Fratricide", diyesi, "baba katilliği, oğul katilliği, kardeş katilliği" anlatımlarını yazmıştır.

Ahmet Ümit, aynı yerde Müştak ile Nüzhet arasında geçen konuşmada, edebiyatı bırakıp tarihe yönelen Heredotos'a gönderme yaparak, edebiyat ile bilim ilişkisine değinir. Yazarın çok yerinde aktarımıyla, *"bilim, şiiri öldürür"*; çünkü bilim, neden sonuç ilişkisini araştırır, hakikatleri ortaya çıkarmaya çalışır ve bulgularını düz-yazıyla açığa vurur. Buna karşın, şiir salt içsellik ve öznellik ürünüdür.

Ahmet Ümit, tarih ile tarihseli yazınsallaştırma arasındaki ince ilişkiyi yetkinlikle anlatılaştırır. "Fatih'in Kardeş Katli Fermanı" adlı bölümde malzemesini zenginleştirmek için, Tolstoy'un "Kroyçer Sonatı"nı da anlatıya katar. Bu küçük yapıtta da bir kama ile karısını öldüren bir adam anlatılır. Fatih, daha çocuk yaşta "birçok ihanetle", yazarın deyişiyle, *"bir derin devlet"* ile karşılaşmıştır; çünkü *"derin devlet, her devirde, her coğrafyada vardır."*

Yazar, "Padişahlık, Onun Hamurunda Vardı" bölümünde Tursun Bey'in Konstantinopolis'in alınışı sırasında yazdığı dörtlüğü aktarır. Söz konusu dörtlük, günümüz Türkçesiyle şöyledir:

"Hisar burcu, kargı, ok, mızrakla bezenip
Bir acayip şekle büründü ki
Sanki binlerce Anka kuşu
Yuvadan gagalarını gösterirler."

Yazarın İstanbul kuşatmasını ayrıntılı yazınsallaştırdığı "Tarihini Bilmeyen, Kendini Bilmez" adlı bölümde II. Mehmed, *"aysız bir gecenin altında karanlık bir heyula gibi yıkılıp üzerine gelen"* Konstantiniyye'ye bakar ve şunları söyler: *"Ey bütün dünyanın arzuladığı şehir, ya ben seni alacağım, ya da sen beni!"*

Bu sözler, bana Niyazi Mısri'yi çağrıştırdı. Niyazi Mısri, 17. yüzyılın son çeyreğinde Limni'de sürgünde bulunduğu sırada birinin *"ya o beni, ya ben onu"* diye mırıldandığını işitir ve bu sözlerden esinlenerek şöyle bir dörtlük yazar:

"Kasap elinde koynum
Ya o beni, ya ben onu
Cellat elinde boynum
Ya o beni, ya ben onu"[198]

Kültürel Geçişimler: Doğu da Allah'ındır Batı da

"Babalarını Öldüremeyen Çocuklar Hiçbir Zaman Büyüyemezler" bölümünde *"kendini yeryüzünde Allah'ın gölgesi olarak gören"* Fatih, Bakara Suresi'nde buyrulan, *"Doğu da Allah'ındır Batı da"* sözleri uyarınca, Osmanlı İmparatorluğu'nu doğuya ve batıya doğru genişletmiştir. Goethe "Batı Doğu Divanı"nda bu sözleri "Talismane" adlı şiirde

198 Niyazi Mısri hakkında ayrıntı için: Onur Bilge KULA: "Anadolu'da Çoğulculuk ve Tolerans"; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Ekim, 2011, s.

"Tanrı'nındır Doğu
Tanrı'nındır Batı"[199]

şeklinde dizeleştirmiştir.

Ahmet Ümit, edebiyatı, "O Benim Delice Tutkum, Hiçbir Zaman İyileşmeyecek Yaramdı" bölümünde de bir yan izlek olarak Polis Nevzat'ın ağzından da anlatıya katar: "Edebiyata meraklı mısınız Müştak Bey?" diye soran komiserin sözleri üzerine hafif şaşkınlık geçiren Müştak, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u düşünerek yanıt verir: *"Okurum tabi... Romanlar olmadan hayat çok sıkıcıdır."* Ayrıca, Müştak'ın yirmi yıl boyunca Nüzhet'e yazdığı mektuplar da polisin elindedir. *"Değme edebiyatçılar yazamaz, bu mektupları"* diye mırıldanır kadın polis Zeynep: *"Kitap yapsanız, yok satar... Mektuplarınız enfes... Ona sultan diye hitap ediyorsunuz mektuplarınızda..."* Müştak'ın yanıtı: *"Bir şarkı sebebiyle... Ortak şarkımız... Siz bilemeyebilirsiniz... Vücut iklimimin sultanı sensin... İkimizin ortak şarkısıydı... Sultan lafı ordan kaldı..."*

Ahmet Ümit, Fatih'in zehirlenmiş olabileceğini duyumsatan Âşık Paşazade'nin şiirini Müştak'ın ağzından aktararak, romanın estetik lezzetini yükseltir:

"Tabibler şerbeti kim verdi hana
O han içti şarabı kana kana
Ciğerin doğradı şerbet o hanın
Hemin-dem zari etti yana yana
Dedi niçün bana kıydı tabibler
Boyadılar ciğeri canı kana."

Yazar, yukarıdaki şiir ile tarihsel bir olayı, estetik boyuta taşıyarak, resmi tarih anlayışıyla örtüşmeyen yaklaşımların daha rahat tartışılmasına ortam hazırlar. Fatih'in zehirlenerek öldürüldüğü olasılığını veya savını araştıran gerçek kişiler de vardır. Yazarın anlatımı uyarınca, örneğin, ressam ve müzeci Elif Naci 1964'te Fatih'in *"mezarının açılması ve toksikoloji testi yapılmasını"*

---

199 Onur Bilge KULA: "Batı Edebiyatında Oryantalizm II"; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011

önermiştir. Okur, böyle bir olasılığın varlığından söz etmenin tehlikeli de olabileceğini, Müştak ile Komiser Nevzat arasında geçen konuşmadan öğrenir. Fatih'in zehirlenmek suretiyle öldürülmüş olabileceğini söylemek, bazılarınca *"şanlı tarihimize leke sürmek olarak"* değerlendirilmektedir. Bu anlatımlar, tarihin, bilim olmaktan çıkarılarak, milliyetçi ideolojinin amaçları doğrultusunda araçsallaştırılabileceğini de göstermektedir.

Öte yandan, romanda verilen bilgiye göre, Fatih'in öldüğü ve öldürüldüğü yer olan Tekfur Çayırı, *"Romalıların tuzağına düşen Kartacalı Komutan Hannibal'in kendini öldürdüğü yere çok yakındır. İstanbul'u Roma İmparatorluğu'nun başkenti yapan Büyük Konstantin de bu yörede vefat etmiştir."* Bu durum, Fatih'in ölümünü daha da gizemlileştirmektedir.

Ahmet Ümit, başhekim ve Fatih'in yakın dostu olan Yahudi Maestro Iacope, diyesi, Yakup Paşa'nın, Fatih'e ilk müdahaleyi yapan Acem hekim Hamideddin el-Lari'nin yanlış ilaç vererek ölümüne neden olduğu yolundaki savını ve Yakup Paşa'yı ele geçiremeyen başıbozukların *"Yahudi mahallesine yöneldiklerini, dükkânları yağmaladıklarını ve halkı kılıçtan geçirdiklerini"* de aktararak, Fatih'in gerçek ölüm nedeni hakkındaki tartışmayı boyutlandırır.

Bilim, Her Zaman Hükümdardan Daha Güçlü(mü?)dür

Romanda betimlenen ulusal tarih yazımında "kutsalı/kutsalları olan" ve Fatih konusunda "hassas" hocalar ve kişiler, resmi tarihle örtüşmeyen her türlü yeni yaklaşımlara büyük bir öfke ve kin duymaktadır. Bunlar, Fatih'in babasını öldürttüğü ve kendisinin de oğlu tarafından öldürülmüş olabileceği savına şiddetle karşıdırlar.

Romanda anlatılan Tahir Hakkı ve onun etrafındaki Fatih konusunda "duyarlılığı" yüksek tarihçiler, Nüzhet'in *"Fatih'in II. Murad'ı öldürdüğünü kanıtlayacak bir tez üzerinde çalışmasına"* asla katlanamaz ve böyle çalışmaların "milletin değerleri" dedikleri şeyi yıkmaya yönelik olduğunu düşünür. *"Her iktidar, tarihi kendi çıkarına göre yazdırtır"* savına hiç iltifat etmeyen, bu tür

"yanlışları ve kusurları saklayan", "romantik tarih" yazıcılarına göre, on dokuz yaşında hükümdar olan II. Mehmed, *"ihanetlerden devşirdiği"* yaşam deneyimi ve özünde "taşıdığı padişahlık" hamuruyla olayları değerlendirmesini ve uygun anı beklemeyi bilmiştir; çünkü *"beklemeyi bilmek, en büyük bilgeliktir."*

Ahmet Ümit, sorunlaştırdığı tarih anlayışını belirginleştirmek amacıyla olmalı, "Yedi Tepeli Şehri, Ancak Yedinci Padişah Fethedebilir" adlı bölümde Fatih'e bilimcileri sorgulatır ve Hükümdarı şöyle konuşturur: *"Molla Gürani, ne şehzade dinlerdi, ne hükümdar... O bir kez dahi eğilmemiştir tahtımızın önünde... Molla Hüsrev de... Ulema dediğin öyle olmalıdır zaten. İlim, her zaman hükümdardan daha güçlüdür."* Bunlar, *"dünya malını hiçe saymış ulu kişilerdir."* Âlim, "ciddi, onurlu ve vakarlı" olur; "dalkavukluk" yapmaz.

Oryantalizm, Niçin Araçsallaştırılır?

Türkiye'deki tarihçilerin bir bölümünü, *"sadece vesika toplamak"*, *"gerçeklerin üstünü örtmek"* ve *"geçmişi koruma refleksiyle geçmişte yaşanan hakikati anlatmak yerine, ulusal çıkarları savunacak kurgusal bir tarih yazmak"* ile suçlayan Nüzhet, romanda Tahir Hakkı ve çetesi tarafından "oryantalist bakışı"[200] içselleştirmiş bir tarihçi olarak eleştirilir. Böylece, oryantalizm kavramı, Batı'nın iradi olarak geliştirdiği Doğu tasarımının eleştirisi olmaktan çıkarılır, öz-eleştiriden kaçmanın aracına dönüştürülür.

Yazarın betimlemesi uyarınca, *"binlerce yıl imparatorlukla yönetilmiş bu topraklardaki insanların güç karşısında saygıyla karışık bir korkuya kapılma alışkanlığı"* hiç yadırganmamalıdır. Resmi tarih yazımına ilişkin eleştiriyi, "oryantalist bakış" olarak yaftalayarak, etkisizleştirme girişimi de bu bağlamda değerlendirilmelidir.

---

200 Oryantalizm hakkında ayrıntı için: Onur Bilge KULA: "Batı Edebiyatında Oryantalizm I- II"; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Nisan, 2011

XXX. Türkiye'de Edebiyat Kuramının Durumu ve Yönelimi

Her Kuram Gibi, Edebiyat Kuramı da Öz-düşünümseldir

Yazınsallığı oluşturan özellikler ve yazınsallık-kurgusallık ile ilgili bölümlerde edebiyat kuramının dünyadaki gelişim düzeyini ortaya koymaya çalıştım. Söz konusu bölümlerden de anımsanacağı gibi, dolaysız olarak "edebiyat/yazın kuramı"nı irdeleyen Terry Eagleton[201] , Peter Zima[202], Jonathan Culler[203], Martin Sexl[204], Achim Geisenhanslüke[205], Oliver Jahraus[206] ve Jürn Gottschalk-Tillmann Köppe[207] gibi edebiyat kuramcı ve bilimciler, yazın-kuramsal tartışmanın belirginleşmesine ve boyutlandırılmasına kalıcı katkılar yapmışlardır.

Kuram sorununa diğerlerine göre biraz daha fazla yer ayıran Culler, "Yazın Kuramı" adlı yapıtında genel anlamda kuramsal olmakla birlikte, yazın-kuramına da uyarlanabilecek şu savların altını çizer:

1. Kuram, dallar-arasıdır; tek bir bilim alanına, örneğin, edebiyata ilişkin söylem, edebiyatla sınırlı kalmaz, edebiyatın ötesine uzanır.

2. Kuram, hem çözümleyici, hem de spekülatiftir. Örneğin, dil, anlam, imgelem gücü gibi kavramlar, her iki açıdan da değerlendirilebilir.

---

201 Terry EAGLETON: "Einführung in die Literaturtheorie -Yazın Kuramına Giriş-"; Verlag J. B. Metzler, 3. Auflage, Stuttgart, Weimer, 1994

202 Peter V. ZIMA: "Literarische Ästhetik -Yazınsal Estetik-"; Francke Verlag, Tübingen, 1991

203 Jonathan CULLER: "Literaturtheorie -Yazın Kuramı-"; Reclam, Stuttgart, 2004

204 Martin SEXL (Hrsg): "Einführung in die Literaturtheorie -Yazın Kuramına Giriş-"; UTB, Beltz Verlag, Weinheim, Basel, 2004

205 Achim GEISENHANSLÜKE: "Einführung in die Literaturtheorie -Yazın Kuramına Giriş-"; WBG, 2. Auflage, Darmstadt, 2004

206 Oliver JAHRAUS: "Literaturtheorie -Yazın Kuramı"; Francke UTB, Weinheim, Basel, 2004

207 Jürn GOTTSCHALK/Tilmann KÖPPE (Hrsg.): "Was ist Literatur? Basistexte der Literaturtheorie -Edebiyat Nedir? Yazın Kuramının Temel Metinleri-"; Mentis, Paderborn, 2006

3. Kuram, insan bilincine ve sağduyusuna bir eleştiridir; bir başka anlatımla, kuram, doğal sayılan yaklaşımları ve tasarımları sürekli sorgular.

4. Kuram, düşünümseldir; bir başka deyişle, kuram, düşünme üzerine düşünmedir. Örneğin, salt yazınsal olgu ve oluşları açıklamak için kullanılan ulamları eleştirel değerlendirmekle yetinmez; bizzat kuramın kendisini, yazın-kuramsal varsayımları da sorgular. Dolayısıyla, kuram, Culler'ın dediği gibi, salt düşünümsel değil, aynı zamanda "öz-düşünümseldir."

Yazın-kuramı ve biliminde üzerinde görüş-birliğine varılan temel nokta, anlatı sanatının malzemesi olan dilin bağlam ve erek kapsamında kazandığı "anlam-çokluğu" ile bağlantılı olan sorunların varlığıdır.

Dilin söz varlığını oluşturan sözcükler ve kavramlar, göstergе-bilimsel söyleyişle, göstergeler, birer nedensiz "oluşturu"durlar.

De Saussure'un deyişiyle, dilsel göstergelerin "nedensizliği" ilkesi -buna "keyfilik" (arbitrarite) ilkesi de denilebilir-, yazınsal metinlerin çok-anlamlılığının, teknik deyişle, "anlamsal kesinsizliğinin" temelidir.

Anlamsal kesinsizlik, yöntem ve bulguların kesinsizliğinin başlıca kaynaklarından biridir. Söz konusu kesinsizlik, dile bağlı olarak edebiyatın "yaratıcı yazma", "imgelemsel yazma", "kurgusal yazma", "bağlam-bozucu dil" ve Derrida'nın anlatımıyla, "keşfedici dilsel deneyimin dilde gerçekleşmesi" olarak nitelendirilmesiyle iyice belirginleşmektedir.

Herhangi bir yanlış anlamayı önlemek için, "anlamsal kesinsizlik" kavramının, yazınsal metinlerin anlamsal katmanlılığını, her okumanın değişik bir değerlendirmeye yol açtığını anlatmak için de kullanıldığını belirtmek gerekmektedir.

Yazın-bilimin araştırma nesnesi yazınsal metinlerdir. Dolayısıyla, yazın-bilimsel bakımdan irdelenmesi, betimlenmesi ve çözümlenmesi gereken bolca malzeme bulunmaktadır. Yazın üretiminin, dolayısıyla da malzemenin bolluğuna karşın, yukarıda da değinildiği gibi, yazın-bilimin araştırma alanını belirlemek için, Rus biçimcilerinin diliyle, *"dilin yazınsal işlevinin tikelliğinin"* gerekçelendirilmesi, bir başka anlatımla, edebiyatın özünün belirlenmesi

gerekmektedir. Bunun için edebiyatın özü ve işlevi, bir yandan dil, özne, hakikat gibi felsefi kavramlarla ilişkilendirilmelidir. Öte yandan da edebiyatın oluşumunu ve evrimini etkileyen dış koşullarla ilgili sorunlar tartışılmalıdır.

Türkiye'de edebiyat kuramının evrimini veya güncel durumunu tartışabilmek için, genel anlamda bir bilim dalını, bilim dalı durumuna getiren, özel anlamda da edebiyat ile kuramsal uğraşı bilim düzeyine yükselten belirleyici öğelere bakmak gerekir.

Kuram

Özgün bir edebiyat kuramı söz konusu olunca durum belli ölçülerde değişmektedir; çünkü özerk bilim alanı olabilmenin bir başka önemli koşulu; dizgeli, bütünlüklü ve tutarlı bir "kuram"dır. Böyle bir kuşatıcı kuram, yazınsal araştırmalar ve yazınsal metin çözümlemelerinin bulgularının doğrulanabilirlik ve yanlışlanabilirlik niteliğinin güvencesidir.

Yazın-bilimin bağımsız bir bilim alanı olarak nitelendirilmesinin önkoşullarından biri olan "edebiyat/yazın kuramı", düşünsel-yazınsal değerlendirmelerin, yazın eleştirisinin, yazın tarihi yazımının, yazınsallığın ya da yazınla ilgili her türlü felsefi çıkarımın gerekçelendiriminin kaynağıdır.

Edebiyat bilimin yerine getirmesi gereken bir başka koşul, bütünsel, dizgeli ve sınanabilir çıkarımları olanaklılaştıran yol, yöntem ve modeller ile ilgilidir. Yazınsal metinlerin çözümlenmesi sürecinde kullanılan yöntemler ve yollar arasında yorum bilgisi, karşılaştırma, tarihsellik, toplumsallık, psiko-çözümleme, görüngüsellik, metne içkinlik, yapısalcılık, tasarımcılık (konstrüktivizm), tinsellik, bağlamsallık, söylemsellik gibi kavramları temel alan yöntemler kullanılmaktadır.

Yöntem

Olgucu ve yapısalcı anlayış uyarınca, bir bilimsel uğraş alanını, özerk bir bilim alanı olarak nitelendirilebilmek için, özgün bir

yöntemler bütünü ya da yöntem bilgisi geliştirmiş olması gerekir. Bu gerekirliğe karşın, yazınbilimsel yöntem ve yöntem bilgisi alanında sorunlar vardır; çünkü salt yazınbilimce geliştirilmiş, salt yazınbilime özgü yöntem ya da yöntem bilgisi hemen hemen yok gibidir. Özgün bir yöntem yokluğu nedeniyle, yazın bilimsel bulguların doğrulanabilirlik ya da yanlışlanabilirlik niteliği, olgucu bilim anlayışının gerektirdiği "kesinlik" ile ölçülememektedir. Bu durum, bir yönüyle yazınbilimsel tartışmanın yetersizliğinin yol açtığı boşluktan kaynaklanmaktadır.

Öte yandan, anılan sorun, öbür yönüyle yazınsal sanat yapıtlarının öz-yapısıyla ilgilidir. Yazınsal metinlerde somutlaşan kurgu ve biçem aracılığıyla oluşturulan estetikleştirme işleminden kaynaklanan sanat niteliği, böyle bir "kesinlik" beklentisini boşa çıkarmaktadır. Dolayısıyla da yazın-bilim, olgucu ve yapısalcı bilim anlayışının "kesinlik" beklentisi ile yazınsal yapıtların sanatsallığından kökenlenen "anlam ve anlamlandırma çoğulluğu olanağının" yarattığı "kesinsizlikten" doğan bir gerilim ilişkisi içerisinde sürekli bulunmak zorundadır.

Yazınsal yapıtların içerisinde barındırdıkları söz konusu "anlam ve anlamlandırma çoğulluğu olanağı", edebiyat kuramı alanında bir "boşluğun" ya da "eksikliğin" sürekli olarak var olmasının nedeni olacağa benzemektedir.

Söz konusu gerilim ilişkisine ve bundan doğan olası boşluğa karşın, doğası gereği her yazınsal kuramın işlevi, yazınsal metinlere ilişkin başkalarınca da paylaşılabilir nitelikte bütünlüklü ve dizgeli yorum(lama) modelleri sunmaktır. Modelle(ştir)me, her kuramın belli sayıda "ölçünleş(tiril)miş", her yazınsal metne uyarlanabilir yorum(lama) ilkeleri içermesi anlamını taşır.

Yazın-kuramsal Uylaşım Nasıl Sağlanabilir?

Edebiyat bilimsel bulguların paylaşılabilirliği, "özneler-arasılık" kavramıyla açıklanabilir. Özneler-arasılık, toplum-bilimlerde *"belli deneyimlerin ve bulguların birçok kişide aynı olduğu"* varsayımına dayanır. Edebiyat açısından buradan çıkarılabilecek sonuç

şudur: Sözcükler, imgeler, simgeler, göstergeler, yazınsal figürler, özellikle benzer kültürel ve yazınsal deneyim birikimine sahip çeşitli kişiler için benzer ya da aynı anlamı taşıyabilirler.

Dolayısıyla, yazın-kuramsal uylaşımı ve iletişimi olanaklılaştıran etmenlerin başında "özneler-arasılık" koşulu gelir. Özneler-arasılık, kültüre özgü deneyim ve bilgilerin paylaşılabilmesi için de gerekli koşuldur. Simgelerin veya göstergelerin anlamlarındaki farklılıklar ortaya konulmak suretiyle, belli kültürel bağlamlarda nesnel iletişim ve anlaşım için de temel hazırlanmış olur.

Ayrıca, özneler-arasılık ile bilişçilik (kognitivizm) arasındaki bağ da edebiyatın üretimi ve düşünümü açısından önemlidir. Yazınsal ve yazınsallık ile ilgili bölümde ayrıntılandırıldığı gibi, bilişçilik öğretisi, insan beyninin dış-dünyanın bütün karmaşıklığını algılamaya ve kavramaya yeterli olmadığı savına dayanır.

Gerçekliğin çok karmaşık olması nedeniyle, beyin ya da kavrama yeterliliği, kavrayabilmek ve işlemden geçirebilmek için, bütün algıla(ma)ları yalınlaştırmak zorundadır. Algılar ve bilgiler, öz-geçmişe göre, kişiden kişiye değişir. Nasıl ki insanlar çeşitlidir; algılamalar ve anlamlandırmalar da çeşitlidir. Herkes, dış-dünyayı farklı algılayabilir, bilgileri değişik işleyebilir. Dolayısıyla, salt ve değişmez bir nesnellik yoktur. Bu yüzden, özneler-arasılık, ortak iletişim için vazgeçilmez bir temel olarak değerlendirilir.

Özneler-arasılık, bir olgu ya da oluşun, farklı gözlemciler tarafından benzer koşullarda yaklaşık olarak aynı ölçüde gözlemlenebilir ve bilinebilir olması anlamını taşıdığına göre, yazın-kuramında, bu ilke gereği, yazınsal çıkarımlar hakkında uzlaşılara ya da görüş-birliğine ulaşılır. Yazın-kuramsal bulgular böylece, Kant'ın deyişiyle, "öznel genellik" niteliğine kavuşurlar. Yöntem açısından değerlendirildiğinde, özneler-arasılık kavramı, Kant'ın "öznel genellik" kavramına denk düşer.[208]

Özneler-arasılık, büyük ölçüde öznel nitelik taşımasına karşın, öznellik ile özdeşleştirilemez. Öznellik, salt bir özne tarafından bilinen, dolayısıyla da genellik savlamayan sav-sözleri ve tutumları anlatır.

---

208 Ayrıntı için: Onur Bilge KULA: "Kant- Schiller-Heidegger. Estetik ve Edebiyat"; İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012

Özneler-arasılık, öte yandan nesnellik ile de ilişkilendirilemez; çünkü nesnel olgular, koşullara bağlı olmaksızın, dolaysız olarak bilinebilir ve kanıtlanabilirler.

Kant estetiğinin başlıca kalıcı kazanımlarından biri, estetik/yazınsal beğeni yargılarının kesin olarak kavramlaştırılamayacağı savıdır. Yazınsal beğeni yargılarının kavramlaştırılamaması demek, bu yargı ya da değerlendirmelerin doğruluğunun ya da yanlışlığının kanıtlanamayacağı demektir.

"Güzel", nesnel ölçütlere göre tanımlanamaz. Bu duruma göre, estetik/yazınsal değerlendirmede sav ve karşıt-sav yan yana var-olabilir. Bir çelişki olarak görülen bu durum şöyle açıklanabilir: Kant'ın deyişiyle, estetik/yazınsal yargı, gerçi türsel/özgün bir tanım ya da kavram biçimi kazanamaz; ama genellik savı öne sürebilir. Böylece de yaygınlaşarak, "özneler-arasılık" uyarınca, "öznel-genellik" düzeyine ulaşarak, kavram niteliği kazanabilir.

Özneler-arasılık, estetik/yazınsal değerlendirmelerin bu niteliğini, diyesi, sav ve karşıt-sav birlikteliğini anlatmak için, uygun bir kavramlaştırma olarak görünmektedir.

Terminoloji

Özerk bir bilim alanı olabilmenin önemli bir başka koşulu, özgün bir "kavram örgüsü", "kavram bilgisi" (terminoloji) ya da kavram öbeğine sahip olmaktır. Yazınsal kavramlar, geliştirilen özgün yol, yordam ve yöntemler uygulanarak kazanılan bulguların bilimsel adlandırımlarıdır. Konuya böyle yaklaşıldığında, bir edebiyat kuramı, yazınsal metinlerin değerlendirimini sağlayacak yeterlilikte kavram örgüsü geliştirdiği ölçüde geçerlileşebilir.

Bir başka anlatımla: Bir edebiyat/yazın kuramı, geliştirdiği açıklama çerçevesine uymayan bir metin ortaya çıkana değin "genelgeçer" olarak nitelendirilebilir. Bu nedenle, bir edebiyat kuramı, yazınsal yorumlama edimi sürecinde sürekli olarak doğrulanabilir ya da yanlışlanabilir olmak zorundadır.

Büyük ölçüde olguculuğun ve yapısalcılığın etkisi altında dizgeleştirilen bu kuramsal anlayışa göre, anlatı metinleri "*bütün anlatı*

metinleri için geçerli olan ölçütleri" bulgulamaya olanak verecek biçimde çözümlenmelidir. Burada öne çıkarılan doğrulanabilirlik-yanlışlanabilirlik ya da "kesinlik" gerekirliği, dilsel sanat yapıtlarının özyapısından doğan "kesinsizlik" ilkesi uyarınca saltlaştırılamaz, görecelileştirilmek zorundadır.

Başka yazın kuramları, örneğin, Marksçı yazın kuramı, yazınsal metinlerin yorumlanması ve çözümlenmesi için başka ilkeleri ve ölçütleri öne çıkarabilir.

Aralarında ayrımlar olmasına karşın, edebiyata ilişkin kuramların ortak paydası ve görevi, her türlü yazınsal etkinliği nitelendirebilecek "genel kavramsal aygıt" geliştirmektir. Söz konusu "kavram aygıtı" çeşitli yazınsal alanların isterlerine uyarlanabilir nitelikte olmalıdır.

Türkiye'de edebiyat/yazın kuramı alanında "genel kavram aygıtının" yetersizliği ortadır. Bu yetersizlik, salt yazınsal sanat yapıtlarının özyapısının bir sonucu olarak görülen "tek-anlamsızlık", bir başka deyişle, "çok-anlamlılık" ilkesiyle de açıklanamaz. Söz konusu eksikliğin önemli nedeni, edebiyat kuramı alanında yeterli düşünüm ve tartışmanın geliştirilememesidir.

Başlıca Edebiyat Kuramları ve Temel Önermeleri

Edebiyat/Yazın kuramına ya da kuramlarına ilişkin düşünsel çerçeveyi belirginleştirmek için ilgili kaynaklar irdelendiğinde çeşitli yazın kuramları arasında şu ayrımlar yapılabilir:[209]

- "Yazar odaklı kuramlar": Bu kuram öbeğinde "özgeçmiş", "psiko çözümleme" ve "görgün yazınbilimin yazınsal üretimi" gibi yönlerini öne çıkaran yaklaşımlar öne çıkmaktadır. Bu bağlamda yazınsal metinlerin ereğini "doğru" ya da

209 Konunun ayrıntısı için: Ansgar NÜNNING (Hrsg.): "Grundbegriffe der Literaturtheorie"; Metzler,Stuttgart/Weimar2004. Ralf SCHNEIDER (Hrsg.): "Lietraturwissenschaft in Theorie und Praxis"; Gunther Narr Verlag, Tübingen, 2004. Ralf KLAUSNITZER: "Literaturwissenschaft. Begriffe-Verfahren-Arbeitstechniken"; W de G, Berlin, 2004. Klaus-Michael BOGDAL (Hrsg.): "Neue Literaturtheorien"; Westdeutscher Verlag, Opladen 1997. Martin SEXL (Hrsg.) "Einführung in die Literaturtheorie"; UTB, Wien, 2004. İnternet çıktısı (www. wikipedia.de)

"uygun" çözümlemek için yazarın özgeçmişi ve kişilik özellikleri önemsenmektedir.

- "Metin odaklı kuramlar": Bu tür kuramlarda metin türleri ve işlevleri gözetilerek, yazarca metne içkinleştirilen içerik ve ileti metinden çıkarımlanmaya çalışılır. "Metne içkinlik" ve giderek yaygınlaşan "metinler-arasılık" kuramı da bu çerçevede değerlendirilmektedir.
- "Okur/alımlayıcı odaklı kuramlar": Yazınsal metinlerin alımlayıcılar üzerindeki olası etkilerini irdeleyen yaklaşımlar bu kümeye girmektedir. "Alımlama estetiği", "yeni eleştiricilik", "deyiş-bilgisel çözümleme" yöntemleri, bu kuram türüne örnek olarak gösterilebilir.
- "Kod odaklı kuramlar": Göstergebilimsel yaklaşımla yazınsal metinlerin içerdikleri kodları açımlamaya ve anlamı barındıran "derin yapıları" bulgulamaya yönelik yaklaşımlar arasında "yapı-çözüm", "kapalı okuma" (close reading), "yazınsal göstergebilim", "yorum bilgisi", "kültürel kimlik" ve "ötekilik" kuramları yer almaktadır.
- "Bağlam odaklı kuramlar": Yazınsal metinleri özerk bir yapı değil, tarihsel, toplumsal ve siyasal bağıntıların bir türevi ve göstergesi olarak kavrayan kuramlar arasında Marksist yazın yorumu (tarihsel materyalist yazın kuramı), "yeni tarihselcilik", "kültür bilim" ve "post-sömürgecilik" gibi akımlar öne çıkmaktadır.

Hilmi Yavuz, "Okuma Biçimleri"[210] adlı yapıtının aynı adı taşıyan ara-başlığı altında yukarıdaki öbeklendirmede yer alan konuların büyük bir bölümünü okuma biçimleri açısından yetkinlikle irdelemiştir. Fatma Erkman-Akerson da aynı yetkinlikle söz konusu kuramları konulaştırmıştır.[211]

Yukarıda kısaca betimlenen beş kuram öbeği içerisinde yer alan hiçbir kuram, yazınsal metinlerin çözümlenmesi sürecinde uygulanan yöntem(ler) ile kesin ve genelgeçer sonuçlar ortaya koyduğunu ya da koyabileceğini savlayamamaktadır.

---

210 Hilmi Yavuz: "Okuma Biçimleri"; Timaş Yayınları, İstanbul, 2010

211 Fatma ERKMAN-AKERSON: "Edebiyat ve Kuramlar"; İthakiYayınları, İstanbul, 2010

Bütün edebiyat kuramlarına özgü bu eksikliğin ya da sorunun kaynağı nedir? Kanımca, bu önemli sorunsalın başlıca nedeni, dilsel göstergenin oluşumu ve en genel anlamıyla bir iletişim aracı olan dilin, yazınsal iletişim sürecindeki özsel niteliği ve işleviyle ilgilidir. Bu özsel nitelik ve işlev, yazınsal yapıtların "sanatsallık" niteliğinden doğan "tek-anlamsızlık" bir başka deyişle "çok-anlamlılık" ilkesi biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bir olgu ve oluşum olan dilin bu niteliği çeşitli felsefe akımlarınca irdelenmiştir ve irdelenmektedir.

Türkiye'de Yazınsal Üretimin Durumu Nasıldır?

Türkiye'de başta roman ve şiir olmak üzere, çok renkli ve canlı, çeşitli ve nitelikli bir edebiyat üretimi[212] gerçekleştirilmektedir. 2011'de edebiyat ve retorik ile ilgili olarak toplam 14.996 çeşit kitap için İSBN numarası alınmış olması bunu kanıtlamaktadır. Bu canlı ve nitelikli edebiyat üretimine eşlik eden ve giderek serpilip çeşitlenen edebiyat dergiciliği vardır.[213]

Yazınsal çeviri konusu da tartışılmakta ve yayına dönüşme eğilimi göstermektedir. Sadece 2011 yılında Türk edebiyatından 182 yapıt, onlarca dünya diline çevrilmiştir ve çok sayıda ülkede edebiyatseverlerle buluşmuştur. 2012 Ocak-Haziran döneminde yaklaşık 200 başvuru işleme koyulmuştur. Temmuz 2012 itibariyle toplam 1202 destek başvurusu kabul edilerek işleme koyulmuştur. Bunlardan 785'i yayımlanmış bulunmaktadır. Bugün Türk edebiyatı dünyada 57 ülkede ve 51 dilde okunmaktadır.[214]

---

212 Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğünün verilerine göre, Türkiye'de 2011 yılında toplam 43096 kitap için İSBN numarası verilmiştir. Bunlardan 14996 çeşit kitap, "edebiyat ve retorik" alanına aittir.

213 Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü'nün istatistikleri uyarınca, 2011'de Türkiye'de 283 edebiyat dergisi yayımlanmaktadır. Ayrıca, 8 estetik, 27 sanat başlıklı dergi yayımını sürdürmektedir.

214 Yine aynı kurumun verilerine göre, 2011 yılında "Türk Edebiyatının Dışa Açılımı" (TEDA) kapsamında 36 ülkede 84 yayıncıya 100 Türk yazarının 182 yapıtının çevirisi ve yayımı için destek verilmiştir. Destek verilen 182 eserin 32'i daha Şubat 2012 itibari ile yayımlanmıştır. Temmuz 2012 itibariyle 1202 destek başvurusu kabul edilerek işleme koyulmuştur.

Başta Türkiye Edebiyat Haritası adlı kitabın hazırlanması ve Edebiyatı Teşvik Yönetmeliği'nin çıkarılması olmak üzere, edebiyat üretimini özendirici önlemler ve bu önlemleri gerçekleştirmeye yönelik yeni yapılanmalar söz konusudur.[215]

Yazınsal üretimin bollaşmasına ve çeşitlenmesine karşın, edebiyatın özüne ve yazın kuramına ilişkin düşünsel boyutlanma ve terminoloji gelişimi yeterli düzeyde değildir.

Edebiyat üretiminin gelişimine, çeşitlenmesine, estetik ve düşünsel yönden niteliklenmesine katkıda bulunan çok sayıda, kendi içinde tutarlı ve değerli Türkçe "edebiyat yazıları" bulunmaktadır. Çoğunlukla "edebiyat yazıları" veya benzer başlığı altında yayımlanmış bu nitelikli çalışmalarda edebiyatın belli bir yönünü irdelemektedir. Bu tür yayınlar, elbette ki Türkiye'de edebiyat kuram birikiminin düzeyini yükseltmekte ve yazınsal üretimi özendirmektedir.

Bununla birlikte, edebiyat kuramını veya kuramlarını konulaştıran ve "edebiyat kuramı" başlığıyla Türkçe olarak yayımlanmış kitapların toplam sayısı bir elin parmaklarının sayısını geçmemektedir. Bu konuda yayımlanmış ilk kitap, belirleyebildiğim kadarıyla, Berna Moran'a aittir.[216] Berna Moran, anılan yapıtında, bazı yazın kuramlarını irdeleyerek aktarmakla birlikte, belki de tasarımı gereği ve amaçlı olarak, edebiyatın özüne ilişkin yazın kuramsal bir tartışmayı yeterli ölçüde yapmamıştır. Kitabın söz konusu sorunsalı konulaştıran "Edebiyatın Tanımı ve Değer Ölçütleri Sorunu" adlı bölümü, bu saptamayı doğrular niteliktedir.

Berna Moran'ın kitabının ikinci baskısı 1999'da yapılmasına karşın, 1960'ın ikinci yarısından başlayarak yaygınlaşan "edebiyatın özü nedir?" ya da "yazınsallığı oluşturan özellikler nelerdir?"

---

215 Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü'nce edebiyat üretimini özendirmek amacıyla, "Edebiyatı Teşvik Yönetmeliği" yayımlanmıştır. 2013'te yazınsal değer taşıyan yazma projelerinin parasal olarak desteklenmesi söz konusu olacaktır. Ayrıca, yine aynı amaçla edebiyat dizgesini oluşturan yazar, yayıncı, çevirmen, telif ajansı, edebiyat dergiciliği yapanların çalışmalarını eşgüdümlü ve verimli olarak yürütebilmelerine uygun ortamlar hazırlamak amacıyla, Türkiye'nin değişik bölgelerinde "edebiyat müze kütüphaneleri" hizmete sunulmuştur.

216 Berna MORAN: "Edebiyat Kuramları ve Eleştiri"; İletişim, 2. Baskı, İstanbul, 1999.

gibi sorular kapsamında yürütülen yazın-kuramsal tartışmanın sonuçları bütün yönleriyle kitaba yansıtılmamıştır.

Örneğin, ilk derli toplu "estetik kuramını" dizgeleştiren Immanuel Kant'a, özellikle de yazınsal estetiği felsefileştiren Hegel'e ve Kant'ın izleyicisi olan Hans Vaihinger'in "sanki felsefesi"ne, bir başka deyişle, kurguculuğa temel oluşturan felsefi akıma dayanan ve öncelikle Rus biçimcilerin katkılarıyla belirginleşen yazınsal dilin özüne ilişkin kuramsal tartışmalara da bu kitapta yer verilmemiştir. Nietzsche'nin felsefi açıdan dizgeli olmasa da kuramsal katkısı ve estetiği, çalışmaya katılmamıştır.

Fatma Erkman-Akerson yukarıda anılan "Edebiyat ve Kuramları" adlı kitabında "edebiyat nedir?", "temel terimler", "edebiyat ve evrensellik", "edebiyata bakış, mitoloji ve ilk poetikalar" gibi konulardan sonra "Sümer'den Aydınlanma'ya" ve "Aydınlanma'dan Günümüze" edebiyata bakışları ve kuramsal katkıları ele almaktadır.

Fatma Erkman-Akerson da anılan kitabında Kant ve Hegel'in estetik kuramına yer vermemiştir.

Erkman-Akerson'un kitabının "On Sekizinci Yüzyıl ve Aydınlanma" bölümünde, örneğin, Kant'ın "Yargı Gücünün Eleştirisi" ve "Romantik Akım" bölümünde Hegel'in "Estetik Üzerine Dersleri"nin adı geçmemektedir. Anılan filozofların söz konusu yapıtları estetik ve edebiyat kuramı alanında belirleyici önemdedir. Bu edebiyat bilimci kitabında "edebiyat-dil ilişkisini" sadece bir sayfada ele almıştır. Öte yandan, söz konusu araştırma, özellikle edebiyat kuramının evrimi açısından bir katkıdır.

Dünyada Edebiyat Kuramının Durumu/Yönelimi Nedir?

Dünyada edebiyat kuramının düzeyi, boyutlanması ve yönelimine ilişkin tartışma, başta Roman Jakobson olmak üzere, Rus biçimcilerden bu yana "edebiyatın özü nedir?" sorusunda düğümlenmektedir. Bu soruya yanıt arayışı, yazınsallığı oluşturan birtakım özelliklerin ve niteliklerin yaygınlaşmasına, yerleşmesine ve edebiyat-kuramsal birikimin artmasına yol açmıştır. Bununla bir-

likte, aynı arayış sürecinde kuramsal anlamda yazınsallık ile ilgili olarak kesin ölçütler geliştirilememiştir.

Edebiyat tümüyle öznel ve tikel bir yaratım olduğu için, bu tür nesnel ölçütlerin bundan sonra da geliştirilemeyeceği varsayılabilir. Bunun nedeni, edebiyatın özünde, daha kesin söyleşiyle, edebiyatın dil ile gerçekleştirilen anlatı sanatı olmasında yatmaktadır. Bu sorun ile dilin yapısı arasındaki bağıntıyı "yazınsallık" bölümünde tarihsel evrim sürecini gözeterek, ayrıntılı olarak irdelemeye çalıştım.

Yazın kuramı, edebiyatın özünü ve yöntemlerini dizgeli olarak çözümleme girişimidir ve yazınsal yorumlama, eleştiri, yazın tarihi, yazınsallık-şiirsellik ve yazınsal ile ilgili diğer kavramların belirlenimi gibi alanların yanı sıra, yazınsal estetik, yazınsal biçem-bilgisi ve yazınsal retorik gibi alt-alanları da kapsar.

Bunların dışında yazın kuramı kapsamında çoğunlukla şu konular ve sorunlar irdelenir: Metin kuramları, yazar-odaklı kuramlar, alımlama kuramı, yazınsal dönem, "kanon"[217] kavramı, etki kuramı, anlatı kuramı, yazınsal dolayım(sallık)[218] kuramları, eleştiri kuramları, kurgu kuramı ve yazın öğretimi kuramları.

Yazın-bilimsel yöntemler ve modeller konusunda altı çizilmesi gereken konu ya da sorun, yazın-bilime özgü tek bir yöntem ya da yöntemler olmadığıdır. Toplum ve insan bilimleri alanındaki birçok yöntem, yazın-bilimde de tekil olarak ya da birlikte kullanılmaktadır.

Yazın-bilimsel veri ve bulgular, dilsellikten ve anlatılaştırmadan kaynaklanan nedenlerden dolayı, doğa-bilimsel "kesinlik" özelliği taşımazlar. Estetik beğenilerin ya da yazınsal değerlendirmelerin "kesinlik" savı öne süremeyeceği, Kant'tan bu yana bili-

---

217 Kanon, yazın kuramında tartışılan önemli kavramlardan biridir. Kanon kavramı, yazınsal yapıtların değerlilik sırasını ve düzeyini anlatmak için kullanılır. Edebiyat terminolojisine ilişkin bölümde kavramı ayrıntılı olarak ele aldım.

218 Dolayım kavramını, "medium" kavramına, dolayımsallık kavramını ise "medialite" kavramına karşılık olarak kullanıyorum. Dolayım, "dolayımlamak: medialize etmek" örneğinde görüldüğü gibi, "medium"dan türetilen bütün kavramları karşılayacak kavramlaştırmalara uygundur. İzleyen bölümde bu kavramla oluşturulan diğer kavramlar görülebilir.

nen bir durumdur. Bu kapsamsa ancak, Kant'ın kavramlaştırmasıyla "öznel genellikten" söz edilebilir. Paul de Man'ın "kurama karşı direnme" tavrı da bu kapsamda değerlendirilir.

Edebiyatın özsel yönlerini, kesinlik-kesinsizlik tartışmasını aydınlatmak için, hem bir düşünür, hem de bir yazar olarak tanınan ve bir yetke olarak kabul edilen Sartre'ın görüşlerine başvurmak yararlı olabilir.

XXXI. Türkçe Edebiyat Bilimi Terminolojisi Ne Durumdadır?

Uzmanlık Dili Nasıl Gelişir?

İlk bölümde bir dilin gelişimi ve kendi içinde ayrımlaşmasına değinmiştim. Her dil, o dili kullananların tinsel yeterliliğine koşut olarak uzmanlık dillerini de geliştirir. Bir uzmanlık dili olan yazın-bilim dilini, yazınsal kuram birikimi kapsamında geliştirilen görece yeni kavramları ve kavramlaştırma eğilimlerini ele almadan önce, birkaç dilbilimsel ilkeye değinmek yararlı olabilir. Bilimsel eleştiriye dayanıklılık ve sınanabilirlik ilkesine uygunluk savı taşıyan dilbilimsel her çözümleme, öncelikle şu bulguyu gözetir: Her dil, sözlü ve yazılı olarak kullanıldığı ölçüde gelişebilir. Bu yönüyle bir dili ancak o dili konuşanlar geliştirir. Dolayısıyla, bir dilin özünden uzmanlık dillerinin geliştirilmesi de, söz konusu dilde bilim yapanlarca gerçekleştirilir.

Teknik söyleyişle, dizgeli ve bütünlüklü bir iletişim aracı olan dil, bu niteliği ya da işlevi temelinde konuşuculara çeşitli alanlarda iletişim kurma, eşgüdüm sağlama ve üretim yapma olanağı verir. İletişim, eşgüdüm ve üretim sürecinde duyumsanan bir gereksinme adlandırılır ve bir göstergeye dönüştürülür. Böylece, söz konusu gösterge dilsel bildirimlerle dışa vurularak, dil topluluğunca paylaşılır duruma getirilir. Dil topluluğunca paylaşılan ve benimsenen adlar, sözcükler ya da göstergeler söz konusu dilin söz varlığını oluşturur.

Gereksinmenin yoğunluğu ve çeşitliliği, dilsel adlandırmaların ayrımlaşmasına yol açar. Gereksinmelerin yalınlığı ya da karmaşıklı-

ğı veya katmanlılığı, söz konusu gereksinmenin adlandırılması süreci için harcanan düşünme yoğunluğuna koşuttur. Bir başka anlatımla, düşünme ya da düşünüm ne denli yoğunsa, kavramlaştırma gereksinmesi o denli yoğundur ve kavramların düşünsel veya bilimsel derinliği ve çeşitliliği o denli belirgindir.[219] Bu durum, en açık biçimde uzmanlık dilleri için geçerlidir; çünkü uzmanlık dili veya dillerinin temelini oluşturan kavramlar, düşünsel soyutlama etkinliğinin sonuçlarıdır ve bu yönleriyle üst düzeyli düşünüm ürünleridir.

Alan (uzmanlık) dilleri ile günlük dil arasında diyalektik bir bağ, etkileşim vardır. Söz konusu bağ ve etkileşim, ölçünlü dilin iç ayrımlaşmasının nedenlerinden biridir.

Uzmanlık alanı ile ilgili dilsel katkılar, genellikle düşünsel-bilişsel soyutlamaların bir türevidir. Bu temelde kavramlar, öncelikle ölçünlü dili besleyen üç kaynaktan -birey dili, toplumsal küme dili, yöre dili- biri olan "birey dili" ile ilintilendirilirler. Ölçünlü dil, bilimcilerce bilim dili olarak kullanıldığı sürece ve ölçüde ilgili bilim dalının "uzmanlık dili" gelişebilir; belli bir gelişmişlik düzeyine ulaşan "uzmanlık dili" de ölçünlü dili varsıllaştırır. Bu bağlamda ölçünlü dil, uzmanlık dilinin ortamı ve varlık nedenidir; ancak ölçünlü dilin "biçem alanları", "biçem katmanları" ve "biçem tipleri", uzmanlık dilinin biçem konusundaki eğilimleriyle tümüyle örtüşmez. Alan dili, doğasından kaynaklanan "içerik önceliği" nedeniyle, düz ve içerik ağırlıklı bir biçem ya da anlatım özgünlüğü taşır.

Ölçünlü dil çok belirgin olarak "öz" öğelere dayanmak eğilimindedir; alan diliyse öz dilin yapım, türetim ve anlatım özelliklerinin yanı sıra, "yabancı" öğeleri de yadsımaz; onları kendi içinde özümser. Böylece de alan ya da uzmanlık dilleri belli düzeyde uluslararası bir niteliğe kavuşur. Belli alanlarda uzmanlaşan bilimcilerin birbiriyle daha kolay iletişim kurmasının başlıca nedeni de budur.

Bir alan ya da uzmanlık dilini oluşturan kavramlar, içeriklerinin anlam yoğunluğuna göre az ya da çok günlük dilin dilbilgisel olanaklarından yararlanılarak türetilir. Bu durum, aşağı yukarı

---

219 Dil-düşünce arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisi için: Noam Chomsky: "Dil ve Zihin" Ayraç, genişletilmiş basım, Ankara, 2001

bütün dillerde rastlanan sözcük birleştirimi, türetimi, geçişimi ya da dönüşümü, ödünçleyimi ve oluşturumu gibi kavramlaştırma yol ve yöntemlerinde somut olarak görülebilir.

Kavramlar bir kez oluşturulduktan sonra ve ilgili alanın biliş-sel-bilimsel gelişiminin göstergesi olarak, kullanıldıkları sürece, varlıklarını korurlar. Ölçünlü dilin söz varlığı için geçerli olan anlam genişlemesi, daralması, yitimi gibi olası değişikler alan dili için de geçerlidir.

Bu olgu, bir kültür alanı olan bilimin birikimlilik özelliğine bağ-lanabilir; ancak süreçsellik, tarihsellik, değişirlik ve bütün bunların bir göstergesi olarak görecelilik gibi bilimin genel özelliklerinin bir sonucu olarak kavramlar, günlük dilin sözcüklerine göre daha kısa ömürlüdürler. Kavramların kısa ömürlülükleri belli sürede yok olup gitmeleri anlamında değil, güncelliklerini yitirmeleri ya da yeni içerik, dolayısıyla da nitelik kazanma anlamındadır.

Yukarıda betimlenen genel çerçeve en "eski" alan dillerinden biri olarak değerlendirilen edebiyat/yazın bilim kavramları için de geçerlidir. Üst ya da ölçünlü dil anlamında Türkçeyi katmanlaştı-ran, geliştiren yazın-kuramsal kavramların tümü, edebiyat bilimi dili olarak adlandırılır. Dil, dil felsefesi ve edebiyat ilişkisini daha önceki bölümlerde daha kapsamlı olarak ele aldım.

Bu düşünceler ışığında öncelikle Almanca olarak yürütülen kuramsal tartışmada kullanılan birtakım kavramlara ya da kavram öbeklerine Türkçe denklikler önermeye çalışacağım. Burada hemen belirtmeliyim ki, önerilerin bazıları çok dar bir yazın bilimci çevre-since kullanılmaktadır ve bu nedenle kullanım alanı geniş değildir.

—"Biçem" Temelinde Oluşturulan Kavramlar

Bir yazınsal yapıt temelinde yazarın bireysel dil kullanım özgün-lüklerinin toplamı anlamında biçem (üslup) kavramı artık Türk-çede de olağanlaşmıştır. Böyle olmakla birlikte, Ocak 2012'de yayımlanan "Roman Çözümleme Ölçütleri" bölümünde kaynak olarak kullandığım Jose Ortega y Gasset'in "Sanatın İnsansızlaş-tırılması ve Roman Üstüne Düşünceler"de (çeviren: Neyyire Gül

Işık, YKY, İstanbul, 2012) yer alan "Anlamaya Çağrı" ara-başlığı altında "stil" ve türevleri kullanılmıştır.

Biçem bağlamda "bireysel biçem", "toplumsal biçem", "sınıfsal biçem", "bölgesel/yöresel biçem", "ulusal biçem", metin düzleminde "betimleme/anlatım biçemi", "biçem aracı", "biçem türü", "biçem düzeyi", "biçem alanı", "biçem özelliği", "biçemsel" ve "biçemselleştirme" gibi kavramlara rastlanılmaktadır.

Söz konusu kavramlar, aynı bağlamlarda salt "öz" Türkçe olduğu için ve bilinçli bir dilsel yeğleme nedeniyle biçeme karşı "üslup" kavramında direnenlerin dışında, anlamına uygun bir kavram olarak yeğlenmektedir. Bununla birlikte, "biçem"den türetilen ve bütün Batı dillerinde bir durumu/niteliği anlatan "biçemsellik", biçem oluşturma eylemini belirten "biçemlemek" ve biçemi belirginleştirme sürecini dile getiren "biçemleyim" gibi kavramlar, henüz Türkçe'de yaygın olarak kullanılmamaktadır.

—"Kurgu" Temelinde Oluşturulan Kavramlar

Yazınsal yapıtların, dolayısıyla da yazın bilimin bir başka temel kavramı "kurgu"da da durum pek farklı değildir. Yazın bilimde kurgu, "hakikate uygun ya da hakikate uygun değil diye ulamlanmayan, bu nedenle de sınanabilir bir göndergesi (referansı) olmayan betimleme ya da sav söz" olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım gereği, kurgu, yazınsal metinlerin gerçekle tümüyle örtüşmek zorunda olmadığının, bir olasılığın, olabilirliğin yazarca/şairce tasarımlanması olarak anlaşılır.

Birçok yazın bilimcinin "kurgu" yerine "yapı"yı ya da "kurmaca"yı kullanmasına karşın, kurgu kavramının büyük ölçüde yerleşme sürecini geride bıraktığı savlanabilir. Bu temelde "kurgusal", "kurgusal metin", "kurgusal öykü", "kurgusal anlatı", "kurgusal dünya" "dilsel kurgu", "yazınsal kurgu", "estetik kurgu", "betimsel/anlatımsal kurgu" gibi kavramlarda pek sorun görülmemektedir.

Bunun yanı sıra, henüz bir yazınsal anlatıyı ya da metni tasarımlama anlamında "kurgulamak"; kurgulama sürecinin ve eyleminin anlatımı olarak "kurgulayım"; estetik bir ürün olan yapıtın

varoluş durumunun, bir konunun ya da söylemin ereksel olarak yeniden ya da değişik yorum(lanımı) anlamında "kurgululuk" ve bir dilsel bildirimin iletişim sürecinin kurgusal ya da olgusal oluşturucularıyla ilişkisini dile getiren "kurgusallık" kavramları için aynı yaygınlık söz konusu değildir.

Batıda "kurgu" hakkında çok sayıda kitap bulunmasına karşın, Türkçede henüz kavramları anlamlandırma ve üzerlerinde görüş birliği oluşturma aşamasına ulaşılmamasının başlıca nedeni, Türkiye'de yazın bilim alanında çalışan bilimcilerin ya bir yabancı dilde eğitim-öğretim vermeleri nedeniyle, Türkçeyi bilim dili olarak az kullanmaları ya da hiç kullanmamaları olabilir. Bunun dışında bir neden de olsa olsa yazın bilimcilerin alanlarının kuramsal gelişmelerine karşı ilgi azlığı olabilir.

—"Yazın/Şiir Bilgisi" Temelinde Oluşturulan Kavramlar

Edebiyat/Yazın, genellikle de şair/şiirle bağlantılandırılan "poet" kökünden yapılan türetimlere gelince: "Poet" için "şair" karşılık olarak sorunsuz görünmektedir; ancak "poetik" kavramı işi karıştırmaktadır. Batı dillerinde bu kavrama, "yazın/şiir sanatı", "şiir sanatı öğretisi", "edebiyatın/şiirin özünün, türlerinin, işlevlerinin, özgün anlatım araçlarının öğretisi" ya da "şiir yazımına ilişkin ölçünsel yönlendirim" ya da "şiir anlayışı" gibi anlam bütünlüklerinde rastlanmaktadır. Buna Türkçede kısaca "şiir ya da yazın bilgisi" denemez mi? Eğer burada görüş birliği oluşursa, bu kavramdan türetilen ve daha üst düzeyli ve kapsamlı yazınbilimsel uğraş alanını nitelendirmek için kullanılan "poetoloji" için "şiir bilim" denebilir. Böylece, bu işi meslek ya da uzmanlık alanı olarak yapan anlamında "poetolog" içinse "şiir bilimci" demek kendiliğinden olağanlaşır.

—"Anlatı" Temelinde Oluşturulan Kavramlar

Bu türden bir kavramsal açımlama Latince "Narratio" kökünden türetilen "öykü(leme)", "anlatı" için de denenebilir. Bu kap-

samda "narrativ" için "anlatısal"; "Narration" için "anlatı(m)"; "Narrativik" için "anlatı bilgisi" ya da bir yazarın anlatı özelliklerinin tümü; yine aynı kökten "anlatılandırmak" ve "anlatılandırım"; "Narratolog" a karşılık olarak "anlatı bilimci"; "narratoloji" içinse "anlatı bilim" önerilebilir. Bu öneriler en azından yazın-bilimsel bir tartışmayı özendirebilir.

—"Söylem" Temelinde Oluşturulan Kavramlar

Yukarıdaki kavramlar denli geniş bir kavram kümesi ya da kavram alanı oluşturmasa da üzerinde durulması gereken kavramlardan biri de Latince (diskurs) kökenli ve bütün Batı dillerinde yerleşik olan "söylem"dir. "Diskurs"a karşılık olarak artık büyük ölçüde yerleşmiş olan "söylem", yazın-bilimsel tartışmada ya da yazınsal metin çözümlemesi yöntemi bağlamında öne çıkan, dolayısıyla da karşıladığı gereksinmenin büyüklüğü nedeniyle kullanım alanı genişleyen bir kavramdır.

Söylem ile birlikte oluşturulan "söylemleştirim", "söylem oluşturma", "söylem çözümlemesi", "söylem niteliği" gibi tamlamalar üzerinde de geniş bir görüş birliği olduğu varsayılabilir. Buna karşın, önemli bir yazınsallık göstergesi olarak değerlendirilen "diskursivite"ye karşılık olarak "söylemsellik" ve "enterdiskursivite"-ye karşılık olarak "söylemler arasılık" ya da "ara-söylemsellik" aynı ölçüde yerleşik değildir.

—"Koşun" (Kanon) Temelinde Oluşturulan Kavramlar

Yazın-kuramsal yönden önem taşıyan kavramlardan biri de yine Yunanca ve Latince üzerinden Batı dillerine geçen "kanon" kavramıdır. Yukarıda da kısaca değindiğim gibi, Yunancadan gelen ve Latincede "kural", "ölçün" ya da "yol gösterici" anlamlarına gelebilen "kanon" kavramının köken anlamı, özünde İskenderiyeli ve Bizanslı dinsel aydınlarca belirlenen *"yol gösterici, örnek dinsel kuralların, kişiliklerin ve yapıtların listesidir."* Hıristiyanlığın tarihinde öncü ve yol gösterici kutsal kişilikler ve kuralların hiye-

rarşisini belirlemede ve bunları ayırmada kullanılan bu kavramın Batı dillerinde edebiyat bilimi alanında da olduğu gibi üstlenilmesi, kavramın bilinirliği ve anlamsal çağrışımsallığı göz önünde tutulduğunda olağan sayılabilir.

Bugün anlam genişlemesine uğrayarak edebiyat alanına da uyarlanan "kanon", örnek olarak seçilen yapıtların listesi, tek tek ulusal edebiyatlarda ve yazınsal dönemlerde örnek ve önemli olarak belirlenen ve yazın dersi ve eğitiminin temelini oluşturan yazarların ve yapıtların listesi anlamındadır.

Buradan da görülebileceği üzere, her bireysel seçim gibi, "kanon" ya da "koşun" belirleme de "öznel" bir belirleyimdir. Bu yönüyle "kanon" tartışmaya açık bir kavramdır. 2004 yılının son aylarında YKY tarafından yayımlanan "Kitap" dergisinde söz konusu kavram, "edebiyatta kanon" biçiminde kullanılmıştır.

Yine İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Prof. Dr. Murat Belge'nin danışmanlığında Elif Baki tarafından yapılan ve "Ulusun İnşası ve Resmi Edebiyat Kanonu"[220] adıyla yayımlanan kitabın başlığında da "kanon" kavramı yer alır. Murat Belge, bu kitaba yazdığı "takdim" yazısında şu belirlemeyi yapar: *"Edebiyat ders kitaplarının evrimini incelemeye karar verdik. Bunun bir ucu, doğal olarak, "kanon" kavramına dayanır; çünkü bir toplumsal edebiyatın "makul" olanı ile olmayanı arasında bir ayrım yapılacaksa, bunu yerleştirmenin en güvenilir yerlerinden biri, belki başlıcası, ders kitaplarıdır. Elif Baki'nin bu çalışması, böyle bir "kanon"un ne kadar olduğunu, ne kadar olmadığını ve ne kadar da olamadığını bize gösteriyor."*

Murat Belge haklı olarak edebiyat ders kitaplarının "kanon" oluşturucu işlevini dile getirmektedir. Bunun yanı sıra, alıntının izleyen bölümünde yer alan "bir toplumsal edebiyatın (kanımca, bir ulusal edebiyatın olmalı) makul olanı ile makul olmayanının ayrımının", ölçütü olarak "kanon" kavramının görülmesini doğru bulmuyorum; çünkü her ders kitabı gibi, edebiyat ders kitabı da belli siyasal tercihlere dayanır ve bu özelliğiyle zaten "kanon" oluşturucu bir işlev karşılar.

---

220 Elif Baki: "Ulusun İnşası ve Resmi Edebiyat Kanonu"; Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul, 2010

Edebiyat kitaplarının yanı sıra, edebiyat tarihi yazımı yoluyla da "kanon" oluşturulur. J. Derrida yukarıda kaynak olarak andığım "Edebiyat Edimleri"[221] adlı kitabının "Mallarme" bölümünün girişinde *"Bir edebiyat tarihinde Mallarme için bir yer var mı?"* ya da *"Mallarme'nin metni, Fransız edebiyatının kuşatıcı bir resminde yer alır mı?"* sorularını ortaya atar. Bu ve benzeri sorular, çok açık olarak edebiyat tarihi yazımının "koşun/kanon" oluşturucu işlevini imler.

"Kanon" kavramı kapsamında anmak istediğim bir başka yazar Jan Assmann'dır. J. Assmann "Kültürel Bellek"[222] kitabında kavramı ayrıntılı irdeler. Anılan kitabın "Kanon-Bir Kavramın Aydınlatılması" bölümünde söz konusu kavramı *"yazılı aktarım araçlarında ritüel bağdaşıklığın devamı"* ve *"hukuk alanında temellendirilmiş bir taahhüt ve itaat idealinin tüm yazılı aktarım alanının merkezine uygulanması"* olarak tanımlar. Bu araştırmacı ayrıca, "kanon"un Antik Çağdan bu yana farklı mecazi veya değişmeceli anlamlarını dört kümede toplar:

- *"Ölçek, cetvel, ölçüt;*
- *Örnek, model;*
- *Kural, norm;*
- *Tablo, liste."*

Assmann, "kanon"un sözcük anlamını "cetvel", "ölçek" ve "metre"; imgesel anlamınıysa, soyut düzeyde "ölçüt", "ilke", "norm" ve "kural"; somut düzeyde "örnek" ve tablo" olarak ayrımlaştırır. Assmann'ın aktarımı uyarınca, *"Kilise, kanon kelimesini kullanmaksızın, herkesi bağlayacak bir kutsal literatürün hangi öğleri"* kapsaması gerektiğini tartışmıştır.

Bu kapsamda *"4. yüzyılda, bağlayıcı ruhani meclis kararı yoluyla (kanones)"* tartışma sonuçlanmış ve *"kutsal ve buyurucu nitelikteki sabit bir liste"* ortaya çıkmıştır. Bu listeye "kanon" adı verilmiştir. Böylece, "kanon", *"liste haline getirilebilen öğeler"*; giderek *"yüksek düzeyde bağlayıcı, son derece temel, yaşama*

---

221 Jacques DERRIDA: "Edebiyat Edimleri"; Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2010

222 Jan ASSMANN: "Kültürel Bellek"; Almancadan çeviren: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001

biçim veren ilke" anlamı kazanmıştır. Kavram "*buradan 'temel' anlamında 'metin kanonu' (vurgu; yazarındır) fikrine kadar uzanan bir evrim*" geçirmiştir.

Dolayısıyla, edebiyat yapıtları ve/veya yazarlar arasında seçim yapmak, bazılarını edebiyat kitaplarına almak, bazılarını almamak suretiyle, yazınsal "kanon" oluşturulmaya çalışılır. Söz konusu seçim, edebiyat kitaplarına alınan yapıtların/yazarların yazınsal bakımdan daha değerli, alınmayanların daha değersiz olduğunu göstermez.

Bu bağlamda "bu bir alan ya da uzmanlık dili kavramıdır. Bir bilim alanında çalışanlar arasında bu tür kavramların anlaşılmaması söz konusu olamaz. O nedenle, kavramın olduğu gibi kullanılmasında sakınca yoktur" diye düşünülebilir; ancak hemen belirtmek gerekir ki, Hıristiyan geleneğinin taşıyıcısı Batı dillerini konuşan toplumlar benzer dinsel kök ve tartışma geleneğinden dolayı bu kavramı tanımaktadır. Bu nedenle, Batı dillerinde "kanon" kavramının edebiyat kuramı alanında da olduğu gibi kullanılması olağan sayılabilir.

Buna karşın, Türkiye'de durum tümüyle farklıdır. Edebiyat kuramı ile uğraşanların tümünün bile açık ve kesin olarak anlamlandırmayacakları "kanon" kavramını, genel kamuoyunun anlayabilmesi beklenemez. Bu nedenle, örneğin Türk edebiyat tarihinde hangi yazarların ve yapıtların belirleyici/temsili nitelikli olduğu biçiminde öznel bir seçimi yansıtan "kanon" kavramına Türkçe karşılık ya da denklik olarak "koşun" önerilebilir.

Türk Dil Kurumu'nca yayımlanan Tarama Sözlüğü'nde bulunan ve Türkçenin edilgen söz varlığında yer alan ve "saf saf, sıra sıra" anlamı taşıyan "koşun", "kanon"a karşılık olarak kullanılabilir. Bu öneri doğrultusunda koşun sözcüğüyle türetimler yapılabilir. Eğer "koşun" edebiyat alanında kabul görürse, bundan "koşunlama", "koşunlayım", "koşunlaştırım", "kanonite" için "koşunsallık" ya da "koşunluluk", "yazınsal koşun" gibi kavramlar türetilebilir ve böylece "koşun" etrafında bir kavram kümesi oluşabilir. Böylece, Türkçenin edilgen söz varlığında bulunan bir sözcük güncelleştirilmiş olur.

—"Dolayım" Temelinde Oluşturulan Kavramlar

Konulaştırmak istediğim bir başka kavram "Medium" kökünden türetilen ve yazılı ve görsel basın bağlamında "medya" biçiminde çoğul durumu Türkçede de bilinen kavramdır. "Medium" bir başına, örneğin, "dil, dizgeli bir iletişim aracıdır" tanımında olduğu gibi, "araç" olarak Türkçeleştirilebilir. Ancak yazın kuramında en güncel tartışmalardan biri, yazın ve "entermedialite" ilişkisi, neredeyse tümüyle bu kavrama dayanmaktadır.

Dolayısıyla bu kavrama ilişkin düşünümü yoğunlaştırmak bir gereksinme olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, örneğin, "multi-, poli-, trans- ve entermedialite" kavramlarına Türkçe karşılık bulmak gerekmektedir. "Medialite" başta olmak üzere, "medium"dan türetilen kavramlara dil ve yazın bilim bakımından uygun ve kabul edilebilir bir karşılık önerilmesi ve bu önerinin tartışılması gerekmektedir. Ancak böyle bir tartışma sürecinde ilgili kavramlar üzerinde görüş birliği oluşturulabilir ve üzerinde görüş birliği (Konvention) oluşturulan kavram ya da kavramlar yerleşebilir.

"Medialite" kavramı, yazın bilimde estetik bir nesne olan bir yazınsal metnin, kitap, film ve müzik gibi bir medya/araç üzerinden kullanılması ve alımlanması durumunu anlatmak için kullanılır. Bu açıklamalar çerçevesinde Türkçe söyleyişi uygunlaştırılan "medyum" kavramı bağlamında bir kavram alanı oluşturma girişimi çeşitli seçenekler bakımından örneklendirilebilir.

Sözcüğün köken anlamına bağlı kalındığında, "Medialite" için "medyasallık" ya da "medyalılık" denebilir. Bu durumda "entermedialite"ye karşılık olarak "ara-medyalılık" ya da "medyalar-arasılık" seçenek olarak ortaya çıkar. Estetik bir nesnenin, dolayısıyla da yazınsal metnin birçok medyada kullanılabilir ve alımlanabilir olma durumu anlamında "multimedialite" için "çok-medyalılık" denebilir. Medyasal biçim ve işlev değişikliğiyle bağlantılı olan işlemler ve etkileşimler, diyesi, bir medyumun söylemlerinin bir başkasının görüntü, resim ya da metnine dönüşümü, bütün medyalara aşkın olma durumu anlamında "transmedialite" için "aşkın

medyasallık" ya da "medya aşkınlık" denebilir. "Araç" üzerinden gidildiğindeyse, "medialite"ye karşılık olarak "araçsallık" ya da "araçlılık" önerilmesi gerekir. Bu öneri kapsamında "entermedialite" kavramıysa "araçlar arasılık" ya da "ara-araçlılık" olarak kavramlaştırılmalıdır.

Bu kapsamda önemli olan aynı kökle bağlantılı öbür kavramlara geçmeden önce, "araçsallık"tan türetilen kavramlar ve bu kavramlarla anlatılmak istenilen düşünce içerikleri arasında dilsel, bilişsel ve bilimsel bakımdan uygun bir ilişki olup olmadığının belirlenmesidir.

Batı dillerinde yazın bilim bağlamında "medialite" kavramının karşıladığı düşünceyi veya kuramsal birikimi Türkçede "araçsallık" ya da "araçlılık" kavramının karşılayamayacağı düşünüldüğü takdirde, kavrama bir başka Türkçe karşılık bulma gereksinmesi doğacaktır. Türk Dil Kurumu'nun "Derleme ve Tarama Sözlükleri"ne bakılarak, "medium" sözcüğünü karşılayabilecek bir başka seçenek olarak "dolayım" belirlenebilir.

"Dolayım" temel alındığındaysa şöyle bir kavram örgüsü oluşabilir: "Medialite" için "dolayımlılık"; "multimedialite" için "çok-dolayımlılık"; "transmedialite" için "aşkın dolayımlılık" ya da "dolayım aşkınlığı"; "entermedialite" içinse "ara-dolayımlılık" ya da "dolayımlar arasılık" önerileri seçenek olarak gündeme gelir.

—"Ağ" Temelinde Oluşturulan Kavramlar

Bir araç ya da dolayım üzerinden kendisini ortaya koyabilen edebiyat/yazın, bilgisayar sayesinde yepyeni sunuluş, ortaya konuluş ya da alımlanabilirlik niteliği ve olanakları kazanmaktadır. Kapsamı, içeriği, biçimi ve özgünlüğüyle yerleşik yazın bilim anlayışına meydan okuyan, metin, yazın, yazar ve okuyucu/alımlayıcı, eleştirmen gibi kavramları köklü bir değişiklikten geçirmeye aday olan ve geleneksel bakış açılarıyla üstesinden gelinemeyecek ölçüde geniş bir "dijital" ya da "sayısal yazın" gelişmiş durumdadır.

Bu kapsamda çoğu tamlama biçiminde olan yeni kavramlar oluşturulmuştur ve/veya oluşturulmaktadır. Bunlardan ilkini ve

yaygın olanını, diyesi, "dijital-literatür"ü karşılık olarak üzerinde tartışılması gereken bir öneri olarak adlandırdım. "Sayısal edebiyat/yazın"dan sonra en fazla rastlanılan kavram "Internet-literatür", diyesi, TDK'nın "internet" için önerdiği kavramla "genel-ağ edebiyatı/yazını" ya da "internet" sözcüğünün kök anlamı temelinde "ara-ağ yazını" ya da "ağlar arası yazın" kavramıdır.

Kullanım sıklığına göre üçüncü sırada değerlendirilebilecek konuya ilişkin bir başka kavram "Online-literatür" içinse, "online" sözcüğünün karşılığı "çevrim-içi" kavramının yerleşikliği gözetilerek, "çevrim-içi yazın" kavramı gelmektedir. Daha sonraki sıraları alan ve yazın bilimin alt kavramlarıyla oluşturulan "print-literatür" için "basılı/yazılı yazın"; "interfiction" için "ara-kurgu" yazın ve "web fiction" için "genel/ara ağ kurgu edebiyatı" kavramları da tartışılmayı beklemektedir.

—"Metin" Temelinde Oluşturulan Kavramlar

"Text" kavramına karşılık "metin" kavramı yerleşmiş olmasına karşın, "metin" temelinde ya da kapsamında oluşmuş olan kavram örgüsünün bütün öğeleri için aynı saptama yapılamaz. "Metin" konusunda birkaç örnek verilebilir. "Texttur" için "metinlik" ya da "metin olma durumu"; "Hypertext" için "üst metin"; metinlerin belli bir etkileşim süreci içerisinde oluşmaları düşüncesiyle, her metnin kendisinden önce yazılmış metinlerden izler taşıdığı anlamında "Intertext" için "ara-metin"; her metnin kendisinden etkilendiği ya da bütün metinlerden izler taşıyan metin anlamında "Transtext" için "aşkın metin" denilebilir.

Kavramın öbür türevlerine değinebilmek bakımından bir metnin oluşturucu ilkesi ya da metin olma durumunun göstergesi anlamında "Textualite" için kullanılan "metinsellik" kavramını anmak gerekmektedir. Metinsellik çerçevesinde metnin oluşturucu öğelerinden

- "Kontext" için "kapsam", "çevre" ya da "oylum";
- Metnin yüzey yapısının belirleyeni olan, söz dizimsel bağıntıları anlatan doğa bilimlerinden alınma bir kavram "Kohaesion" için "bağlaşım";

- Metnin derin yapısını, anlamsal bağıntılarını, metin dünyasını oluşturan "Kohaerenz" için "bağlam";
- Metinselliğin ölçütleri olarak kabul edilen ve metinde güdülen amacı anlatan "intensiyonalite" için "ereksellik";
- "Akzeptabilite" için "kabul edilebilirlik";
- "Enformativite" için; "bilgisellik ya da bilgilendiricilik";
- "Situasyonalite" için Türkçe karşılık olarak "durumsallık" önerilebilir.

Yine metinden türetilen ve bir başka metinsellik ölçütü olarak değerlendirilen, bütün metinlerin izlerini taşıma durumuna karşılık olarak kullanılan "intertextualite" için "metinler arasılık" ya da "ara-metinsellik"; her türlü metnin üstünde olma ve onların izlerini içerme anlamında "transtextualite" için "aşkın metinsellik" kavramları tartışılabilir.

Benzer bir kavramlaştırma gereksinmesi, "yazın" kavramının kendisi için de geçerlidir. "Yazını" teknik ve yetersiz bularak, onun yerine "edebiyatı" yeğleyenler vardır. Bu dil beğenisi kapsamında bir eğilimdir ve buna diyecek bir şey olamaz. Sözcüklerin de yasaklandığı dayatmacı ve baskıcı dönemler dışında, hiç kimse sözcük seçimi, birleştirimi ve biçem oluşturumu nedeniyle "yaptırıma" uğratılamaz. Kaldı ki, sözcükleri yasaklamaya kalkışan çağdışılar bile, büyük ölçüde koydukları yasaklarla Türkçenin doğal gelişim sürecini engelleyememiştir. Söz konusu yasakları koyanlar, ancak koydukları yasaklarla anılmışlardır.

—"Yazın" Temelinde Oluşturulan Kavramlar

Yazın ve yazınsal nitemi, kullanım alanları itibariyle çok büyük ölçüde olağanlaşmıştır. Ancak, yazınsal niteliğe kavuşturma süreci ve ediminin anlatımı "yazınsallaştırmak" ve bundan türetilen "yazınsallaştırım" kavramlarının yanı sıra, yazınsal nitelik ve düzey göstergesi ve özelliği olarak "yazınsallık" kavramı, ilgililerin ilgisini beklemektedir. Öncelikle "karşılaştırmalı yazın bilimin" gelişimine koşut olarak ortaya çıkan "multiliterarisite" için "çoğul yazınsallık" ya da "çok-yazınsallık"; "interliterarisite" için "ara

yazınsallık" ve/veya "yazınlar arasılık" yazın kuramsal tartışmada gözetilmesi gereken temel kavramlar olarak belirmektedir.

Edebiyat/Yazın üretimini, alımlanımını ve eleştirisini de kapsayan yazın kuramına ilişkin tartışmada bir estetik ürün olarak edebiyatı oluşturan öğeleri, daha kesin belirleyimle, yazınsallık ölçütlerini de konulaştırmak yararlı olabilir. Estetik bir ürün olarak edebiyatı/yazını oluşturan ölçütlerden "dilsellik" ya da "göstergesellik" ve yine aynı kapsamda "iletişimsellik" ve bu özelliklerin estetik bir üst aşamaya ulaştırılması anlamında "biçemsellik" kavramlarını yukarıda andım.

Açımlamaya çalıştığım "araçsallık/dolayımsallık" ve bunlardan türetilen ve bir yazınsal yapıtın, örneğin bir romanın veya şiirin müzikleştirilmesi, tiyatrolaştırılması ya da filmleştirilmesi ya da tersi durumlar için kullanılan "araçlar arasılık" ya da "dolayımlar arasılık" kavramı, yazınsallığın özsel ölçütlerindendir.

Ayrıca, "koyutsallık" ölçütünün de yardımıyla "geleneksellik" ya da "aktarılabilirlik" kavramları ölçüt olarak nitelendirilir. Bir sanatsal yaratım alanı ve bu alanın ürünleri anlamında edebiyatın/yazının özerkliği, öbür söylem/söylen türlerince belirlenemeyeceği, salt özüyle ilişkilendirilebileceği anlamında "özgöndergesellik" bir yazınsallık ölçütü olarak öne çıkmaktadır.

Bir yapıt okunduğu sürece yeni anlamlandırma ve yorum denemelerinin olanaklı olması anlamında "çok-anlamlılık", "anlam ya da yorum açıklığı" veya "alımlanabilirlik" özelliği taşır.

Bu ölçütle birlikte yazınsal yapıtların "yorumlanabilirliği" ve "söyleşimselliği" gibi özellikleri de dile getirilmelidir.

Son olarak estetik bir ürün/nesne olan bir yazınsal yapıtın sanatsallığını sağlayan ayırıcı bir özellik olarak "tekillik" ya da "öykünülemezlik" ölçütleri özel bir vurguyla belirtilmelidir.

Çoğu kez eleştirellik anlamında "toplumsallık", "toplumsal duyarlılık" öğelerini içeren "yazınsal/şiirsel adalet" ölçütü de yazınsallığın boyutları arasındadır.

Metinsellik ölçütleri aynı zamanda yazılı bir ürün olan ancak estetik yönüyle öne çıkan yazın yapıtlarının oluşturucu ölçütleri arasında anılmalıdır. Metin kavramı bağlamında metinsel-

lik ölçütleri yukarıda belirtildiğinden burada yinelemeye gerek duyulmamaktadır.

Her yazınsal yapıt belli bir kültürel bağlamda üretildiğinden ve kültüre özgü söylemler içerdiğinden, "kültürellik" ve "söylemsellik" ilkeleri vurgulanmalıdır.

Batı'da güncel yazın kuramsal tartışmada çok önemli bir yer tutan bu kavramlara ilişkin olarak Türkiye'de yazın bilimcilerce kuramsal bir tartışma ve karşılık bulmaya yönelik bir kavramlaştırma etkinliği olduğunu öne sürmek neredeyse olanaksızdır.

Bu tavrın birkaç kaynağı veya nedeni olabilir: Birincisi, yazın bilimciler, yazın eleştirmenleri ve bir biçimde yazınla uğraşanlar, uzmanlık alanlarıyla ilgili konularda başka dillerden meslektaşlarıyla iletişimde sorun yaşamamak amacıyla, söz konusu kavramları Türkçeleştirme gereksinmesi duymuyor olabilirler. İkincisi, yazınbilimsel araştırmaların sonuçlarından olan yazın bilim kavramlarına ilgi duymuyor olabilirler. Üçüncüsü, yazın bilimciler ve yazınla uğraşanlar, Türkçenin yazın bilim alanında işlevli ve yeterli olamadığını düşünebilirler; buradan yola çıkarak, Türkçenin bilim dili olamayacağı, Türkçeyle bilim yapılamayacağını öne sürebilirler.

Bu sayılan gerekçeler ya da benzer savlar, kısacası hangi gerekçe ya da sav öne sürülürse sürülsün, şu gerçeği değiştiremez: Türkçenin bilim alanında da yetkinleşerek gelişmesi, ancak onun bilim dili olarak kullanılmasıyla olanaklıdır. Başka bir anlatımla: Türkçenin her türlü olanaklarını zorlayarak, bilimsel bilgi geliştir(e)meyenler veya başka dillerde geliştirilen bilgilere verilen adları/göstergeleri hiç değilse ödünçleme yöntemiyle üstlen(e)meyenler, söz konusu bilgileri Türkçeyle adlandıramazlar.

Sonuç olarak şu belirleme yapılabilir: Bir bilim dalında çalışan bilimcileri, neyi düşünebiliyorlar ve düşüncelerini dilselleştirebiliyorlarsa, bilim dili olarak Türkçe sadece onu anlatabilir/adlandırabilir.

DİZİN

Abaelard 190
Abdal Musa 250, 251
Abdale Zeyniki 121, 122
Abdülhamit II. 269
Abu Said 169
Adıvar, Halide Edip 266
Adorno, Theodor 105, 107, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 258, 259,275, 439
Ağaoğlu, Adalet 29, 267
Ahmed Yesevi 256
Ahmet Paşa 221
Ahmet Yesevi 225, 234, 236, 246, 366
Akçam, Alper 162, 322
Albertus Magnus (Büyük Albert) 183
Albertus Magnus 68, 167, 168, 179
Ali Suavi 210
Alighieri, Dante 272
Altan, Ahmet 30, 260, 261
Andaç, Feridun 323, 330
Aquinalı Thomas 165, 168, 176, 179, 183, 184, 427, 428, 429
Aristoteles 47, 68, 85, 159, 163, 165, 167, 168, 169, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 191, 192, 208, 249, 300, 366, 426
Arkan, Hüsnü 30
Assmann, Jan 78, 148, 466
Âşık Veysel 196, 197, 198, 199, 203, 222, 236, 244, 248, 249, 250, 253, 256
Atatürk, Mustafa Kemal 265, 266, 355, 372, 386, 395, 396, 398
Atay, Falih Rıfkı 266
Auerbach, Erich 372, 388, 389
Averro 366
Avicebron 175, 187
Aziz Nesin 269, 380

Baasner 34, 39
Baba İlyas 241, 268, 366
Baba İshak 268, 366
Bacon, Roger 167, 190
Bakhtin, Mihail 146, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 216, 233, 292, 310, 319, 321, 322, 324, 337, 338, 417
Baki, Elif 465
Balzac 288
Barthes, Roland 27, 28, 32, 33, 41, 83, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 303
Baum, Vicki 275, 277
Baydar, Oya 267, 269, 270, 271, 274, 276, 280, 281, 282, 283, 303, 304, 306, 307, 309, 313, 314
Belge, Murat 235, 236, 284, 465
Benalı Amalrich 186
Benjamin, Walter 273, 330
Benn, Gottfried 75
Bergengruen, Werner 279
Biermann, Wolf 281
Bloch, Ernst 74, 112, 113, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 199, 230, 249, 273, 317, 327, 366, 420
Blumenberg, H. 75
Blüher, Hans 279
Boccacio, Giovanni 170
Booth, Wayne C. 55, 295, 297, 299, 300, 301, 302
Borges J. L. 427
Bornscheuer, L. 81
Bosquet, Alain 113, 117, 121, 122
Brabantlı Siger 184
Brandist, C. 157
Brandist, Craig 157, 158
Brecht, Bertolt 9, 43, 109, 170, 233, 273, 275, 277, 319, 321, 344, 381
Brentano 80
Broch, Hermann 273
Brodsky, Josef 273
Bruno, Giordano 165, 175, 183, 185, 186, 187
Burnett, Ron 63, 64, 65, 66
Büchner, Georg 272

Cardanus 185
Cassirer, Ernst 102, 113, 122, 125, 126, 123, 124, 126
Chateaubriand 288
Cicero 81, 85, 180
Cicianne 359
Colon, Jenny 392
Cruise, Tom 31
Culler, Jonathan 447, 448
Curtis, Jean-Louis 297

Çehov, Anton 299
Çiğiltepe, Reşat 266

d'Abano, Pietro 186
Dadaloğlu 235, 236, 244, 247, 252, 256
Danilewski, Nikolai Jakowlewitsch 194
de Man, Paul 24, 26, 27, 459
De Saussure 448
Defoe, Daniel 296
Derrida, Jacques 26, 448, 466
Diderot, Denis 83
Dinantlı David 186
Dink, Hırant 386
Diyap Ağa 266
Dostoyevski, F. M. 157, 301, 380, 423, 424, 425, 442, 444
Döblin, Alfred 273, 277
Durak Bey 265
Duran, Necdet 383

Eagleton, Terry 447
Eco , Umberto 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434
Eichenbaum 48
Eichendorff 104
Eichhorn 172
Einstein, Albert 372
El Gazali 171, 188
Eliot, T. S. 300
Ellrich 27
Engels, Friedrich 16, 33, 194, 230, 231, 272, 317, 318
Enver Paşa 382
Erdoğan, Tayyip 352
Erkman-Akerson, Fatma 454, 457
Erzurumlu Emrah 252
Essinger, Helmut 380

Faulkner, William 118
Fellmann 112
Feuchtwanger, Lion 273, 275
Feuerbach, L. A. 16, 19
Fielding 302
Fioreli Joachim 186
Flaubert 291, 292, 293, 299, 301
Forster, E. M. 301
Foucault, M. 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 150, 154, 430, 432
Freiligrath, Ferdinand 272
Freud, Sigmund 76, 161, 274, 438
Frobenius, Leo 193, 194
Füruzan 267

Gadamer, Hans Georg 95, 112
Galilei, G. 185, 187, 188
Gasset, Ortega y 109, 302
Geisenhanslüke, Achim 447
Genett, Gerard 147
Goethe, J. W. 11, 20, 48, 69, 71, 72, 74, 82, 83, 96, 100, 101, 107, 234, 299, 389, 443
Goodman, Nelson 4, 9
Gorki, Maksim 272
Gottschalk, Jürn 447
Gökçen, Sabiha 386
Gölpınarlı, Abdulbaki 201
Graf, Oskar Maria 273
Grübel, Reiner 160, 161
Gürsel, Nedim 260, 277

Hacı Bektaş 240, 241, 251, 252, 253, 337
Halbwachs, Maurice 147
Halife El-Mansur 166, 171
Hallacı Mansur 183, 199, 200, 205, 239, 252, 331, 366
Hançerlioğlu, Orhan 199, 200, 324, 327, 362
Hasenclever, Walter 273
Hegel, Friedrich 13, 14, 15, 16, 20, 43, 44, 45, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 66, 98, 113, 116, 117, 118, 120, 128, 156, 166, 167, 175, 187, 191, 196, 197, 198, 199, 208, 215, 216, 229, 230, 256, 292, 315, 316, 317, 388, 402, 422, 441, 457

Heidegger, Martin 212, 213, 216, 217, 218, 220, 372, 373, 374, 451
Heine, Heinrich 272
Heisler, Georg 281
Herder 48, 73, 108, 234
Herodotos 379
Hesiodos 99
Hillen, G. 106
Hipponaks 272
Hitler, Adolf 390
Homeros 80, 94, 99, 117, 221, 222, 427, 434
Hörisch, Jochen 69
Huch, Ricarda 279
Hugo, Victor 272
Humbery, Robert 298
Humboldt, Alexander von 167
Humboldt, Wilhelm von 21, 22, 41, 110, 158, 210, 356
Huntington 194, 379

İbni Rüşt 165, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 365, 366
İbni Sina 68, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171; 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 200, 365, 366
İbni Tufeyl 171, 172, 173, 174, 190
İlhan, Atilla 235, 263
İsa 184, 190, 310, 394

Jaeger, Siegfried 143, 144, 151
Jakobson, Roman 25, 26, 48, 76, 83, 208, 233, 319, 417, 457
Jamblichos 166
James, Henry 297
Janka, Walter 281
Johnson, Mark 89
Jusdanis 287

Kaestner, Erich 274, 279
Kafka, F. 118, 291, 295
Kant, Immanuel 9, 11, 21, 22, 23, 47, 48, 49, 50, 61, 68, 82, 191, 208, 212, 228, 229, 230, 254, 314, 315, 317, 401, 402, 427, 451, 452, 457, 458, 459
Karacaoğlan 236, 240, 241, 256
Kasics, K. 12
Kaygusuz Abdal 250
Kayser, Wolfgang 48
Kazak Abdal 254
Kemal Tahir 260, 261, 262, 263
Klaus, Georg 49
Kolb, Annette 273
Konstantinoviç, Zoran 263
Köppe, Tillmann 447
Köroğlu 236, 244, 256
Kristeva, Julia 216
Kul Himmet 236, 241, 242, 244
Kul Nesimi 241, 245, 251
Kurella, Alfred 16, 20

Lacan, J. 76, 77
Lachmann 147
Lakoff, George 89
Lasker-Schüler, Else 273
Leibniz 21, 61, 187, 191, 256
Lena 123
Lenin, V.İ. 308
Lessing, Gothold Ephraim 170, 437
Levi-Strauss, Claude 390
Levon 345
Lichtenberg 187
Link, J. 145, 150
Livaneli, Zülfü 128, 285, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 380, 381, 382, 383, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392
Lotman, M. 33, 232, 318
Lukacs 156, 258, 439

Mahzuni Şerif 244
Mall, Ram Adhar 113
Mann, Heinrich 273, 274, 277
Mann, Klaus 273, 278
Mann, Thomas 108, 256, 273, 275, 277, 278, 438
Marcuse, Herbert 237
Martin Luther 210
Marx, Karl 13, 16, 17, 18, 19, 20, 33, 34, 41, 187, 191, 230, 231, 232, 272, 274, 317, 318, 319
Meister Eckhart 170
Mendelssohn, M. 72
Metzler 24, 25, 26, 31, 146, 161, 447, 453

Mevlana Celaleddin Rumi 199, 204, 205, 206, 207, 241, 337, 364, 365, 366, 371
Mısri 268, 443
Milton 221, 222
Moran, Berna 280, 456
Muallim Naci 210
Mukarovsky 34
Mungan, Murathan 72
Musa 190
Müller, Max 126
Müntzer, Thomas 180

Namık Kemal 210, 269, 272
Nazım Hikmet 31, 118, 259, 260, 267, 269
Nesimi 236, 246, 251, 256
Nietzsche, Friedrich 9, 86, 161, 193, 195, 457
Nikula, Henrik 39, 42
Niyazi Mısri 268, 443
Noam Chomsky 41, 460
Novalis 70, 83, 85, 103
Nünnig, Ansgar 25, 26, 31, 150, 161, 453

Oğuz, Burhan 200
Oktay, Ahmet 162, 322
Oliver Jahraus 447
Orhan Veli 71, 224
Ortega y Gasset, Jose 109, 302, 461
Ossietzky, Carl von 274
Ovidius 79, 94, 99, 272

Ömer Hayyam 202, 203, 204, 337, 253
Özakman, Turgut 264

Paduali Johannes 186
Pamuk, Orhan 261, 267, 285, 295, 364, 392, 393, 394, 395, 399, 400, 401, 402, 403, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 420, 421, 422, 426, 429, 431, 432, 434
Parla, Jale 162, 322
Picasso, P. 90
Pir Sultan Abdal 235, 239, 240, 241, 244, 245, 254, 255, 256
Platon 4, 47, 56, 126, 427
Plotin 47
Possner, Roland 37, 128, 129, 134
Pound, Ezra 55
Proust, Marcel 291, 425, 427

Renan, Ernst 188, 189
Richardson 296
Ricklefs, Ulfert 59
Ricoeur, Paul 99, 109, 258, 283
Rotterdamlı Erasmus 187, 191
Rumi 371
Rühle-Gerstel, Alice 273

Sachs, Nelly 273
Said, Edward 379
Sartre, Jean Paul 118, 233, 297, 298, 320, 340, 459
Saussure, Ferdinand de 41, 56, 140, 233, 319
Schelling 104
Schiller, Friedrich 48, 107, 212, 234, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 414, 433
Schlegel, August Wilhelm 70, 71, 72
Schreibenzubel, K. 156
Schwarz-Gardos, Alice 273
Seghers, Anna 270, 271, 273, 275, 277, 280, 281, 282, 283
Sexl, Martin 447
Soljenitsin, Aleksander 273
Spengler 193, 194
Spengler, Oswald Arnold Gottfried 193
Spinoza, Baruch 185, 187, 191
Staiger, Emil 48
Stalin J. 156, 162, 321, 383
Stendhal 425
Straton 180

Şafak, Elif 30, 267, 320, 321, 323, 324, 330, 333, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 344, 345, 346, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 360, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371
Şems 367, 370, 371
Şeyh Bedreddin 169, 234, 246, 247, 256, 259, 260, 267, 268
Şinasi 210, 223
Şkolovski 48

Tanpınar, Ahmet Hamdi 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227

Timur, Taner 261, 262, 263
Todorov, Tzvetan 36, 38, 40
Toller, Ernst 273
Tolstoy 118, 390, 415, 419, 425, 440, 442, 444
Toynbee, Arnold J. 193, 194
Tucholsky, Kurt 273, 274, 277
Turgenyev, İ. S. 272
Türkali, Vedat 138, 267
Tinjanov 48

Ulaş, Sarp Erk 23
Utku, Ali 224, 227
Uygur, Nermi 111

Ümit, Ahmet 261, 267, 285, 364, 365, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 444, 445, 446
Ünsalan, Mete 311

Vaihinger, Hans 9, 23, 24, 193, 433, 457
Valery, Paul 48
Vietor, Wilhelm 48

Wagner, Maximilian 373, 375, 379, 387
Wegmann , Nicolaus 27
Werfel, Franz 273, 275
Wittgenstein, Ludwig 58, 59, 215, 220, 224, 226, 227

Yahya Kemal 209, 210, 211, 219, 220, 221, 226
Yaşar Kemal 80, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 267
Yavuz, Hilmi 260, 264, 454
Yıldızoğlu, Ergin 363
Yunus Emre 81, 169, 225, 234, 236, 238, 239, 241, 243, 246, 253, 256, 328, 337, 365, 366

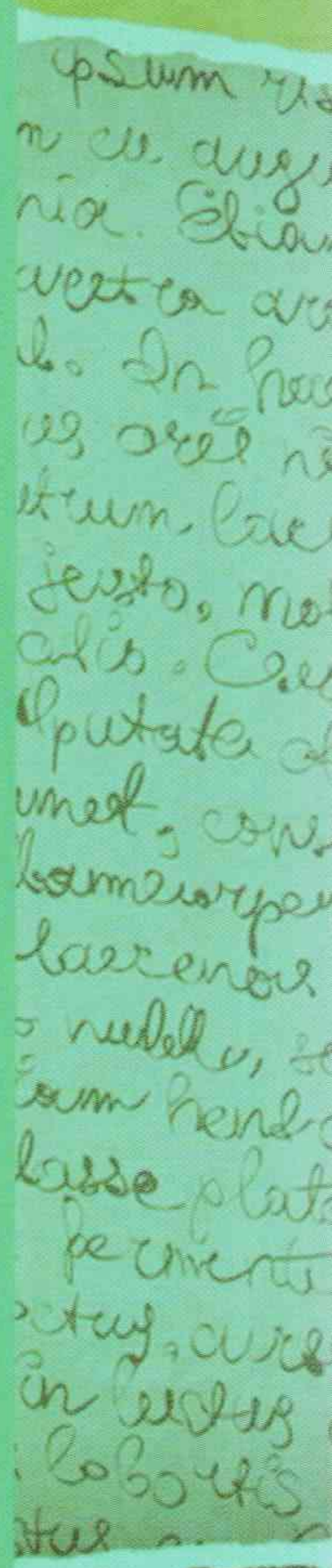
Zima, Peter 447
Zipfel, Frank 11, 12
Ziya Gökalp 265
Zola, Emile 432
Zuckmayer, Carl 277, 278
Zweig, Arnold 273
Zweig, Stefan 273, 278

DİL FELSEFESİ-EDEBİYAT KURAMI edebiyatın malzemesi olan dili felsefi açıdan irdelemesi, edebiyatla ilişkilendirmesi, edebiyat kuramının temelini oluşturan "yazınsallığı oluşturan nedir?" sorusu bağlamında edebiyatın belirleyici özelliklerini öne çıkarması ve kapsamı bakımından Türkiye'de bir "ilk"tir. Dil felsefesi ve edebiyat kuramına ilişkin ne yazık ki yeterli sayıda yayın yoktur. Var olanlar da başta Kant ve Hegel olmak üzere, estetik, dil ve edebiyat felsefesinin yön verici birikimini içermemektedir. Ayrıca bu yayınların hemen tümünde edebiyatın malzemesinin "dil" olduğu ya hiç belirlenmemiş ya da Humboldt, Wittgenstein, Chomsky, Searle, Bakhtin, Jakobson, Voloşinov ve Benjamin gibi düşünürlerin yapıtları yeterince irdelenmemiştir.

İki ciltten oluşan DİL FELSEFESİ-EDEBİYAT KURAMI söz konusu boşluğun doldurulmasına katkı amacı taşımaktadır. Yukarıda anılan filozofların yapıtları dil-edebiyat ilişkisi açısından seçici bir okumayla irdelenmiştir.

PROF. DR. ONUR BİLGE KULA 1954 yılında Kayseri'de doğdu, liseyi aynı kentte bitirdi. 1972-74 yılları arasında Berlin Teknik Üniversitesi'nde maden mühendisliği öğrenimi gördü, öğrenimini yarıda bırakıp Türkiye'ye döndü. 1974-78 arasında Ankara Üniversitesi DTCF'nde Alman Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. 1979-83 arasında Berlin Özgür Üniversitesi'nde Kültürlerarası Eğitim bölümünü bitirip aynı bölümde "Almanya'da Türk Göçmen İşçi Kültürünün Eğitsel İşlevi" konusundaki doktora çalışmasını 1986'da tamamladı.

1986-93 yılları arasında Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde görev yaptı. 1993'te yeni kurulan Mersin Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'nde profesör oldu. 1993-2000 yılları arasında aynı fakültenin kurucu dekanlığı görevini yürüttü. 2003'ten bu yana Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde görev yapmaktadır. Edebiyat kuramı, kültürel kimlik, Batı kültüründe oryantalizm ve Türk imgesi başlıca araştırma alanlarıdır. Anılan konularda yüzlerce makalesi ve çok sayıda kitabı bulunmaktadır.



9 786053 606994

KDV dahil fiyatı
26 TL