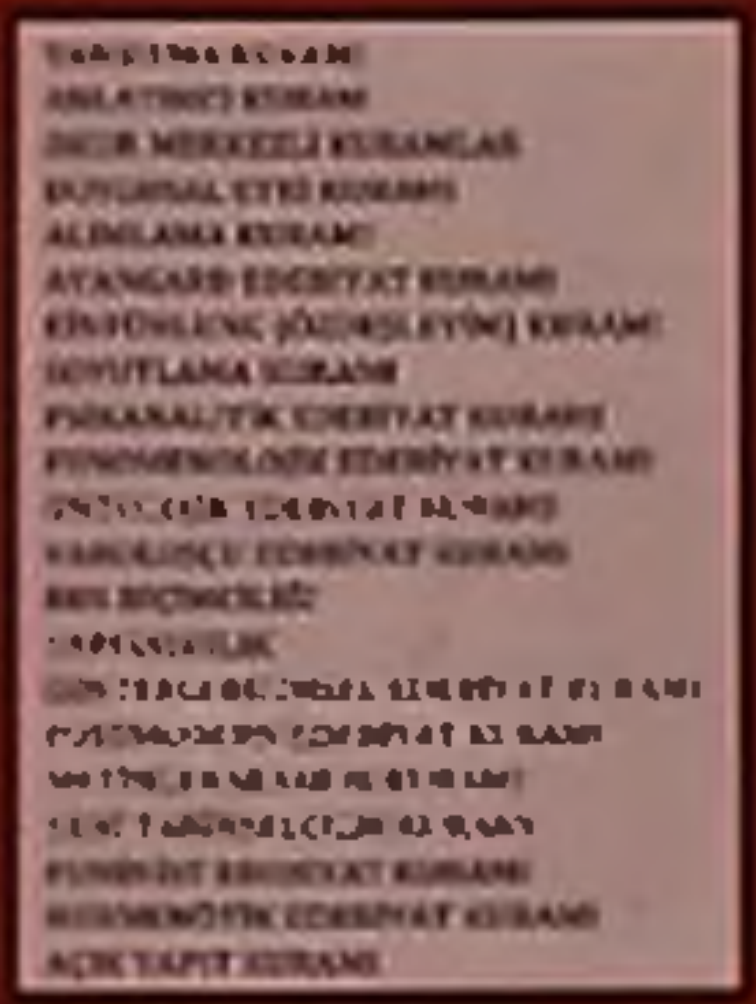
EDEBİYAT KURAMLARI

TANIM – TENKİT – TAHLİL



Prof. Dr. Ali Ihsan KOLCU

EDEBİYAT KURAMLARI

Tanım-Tenkit-Tahlil

ALİ İHSAN KOLCU

ALİ İHSAN KOLCU
EDEBİYAT KURAMLARI

1. Basım, Ankara, 2008.

Doç. Dr. Ali İhsan Kolcu

1961 yılında Rize'de dünyaya geldi, ilk ve orta öğrenimim İyidere, Rize ve Trabzon'da tamamladı. 1983 yılında Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdi. 1987 yılında buradan mezun oldu. Niğde ve Sivas'ta üç yıl edebiyat öğretmenliği yaptı.

Yüksek lisansını 1992 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamladı. 1993 yılında Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde açılan Araştırma Görevliliği sınavını kazandı. Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın asistanı oldu ve onun yönetiminde Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, Tanzimat ve Servet-i Fünün Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercümeleri Üzerinde Bir İnceleme (1859-1901) adlı teziyle doktora öğrenimini tamamladı. 1995'te Yardımcı Doçent, 2003 yılında Doçent oldu.

Halen aynı bölümde öğretim üyesi olarak çalışan Ali İhsan Kolcu'nun;

Millî Romantizm Açısından Cengiz Aytmatov (Ötüken yay. İst. 1997); **Türkçe'de Batı Şiiri** (Doktora tezi, Gündoğan yay. Ank. 1999); **Alphonse de Lamartine, Tercümeleri ve Tesiri** (Gündoğan yay. Ank. 1999; 2.bs. Salkımsöğüt yay. Erz. 2006); **Alfred de Musset, Tercümeleri ve Tesiri** (Gündoğan yay. Ank. 1999; 2.bs. Salkımsöğüt yay. Erz. 2006); **Tercüme Şiirler Antolojisi** (Gündoğan yay. Ank. 1999); **İsmail Gaspıralı Albümü** (Hamle yay. İst. 1999); **Türk Şiirinde Yokluk Fikri Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi** (Akçağ yay. Ank. 2002); **Zamana Düşen Çığlık** (Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri& Tanpınar'ın Şiir Estetiği (Akçağ yay. Ank. 2002); **Bozkırdaki Bilge Cengiz Aytmatov,** (Akçağ yay. Ank. 2002); **Albatros'un Gölgesi** (Baudelaire'in Türk Şiirine Tesiri Üzerine Bir İnceleme (Akçağ yay. Ank. 2002); **Tanzimat Edebiyatı 1, Şiir** (Bakanlar Medya, Erzurum, 1998; 2. bs. Salkımsöğüt yay. Ank. 2005, 3. bs. Salkımsöğüt yay Ankara 2007); **Tanzimat Edebiyatı 1l, Hikâye ve Roman**)1. bs. Bakanlar Medya, Erzurum, 1999; 2. bs. Salkımsöğüt yay. Erz. 2005; **Batı Edebiyatı** (Akçağ yay. Ank. 2003; 2.bs. Salkımsöğüt yay. Erz. 2007); **Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası** (Toroslu Kıtaplığı. İst. 2003); **Çağdaş Türk Dünyası Edebiyatı, C.1-2,** (Salkımsöğüt yay. Erzurum 2004; 2. bs. 2006); **Öykü Sanatı** (2. bs Salkımsöğüt yay. Erz. 2006); **Servet-i Fünûn Edebiyatı** (Salkımsöğüt yay. Erz. 2007); **Türk Öykü Dağarcığı, C. 1-2** (Salkımsöğüt yay. Erz. 2006); **Millî Edebiyat 1, Şiir** (Salkımsöğüt yay. Erz. 2007); **Millî Edebiyat 1l, Nesir** (Salkımsöğüt yay. Erz. 2007); **Modern Türk Şiiri 1, Şiir Tahlilleri** (Salkımsöğüt yay. Erz. 2007); **Edebiyat Kuramları** (Salkımsöğüt yay. Erz. 2008); **Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı 1, Şiir** (Salkımsöğüt yay. Erz. 2008) ve **Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı 1l, Nesir** (Salkımsöğüt yay. Erz. 2008) adlı bilimsel eserlerinin yanında **Aşkın Rengi Kırmızıdır** (Şiir) (Sam yay. Ank. 1999, 2. bs. Salkımsöğut yay. Erz. 2006) adlı yayımlanmış şiir kitabı vardır.

Ali İhsan Kolcu, **Albatros'un Gölgesi** (Baudelaire'in Türk Şiirine Tesiri Üzerine Bir İnceleme) kitabıyla Türkiye Yazarlar Birliği 2002 En İyi İnceleme Ödülü'nü kazanmıştır.

Felsefe ilkin edebiyat biçimi içinde doğar

Karl Jaspers

Söz ola kese savaşı
Söz ola kestire başı
Söz ola ağulu aşı
Yağ ile bal ede bir söz

Yunus Emre

İÇİNDEKİLER

Ön söz 11

YANSITMA KURAMI 1

I. PLATONCU GÖRÜŞ

Sanat Görüngü Dünyasını Yansıtır 13
Arif Nihat Asya'nın *San'at* Şiirini Mimetik Okuma Denemesi 20

II. ARİSTOCU GÖRÜŞ

a. Sanat Geneli ya da Özü Yansıtır 28
Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Güzel İle Faydalı* Şiirini Okuma Denemesi 33
b. Sanat İdeal Olanı Yansıtır 35
Attila İlhan'ın *Pia* Şiirini Okuma Denemesi 38
Bedri Rahmi'nin *Kendimi Kendim Yaratsaydım* Şiirini Okuma Denemesi 40
Samiha Ayverdi'nin *Tilki Hamdi'nin Karısı* Adlı Öyküsünü Okuma Denemesi. 42

YANSITMA KURAMI 2
RÖNESANS'TA MİMESİS

Rönesans'ta Mimesis 44
La Fontaine'in *Arslan Postu Giyen Eşek* Fabl'ini Okuma Denemesi 46

YANSITMA KURAMI 3
MARKSİST MİMESİS

Marks, Engels, Plehanov 57
Toplumcu Gerçekçilik 73
Hasan Hüseyin Korkmazgil'in *Kavel* Şiirini Okuma Denemesi 86
Mehmet Başaran'ın *İmececi* Şiirini Okuma Denemesi 88

ANLATIMCI KURAM 1

Sanat Duyguların Anlatımıdır 91
Anlatım Adlandırma Değildir 95
Anlatımdan Önce Duygu Yoktur. 97

ANLATIMCI KURAM II

Aktarım Olarak Anlatımcılık 104
Tolstoy'da Aktarım 107
Mehmet Âkif'te Aktarım 116

OKUR MERKEZLİ KURAMLAR
DUYGUSAL ETKİ KURAMI

Estetik Yaşantı 119
İvor Armstrong Richards 121

ALIMLAMA KURAMI

Wolfgang Iser 136
Hans-Robert Jauss 141
Stanley Fish 143

AVANGARD EDEBİYAT KURAMI

Abdülhak Hâmid'in *Nâ-kâfî* Şiirini Avangard Okuma Denemesi 165

EİNFÜHLUNG (ÖZDEŞLEYİM) KURAMI

Yunus'un Bir Şiirini Einfühlung Okuma Denemesi 171
A. İlhan'ın *Kimi Sevsem Sensin* Şiirini Einfühlung Okuma Denemesi 173
Necip Fazıl'ın *Takvimdeki Deniz* Şiirini Einfühlung Okuma Denemesi 175

SOYUTLAMA KURAMI

Neşatî'nin Bir Gazelini Okuma Denemesi 194
Asaf Halet Çelebi'nin *Cüneyd* Şiirini Okuma Denemesi 197

PSİKANALİTİK EDEBİYAT KURAMI

Sanatçıdan Esere (Sanatçının Psikolojisi ve Kişiliği) 199
Eserden Sanatçıya (Metinlere Yansımış Biçimiyle Sanatçının Portresi) 208
Ahmet Haşim'in *Başım* Şiirini Psikanalitik Okuma Denemesi 208
Esere Yönelik Psikanalitik Kuram 211
C. Yücel'in *Hayatta Ben En Çok Babamı Sevdim* Şiirini Okuma Denemesi 213
Sanat Eserinde Anlam Sorunu 216

FENOMENOLOJİK EDEBİYAT KURAMI

Yahya Kemal'in *1918* Adlı Şiirini Fenomenolojik Okuma Denemesi 233

ONTOLOJİK EDEBİYAT KURAMI

Cenab Şahabeddin'in *Senin İçin* Şiirini Ontolojik Okuma Denemesi 249
Z. Osman Saba'nın *Sebil ve Güvercinler* Şiirini Ontolojik Okuma Denemesi ... 251

VAROLUŞÇU EDEBİYAT KURAMI

Ferit Edgü'nün *Kör ve Oğlu* Öyküsünü Okuma Denemesi 270
Demir Özlü'nün *Boğuntulu Sokaklar* Öyküsünü Okuma Denemesi 274

RUS BİÇİMCİLİĞİ

Biçimci Yöntemin Kuramı 277
Şiir ve Romanda Yazınsallık 277

YAPISALCILIK

Yapısal Dilbilim 293
Edebiyatta Yapısalcılık ve Uygulamaları 296
Cahit Külebi'nin *Dostlara Türkü* Şiirini Okuma Denemesi 303
Bedri Rahmi'nin *Paramparça* Şiirini Okuma Denemesi 305

GÖSTERGEBİLİMSEL EDEBİYAT KURAMI

Rıfat Ilgaz'ın *Alişim* Şiirini Göstergebilimsel Okuma Denemesi 318

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI

H. Yavuz'un *Fehmi K.'nın Acaip Serüvenleri*'ni Okuma Denemesi..... 332

METİNLERARASILIK KURAMI

Ataol Behramoğlu'nun *Bu Aşk Burada Biter* Şiirinin Metinlerarası İlişkileri.. 344
Baudelaire'in *Spleen*'iyle N. Fazıl'ın *Çan Sesi*'nin Metinlerarası İlişkileri..... 359
Yunus-Yahya Kemal-Tanpınar Üçgeninde Metinlerarası İlişkiler 370
Tomris Uyar'ın *Sonsuza Dönüş* Öyküsünü Metinlerarası Okuma Denemesi... 373
Sarhoş Gemi Bağlamında Metinlerarası İlişkiler: Rimbaud-Yahya Kemal-Tanpınar-Necip Fazıl-Ali Mümtaz Arolat-Kemal Özer..... 385

YENİ TARİHSELCİLİK KURAMI

Ece Ayhan'ın *Melâhat Geçilmez* Şiirini Okuma Denemesi 400

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI

Okur Olarak Kadına Yönelik Feminist Edebiyat Kuramı 404
Yazar Olarak Kadına Yönelik Feminist Edebiyat Kuramı..... 410
Psikanaliz Açısından Feminist Edebiyat Kuramı..... 417
Marksist / Sosyalist Açıdan Feminist Edebiyat Kuramı 427

HERMENÖTİK EDEBİYAT KURAMI

Yunus'un *Çıktım Erik Dalına* Şiirini Hermenötik Okuma Denemesi:..... 442
Dertli'nin *Şeytan Bunun Neresinde* Şiirini Hermenötik Okuma Denemesi..... 453

AÇIK YAPIT KURAMI

Okur Merkezli Kuram Olarak Umberto Eco'nun *Açık Yapıt*'ı..... 458
Cahit Sıtkı'nın *Abbas* Şiirini Okuma Denemesi..... 463
KAYNAKÇA 469
DİZİN 489

Ön söz

Edebiyat Kuramları adını taşıyan bu çalışma ülkemizde bu alanda mevcut boşluğu doldurmak amacıyla hazırlanmıştır. Edebiyat kuramları alanında kimi farklı çalışmalar varsa da bunların çoğu belli kuramlar etrafında şekillenmiş ve alanlarını sınırlamış eserler durumundadır. Bunlar arasında Berna Moran'ın Edebiyat Kuramları ve Eleştiri adlı eseri örnek ve göndermelerini daha çok İngiliz ve öteki Batı edebiyatlarından yapıldığından, bu edebiyata vakıf olmayan okurlar için, ele alınan kuramlar yabancı durmaktaydı. Bu alanda yazılmış kimi eserler de Göstergebilim, Hermönitik, Psikanilizm gibi sadece bir kuram üzerinde derinleşmekte, edebiyat kuramlarına meraklı okurları tatmin edememekte idi.

Biz bu çalışmada, bugün dünyada sanat ve edebiyat alanında kullanılan ve en yaygın 24 kuramı biraraya getirerek okurların bir başvuru kaynağına kavuşmalarını gaye edindik.

Çalışma *tanım-tenkit-tahlil* altbaşlığını taşımaktadır. Buna göre ele alınan her kuramın önce tanımı, temel özellikleri verilmiş daha sonra bu kuramın eleştirisi yapılmış, iyi ve eksik yanları dile getirilmiştir. Son olarak da Türk edebiyatından kuramın özelliklerini yansıtan uygun örnekler bulunarak tahlile tabi tutulmuştur. Böylece okuyucu kuram yabancı olsa da örneğini kendi edebiyatından görerek hem kuramı daha iyi anlamış olacak hem de kendi edebiyatımızın zenginliğini bir kez daha fark edecektir.

Elbette ki 24 farklı kurama Türk edebiyatından örnek bulmak kolay olmamıştır. Bunun için iyi bir metin hafızasına sahip olmak gerekir. Ardından bulunan metni kuramın ilkeleriyle açıklamak, tahlile tabi tutmak gerekir. Bu çok yorucu ve dikkat isteyen bir süreç demektir. Esasen bu kitaba yansımış dikkatlerimiz onbeş yıllık bir birikimin ürünüdür.

Türk edebiyatı kuram açısından fakir, metin açısından zengin bir edebiyattır. Kuramsal ve düşünsel bir miras ve geleneğimizin olmayışı kendi metinlerimizi çoğunun isim babası Batılılar olan kuramlarla açıklamak, yorumlamak zorunda bırakmıştır.

Yeni Tarihselcilik, Avangard Edebiyat Kuramı: Soyutlama gibi nazariyelerin Türkçe'de ilk tanım, tenkit ve tahlilleri ilk kez bu kitapta ele alınmış ve bir Türk Avangard Edebiyat Kuramı, Soyutlama Kuramı gibi bölümler telif edilmiştir.

Bu eserin amacı sadece mevcut ve çok yaygın olarak bilinen edebiyat ve sanat kuramlarının özelliklerini ortaya koyup onlara uygun Türkçe metinlerle uygulamasını göstermek değil, aynı zamanda bir Kurambilime Giriş olabilecek Türk edebiyatının kendine özgün kuramlarını ortaya koyacak

çalışmalara kapı aralamaktır. Dünya edebiyat mirasına bizim de hediye edebileceğimiz kuramlarımız olmalıdır. Ne yazık ki edebiyat ve sanat hayatımızın bu yanı ihmal edilmiştir. Bu ihmalkârlığın arkasında bir felsefe geleneğimizin olmayışını gösterebiliriz. Fakat edebiyat eserlerinin de içlerinde birer felsefe barındırabileceklerini unutmamak gerekir. Biz, Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi adlı çalışmamızda bunun ilk örneklerinden birini vermiştik. O çalışmada Yokluk kavramının nasıl bir felsefî problem olarak ele alınıp işlendiğini bir edebî metnin çerçevesinde göstermeye çalışmıştık. Bu ve buna benzer çalışmalarla Türk edebiyatın metin zengiliği bir felsefî ve kuram zenginliğine dönüştürülmelidir.

Kuramlar evrensel, edebiyatlar ve metinler millî karakterlidir. Bu eseri okuyanlar Türk edebiyatının ne kadar zengin bir metin mirasına sahip olduğunu anlayacaklardır.

Bu eser tekrar tekrar işlenmek üzere kurgulanmıştır. Kitabın sonraki baskıları yeni metin tahlilleri ve geliştirmeyi düşündüğümüz yeni kuramsal konularla gittikçe zenginleşecek ve nihayette bizi Türk edebiyatının kuramlarına götürecek bir kapı aralayacaktır.

Bu çalışmanın tashihini yapan doktora öğrencim Hatem Türk'e, metnin tamamını okuyarak kimi dikkatlerini benimle paylaşan Ali Utku'ya teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Büyük bir emek ve sabrın meyvesi olan bu kitabın okuyuculara yararlı olması dileğimi ifade etmek isterim.

Ali İhsan KOLCU

Ekim 2007-Nisan 2008

YANSITMA KURAMI 1

I PLATONCU GÖRÜŞ

Sanat Görüngü Dünyasını Yansıtır

Batı'da *sanat nedir?* sorusuna verilen cevap ile Doğu'da verilen cevap tam bir zıddiyet teşkil eder. Esasen her iki dünyayı da birbirinden ayıran ve farklı kılan da bu karşıtlıktır. Her iki özgün düşünce de içinde bulunduğumuz dünyayı, nesneleri ve olayları anlamaya ve anlatmaya çalışır.

Antikitede *sanat nedir?* sorusunu cevaplamaya çalışan ilk filozof Platon (Eflatun)'dur. Platon'un felsefesi onun "*İdea*" dediği disiplinin merkezinde yer alır. "Ona göre idea, bütün genel geçerlik taşıyan yasaların, kuralların varlık türlerini oluşturan ilkelerin değişmez, ölümsüz ve hakiki karşılığıdır. Varlık, nesne ve bireylerin sayısınca "İdea" vardır. Yine ona göre "İdea", "Bilgi", "İyi", "Güzel" ve "Doğru" aynı şeylerdir."[1]

Sanatın içinde bulunduğumuz varlıklar dünyasının bir yansıması olduğu düşüncesinden hareket eden bu görüşe göre, Tanrı'nın yarattığı insan, bitki, hayvan gibi canlılar ile insanlar tarafından yapılan aletler, eşyalar, binalar, yollar, köprüler, bahçeler vb. tarafından taklit edilerek vücut bulurlar. Bunlardan birinci kısma girenler doğrudan doğruya Tanrı tarafından yaratılan ve ideası kendinden menkul nesnelerdir. Onlar birer *'öz-örnek*'tir. İkinciler ise Tanrı'nın yaratmış olduklarından ya da zihin yoluyla algıladıkları ilk örnekten hareketle gerçekleştirdikleri, yaptıkları nesnelerdir. Bunların dışında Platon'un *eidola* (görüntü, imaj) dediği yansımalar da söz konusudur. Su ya da ayna yüzeyinde nesnelerin yansımaları gibi[2] geçici görüntülerdir bunlar. Bu bağlamda Yunan mitolojisindeki Narkisos mitosunu burada zikretmenin doğru olacağını düşünüyoruz.[3]

Platon *Devlet* adlı kitabında Glaukon'la giriştiği bir dizi diyalogunda iki yerde bu meseleye açıklık getirir. Birincisi *Devlet*'in yedinci kitabında dile getirdiği *mağara istiaresi* ya da *mağara alegoris*'idir.

---

[1] Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa yay. 3. bs. Bursa, 2000, s. 89.

[2] Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem. Yay. 8. bs. İst. 1991.s. 19.

[3] Sanat ve Eğitim kitabında Doç. Dr. İnci San, Yansıtma Kuramı'nı 1.Görüneni olduğu gibi yansıtma, 2. Genel'i, tümel'i ya da özü yansıtma, 3. İdeal gerçekliği, düzeltilmiş gerçekliği yansıtma şeklinde üç başlık altında incelemektedir. Bu tasnif Berna Moran'ın tasnifine uygunluk gösterir. Bununla birlikte terminolojide birtakım farklılıklar vardır. Biz bu çalışmada daha yaygın bir kullanıma ulaştığı için Berna Moran'ın terminolojisini kullanacağız.

Platon'a göre dış dünyanın gerçekliği bir gölgeden ibarettir. Gölgeyi oluşturan nesneleri yansıtan bir ışık kaynağı olan Güneş'tir. Işık (Güneş) olmazsa gölge oluşmaz. Platon bu hadiseyi mağara istiaresi ile açıklar. Buna göre; sırtları dış dünyaya yani ışığa, yüzleri duvara dönük olarak bir mağarada birbirlerine zincirlenmiş insanlar dış gerçekliği mağara duvarına vuran gölgeler vasıtasıyla algılamaya, anlamaya çalışırlar. Bu insanlar güneş ışığının nesneler üzerinde yaptığı çeşitli gölge oyunlarını, yarattığı figürleri gerçek sanmaktadırlar. Bu esirler buradan kurtulmadıkça gerçekliği sadece güneşin yarattığı gölgeler vasıtasıyla sınırlayacaklardır. Fakat bunlardan birisi kurtulup güneşe yüzünü döndüğünde ilk önce gözleri kamaşacak ve zamanla hakiki gerçeği anlamaya başlayacaktır. Artık gölgelerin dünyasına iltifat etmeyecektir. Böylece gerçeğin kaynağının Güneş olduğunu anlayacaktır.

> "İşte o zaman anlayabilir ki, mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görünen dünyayı güneş düzenler. Mağarada onun ve arkadaşlarının gördükleri herşeyin asıl kaynağı güneştir"[4]

Platon, asıl gerçekliğin ancak zihin yoluyla kavrayabileceğimiz "İdealar" dünyasında mevcut bulunduğunu belirtir. Bu idealar belli bir düzen ve sistem içinde aşağıdan yukarıya doğru sıralanır. Bunlar düşünce silsileleridir. En yukarıda güneş alegorisiyle anlatılmak istenilen "iyi" ideası yer alır:

> "Benim nereye varmak istediğimi merak ediyordun ya, işte bu benzetmeyle onu iyice anlamış olursun. Doğru mu yanlış mı orasına Tanrı bilir. Herhalde benim düşünceme göre kavranan dünyanın sınırlarında "İyi" ideası vardır. İnsan onu kolay kolay göremez. Görebilmek için de, dünyada iyi ve güzel ne varsa hepsinin ondan geldiğini anlamış olması gerekir. Görülen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan odur. Kavranan dünyada da doğruluk ve kavrayış ondan gelir. İnsan ancak onu gördükten sonra iç ve dış hayatında bilgece davranabilir."[5]

Platon, Devlet'in Onuncu Kitabı'nda yine Glaukon'la yaptığı diyalogda idealar kuramını estetik planda yeniden ele alır. Güneşle temsil edilen ve insanların zihin ve düşünce yoluyla algılayabilecekleri idealar piramidinin zirvesinde "iyi" ideası vardır. Onun aşağıya doğru açılımı asıl ve tek (Mutlak) gerçeklikten uzaklaşmak, bir bakıma gerçekliğin kopyalarını ifade anlamına gelir. Batı düşüncesinde *Mimesis*, Platon'dan bu yana *taklit, yansıtma, kopya etmek* anlamına gelir. Platon'a göre;

---

[4] Platon, **Devlet**, Çev. S. Eyüboğlu-A. Erhat, Remzi Kitabevi, İst. 8. bs. 1995, s. 201.
[5] **Devlet**, s. 202.

"bütün yaratılmış şeyler, nesneler kendi ezelî aktetiplerinin ya da "form"larının taklitleridir. İmgeler de bu ezelî, öncesiz-sonrasız arketiplerin ya da "form"ların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda yansıtılmalarından başka bir şey değildir."[6]

Platon *Mimesis* kavramını açıklarken *masa* ve *sedir* örneğini verir. Buna göre yansıtma (mimesis) esasına bağlı resim, şiir, heykel, tiyatro gibi sanatlar asıl ideaların ikinci, üçüncü hatta dördüncü dereceden taklitlerini verirler. Platon bunu *sedir* örneği ile açıklar.

Ona göre marangozun yaptığı sedir, aslı formu idealar dünyasında yani *sedir ideasında* mahfuz bir formun ikinci el yansımasıdır. Marangoz sediri zihin yoluyla algılar ve kullandığı malzeme ile bir sedir yapar. Bu Platon'a göre asıl formun bir kopyasıdır. Aynı sedirin bir resmini yapan ressam da kopyanın kopyasını yapar. Ressamın yaptığı sedir tablosundan etkilenen şair bir sedir şiiri yazar ve sedir ideasını dördüncü kopyasını bir başka sanat dalında devam ettirir. Bu sayı arttıkça sanatçı asıl gerçeklikten gittikçe uzaklaşmış olur. Bu mağaradaki adamın duvara düşen gölgeler karşısındaki tavrını hatırlatır. Onlar gerçek değil gerçeğin birer kopyalarıdır. Tanrı ideaların (form) tek örneğini yapar. Aynı formdan iki örnek yaptığı zaman kendisi de yansıtma yani ilk örneği kopya etmiş olur.

"-Tanrı, ya canı öyle istediği için, ya da başka türlü olamayacağı için bir tek sedir yapmış, o da sedirin aslı, özüdür. Bu türlü iki sedir yapmamış Tanrı, yapmayacak da hiç bir zaman.

-Neden?'

-Çünkü iki tane yapsa, kendiliğinden bir üçüncüsü, ikisini birleştiren bir üçüncüsü çıkacak ortaya; asıl sedir, öz sedir bu olacak, öteki ikisi değil."[7]

Platon bu görüşüyle zihin yoluyla algılayabildiğimiz ideaların mutlak ve tek formlar olduğunu vurgular.

Bu örnekten sonra Platon, sözü bütün bir mimesis kavramını özetleyen ayna alegorisine getirir.

"-İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşli, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.

-Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların."[8]

---

[6] **Sanat ve Estetik Kuramları**, s. 93.

[7] **Devlet**, s. 283.

Sanatın görüngü (görüntü) dünyasını yaratması fikrine açık bir örnektir bu. Dış gerçekliğin, nesnelerin yansıtılması bakımından geçerli bu önerme daha sonraki yıllarda gerçekçi edebiyatın kurallarının oturmasında önemli bir rol oynayacaktır.

Platon'un esaslarını ortaya koyduğu ve sanat görüngü dünyasını yansıtır[9] kuralının eleştirilecek yanları çoktur. Bütün bir Batı düşüncesini etkilemiş olsa da daha çok görüntü ve şeylerin (nesneler) dünyasını aksettirmeyi amaçladığı için tartışmalı bir kuramdır. Mimesis ona göre, zirvesinde Tanrı'nın eliyle yaratılmış mutlak formların bulunduğu bir piramidin sanat ve sanatçılar eliyle ve kopya, taklit ve yansıtmak suretiyle yeniden 'yapılması'dır. Bu düşünceye göre hiçbir sanat özgün olamayacak, sürekli olarak asıl formu taklid eden bir karakteri haiz olacaktır. Bütün güzel şiirler, resim ve heykeller Tanrı tarafından yapılmış / yazılmıştır. Şairin yaptığı zihin ve duyular yoluyla onu algılamak ve ikinci belki üçüncü dereceden bir taklidini ortaya koymaktır. Bu durumda şairin yaptığı iş dülgerin yaptığından farksız olmaktadır. Sanat zihin yoluyla asıl formları hatırlamak ve yeni kopyalarını yapmaksa sanatçının yaptığı şey bir çeşit zanaatkârlık değil midir? Sartre, "sanatçı tanrı olmaya çalışan insandır", der. Bu sözle sanatçının yaratıcı kişiliği ve kudretine vurgu yapılır. Platon'a göre her ne varsa önceden yaratılmıştır. Bu temel ilkeden sonra artık yaratılacak bir şey yoktur; ancak taklid edilecek, yansıtılacak şeyler vardır. Fakat Platon şiir sanatı bahis konusu olunca taklit konusunda farklı bir yaklaşım getirir. Ona göre Tanrı'nın sözünü taklit edenler/yansıtan ya da nakledenler şair, şairlerin sözlerini taklit edenler ise ozanlardır. Bir bakıma sanatçı-zanaatkâr ayrımı yapmaktadır. Yaratıcı olanların *sanatçı*, onları taklit edenlerin de *zanaatkâr* olduğu genel bir kabuldür bu. Böylelikle Platon şairi, gerçek sanatçıyı Tanrı'ya biraz daha yaklaştırırken zanaatkârı asıl ve mutlak-formdan uzaklaştırmaktadır.

İsmet Özel bir sanat olarak şiirin simgeye dayalı bir taklit değil de imgeye dayalı bir yaratış olduğunu vurgular.

> "Şiiri simgeye değil imgeye dayanmış kabul etmek, şiirin bir kopya değil bir yaratış olduğunu anlamakla kolayca varılabilecek bir noktadır. Ama düşünsel - ussal alandaki tavrımızın şiire yansıdığı yeri saptamak bunca kolay olmasa gerek. Düşüncelerimiz bizim olduğu kadar şiirimizin de bir parçasıdır. Öyleyse düşüncelerimizin çok iyi dile gelişi, onların başarılı estetik biçimlerle sunulusu mu şiiri ortaya koyuyor, yoksa şiirin ozana bağlı ve içgüdüsel gücü mü düşünceyi belirliyor? Yani düşünce-

---

[8] **Devlet**, s. 282.

[9] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 17.

lerimizin simgelerle sunulduğu bir yazı parçasını mı, yoksa imgenin düşünsel bir temelle değerlendiği yazı parçasını mı şiir sayacağız? Ben ikinci türden yazıyı şiir sayıyorum. Çünkü bence ozan var olan düşüncesini şiirleştirmez, ama yalnızca şiirini ortaya kor.

Şiir ortaya konurken üç evreden geçtiğini göz önünde tutuyorum. Birincisi şiir öncesi duyarlığı, ikincisi bu duyarlığın yarattığı imge, üçüncüsü imgenin ozanın ussal ve eleştirel gücüyle sınırlanıp şiirleşmesi. Bu evrelerin sınırları kesin değildir, yer yer birbiri içine girmiş olabilirler."[10]

İsmet Özel de bu bağlamda Platon'un *şair* ve *ozan* diye ikiye ayırdığı şair profiline katkıda bulunmaktadır. Buna göre şiiri bir *yaratış* olarak kabul edenler ve imgenin peşinde koşanlar *şair* (sanatçı) diğeri de hazır ifade ve gösterge kalıpları olan simgeyi kullananlar yani *ozan* (zanaatkâr) olmaktadır.

Yunus Emre de;

Ey sözlerin aslın bilen
Gel, de bu söz nerden gelir
Söz aslını anlamayan
Sanır bu söz benden gelir

diyerek söylediği sözün bir Tanrı kelâmı olduğunu onun sadece bu sözleri naklettiğini ifade eder. Böylece şairin Tanrı'nın sözlerini nakleden birer *sanatçı*, ozanların da şairlerin sözlerini taklit eden birer *zanaatkâr* oldukları savı güçlenir.

Nietzsche,

"Sanat doğanın bir taklidi değildir: tersine ona yapılan bir ektir, kendisini aşmak üzere yanına dikilen fizik ötesi bir ekidir doğanın."

diyerek Platon'un tam zıddı görüşler ortaya koyar. O halde sorun geçiştirilecek kadar önemsiz değildir.

Şimdi Platon'un o kadar üzerinde durduğu ayna metaforuna dönebiliriz. Sanat eserini aynanın yaptığı işe benzetmek hem Doğu hem de Batı düşüncesinde değişik ve farklı anlamlarda da olsa kullanılagelen bir metafordur. Hatta İslam sanatlarının tasavvuftan gelen bir etkiyle tecride dayanması, onun karşısında Batı düşünce ve sanatında ise tam aksine sanatın mimesise (yansıtma) dayanmasını hatırlayabiliriz. İslam sanatlarında *tecrid*, Batı sanatında ise *taklit* ve *yansıtma* vardır. Bu mukayeseyi iki örnekle açmaya çalışalım.

---

[10] İsmet Özel, "İmge ve Dizin", **Şiir Okuma Kılavuzu**, Yeryüzü yay. İst. 1980, s. 79.

Bilindiği gibi edebiyatta da çok işlenen bir Narkisos mitosu vardır. Bız de Nergis çiçeği ve onun etrafında anlatılan efsane olarak bilinen öyküde çok yakışıklı bir delikanlı olan Narkisos kendisine âşık olan kadınların hiçbirine yüz vermemesiyle tanınır. Aşklarına karşılık bulamayan ve Narkisos'un ukala ve kırıcı yanından yakınan kadınlar onu tanrı Zeus'a şikâyet ederler. Birgün avdan dönen Narkisos göl kenarında duru suda kendi görüntüsünü görür. Gördüğü güzellik karşısında şaşıran Narkisos kendisine âşık olur. Kendi güzelliğine kavuşabilmek için suya bulanır ve böylece eriyip gider. Onun eridiği yerden Nergis adlı çok güzel bir çiçek peyda olur.

Bu mitos tipik bir yansıma motifidir. Narkisos duru suda kendi güzelliğinin yansımasını fark etmiştir. Ortaya çıkan manzara bir madde / varlık düşüncesini de çağrıştırır. Tasavvufi lugatteki karşılığı olarak bu hadisenin mesele Tanrı'nın kâinatı yaratma esprisine karşılık olarak söylediği bir hadis-i kudside *küntü kenzen mahfiyen fi ahbabetün an uraf* (Ben bir hazine idim, bilinmeyi istedim, bilinmeyi sevdim) sözünü hatırlatmaktadır.

Aynı düşünceyi mesela;

Kendi hüsnün hûblar şeklinde peydâ eyledin
Çeşm-i âşıktan dönüp sonra temâşâ eyledin

beytinde de bulabiliriz. Böylelikle kendi güzelliğine ya da onun yansımasına âşık olma sanat ve sanatçı zemininde 'yaratma' edimi olarak nitelendirebileceğimiz o tanrısal dürtünün bir görünümü olabilir.

Batı düşüncesinin aksine ayna metaforu Şark-İslam düşünce ve edebiyatında tecride varan bir unsur olarak onun nesnesi niteliğine bürünür. Neşatî'nin mesela aşağıdaki beytinde bu türden bir soyutlamadan söz edilmektedir.

"Etdik o kadar ref'-i taayyün ki Neşâtî
Âyine-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız"

(Neşâtî, biz görünen varlığımızı öylesine yok ettik ki artık üzerinde toz ve pas bulunmayan parlak aynada bile görünmüyoruz)

Ya da Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi'nde yer alan;

Bî-vücûdum o kadar ben ki aransak ikimiz
Ben bulunmam bulunur belki müsemmâ-yı 'adem

(Ben varlığımdan öylesine sıyrılmışım ki, yoklukla birlikte ikimizi arasalar, ben bulunmam ama belki yokluğun adı bulunur)

beyti İslam düşüncesinin tecride dayanan yanını gösterir.

Sanatın bir yansıtma olduğu fikrinin bizim edebiyatımızda daha yakın dönemlerde meselâ Ziya Paşa'nın o hemen herkesin pekiyi bildiği;

Âyinesi iştir kişinin lafa bakılmaz
Şahsın görünür, rütbe-i aklı eserinde.

beyti de insan karakterini yaptığı işle ölçen bir yansıtma hadisesidir.

Bu karşıt örnekler Batı sanatının dayandığı temel kuram olan mimesis ile Şark-İslam sanatının dayandığı temel kuram olan tecridin daha iyi anlaşıldığını düşünüyoruz.

Öte yandan sanatın bir çeşit yansıtma olduğunu ve bunu ayna metaforu ile açıklayan kimi görüşleri de burada zikretmenin yararlı olacağı kanaatini taşıyoruz. Sokrates, "şairin yaptığı işi bir çeşit yansıtma" olarak kabul eder.[11] Fransız realist yazarlarından Stendhal, Kırmızı ve Siyah adlı eserinde romanı "yol boyunca gezdirilen bir ayna"ya benzetir.[12] Marksit kuramcı Plehanov da *"Sanat ve edebiyat hayatın aynasıdır"* der. Fransız ressam Eugène Delacroix da *"Resim yankılardan ibarettir"* diyecektir.

Bizim edebiyatımızda sanatın bir ayna / yansıtma olduğu görüşü vurgulanagelmiştir. Mesela Recaizade Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası* adlı romanına yazdığı önsözde büyük küçük hikâyeleri birer "ibret aynası" (*mir'ât-i ibret-nümâ)* olduğunu vurgular.

> "Hakikat veya imkân daresinde tasavvur ve tasvir olunmakla meşrut olan büyük küçük hikâyeler ise vekâyi ü ahvâl-i beşeriyetin birer mir'ât-i ibret-nümâsıdır"[13]

Bu anlayış Türk basın tarihine de damgasını vurmuş birçok gazete ve mecmua ayna anlamını taşıyan "Mir'ât" kelimesi ile adlandırılmıştır. Bunlardan birkaçını hatırlamak yerinde olur: Mir'ât-ı Zaman, Mir'ât-ı Ulûm. Mir'ât-ı Âlem, Mir'ât-ı Maârif, Mir'ât-ı Sanayi-i İslâmiyye vs. her sanatsal ya da toplumsal olgu kendisini yansıtacak bir araç veya argüman bulmakta gecikmez.

Necip Fazıl da Poetika'sında şiiri cemiyetin bireyin perdesinde yansıyan aksi olarak görür.

> "Şiir, bütün şahsî mahremiyetleri ve nefsî aidiyetleriyle yüzde yüz fert perdesi üzerinde cemiyetteki tefekkür ve tahassüs haletinin en nâdir ve mükemmel aksidir."[14]

---

[11] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 16.

[12] **Age.** s, 16.

[13] **Recaizade Mahmud Ekrem, Bütün Eserleri, 1.** (Haz. İ. Parlatır-N. Çetin-H. Sazyek), M.E.B. yay. İst. 1997, s. 207.

[14] Necip Fazıl Kısakürek, **Çile**, Büyük Doğu yay. 18. bs. İst. 1992. (Şiir ve Cemiyet adlı 9. bölüm)

O halde mimesis kuramına göre sanatçının yaptığı şey sadece idea'nın bir kopyasıdır; bir yaratma değil 'yapma' ve 'yansıtma'dır. Sanatçının taklit edeceği örnek alacağı nesneler ve öteki unsurlar bu dünyada var olmayabilir. Sanatçı onları zihin yoluyla idealar âlemindeki ilk-örneklerini hatırlayarak eserini vücuda getirir. Şairin ilhamı belki bu türden bir hatırla(t)madır. Zira şiiri oluşturan duygu ve düşünce ancak dile çevrildiği zaman somutlaşmaktadır.

Bu konuda edebiyatımızdan güzel bir örneği burada tahlil etmenin yerinde olacağını düşünüyoruz. Arif Nihat Asya'nın *Sanat* şiiri hem Platon hem de bundan sonra göreceğimiz Aristo mimesisine örnek teşkil edecek niteliktedir.

Arif Nihat Asya'nın *San'at* Şiirini Mimetik Okuma Denemesi

SAN'AT
Sen, mermeri yaratırsın;
Ben, ondan saray yaparım!

Suya ektiğin kamışı
Keser, biçer, ney yaparım!

Yuvada Havva'yı gelin
Âdem'i güvey yaparım!

Şu manasız mesafeyi
En yaparım, boy yaparım!

Yeter ki sen ver... ben ondan,
Mutlaka, bir şey yaparım!

Sen, orda Cennet kurarken
Ben, dünyada köy yaparım!

Bir yalıncık gönderirsin:
Tarar, süsler; bey yaparım!

Gökteki öksüz dilimi
Bayrağıma ay yaparım.

Sanat manzumesi Platon'un mimesis kuramını anlatan yerli örneklerin belki de en önde gelenidir. Buna göre Tanrı'nın *yarattıkları* ile insan(sanatçı)'nın *yaptıkları* söz konusudur. Yaratma eylemi sadece Tanrı'ya

has bir kudret olarak kabul edilir. Bu yanıyla hem Klasik İslâm tasavvuf düşüncesine hem de dolaylı da olsa Platon'un idealar kuramında zirveyi temsil eden "iyi" ideasına göndermede bulunulur.

Tanrı mermeri yaratır, insan (sanatçı) ondan bir saray yapar. Saray ideasını da zihin ve duyular yoluyla ana-örnekten alarak gerçekleştirir. Bu bir bakıma sediri yapan dülgerin eylemine eşdeğer bir durumdur. Ağacı, ahşabı yaratan Tanrı, ondan bir sedir yapan ise marangozdur. Sedir ilk ve mutlak örneği ya da özü, cevheri, ideasının idealar âleminde mevcut olması gibi sarayın ideası da orada mevcuttur.

Şairin;

Sen, orda Cennet kurarken
Ben, dünyada köy yaparım!

Dizeleri insanoğlunun bu dünyayı cennete dönüştürmeyi tasavvur eden ebedî ve ezelî düşüneesinin bir yansımasını dile getirir. Evlerimizi, bahçelerimizi kimi zaman örneğini Tanrı'nın yarattığı tabiattan alsak da bu konuda ilk örneğimiz, ideamız zihin yoluyla algıladığımız idealardan geçer. İnsanoğlu dünyada bir cennet yapamayacaktır fakat onun bir kopyasını yapmayı deneyecektir. Bu görüşe göre ilk-örnek, ana-örnek her zaman Tanrı'nın bir daha dönüp düzeltme ve yeniden yapma gereğini duymayacağı tasarrufu olarak kalacaktır. Sanatçı ise hiçbir zaman tanrısal anlamda yaratamayacak ama devamlı olarak 'yapacak'tır.

Suya ektiğin kamışı
Keser, biçer, ney yaparım!

dizeleri de bütünüyle Mimesis kavramını karşılayacak niteliktedir. Sanatçının yaptığı, kamış yaratmak değil Tanrı'nın yarattığı kamıştan bir müzik âleti yapmaktır. O ilk örneğini idealar dünyasından alır. Yani ilk ve tek *ney* örneğini Tanrı yapmıştır. Hatta Tanrı'nın ilk ve tek ney örneğini somut olarak yapmış olması da gerekmez. Onun düşüncesini yaratmış olması yeterlidir. Sanatçının yaptığı ona öykünmektir aslında. Tanrı'nın Sâni sıfatının insana düşen kısmıyla yapılan şeydir bu. Sanatçı bu ideaya zihin yoluyla ulaşır.

Garip Mukaddimesi'nde Orhan Veli, şairi mükemmel bir taklitçi olarak gördüğünü ifade eder.

> "Sanatkâr usta bir taklitçidir. Usta sanatkâr, taklitçi değilmiş gibi görünür. Çünkü taklit ettiği şey orijinaldir. 19. asırda yaşamış realist muharririn anlattığı tabiat orijinal değildir, zekâ tarafından taklit edilmiştir. Onun için eser kopyenin kopyesidir."[15]

---

[15] Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, Haz. Asım Bezirci, Can yay. 19. bs. İst. 1983, s. 192.

Sanatçı tanrısal yani yoktan var etme anlamında bir kudret ve yeteneğe sahip olmadığı sürece, yaptığı her şey kopya ve taklit olarak kalacaktır.

Özgün bir yaratma kudreti ve yeteneği olmayan sanatçının özgün bir bilgiye sahip olması da düşünülemez. Bilginin de bir kopye / taklit olduğunu düşünürsek aslında sanat adamlarının da yaptığı şey sanatlarını icra ederken yaptığından farklı değildir. Bir şartla ki zanaatkârlık birtakım doğruları deneyip kullanıma sunduğu için biraz mutlak ve doğru bilgiye yaklaşır.

Platon sanatın ve sanatçının bize gerçek bilgiyi veremeyeceği görüşünden hareketle şairi tasavvur ettiği Devlet nizamı içinde görmez. Bir bakıma şair Platon'un Devlet'inden kovulmuş bir sanatçıdır. Platon bunun sebebini 1. Bilgi açısından, 2. Ahlâk açısından olmak üzere çeşitli sakıncaları sıralayarak açıklar.

1. Bilgi açısından:

Mutlak bilgiye susamış akılcı bir filozof olan Platon Devlet idaresinde, şair gibi çeşitli nevrozları olan, günü gününe uymayan, sürekli değişen ve tutarsız bir ruh hali sergileyen bir figürü sağlıklı bulmaz. Zira şair aklın yörüngesinden çıkmış, duygularıyla hareket eden, kendine göre bir gerçeklik kurmuş güvensiz biridir. Platon'a göre;

1. Şair bizi asıl gerçekliği oluşturan idealardan uzaklaştırır.

2. Şairin yetkinlikle konuşacağı bir bilgi alanı yoktur.

Şairin bizi asıl ve mutlak gerçeklikten ulaştırdığı savı ne yazık ki doğrudur ve Platon bu yönüyle şairleri ideal Devlet'inden kovmakla haklıdır. Şairin gerçekte okuyucuyu gerçekliği oluşturan idealardan uzaklaştırır. Zira onun sanatının işlevi *sanatsal yalan* üzerinedir. Tanpınar şiirle medeniyet kurulamayacağını söylerken bu durumu ima etmek istemişti. Medeniyetler düzyazı yani kesin ve mutlak bilgilerin, sarsılmaz ve değişmez kanunların ışığında kurulur ve yaşar. Dolaşımda olan, hafızalarda yer eden kanun ve teamüller böyle bir devamlılık ve kararlılığın ürünüdür. An be an değişen bir ruh halini sergileyen, bir gün ak dediğine ertesi gün kara diyen bir sanatçının bize yetkinlikle söz edebileceği bir bilgi alanı yoktur.

Şair, Platon'a göre tıpkı dülgerin, ressamın yaptığı gibi bizi asıl gerçeklikten uzaklaştırır; idealar âlemindeki mutlak formların bir taklidini kopyasını yapar. Görüngüler dünyasına yansıyan (insan, tabiat, eşya ve olayları)'ları taklid etmektir onun yaptığı. Bu bakımdan her şiir bizi mutlak gerçeklikten biraz daha uzaklaştırır. Konuyu daha iyi anlamak için Cahit Sıtkı'nın bir şiirine göz atalım:

DALGIN ÖLÜ
Dün güzel bir kadın geçti

Kabrimin yakınından
Doya doya seyrettim
Gün hazinesi bacaklarını
Gecemi altüst eden.
Söylesem inanmazsınız,
Kalkıp verecek oldum
Düşürünce mendilini;
Öldüğümü unutmuşum

Dokuz dizelik bu manzumede şairin öldükten sonra mezarının yakınından geçen bir kadına karşı hissettikleri dile getirilmiştir. Şiirin kurgusu 'ölmüş olduğunu unutma' esprisi üzerine kurulmuştur. İmdi bu manzumenin gerçeklikle bir ilişkisi var mıdır? Şair ne tür bir gerçeklikten söz etmektedir? Gözü arkada kalmış ya da dünyaya doyamamış veya ölümü bir türlü kabullenmeyen bir öznenin özlemleri midir bunlar? Şairin nükteli üslubunun arkasında bir dram yatmaktadır. Albert Camus'nün kendisi öldükten sonra insanların yaşamaya devam etmelerini kıskanması gibi bir durumla karşı karşıyayız. Şair sanatsal bir yalana başvurarak öldüğünü unuttuğunu söylemektedir. Bu bize *ölüm* gerçeğinin sanatçı tarafından icat edilmiş bir kopya metnini verir. Şairin yaptığı onu yalanla süslemektir. Fakat bu eylem bu düşünceyi (ölüm) mutlak gerçeklikten yani ölüm ideasından iyice uzaklaştırır. Zira şairin anladığı biçimde bir ölüm şekli ve sonrası mevcut değildir. Bu bakımdan şair okuru asıl ve mutlak gerçekliği oluşturan ölüm ideasından uzaklaştırır. Kendi kurguladığı gerçekliği benimsetmeye çalışır. Fakat trajik olan şairin bu gerçeklikte bile sebat ve ısrar etmemesidir. Bir başka şiir ya da durum bu gerçekliği de anlamsız kılar. Şairin ölümü, onun trajik ve korkunç yüzünü perdeleyen bir üslup kullanması ölüm ideasını unutturmadığı gibi yeni bir gerçekliğe ve bilgi alanına da taşımaz. Hiç kimse kendisini bu çeşitten bir ölü(m) ile kandıramaz. Ölüm ideası mutlak gerçekliği içinde ortadadır.

Platon şairi yetkiyle konuşacak bir bilgi alanına sahip olmadığı için ideal devletinden kovmuştu. Bu bir bakıma şiir gibi duygulara hitap eden bir sanat(çı)ın değişkenliği yüzünden devlet gibi ciddi bir kurumun idare edilemeyeceğine vurgu idi. Devlet adamlığı ile şairliğin, kanunlarla şiirin bağdaşamayacağı apaçıktır. Burada şair padişahların, kralların, prenslerin, şehzadelerin şairlik yeteneklerini görmezden geliyor değiliz. Sadece referanslarını şiirden ve şairden alan bir idare biçiminin olamayacağını, devlet yönetimi gibi kitlelerin kaderlerini elinde bulunduran ciddi ve sorumluluk isteyen bir işin duyguları durmadan değişen, tutarsız öznelere terk edilemeyeceğini ifadeye çalışıyoruz. Bu açıdan bakıldığında Platon yerden göğe kadar haklıdır.

Aynı problem Müslüman dünyasında da gündeme gelmiştir. Kur'ân'ın, İslâmiyetin şiire bakışı ile Platon'un düşünceleri arasında şaşırtıcı benzerlikler vardır.

Kur'ân'ın indiği devirde Arabistan yarımadasında çok güçlü bir şiir geleneğinin olduğu söylenegelmiştir. Panayırlarda gelenek halini almış şiir yarışmaları, Kâbe'nin duvarına asılan Yedi Askı (muallakatüsseba) şiirleri vb. faaliyetler şiiri eski cahiliye devri Arap toplumlarının merkezine oturtmuştu. Hatta Arap kabilelerinin reislerinin bir savaşçı olmaktansa şair olmalarını yeğledikleri de rivayet edilir.

Kur'ân bir dinsel metin olarak önce bu güçlü şiir geleneği ile yüzleşir. Şüphesiz Kur'ân bir şiir değildi; nesirle yazılmıştı. Fakat ondaki ritm ve ses kıymeti, şiirsel ögeler şiiri andıracak kadar güçlü ve derindir. Yaradan kendi sözlerinin insanların vücuda getirdikleri şiir metinleriyle mukayese edilmesinden hoşnut olmamış ve gerek Şuâra suresinin[16] kimi ayetlerinde gerekse Yâsin sûresinin 69. âyetinde[17] Kur'ân'ın şiir, Hz. Muhammed'in de şair olmadığını vurgulamıştır. Ayrıca şiiri bir 'yalan' sanatı olarak vasfetmiştir. Şiirin içeriğine bakıldığında şairin *sanatsal yalan* söylediği zaten bilinmektedir. Divan edebiyatında da şiirin bir 'yalan' sanatı ya da sanatsal yalan olduğu değişik şairler tarafından vurgulanmıştır. Bu konuda Fuzulî'nin;

Aldanma ki şâir sözü elbet yalandır

dizesini hatırlamak yeterlidir sanırım.

Yaradan birçoklarının yanlış anladığı gibi şiiri bir sanat olarak aşağılamamış, sadece Kur'ân'm bir şiir olmadığını ve şiirin sahip olduğu vasıfları taşımadığını ayrıştırmak istemiştir. Nitekim Peygamber şairi olarak bilinen Hasan bin Sabit, İslaâmiyeti ve Hz. Peygamber'i övdüğü için iki cihan serveri tarafından bir aba ile ödüllendirilmiştir. Onun bu hareketi hem edebiyat tarihi hem de din tarihi için önemli bir olay olarak hatırlanagelmiş, adeta şiir ve şairlerin beraatine karşılık gelmiştir.

---

[16] Şuârâ Suresi 221. "Şeytanların kime indiğini size haber vereyim mi? de" **222.** Onlar günâhkâr iftiracıların hepsine iner. **223.** Bunlar Şeytanlara kulak verirler, çoğu yalancıdırlar. **224.** şairlere ancak azgınlar uyar. **225-226.** Onların her vadide şaşkın şaşkın dolaştıklarını ve yapmadıklarını yaptık dediklerini görmez misin? **227.** ancak inanan, yararlı iş işleyenler, Allah'ı çok ananlar ve haksızlığa uğratıldıklarında haklarını alanlar bunun dışındadır. Haksızlık eden kimseler nasıl bir yıkılışla yıkılacaklarını anlayacaklardır." **Kur'ân-ı Kerîm ve Türkçe Anlamı**, Diyanet İşleri Başkanlığı yay. Ank. 1988, s. 375.

[17] Yasin suresi **69.** âyet; "Biz Muhammed'e şiir öğretmedik, zâten ona gerekmezdi. Bu bir öğüt, apaçık Kur'ân'dır." **Kur'ân-ı Kerîm,** s. 443.

Genel olarak bakıldığında hem Platon'un Devlet'inden hem de Kur'ân'dan şiirin dışlanması hedeflenen amaçlar doğrultusunda yerindedir. Çünkü şairin yetkiyle konuşacağı bir bilgi alanı yoktur. Bir şairin anlattığı kalp ile bir kardiyologun anlattığı kalp aynı şey değildir.

Sanatsal bilgiye sahip olması şairi asıl gerçekliğin olduğu idealar dünyasına yaklaştırmaz. Zira bilgi ortak kabulün meyvesidir ve ancak kendi kanunları ile sınandıktan sonra tedavüle çıkar. Onun tüketilip kullanılması da işlevini arttırır. İmdi şairin yetkinlikle konuşacağı bir bilgi alanı var mıdır? Eskiler her ne kadar şiir için "sanayi", "fenn-i şiir", "fenn-i aruz" gibi sıfatlar kullanmışlarsa da bunun sanat anlamına geldiği herkesçe bilinmektedir. Bir bilim dalı olarak şiirden söz edilebilir mi? Buna evet demek mümkün değildir. Zira şiirin doğasındaki değişkenlik bu iddiayı desteklememektedir.

Tevfik Fikret'in *Sis* şiirinde bize nasıl karamsar bir İstanbul manzarası çizdiği hafızalardadır. Aynı şair duygularının değişmesi neticesinde bir süre sonra *Rücu* şiirini yazarak önceki şiirde çizdiği lanetli ve karamsar tabloyu aklamaya çalışmıştı. Şiir eğer mutlak bilgiyi arzulayan bir sanat dalı, şair de onun bilgesi olsaydı okuyucunun Sis şiirindeki bilgiye inanması gerekirdi. Aynı düzlemde düşünürsek *Rücu* şiirine gerek duyulmazdı. Fakat şair Freud'un belirttiği gibi nevrozlu bir varlıktır. Dolayısıyla duygularının, komplekslerinin onu nereye götüreceğini, nasıl davranacağını önceden kestiremeyiz. Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bilindiği gibi Ziya Paşa da *Şiir ve İnşa* makalesinde gerçek Türk şiirinin halk şiiri olduğunu vurgulamıştı. Bu yazının yayımlanmasından altı yıl sonra Harabat'ın önsözünde bu kez gerçek Osmanlı şiirinin Divan şiiri olduğunu yazmıştır. Şairin sanatsal dalgalanma hastalığına uzak bu son örnekte bile, yani şiir metinlerinde değil de kuramsal bir konuda bile bu kadar çabuk fikir değiştirebilen bir figürün sunduğu bilgiye ne kadar teslim olunabilir?

Bir dönem yazdığı şiirleri ahlâka ve kendi sanat anlayışına aykırı bularak "bunlar benim değil" diyerek bir çırpıda sırtını dönen bir şaire (N. Fazıl) ne kadar güvenilebilir. Ya da, "kırk yaşına kadar Marksisttim ama şimdi hidayete erip Müslüman oldum, ardından Türkçülük tarafım ağır basmaya başladı" diyerek kendi etrafında dönüp duran bir şairin (İ. Özel) yaratmış olduğu paradigmaya ve onun sanata yansımalarına ne kadar inanabiliriz?

Şiirin ve şairin gerçekle ilişkisi sanatsal yalanla ilişkisi kadardır.

1. Ahlâk açısından

Şimdi de Platon'un Ahlâk açısından şairler hakkındaki endişelerine bakalım:

1. Eserlerde gençlere kötü örnek olabilecek örnekler vardır

2. Tragedyalarda ve destanlarda kötü kişileri taklid ederek temsil etme fena etkiler bırakır.

Sanat ve edebiyat dizginlememiz gereken duygusal tarafımızı coşturur.

Bilindiği gibi Platon'un yaşadığı devirde sanatların var oluşunun temelinde daha sonraları Marksist kuramın merkezine oturacak olan iş, emek ve üretim esprisinden hareketle sosyal fayda prensibi yer almaktaydı. Zevk ve güzellik duygusunun bir değer olarak insan ve toplum hayatındaki yeri daha henüz kalın çizgileriyle belirmemişti. Sanat ve edebiyatı ancak topluma ve bireylere yararlı olmak kaydıyla kabul edebileceğini söyleyen Platon'la, ondan asırlar sonra yaşayan Tolstoy'un görüşleri bu noktada birleşir. Tolstoy da Platon'un görüşlerine yakın yani Hıristiyanlığa hizmet eden dinsel metinlerle ahlâkî bakımdan yüksek sayılan metinleri gerçek edebiyat sayacaktır.

Platon sanatın zararlı tesirlerinden söz ederek bir bakıma katıksız bir ahlâkçı olduğunu vurgular. Onun Devlet'inde yer alan diyaloglar da yeni bir nizam içinde olması gerekenlerle olmaması gerekenlerin tartışmasıdır bir bakıma. O halde tragedyalarda, destanlarda gençlerin ahlâkını bozacak parçalara rastlanabilir. Kötülük, ihanet, kurnazlık, yalancılık gibi kimi istenmeyen davranışların kimi zaman ödüllendirilmeleri, iyilerin devamlı olarak acı çekmeleri kötülerin ancak –o da sadece bir kısmının- eserlerin sonunda cezalandırılmaları vb. hususlar gençler için kötüye öykünme biçiminde yorumlanabilir.

Ataç'ı dinleyelim:

> "Aldatmayalım kendi kendimizi. 'Gidelim Göksu'ya" şarkısı kişiyi içkiye sürükleyeceği gibi Baudelaire'in afyonu öven şiiri de afyon yutmayı özendirebilir."[18]

Fakat bunun tam tersi de olabilir. Tragedya ve destanlarda temsil edilen olayların iyi kahramanları pekâlâ gençlerin idolleri olabilir. Bu bakımdan Platon'un bu toptancı anlayışını eleştirmek gerekir. Sophokles'in Kral Oidupus mitosunda bilmeyerek annesiyle evlenen Oidipus'un trajedisinden, Odyseus destanında kocası Odyseus'u sabır ve iffetle bekleyen Penolepe'ye kadar hatta kendi edebiyatımızdan örnek verecek olursak Dede Korkut

---

[18] Nurullah Ataç, **Karalama Defteri, Ararken**, YKY. İst. 2002, s. 144.

destanlarında yer alan Deli Dumrul'dan Türk hakanın ve devletinin iffetini temsil eden Burla Hatun'a kadar her kahramanın bir karakteri temsil ettiği figürlere rastlarız. Bu bakımdan sanat eserlerinin Platon'un görmek istediği gibi sadece içinde kötü parçalar barındıran eserler olmadığı görülecektir.

Sanat ve edebiyatın dizginlememiz gereken duygusal tarafımızı coşturduğu savı doğru olmakla birlikte ileride ele alacağımız Aristocu yansıtma kuramının temel ilkelerinden biri olan Katharsis'i de tetiklediğini inkâr etmemek gerekir. Dinî ve millî konulardaki kimi hassasiyetlerin coşması ve kuvveden fiile geçmesi için bu tür coşkunluklara ihtiyaç olduğu muhakkaktır. Hitabet sanatından, şiire ve marşlara kadar bir yığın argüman bir çeşit coşku uyandırmak için kullanılır. Platon'un burada sözünü ettiği husus şehvet ve ihtiras gibi kontrol altına alınması gereken kimi güdüler hakkındadır. Bu yolda mesela Baudelaire'in bir zamanlar yasaklanıp sansürlenmiş ve şairine mahkûmiyet getirmiş kimi şiirlerini, mazohist Sade'ın, D. H. Lawrence'ın erotik romanlarını, lezbiyenlikten erkek aşkının sınırlarını zorlayan eserleriyle Sappho'nun şiirlerini, Attila İlhan'ın zaman zaman erotizmin sınırlarını aşıp pornografiye kaçan manzumelerini, ya da mesela ayak fetişizmini işleyen Necip Fazıl'ın *Kadın Bacakları* şiirini Platon'un anladığı biçimde estetik yaşantı uyandırarak eğiten bir metin olarak nasıl okuyabiliriz?

Bu mesele Platon'dan beri halledilmemiş bir problem olarak karşımızdadır. Ancak insanın estetik eğitimi ve donanımıyla çözülebilecek fakat bu haliyle Platon'un Devlet'ine giremeyecek bir hadisedir bu. Antik Yunan'ın ya da belki de dünyanın en eski lezbiyen şairi Sappho'nun şiirleri eşcinsel eğilimleri, Marki de Sade'ın sadist ve mazohist metinleri, bizde erotik ve pornografik metinler olan Bahnamelerin bir eğitim nesnesi olarak kullanılmaları mümkün değildir. Klasik aynı zamanda class'ta yani sınıfta okunabilir eser demektir. Bu bakımdan yukarıda adı geçen metinlerin bir eğitim aracı olarak sınıfta okunmaları mümkün görünmemektedir.

Toparlarsak, Platon sanatçının ahlâkî sorumluluğuna dikkati çekmiş ve kimi sanat eserlerinin ahlâkî bakımdan zararlı olacağını vurgulayarak sanatın sadece olumsuz tarafını görmeyi yeğlemiştir. Öğrencisi Aristo ise Katharsis ise onun aksine sanatı bir çeşit 'arınma' ve kötü düşüncelerden kurtulma biçimi olarak görecektir.

II. ARİSTOCU GÖRÜŞ

a. Sanat Geneli ya da Özü Yansıtır

Sanatın bir mimesis (yansıtma / taklit) olduğu görüşün dillendiren filozoflardan biri de Aristo'dur. Hocası Platon'un idealist sanat felsefesine karşın o rasyonalist bir sanat felsefesini benimser. Aynı mimesis sistemine bağlı kalmak kaydıyla Aristo, Platon mimesisini sistematize etmiştir denebilir.

Aristo *Poetika* adlı eserinde mimesise dayalı sanat kuramının esaslarını ortaya koymuştur. Sanatı tarifle işe başlayan Aristo hiç şüphe göstermeksizin sanatın bir mimesis / taklit olduğunu vurgular.

> "O halde epos, tragedya, komedya, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir.
>
> Ancak adı geçen bu santlar şu üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar. Taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edenler (nesneler) bakımından, taklit tarzı bakımından.
>
> İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler, figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritm ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir. Öyle ki bu üçü ya ayrı ayrı ya da birlikte kullanılır."[19]

Aristo hocası Platon gibi sanatçıyı 'sanat yetisi olanlar' ve 'alışkanlığa dayanan ustalik' sahipleri olarak ikiye ayırır. Bunun her iki filozofun literatürürnüzdeki karşılığı sanatçı / zanaatkâr'dır. Platon'un kesin çizgilerle ayırdığı şair/ozan farklılığıdır.

Birçok bakımdan Platon'un mimesis kuramına bağlı kalan Aristo, ondan şu konularda ayrılık gösterir.

Aristo'ya göre sanat bir çeşit zanaattır. Sanatçımn yaptığı daha önce Tanrı tarafından yapılmış / yaratılmış olan ilk-formları taklit yoluyla kopyalamak, yansıtmaktır. Resim, müzik, heykel edebiyat eserleri birer ilk-örnek öykünmeleridir. Bu bakımdan sanatçının yaptığı iş bir sanatsal yaratmadan çok zanaattır. Sanatçı bunu yaparken ilk örneğin özüne ya da genel niteliğine bağlı kalır. Bunu bir örnekle açalım: hepimiz Cin Ali diye de bilinen ve insanın çıplak bir karikatürü olan şekli biliriz. Bir yuvarlak baş, bu

---

[19] Aristoteles, **Poetika**, Haz. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 7. bs. İst. 1998, s. 11.

başa bağlı olarak gövdeyi temsil eden bir çizgi ve kol ve bacakları temsilen iki çatal çizgi ile bir 'genel' insan karikatürü ya da temsili çizilir. Biz bu şekle baktığımızda insanın genel görünümünün bir karikatürünü görürüz. Ve onu benimseriz. Bu insanın fiziksel bakımdan genelinin, özünün bir görüntüsüdür. Çocukların resim defterlerine çizdikleri acemice ev, bahçe, kuş ve tabiat resimleri de bu bağlamda düşünülebilir. Fakat Aristo mimesisinin çerçevesi bu kadar basit bir düzlemde kalmaz. Aristo'ya göre sanat, *özelde tümeli belirtmeli*'[20]dir. Bu konuyu Poetika'dan aldığımız aşağıdaki pasajla biraz açalım:

> "1. Şimdiye dek söylenenlerden şu sonuç çıkıyor: Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır.
>
> 2. Tarih yazarı ve ozan, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar. Çünkü, Herodotos'un yapıtının mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte, ister nazım, isterse düzyazı biçiminde olsun, Herodotos'un yapıtı bir tarih yapıtıdır. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: Tarihçi daha çok gerçekten olan'ı, ozansa olabilir olan'ı anlatır.
>
> 3. Bunun için şiir, tarih yapıtına oranla daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir. Çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarihse tek olanı anlatır. Genel olan deyince de, olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre, belli özellikteki bir kişinin böyle ya da şöyle konuşmasını, böyle ya da şöyle eylemde bulunmasını anlıyoruz. Ozan, kişilerine ad verirken daima bunu göz önünde bulundurarak adları seçer. Tek olan deyince de, bir Alkibiades şunu yaptı ya da başına şu geldi, bunu anlıyoruz."[21]

Tarihçi ile şairin yaptığı işi karşılaştırarak sanatın neyi ne kadar yansıtması gerektiği sorusunu cevaplamaya çalışan Aristo, genel insan tabiatını yansıtmayı daha gerekli görür. Şairin görevi olanı değil olabilir olanı yansıtmaktır. Aristo bu konuda ilginç bir örnek verir:

> "Argos'da Mytis'in heykeli, Mytis'in ölümünden suçlu olan adam ona bakarken üstüne yıkılıp öldürür. Böyle bir olay, hiç de raslantıymış gibi bir izlenim uyandırmaz. Bunun için bu şekilde kurulmuş öyküler, sanat yönünden daha değerlidirler."[22]

---

[20] İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi**, Üniversite Kitabevi, İzmir, 1993, s. 15.

[21] **Poetika**, s. 30-31.

[22] **Poetika**, s. 33.

Aristo sanatçının olabilir olanı yansıtması gerektiğini söylerken sanatçıya bir kurgu hakkı da tanımış görünmektedir. Tarihçinin ise böyle bir lüksü yoktur. Sanatçıdan beklenen genel-öz'den sapmamaktır.

Olanı olduğu gibi yansıtmak tarihçilerin, belgeselle uğraşanların işidir. Bu fotoğrafçı ile ressamın yaptığı iş arasındaki farklılığa benzer. Fotoğrafçı elindeki objektifle nesneleri, dış dünyayı değiştirmeden olduğu gibi yansıtacak pozlar çeker. Onun sanatçı olarak tasarrufta bulunacağı perspektif, mesafe ayarı, ışığın durumu vb. gibi birkaç hamlesinden başka birşeyi yoktur. Ressam ise ilk modelini idealar dünyasından almakla birlikte yapma sürecinde bağımsızdır. Bu bakımdan Aristo'da mimesis hem yansıtma hem de yaratmadır. Fotoğrafçının yaptığı iş biraz tarihçinin yaptığına benzer. Orhan Veli şiiri sanatsal bir uğraşı, tiyatro, öykü, roman gibi türleri ise edebiyattan sayar. Bir başka deyişle ona göre edebiyat türleri arasında tek gerçek sanat şiirdir. Öteki türler bir bakıma zanaattır şaire göre.

Sanatçı ise ideaların birer kopyasını yapar. Sanatçı Aristo mimesisinin birinci aşaması olan geneli ya da özü yansıtırken mesela bir adamın gündelik hayatının bütün ayrıntılarını değil onun gibi diğer insanların genel yaşantısının bir özetini sunar. Bu hususu edebiyatımızdan vereceğimiz bir örnekle pekiştirelim. İstiklal Savaşı'nı anlatan bir tarihçi ile aynı olayları anlatmayı deneyen bir romancının tarih ve olaylar karşısındaki tutumu nasıldır? Mesela Tarık Buğra'nın Küçük Ağa romanını ele alalım. Yazar romanında Akşehir bağlamında Millî Mücadele'nin nasıl zorluklarla yürütüldüğünü anlatmak için hepimizin kitaplardan okuyarak ya da kulağımıza kadar gelen hikâyelerden öğrendiklerimizi bir terkip halinde sunmaya çalışır. O devrin genel insan karakterini vermek için bir takım roman kişileri yaratır. İstanbullu Hoca, Çolak Salih, Ali Emmi, Çakırsaraylı, Niko gibi roman kişileri aslında devrin Millî Mücadele fotoğrafını iyi aksettiren kahramanlardır. Yazar bize Akşehir eksenli bir Milli Mücadele Tarihi yazmaz. Fakat yarattığı kahramanlarla o devirde yaşamış ve kimi tasarruflarda bulunmuş insanları kategorize ederek genel insan tabiatını / karakterini yansıtmaya çalışır. Buna göre İstanbullu Hoca Padişah'a ve Saray'a bağlılığı ile öne çıkmış, aydın, derin bilgiye sahip fakat memleketin içinde bulunduğu manzarayı iyi okuyamayan iyi niyetli insanımızı temsil eder. Çolak Salih realitenin terbiye ettiği bir tiptir. Çakırsaraylı dönemin eşkıya fotoğrafıdır. Ali Emmi ise başlı başına bir millî hafızayı, millî duruşu temsil eder. İmdi yazarın niyeti yarattığı bu karakterlerin gündelik, özel ve ayrıntılar içinde boğulmuş hayatından kesitler vermek değil bu kahramanlar vasıtasıyla memleketin durumu hakkında, ya da genel insan manzaraları hususunda bir tablo çizmektir. Zira memleket onlarca Çakırsaraylı ya da Çolak Salih'le doludur. Bu hadiseyi bir tarihçi anlatmış olsaydı bütün ayrıntılarıyla ve elbette

belgeleriyle konuşurdu. O halde Aristo'ya göre sanatçının, şairin yaptığı işle tarihçinin yaptığı iş aynı değildir. Sanatçı genelde tikel/tek olanı anlatır.

Platon, şairin kendine özgü ve sahip olduğu bir bilgi alanı olmadığını vurgulamıştı. Tek ve mutlak olanı yansıtan olarak sanatçı, okura gerçeklik konusunda bir bilgi verecek durumda değildir. Aristo ise hocasının aksi istikamette görüşler öne sürer. Ona göre sanatçı Platon'da olduğu gibi bizi mutlak gerçeklikten (idealar) uzaklaştıran, bize bir yığın yalan söyleyen ve sahte bilgiler sunan bir varlık değildir. Aksine bize yansıttığı şeyle bir arınma sağlayan, sanatı güzel ve yararlı yaşantılar için kullanan bir eylemci olarak görür. Sanat eserini sadece bir gerçekliğin yansıması olarak değil aynı zamanda ruhun arınması vazifesini gören bir yapı olarak algılar.

> "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir."[23]

Bu görüşe göre sanat bir çeşit arınma (katharsis) sağlayan bir yansıtmadır. Aristo, katharsisi, *"Katharsis ton pathe ma ton"* (ruhun tutkulardan arınması) olarak tanımlar. Tragedyalar ihanet, aşk, merhamet, kahramanlık, iktidar hırsı gibi genel insan tabiatının değişmez temalarını işlediğinden sahnede yansıtılan bir oyunun içinde kimi diyalog ve olaylarla seyircinin potansiyel olarak sahip olduğu bu duygulardan arınması sağlanır. İhanete uğrayan bir erkeğin intikamını alması gibi ya da şüpheyle kıvranan bir kahramanın geçirdiği iç bunalımlar ve nihayette bunların iyi sonla neticelenmesi bir çeşit Katharsis (arınma) sağlar. Seyirci bir bakıma psikolojik bir terapiden geçer. Onun sahip olduğu bu duyguların körelmesi değildir amaçlanan. Aksine onları hissetmesi, fakat arınma yoluyla kontrol edebilmesidir arzulanan. Katharsis'in hayat ve sanatta başka görünümlerine de değinebiliriz. Kimi dinî ve millî metinler, bir zaman ülkemizi saran İslamcı hidayet romanları, kahramanlık duygusunu kamçılayan tarihsel romanların tüketilmesi de bir çeşit Katharsis sağlar. İyilerin ödüllendirildiği kötülerin cezalandırıldığı kimi metinler, hatta kurban ibadetinde saklı bir çeşit Katharsis'ten de söz edebiliriz. Kurbanlık hayvanın dinsel bir tören eşliğinde boğazının kesilmesi, akan kanlar, hayvanın böğürtüleri ve bir cana kıymanın verdiği huzursuzluk insanda hemcinslerini öldürme ya da şuur altında saklı şiddet duygusunu köreltebilir /arınmasını sağlayabilir. Bu manzara karşısında içimizdeki potansiyel şiddet duygusu körelir, zayıflar fakat bütünüyle ortadan kalkmaz.

Bu bahse edebiyatımızdan bir örnekle devam edelim:

Bilindiği gibi Ahmet Midhat Efendi'nin Hasan Mellah isimli romanı başlangıçta iki cilt olarak yazılmış ve o şekilde yayımlanmıştı. Romanın

---

[23] **Poetika**, 1449b, s. 22.

sonunda Dominiko Badya gibi kötü karakterler yaptıklarıyla kalmıştı. Kötüler cezalandırılmamış, iyiler mükâfatlandırılmamıştı. Bu hem adalet kavramına hem de geleneksel tahkiye anlayışına aykırı bir durumdu. Okuyucular bu belirsiz sondan şikâyetçi olurlar. Bu konuda yazarı eleştirirler. Ahmet Midhat Efendi de bu durum üzerine romanına bir zeyl yazmak zorunda kalmıştır. Bu son ciltte başta Dominiko Badya olmak üzere bütün kötüler cezalandırılmış Hasan Mellah gibi iyiler de mükâfatlandırılmış, bu şekilde hem romanda hem de okuyucunun vicdanında bir tür Katharsis sağlanmıştı. Demek oluyor ki Katharsis sadece sahip olduğumuz kötü duyguları törpülemek değil aynı zamanda içimizde mevcut iyi duyguları da açığa çıkarma eylemidir.

Sophokles'in Kral Oidipus tragedyası, bilmeden babasını öldürüp annesiyle evlenen ve ondan çocukları olan bir kralın trajedisini yansıtır. Bu Tregedyada anne ile evlenmenin yasak olması, bunun büyük bir lanete sebebiyet vereceği teması işlenmiştir. Seyirci bu oyunu seyrederek bu tür yasak güdülerinden arınabilir. Fakat bu tragedyanın bir başka teması daha vardır. Kral Oidipus lanetin kendi vukuatına bağlı olarak ortaya çıktığını anlayınca bir erdemlilik örneği gösterir ve kral olmasına karşılık tahtını tacını bırakır, karısının yün eğerdiği cağlarla gözlerini kör ederek Theba şehrini terk eder. Bu tragedya hem laneti hem de erdemi birlikte barındırması bakımından önemli bir metindir. Toplum içinde onurunu kaybeden Japonların harakiri yapmaları de bir çeşit arınma olarak görülebilir. Bu bakımdan Aristo hayatın gerçekliğine daha çok inanmış bir filozoftur.

"Tregedya bir eylemin taklididir"[24] diyen Aristo'ya göre bütün güzel sanatlar mimesise dayanır. Şairin de bir ressam gibi tasvirle uğraştığından söz eder. Taklit, öykünme insanoğlunda yaradılışından gelen bir özelliktir. İnsan hayatta birçok şeyi çocukluğundan başlayarak taklit ve öykünme yoluyla öğrenir. Bu bakımdan insan ya da sanatçı için öykünme, yansıtma doğal bir yoldur. Aristo'da sanat edimi mimesisle başlar bir çeşit arınma anlamına gelen Katharsis'le son bulur. Yani bir bakıma yansıtma içine yaşantının da katıldığı bir süreci izler. Bu yanı ile Platon'un mimesis kavramından ayrılır. Platon'da mimesisin zararlı yanları vardı. Platon sanatta öykünme ve taklidin kişioğlunda birtakım olumsuz ve dizginlememiz gereken duygularımızı, içgüdülerimizi kışkırtabileceğini ifade etmişti. Aristo ise tam aksine Katharsis yoluyla sanatın bir arınma ve kötü duygulardan kurtulma aracı olabileceğini ileri sürer. Platon'un idealar dünyası ilk ve tek mutlak formları barındırdığı için gerçek bir dünya idi. Halbuki Aristo'nun dünyası tamamen bir yansımaya, öykünmeye dayalı bir dünyadır. Bu haliyle Aristo mimesisi ikinci derecede bir mimesistir.

---

[24] **Poetika**, 1450a, s. 23.

Hocası Platon'un aksine Aristo Tregedyayı bir bakıma sanatı, seyircide bir arınma yarattığı için yararlı sayar. Aristo'ya göre Bize hayatın bilgisini sunan hem de seyircide psikolojik bir etki bırakan sanat yararlıdır.

Hem Platon hem de Aristo'nun mimesis anlayışına göre sanat bir yansıtma öykünmedir. Platon mutlak gerçeğin / formun (idea) gerçekliğinin yansıtılmasını savunurken Aristo içinde insanın da bulundu genel tabiatın gerçekliğinin yansıtılması taraftarıdır. Genel insan tabiatının sunduğu gerçekler her coğrafyada aynıdır. Bu bakımdan Raskolnikof'a XIX. yüz yılın vicdanı olarak bakabiliriz. Onun kişiliğinde yansıtılan şey Çarlık Rusya'sının birey planında açtığı çıkmazlar, yarattığı labirentlerdir.

Neo-klasikler de değişmez insan tabiatının özünü yansıtmak için epey gayret gösterdiler. Molière'in tiyatrolarındaki tipleri, Lafontaine'in hayvan masallarındaki mesajları genel insan tabiatını yansıtan örneklerle doludur. Bizde Şeyhî'nin Hârnâmesi'ni bu yolda yazılmış eserlerden sayabiliriz. Bu bakımdan Neo-klasikler mahalli olana itibar etmezler. Yerel olan Nasrettin Hoca gibi eğer evrensel bir mesaj taşırsa genel insan tabiatını yansıtmış olur. Güngör Dilmen'in Midas'ın Kulakları tiyatrosu insanın bir sırrı uzun zaman kendinde saklayamayacağı temi üzerine kurgulanmıştır. Midas'ın eşek kulaklarını gören berber bu sırrı ancak bir kuyuya -o da gizlice- haykırarak dışavurmuştur. Bu bir *genel* insan davranışıdır. Yani insan sır tutamayan bir varlıktır. İşte bu genel insan tabiatını, dolayısıyla sanatın geneli ya da öz'ü yansıtmasına bir örnektir.

Şimdi de Bedri Rahmi'nin sanat geneli ya da özü yansıtır düsturu çerçevesinde bir şiirini okuyalım:

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Güzel İle Faydalı* Şiirini Okuma Denemesi

GÜZEL İLE FAYDALI

Ben arıya arı demem
Arının balı olmalı
Ben güzele güzel demem
Güzel faydalı olmalı
Güzel dediğin işe yaramalı
Kadın mı? Hamur yoğurmalı
Çocuk doğurmalı
Ağaç mı? Meyve vermeli
Çiçek mi? Kokmalı
Bayramdan bayrama neyleyim güzeli
Güzel dediğin her Allahın günü
Yanı başımızda olmalı
Yağmur misali hem gözümüze, hem gönlümüze

Hem toprağımıza yağmalı
Güzel dediğin yağmur misali hepimizin olmalı.

Güzel ile Faydalı şiiri nesnelere yüklediğimiz işlevleriyle değil kendi doğal işlevleriyle kabul edilmeyi iddia eden bir metindir. Burada nesnesel anlamda bir idealleştirme yoktur. Şairin öne çıkardığı arı-bal, çiçek-koku, güzel-faydalı, kadın-çocuk-hamur, ağaç-meyve ilişkileri nesnelerin işlevleriyle alakalıdır ve onlara bu işlevlerin dışında idealleştirilmiş görevler yüklenmez. Bu bakımdan onlar birer idea'dır. Eğer onlardan kendi yaratılış nedenlerine aykırı bir şeyler bekleseydik o zaman o nesneleri idealize etmiş yani bir bakıma kendimize göre yorumlamış, ülküleştirmiş olurduk. O zaman da sanat ideal olanı yansıtır ilkesine teslim olurduk. Şair meyve idea'sından kendi işlevini bekler. Buna göre kadın da hamur yoğurmalı, çocuk doğurmalıdır. Her nesne kendi yaratılışına uygun hareket ederek mutlak-örnekten ayrılmamış olur.

Platon'un nazariyesine göre her idea bir işlev doğrultusunda var edilmiştir. Ana-örneklerin işlevsel bir yanı vardır. Şemsiye güneşten ve yağmurdan korunmak içindir. Şemsiye idea'sının özü budur. Fakat insan şemsiyeyi baston olarak da kullanabilir. Bu durumda o (insan) şemsiyenin idea'sını değiştirmiş yani onu idealize ederek işlevini dönüştürmüştür. Bu durumda şemsiye sanat ideal olanı yansıtır kategorisine girer. İşte ilk-mutlak örnek olarak kabul edilen Platonun idea'ları varlık amacıyla anılan ve zihin yoluyla hatırlanan nesnelerdir. Şair bu çizginin dışına çıkmadan dökümünü yaptığı nesneleri idealar doğrultusunda tanımlar. Arı yaratılış esprisinin dışında değildir. Ağaç, çiçek, kadın vd. öyledir. Bu bağlamda sanatçı mutlak örneğin dışına çıkılmasına pek sıcak bakmaz. İdealize edilmiş ya da idea'sından uzaklaştırılmış nesneler yeni bir *aura* yaratsa da bu ilk örnekten uzaklaşmak anlamına gelecektir. Kimbilir belki de aradan zaman geçtikçe mutlak idea'sından tamamen uzaklaşarak –bir piyanonun yemek masasına dönüşmesi gibi- bambaşka bir gerçekliğin nesnesi haline gelecek ve özgünlüğünü yitirecektir.

Şair sıralayageldiği nesnelerin idea'larını bir başka ilk-örnek metaforuyla açıklamaya çalışır. Bütün bunlar yani arı, ağaç, çiçek, kadın vd. yağmur misali olmalıdır. O herkesin üstüne yağmalıdır.

Böylelikle sanatçı Tanrı tarafından bir işleve binaen yaratılmış her nesnenin bu amaç doğrultusunda yani geneli ya da özü yansıtarak faaliyet göstermesini bekler.

b. Sanat İdeal Olanı Yansıtır

Aristo'nun, hocası Platon'un idealar kuramına en fazla yaklaştığı neredeyse onunla örtüştüğü mimesis anlayışı sanatın ideal olanı yansıtması hadisesidir. Yalnız burada Platon'un anladığı bir biçimde mutlak ve tek form, ilk-örnek anlamına gelen bir idea'dan değil belki o ideayı da çağrıştıran düzeltilmiş, eksikleri giderilmiş ya da yorumlanmış idealden söz edilecektir. Bu, sanatçının bütün yeteneklerinin yansıtıldığı bir yaratma alanıdır.

Sanatın ideal olanı yansıtmasını hem büyük tabiat dediğimiz hayat alanımız hem de ahlâkî bakımdan idealleştirilmiş insan karakterleri bakımından birarada düşünmek zorunluluğu vardır.

Sanatçı bazen Tanrı'nın yarattıklarını kendi güzellik anlayışına hatta ahlâk anlayışına uygun bulmaz. O (sanatçı) kendi yetenekleri ile sınırlı yaratma güdüsünün objesini istediği gibi kesip biçebilir. Kısaca onu düzeltebilir. Bunu yaparken sanatçının Platon'un öne sürdüğü mutlak örneğe sadakat söz konusu değildir. Fakat bu çeşit bir tasarruf da bir başka idealar ya da idealler dünyası yaratmaz mı? Bir tabiat unsurunu, bir öykü kahramanını, herhangi bir objeyi olduğu gibi olması gerektiği gibi değil de idealleştirdiği biçimde yapmak / yaratmak / yansıtmak bu anlayışa göre uygun olacaktır. Bu idealize etmek demektir. Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'un fiziksel özellikleri verilirken onun ne kadar idealize edilmiş bir vücut yapısına sahip olduğunu anlarız.

> "Ay Kağan'ın yüzü gök, ağzı ateş, gözleri elâ, saçları ve kaşları kara perilerden daha güzel bir oğlu oldu. Bu çocuk annesinden ilk sütü emdikten sonra konuştu ve çiğ et, çorba ve şarap istedi. Kırk gün sonra büyüdü ve yürüdü. Ayakları öküz ayağı, beli kurt beli, omuzları samur omzu, göğsü ayı göğsü gibiydi. Vücudu baştan aşağı tüylüydü."

Kolektif bilinç kendi destanını yaratan kahramanını tabiattan aldığı ve her biri bir 'güc'ü ve 'yetenek'i temsil eden öge ve benzetmelerle inşa etmiştir. Bu idealize edilmiş bir kahramandır. Olan ya da olması gereken değil idealize edilen resmedilmiştir.

Resim sanatının imkânları dahilinde konuşursak Tanrı'nın yaratmış olduğu söğüt ağacını kendi sanat anlayışına göre yetersiz ya da çok tanrısal bulan bir ressam onu istediği biçimde kesip biçerek tuvaline taşıyabilir. Yaptığı şey ideadan uzaklaşarak kendi özel idealar dünyasını oluşturmaktır. Bir bakıma kopyanın kopyasını fakat düzeltilmiş kopyasını yapar. İlk formlar daima idealar dünyasında mahfuz kalacaktır.

> "Tabiattaki nesnelerin taklitlerini veriyor diye sanatları hor görmemeliyiz; unutmamalıyız ki görünen nesneleri kopye etmez sanat; tabiatın kendisinin kopye ettiği formlara (idealara) uzanır

> doğrudan doğruya... Tabiatın eksikliklerini giderir. Fidias, Zeus'un heykelini yaparken duyu dünyasından bir model kullanmadı fakat Zeus görünür olmak isteseydi nasıl bir form alırdı diye düşündü ve bunu kavradı."[25]

Sanatın görüngüler dünyasını yani ana formların taklitlerini yansıtması sanatçının yaptığı işi bir bakıma üçüncü sınıf bir taklitçi durumuna düşürdüğü söylenebilir. Zira tabiat asıl formları, sanatçı da tabiatın sunduğu taklit formları yansıtır. Bu bakımdan sanatçının yaptığı iş taklidin taklidi olmaktaydı. Fakat sanat ideal olanı yansıtır görüşünün sunduğu iddia sanatçının tabiatın eksiklerini gidermesi, onu bir bakıma 'düzeltmesi' hadisesine dayanır. Bu yüzden tabiatın ağacı ile ressamın ağacı başka başka olacaktır. Ressam tabiattan modelini aldığı ağacın kendince eksik yanlarını düzeltecek ona bir başka şekil verecek, bir bakıma kendi ideal ağacını çizecektir. Sanat yapma güdüsü böylece binlerce ağaç resmi yapılmasına vesile olacaktır. Kentlerimiz, evlerimiz, bağ ve bahçelerimiz, kılık ve kıyafetlerimiz bile 'düzeltilmiş' tabiatın (burada tabiatı hem doğa hem de insan doğası anlamında kullanıyorum) görüntüleri olacaktır. Bugün kullandığımız *makyaj* kelimesinin eski dildeki karşılığı 'düzgün' idi.[26] Kadınlar makyaj değil 'düzgün' yaparlardı. Yani bir bakıma kendilerince eksik ya da fazla gördükleri unsurları, yerleri 'düz'eltirlerdi. Toplum içine *düzeltilmiş* yani ideal hale getirdikleri bir yüzle çıkarlardı.

İdealleştirilmiş tabiatı yansıtanların ona daha insansı bir renk ve çeşni katacakları muhakkaktır. *"Tabiatın dünyası pirinçtendir, şairlerinki altından"*[27] diyen yazarın iması da bu yöndedir. Fransız ressam Eugène Delacroix da *"Bizler resmettikten sonradır ki tabiattaki ağaçlar güzelleşti"* diyerek sanatçının tabiata ve onun unsurlarına güzellik adına kattığı renk ve çeşitliliği dillendirir.

Edebiyat sanatında da idealleştirilmiş kahramanlara sık sık tesadüf ederiz. Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* piyesinde erkek kılığına girip sevgilisi İslam Bey'in peşinden cepheye giden Zekiye yazarın idealleştirdiği bir tiptir. Halide Edip Adıvar'ın Sinekli Bakkal romanında da Rabia hem Batı hem de Doğu'nun değerleriyle harmanlanmış bir tip olarak karşımıza çıkar.

---

[25] Plotinios, **Ennead**'lar, V. Vlll.l.'dan akt. Moran, s. 31.

[26] Şinasi Reşit Paşa için yazdığı bir kasidede;

Sen gibi akil olan kan dökerek gün mü sürer

Vech-i namusuna ol kan ile düzgün mü sürer

Beytinde 'düzgün' kelimesini ilk anlamında yani *makyaj* manasında kullanmıştır.

[27] Sir Philip Sydney, **Apologie for Poetryed.** J. Churton Collins (Oxford), s. 9'den alıntılayan Berna Moran, bk. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 30.

Örneğini hayattan alan bu yazarlar kahramanlarını kesip biçerek istedikleri ya da idealize ettikleri biçime sokarak okuyucuya takdim ederler. Toplumsal bilinçaltı idealize ettiği gerçek kahramanlar da yaratır. Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı'nı buna örnek verebiliriz.

Aristo'nun sanat ideali yansıtır prensibi ileride özellikle Marksistler tarafından büyük bir beceri ile kullanılacak bütün dünyada güdümlü (angaje) edebiyatın en güzel eserleri ortaya konacaktır. Öte yandan bizim Divan edebiyatımız da bütünüyle idealize edilmiş bir zevki yansıtması bakımından tipik bir örnektir. Divan şiirinde bütün kahramanlar, konu ve temalar bir tür idealizmin tezgâhından geçmiş gibidir. İdeal aşk, ideal maşuk, ideal benzetmeler ve göndermeler dünyası olması gerektiği gibi doğal değil de idealleştirilmiş şekliyle mevcuttur. Bu bakımdan Doğu hikâyelerinde -gerçek bir öykü olduğu için- Âşık Garip hikâyesi dışında vuslat yani sevgililerin kavuşması hadisesi yoktur. Peki gerçek hayatta sevgililer bu kadar ıstırap çekmekte, âşık bu haliyle mi yaşamaktadırlar? Bu soruya evet demek mümkün değildir. Divan şairi kendisine takdim edilen bir idealize edilmiş aşk anlayışını sistematik olarak terennüm etme fırsatını bulmuştur. Bu bakımdan bu şiirde insan yoktur. Onun idealize edilmiş karikatürü vardır.

İmdi Can Yücel, Attila İlhan, Harputlu Hayri ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan aldığımız birer şiir üzerinde sanatın ideal olanı yansıtması problemini tahlile çalışalım.

Bir Çin Şiiri (7. yüzyıl)
Dâvacı zengin, dâvalı yoksulsa
Zenginden yana işler yasa

Dâvacı yoksul, dâvalı zenginse
Dâvalıda kalır yine nizâlı arsa

Dâvacı da dâvalı da zenginse dâvada
Özür diler çekilir aradan kadı

Dâvacı da dâvalı da yoksulsa, bak
Sade o zaman işte yerin bulur hak

Yukarıdaki manzumede hem sanat geneli ya da özü yansıtır hem de sanat ideal olanı yansıtır ilkesinin izdüşümleri vardır. Şiirde adalet sistemi zenginlik ve yoksulluk bağlamında irdelenmiştir. Platon'un idealar dünyasındaki ana-model'e, mutlak forma bakarak adaletin herkes için aynı şekilde işlemesi bize ana örnek olarak görünür. Gerçekliği olan tek ve mutlak yansıtma budur. Fakat manzumenin ilk üç beyti bu mutlak gerçek (idea)

yerine olanı, görüneni, mevcudu ifade etmektedir. Bu yönüyle mutlak gerçeklikten, ana-örnekten uzaklaşmış durumdadır. Yani işe insan eli karışmış, adalet ideası temel gerçeğinden uzaklaştırılmıştır. Şairin yansıttığı mutlak gerçekliğin bir kopyası değil bozulmuş gerçekliğin yani 'olan'ın kopyasıdır. Yani sanat geneli ya da özü yansıtır ilkesi ortaya çıkar. Zira adalet kavramı mütemadiyen bu öykülerle anılır. Bir tür genel-geçerliktir bu.

Son beyit sanatın ideal olanı yansıtmasının örneği olarak durmaktadır. Artık sanatçı işe karışmıştır. Adalet ancak iki tarafın denk olmasıyla mümkün olabilecektir. Bu şairin idealize ettiği bir durum olmasa da adaletin yerine gelmesindeki şartları göstermesi bakımından eksiltili bir ideali yansıtır.

Şimdi de Attila İlhan'ın Pia şiirine bakalım

Attila İlhan'ın *Pia* Şiirini Okuma Denemesi

PİA
ne olur kim olduğunu bilsem pia'nın
ellerini bir tutsam ölsem
böyle uzak uzak seslenmese
ben bir şehre geldiğim vakit
o başka bir şehre gitmese
otelleri bomboş bulmasam
içlenip buzlu bir kadeh gibi
buğulanıp buğulanıp durmasam
ne olur sabaha karşı rıhtımda
çocuklar pia'yı görseler
bana haber salsalar bilsem
içimi büsbütün yıldız basar
bir hançer gibi çıkıp giderdim

ben bir şehre geldiğim vakit
o başka bir şehre gitmese
singapur yolunda demeseler
bana bunu yapmasalar yorgunum
üstelik parasızım pasaportsuzum
ne olur sabaha karşı rıhtımda
seslendiğini duysam pia'nın
sırtında yoksul bir yağmurluk
çocuk gözleri büyük büyük
üşümüş ürpermiş soluk
ellerini tutabilsem pia'nın
ölsem eksiksiz ölürdüm

Pia şiirinde şair geçmişte olanla olmasını istediği yani idealize ettiği bir durumu harmanlamıştır. Şiire egemen olan duygu bir 'istek' kipiyle dillendirilmiştir. *Öyle* olmasa *böyle* olsa söylemidir bu. Bir bakıma düzeltilmiş tabiatın yansıması diyebileceğimiz bir durum söz konusudur.

Şair daha ilk dizeden başlayarak bir 'istekler' manzumesi sıralar. Her istek bizi idealize edilmiş bir Pia figürüne götürür. Şair Pia'nın kim olduğunu bilmek istemesinden onun yapacağı kimi yolculuklara ve karşılaşacağı durumlara karşı bir yol haritası tasavvur etmiştir. Bir bakıma bu durumu idealize etmiş karşısına çıkabilecek fena şartları kesip biçmek suretiyle bertaraf etmeyi planlamaktadır. Bir geleceği inşa etmek adına tasavvur halini yansıtmadır şiirde verilmek istenen. Şairin ideali manzume boyunca dizelerde yansıtılmıştır. Her dize onun Pia adını verdiği sevgilisi ile bir ideal durumu betimlemektedir. 'Olan'la 'olacak' arasında sıkışmış şairin kurguladığı bir ideal dünyadır bu. Pia şairin idealize ettiği dünyanın baş aktörüdür. Bunun reel biri olması da gerekmez. Sanatçı kendi idealini yansıtmaktadır. Bir serüven duygusunun kamçıladığı ve uzak doğunun gizemli atmosferinden imgeler taşıyan bu idealleştirme duygusu metnin tamamına yön verir. Bu gerçekte olan değil olması istenendir. Bir bakıma düzeltilmiş tabiat, olay, nesne, durum örneğidir. Fakat bu idealleştirmenin gerçeklikle bir alış-verişi de yok değildir. Sanatçı idealize ettiği olay, durum ve nesnelerin kopyalarını tabiattan ya da hayattan alır. Kalem ve fırça darbeleriyle onu kendi istediği şekle sokarak, kendince idealize ederek yani *olabilir olanı* inşa ederek eserine son şekli verir. O halde bu kurama göre sanatçı dış gerçekliğe sanatıyla katkıda bulunan insandır. Pia bizim kabul edeceğimiz bir figürdür. Zira örneği hayatta, dış gerçeklikte vardır. Sanatçı kendi figürünü olduğu gibi aksettirmez; onun üzerinde -tabir yerindeyse- oynar. Biz olabilir, kaşılaşılabilir bir Pia ve ona ait öyküyü bu yüzden rahatça kabul edebiliriz. Pia ve öyküsü şairin örneğini dış gerçeklikten alıp süslediği, kendi düş atölyesinde biçimlendirdiği bir figürdür. Bu bakımdan figürü ya da olayın gerçeklikle uyumu ya da onu yansıtması yetmez onun idealize edilmesi gerekir. Tabiattaki nesnel bir motifin bir kilim ya da halıda değişikliğe uğrayarak kullanılmasının arkasında onu dokuyanın düş dünyasına ait tasarrufların olmasıdır. Bu yüzden tabiatın *pirinçten* dünyası sanatçının elinde *altına* dönüşür.

> İlk ışık kuş olur öter pencerede dilince
> (Oktay Rifat)

Dizesi olanı, olması gerekeni değil ideal olanı anlatır / yansıtır. Şair güneşin doğuşuyla birlikte ilk ışığın bir kuş gibi pencerede ötmesini yani yeni günü

müjdelemesini dilemektedir. Işığı sese dönüştüren bir idealizasyondur bu. Böylelikle şair hem 'görsel' hem de 'sessel' olanı birleştirme arzusunu güder. Günün başladığını haber verecek güzel bir imgedir bu.

Bu bağlamda Harputlu Hayri'nin bir nefesinin bir bölümünü buraya nakletmekte yarar vardır:

Sinemde bir tutuşmuş yanmış ocağ olaydı
Zülfün karanlığından bezme çerağ olaydı
N'olaydı yar olaydı yâr bâde dolduraydı
Şu garip gönlüm için kanun icâd olaydı

Zülfün görenlerin hep bahtı siyah olurmuş
Tek zülfünü görseydim bahtım siyah olaydı
N'olaydı yâr olaydı yar bâde dolduraydı
Şu garip gönlüm için kanun icâd olaydı

Yukarıya bir kısmını aldığımız bu manzumede de idealize edilmiş bir durumdan söz edilmektedir. Mevcut durumdan şikâyet eden şair idealize ettiği bir durumu tasavvur ederek dile getirmiştir. Olanı değil olması gerekeni arzulamaktadır. Doğal olarak bu şairin kendi ideasını oluşturmasına fırsat verecektir.

Bedri Rahmi'nin *Kendimi Kendim Yaratsaydım* Şiirini Okuma Denemesi

KENDİMİ KENDİM YARATSAYDIM

Kendi çamuruma kendimi katsaydım
Kendimi kendim yaratsaydım!
Evvelâ eldiven gibi çevirip tersine içimi,
günahlarımı ayıklardım.

Ağrılarımı yakalayıp bellerinden,
Şüphelerimi tutup ellerinden denize atardım.

Bir beygir olur insan oğlunun asfaltına işer,
Sevgilimi gördüğüm yerde kişner,
Sevmediklerime de basardım çifteyi.
Kendimi kendim yaratsaydım,
Kendimi kendime göre yaratırdım.
Takvimden asırları siler
Yılları süpürür,
Günleri azat eylerdim.
Kendimi kendim yaratsaydım,
Uçan bulutları durdururdum
Onlarla içimin en güzel yerinde

Bembeyaz bir mabet kurdururdum
Ne deliler gibi güler,
Ne de serviler gibi ağlardım;
Ve günlerden bir gün kapının eşiğine,
Nar taneleri gibi serpip kanımı
Ve kendi elceğizimle bir karanfil gibi koparıp canımı,
Pencerenin demirlerine bağlardım.

Pazarlık etmeden ağlardım
Hiç bir şey beklemeden
Ne serin bir köşe cehenneminden
Ne bir mahur beste cennetinden!

Bu manzumede şair tanrı'nın yaratılış paradigmasını ters-yüz edecek bir idealden söz etmektedir. Varoluş-dünya-ölüm üçgeninde ve kader sarmalındaki insan bu labirentten kurtulmayı kendi kendisini yaratma fikrinde bulur. Buna göre şair Tanrı'nın yaratılış esprisine, onun icbar kıldığı zaman anlayışına ve bir bakıma dünya hayatının hasadı olan cennet ve cehennem fikrine de karşı çıkar; daha doğrusu onu 'düzelterek' kendi yaratılış paradigmasını teklif eder. Bu tekliflere göre insan zamansızlığa kavuşur. Ağrıları, şüpheleri silinir. Cennet ve cehennem bir azap ve ödül kavramları olmayacaktır. İnsan hür ve istediği davranışı sergilemekten çekinmeyecektir. Bur tür kuralsızlıktır özlenen. Melekleşme ve günahtan arınma teminin ağırlık bastığı bu 'yaratma' edimi cennetinden kovulmuş insanın özlemini de dillendirmektedir. Şair, Tanrı'nın yarattığı dünyayı ve onun dayattığı paradigmayı gerçekte bir 'idea'yı yansıtsa da onu ideal bulmaz. Kendince eksik yanlarını düzeltir, fazlalıkların atar ve kendi (insan) damgalı bir dünya paradigması yaratır.

> Bu teklifler arasında ölüm meleğine de ihtiyaç yoktur. İnsan zamanı geldiğinde kendi elceğiziyle canını sahibine teslim edecektir. Bütün bu tekliflerle kendi ideasını yaratmış olacaktır. Tanrı'ya ait ölüm ideası şairin elinde daha munis hale getirilecektir. Bulutlar kendi işlevlerinin dışında daha huzur verici bir amaç için kullanılacaktır.

Bu bahsi kapatırken son olarak Palatoncu mimesis ile Aristocu mimesisin farkını belirten bir anekdotu tekrar edelim: Parmağı ile gökleri gösteren yaşlı Eflatun yanında Aristo parmağı ile reel dünyayı, eşya ve tabiatı gösterir.[28]

---

[28] Suut Kemal Yetkin, **Estetik Doktrinler**, Bilgi yay. Ank. 1972, s. 19.

Şimdi de zengin edebiyatımızdan bir örnekle Samiha Ayverdi'nin *Tilki Hamdi'nin Karısı* öyküsünü *sanat ideal olanı yansıtır* ilkesi çerçevesinde okumaya çalışalım.

Samiha Ayverdi'nin *Tilki Hamdi'nin Karısı* Adlı Öyküsünü Okuma Denemesi

Tilki Hamdi'nin Karısı bir olay öyküsüdür. Öykü çirkinlik-güzellik, fazilet-düşkünlük bağlamında kurgulanmıştır. Bu hayata egemen iki paradigmanın çatışmasıdır. Güzellik ve çirkinlik hem ruh hem de beden bağlamında değerlendirilmiştir.

Öykü Tilki lakabıyla tanınan Hamdi ile onun yumuşak huylu, güzel karısı arasında bir erdemlilik savaşı üzerinde gelişir. Tilki Hamdi vücudunun biçimsizliği yüzünden bu lâkapla anılmaktadır. Tilkiye has kurnazlık, üçkâğıtçılık gibi yetenekleri yoktur. Çevresinde karısı dahil kendisini seven hemen hiç kimse yoktur. Tanrı Tilki Hamdi'ye namuslu, hâlim selim ve güzel bir kadın nasip etmiştir. Kadın eşini sevmemekle birlikte onu gücendirecek, öfkelendirecek bir davranışta bulunmaktan çekinir. Kocasında kendisini heyecanlandıracak bir taraf bulamayan kadın için evlilik yılları azapla geçmektedir. Birgün teyzesinin şoför olan oğlu Salim evlerine çıkagelir. Genç adamın gelmesiyle kadında bastırılmış kimi duygular uyanmaya başlar. Kocasında bulamadığı heyecanı teyze oğlunda bulacağını hayal eder. Genç adam bekârdır, o da kadın için aynı şeyleri hissetmektedir. Ondan kocasını terk edip kendisiyle evlenmesini ister. Kadın kendisini yeni ve heyecanlı bir hayata taşıyacak bu teklifi kabul eder. Kaçma günü bile kararlaştırılır. Kadın kocasına bir mektup yazacak ve Salim'in kamyonuna atlayıp başka bir şehre gidecek ve orada evleneceklerdir.

Öykü bu minval üzere giderken vak'a öykülerinin genel karakterinde olduğu üzere yazar okuyucuyu şaşırtır. Kadın mektubu kocasına değil de Salim'e yazar. Kendisini çok sevdiğini ve evlenmeyi çok arzuladığı halde bunu yapamayacağını ifade eder. Kendisine hiçbir kötülüğü bulunmamış bir adamı (kocası) terk etmenin doğru olmayacağını söyler. Böylelikle vak'a beklendiği gibi değil şaşırtıcı bir sonla biter.

Yazar modelini hayattan almakla birlikte o modele sadık kalmamıştır. Öykünün gidişatından ve kurgusundan kadının teyzesinin oğluyla kaçacağına kesin gözüyle bakılır. Zira öykünün konusunun oturduğu paradigma bunu gerektirir. Bir başka deyişle yazarın olayların içine sürüklediği okuyucu böyle bir sona hazırlanır. Fakat yazar böyle yapmaz. Kendi idealini devreye sokar. Hayatta olanın ya da olabilir olanın değil kendi ideal düşüncesini devreye sokar. Kadının kendisini hiçbir kötülüğü dokunmamış kocasına ihanet edemeyeceğini vurgular. Genç kadının bastırılmış cinsel dürtülerinin ve aşk

açlığının yönettiği ruh birden yazarın kalemiyle silkinir ve kendine döner. Erdem, ahlâk ve sadakat duygusu, aşk, sevgi ve şehvet duygusunu bastırır. Zira yazar kendi ideal dünyasının ahlak anlayışını metne yansıtır. Sanatçı bu mantığa göre dış gerçekliğe teslim olmak zorunda değildir. böyle zorlayıcı determinist bir süreç söz konusu değildir. Sanatçı hayatın binlerce örnekle meşrulaştırdığı bir anlayışına teslim olmadan kendi ideal tavrını öyküsüne yansıtır. Böylelikle Platon'dan beri bize gösterilen idea'ların Aristo mimesisine göre sanatçı eliyle 'düzeltilerek' ya da 'değiştirilerek' yansıtılması işlerlik kazanır. Sanat ideal olanı yansıtır. Bu öyküde mevcut ideal iki yanlıdır. Birincisi kadın-erkek ilişkilerinde Platon'un işaret ettiği *mutlak davranış* ideası diğeri de Aristo'nun *düzeltilmiş* ideasıdır. Metni her iki bağlamda okumak mümkündür. Buna göre aşka ve cinselliğe susamış genç kadının şoför Salim'le kaçması Platon'un nazariyasına aykırı düşmeyecek aksine kadının kendi mutlak gerçeğine koşması anlamına gelecektir. Fakat öte yandan erdem ve sadakat ideası da gündeme gelecek ve kadının bir başka erkeğe kaçması ilk-örneğe uygun düşmeyecekti.

Sanat ideal olanı yansıtır ya da Aristocu görüş ilkesinden bakılacak olursa yazar kahramanını kendi ideal ve dünya görüşünün çerçevesine oturtarak okuyucuya sunmuştur. Bu durumda genç kadının başka bir erkeğe kaçması ideal bir davramş olarak kabul görmez.

YANSITMA KURAMI 2

Rönesans'ta Mimesis

Sanatın bir yansıtma olduğu görüşü XIV-XVI. Yüzyıllar arasında Rönesans'tan başlayıp onu takip eden Aydınlanma çağı ve Neo-Klasik dönemde de devam etmiştir. Daha çok Aristo mimesisinin etkisinde gelişen bu anlayış sanatın eğitici ve eğlendirici yönü üzerinde ağırlıklı olarak durur.

Bu devirde mimesis kuramı Palaton'un ileri sürdüğü biçimde değil Aristo'nun anladığı biçimde devam etmiştir.[29]

Tabiat yine iki anlamıyla hem insan doğası hem de harici âlem olarak algılanmış ve değerlendirilmiştir. Rönesans ve Neo-Klasik sanatçılar plastik dünyalarını inşa ederken yine Aristo'nun düzeltilmiş tabiat ilkesinden hareket ettiler. Leonardo Da Vinci'nin resimde (Mona Lisa) yaptığı ile Michelangelo'nun heykelde yaptığı dengeli simetrik güzellik anlayışı[30] bu devrin uyumlu ve dengeli sanat anlayışını ortaya koymuştu. Sanatçı olabildiğince kendi idealini sanatına yansıtmayı tercih etmiştir. Böylelikle Platon'dan Aristo'ya kadar sanat bahsinde insan (sanatçı) olmadığı kadar işe karışmış, bir bakıma ana formlar ile onların doğadaki (insan ve tabiat) görüngülerine müdahale etmiştir. Resimde, müzikte, heykelde, edebiyatta, mimaride hayal edilmiş bir doğanın yansıtılmasının imkânları aranmıştır.

Edebiyat alanında Rönesans mimesisi resim, heykel ve öteki plastik ve görsel sanatlardan farklı değildir. Aristo, şairin görevini "gerçekte olan şeyi değil de olabilir olanı yansıtmak" olarak nitelemişti. Böylece sanat objesinin içine insanı da katmıştı. Bir Rönesans şairi ve eleştirmeni olan Sir Philip Sidney bu konuda edebiyatın işlevinin öteki sanat dallarından daha önde ve önemli olduğuna vurgu yapar:

> "Sanat yansıtmadır, amacı eğlendirerek eğitmedir. Bilgilerin en önemlilerinden felsefe kuramsaldır, soyut kurallar koyar, kuruluğu dolayısıyla etkili olamaz. Bir diğer bilgi dalı da tarihtir, bu gerçi somuttur ama alanı dardır, olmuş olanı anlatır; olması gerekeni, insanın yapması gerekeni veremez, kötü örnekleri de aktarır. Felsefe ve tarihin eksik yanlarını kendinde tamamlayan ise edebiyattır. Yazın insanlara örnek olabilecek, ders verebilecek olay ve durumları yaratabilir, hem olayları somutlaştırır, hem de olması gerekeni verebilir, iyiyi ödüllendirip kötüyü

---

[29] **Sanat Felsefesi**, s. 23.

[30] **Age**, s. 22.

cezalandırabilir. Edebiyat eğitim yönünden felsefeden de tarihden de daha etkilidir. " (Sir Philip Sidney, 1554-1586)"[31]

Sanatçı nasıl işleyeceği temanın kendince gerekli gördüğü yerlerini düzelterek eserine biçim veriyorsa edebiyat da tarih ve felsefenin eksik yanlarını düzelterek, tamamlayarak işler. Felsefe ile tarihin eksik yanı insan unsurunu gözetmeksizin bir bakıma teori ve bilgi düzleminde kalmalarıdır. Onların ifade alanlarının atölyesi edebiyattır. Tarihsel trajik bir olay ancak tragedyanın imkânları içinde daha etkili anlatılabilir. Söz gelimi İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın IV. Murat'ın hayat ve aksiyonunu anlatmasıyla Turan Oflazoğlu'nun IV. Murat piyesinde bu sıra dışı padişahın dramını anlatması aynı şey değildir. İlkinde insan IV. Murat'tan eser yoktur. Diğerinde ise olması gerektiği gibi insan ve padişah IV. Murat bütün zaafları, tutkuları, hırs ve aksiyonu ile biraradadır. Tarih olanı, edebiyat olması gerekeni ya da ideal olanı yani düzeltilmiş olanı yansıtır. Bu halleriyle edebiyat eserleri doğal olarak mutlak gerçeklikten uzaklaşır. Edebiyatın eğitici ve öğretici hatta ahlâksal özelliği bir kez daha öne çıkar.

Neo-klasiklerin yaptığı şey genel insan tabiatındaki tümel özellikleri ortaya çıkarmak ve eserlerini bu genel-geçer, değişmez davranışlar merkezine oturtmaktır. Bir bakıma klasik dönemin yeni bir yorumudur bu. Bu anlayışı savunanlara (Neo-klasikler) göre insan her yerde aynıdır. Aynı durumlarda aynı tepkileri verir. İnsanlar yaşadıkları coğrafya, soludukları iklim ve sahip oldukları yerel ve millî kültürlere göre kimi olay ve durumlar karşısında farklı davranışlar sergileyebilir. Bu farklılık genel insan tabiatındaki değişmez ihsasları etkilemez. Acıma duygusu, korku, aşk, vatan sevgisi, ihanet, zulüm, cinsellik, yükselme hırsı gibi her insanda potansiyel olarak mevcut evrensel davranış kodları insanların ortak yanlarını vurgular. Bu bakımdan Lafontaine'in bir fabl'ı ile Sadi ya da Mevlana'nın bir kıssası bu konuda aynı işlevi görürler. Madam Bovary nasıl işlediği günahın altında ezilip intiharı seçtiyse, Anna Karenina ya da Aşk-ı Memnû'daki Bihter de işledikleri günâhın ya da yaptıkları yanlış seçimlerin sonuçlarına katlanarak intihar ederler. Bu bakımdan bir Fransız (Madam Bovary) bir Rus (Anna Karenina) ya da bir Türk'ün (Bihter) ortak insan tabiatına uygun davranmaları yadırganmaz.

Neo-klasiklerin bu anlayışı sonraki yüzyıllarda yerellikten kurtulup daha da zenginleşen ulusal kültürlerin daha öne çıkmasıyla bir bakıma dumura uğrayacak genel insan tabiatının yerini milli renk ve karakterlerin davranışları alacaktır. Yansıtma kuramı burada da işlevini görecek bu kez millî hayatların yansıtıldığı eserler yaratılacaktır.

---

[31] İnci San, **Sanat ve Eğitim,** Ank. Ünv. DTCF yay. Ank. 1985, s. 34.

Neo-klasikler bireysel olanın değil genel olanın avcılığındadır. Yaptıkları benzetmeler, öne çıkardıkları tip ve karakterler asılında birer rafine figürlerdir. Shakespeare Kral Lear'de kızlarına tutkuyla bağlı bir kralın düştüğü dramatik durumu işlemişti. Kız çocuklarına düşkünlük hemen daima her babada görülen bir tutkudur. Bunun hastalık derecesi de vardır. Kontrol edilebilen bir tutku marazi durumlar yaratmaz. Fakat Kral Lear gibi bu tutkuya kapılmış figürler için ortaya çıkan manzara hiç de hoş olmasa gerekir. Aynı konudan hareketle Balzac, Goriot Baba romanını yazmıştır. Aynı konuyu XIX. yüzyılın dünyasına taşıyarak insanın zamana ve coğrafyaya göre değişmez genel tabiatından bir örnek sunmuştu. Aynı konu bizim edebiyatımızda Reşat Nuri tarafından da ele alınmış Yaprak Dökümü roman / piyesi ile bir bakıma Türk hayatına uyarlanmıştı. Bu temayı işleyen bütün bu yazarların yaptıkları şey genel insan tabiatında mevcut babanın kız çocuklarına düşkünlüğü hususunu eserlerinde işlemektir.

Neo-klasiklerin sürdüre geldikleri hususlardan biri de klasik dönemin eserlerinde yer alan karakter ve tipleri oldukları gibi devam ettirmeleridir. Eserlerin figüratif yapısı değişmemiş, ortaçağa ait bir şahıs kadrosunu kullanmaları olmuştur.

Şimdi Neo-klasiklerin genel tabiat ve insan doğasını yansıtan eserlerinden örnekler üzerinde duralım.

La Fontaine'in *Arslan Postu Giyen Eşek* Fabl'ini Okuma Denemesi

ARSLAN POSTU GİYEN EŞEK[32]
Arslan postu giyen eşek
korku saldı dört bir yana.
Yiğitlik çok uzaksa da ona
dünyayı titretiyordu mübarek.
Fakat aksiliğe bak,
ucundan görünüveren bir kulak
belli etti palavrayı.
Hemen girişti fasla değirmenci dayı,
işin aslını bilmeyenler baktı şaşarak.
Öyle ya, dayı arslanı katmış da önüne
sürüyordu değirmene.

Fransa böyle palavracıların yeridir.
Çoğunu burdaki eşeğe benzetirim ben.

---

[32] Nâzım Hikmet, **La Fontaine'den Masallar, Şiirler 9,** Adam yay. 3. bs. İst. 19[illegible]. s. 111.

Onlara heybet veren:
sırmalı kordonlu maiyetleridir.

Yukarıdaki hayvan öyküsünün verdiği ders herşeyin aslına döneceği, kılık kıyafet, makam, mevki sahibi olunarak güç ve rütbe elde edilemeyeceği savıdır. Yukarıdaki eşek bir zaman aslan kıyafetinde dolaşmış ve onun iktidarından yararlanmıştır. Fakat uzun kulaklarından biri kendisini ele verince foyası ortaya çıkmıştır.

Bizde Ziya Paşa aynı mesajı;

Bed-asla necâbet mi verir hiç üniforma
Zerduz palan vursan eşek yine eşektir.

beytiyle veciz bir şekilde dile getirmişti.

Böylelikle ortaya konan şey genel insan doğasının, karakterinin asla değişmeyeceği savıdır. İnsan tabiatında bu gibi hasletler mevcuttur. Neo-klasikler, klasiklerin sıkça işledikleri bu aslî temaları tekrar yorumlayarak yer, zaman ve ırka göre değişmeyen genel insan tabiatını yansıtmayı denediler. Avrupa'da Racine, Molière, Boileau, La Fontaine, La Rochefoucauld, La Bruyère ve filozof Decartes, Alfieri gibi isimler Aristo mimesisine bağlı kalmakla birlikte sanat eserinin eğitici ve eğlendirici yanını terennüm etmekte ısrar ettiler.

Bizde Batı'da olduğu gibi kendi içinde kırılarak, karşıtını yaratıp bir gelenek oluşturamadığı için Klasik dönem yanlış bir tanımlamayla Divan edebiyatı ve ona ait eserlerle gündeme getirildi. Bizim Neo-klasik dönemimiz aynı zamanda aydınlanma dönemimiz de olan Tanzimat devri dediğimiz evredir. Bu süreçte Şinasi'nin başlattığı tercüme faaliyetleri, La Fontain'den, Nicholas Boileau'dan, Florian'dan yapılan fabl tercümeleri ile Ziya Paşa'nın tek başına bir Neo-klasik dönemi temsil edebilecek kudretteki kimi manzumeleri (mesela Terkib-i Bend, Zafername) dar bir skolastiğe bağlanmış insanımızın zincirlerini çözüp genel insan tabiatının değişik yanlarını terennüm ettiler. Bu bakımdan Ziya Paşa'nın Terkib-i Bend'inden seçtiğimiz aşağıdaki beyitleri bizim Neo-klasik metinlerimizden örnekler olarak okumak mümkündür.

Hürr olmak ister isen olma cihanın
Zevkında safâsında gamında kederinde

Yıldız arayup gökde nice turfa müneccim
Gaflet ile görmez kuyuyu reh-güzerinde

İnsana sadakat yakışur görse de ikrâh
Yardımcısıdır doğruların Hazret-i Allah

Kadı ola da'vacı vü muhzır dahi şahid
Ol mahkemenin hükmüne derler mi adalet

La'net ola ol mâle ki tahsîline anın
Ya din ola ya ırz u ya namus ola âlet

Ümmid-i vefâ eyleme her şahs-ı dagalde
Çok hacıların çıkdı haçı zir-i bagalde

Bir abd-i Habeş dehre olur baht ile sultan
Dahhâk'in eder mülkünü bir Gâve perişan

İkbâline idbârine bel bağlama dehrin
Bir dâirede devredemez çenber-i devrân

Zâlim yine bir zulme giriftar olur âhir
Elbette olur ev yıkanın hânesi virân

Rönesans ve Neo-klasik sonrası Batı sanatı yansıtma kuramından yaralanmaya devam etmiştir. XIX. ve XX. Yüzyıllarda yeni kimlikler altında mimesis kuramı varlığını sürdürmüştür. 1830'da başlayan Romantizm akımı kısa bir süre ömür sürdükten sonra 1850'den itibaren yerini kendisine bir tepki olarak doğan Realizm (Gerçekçilik) akımına bıraktı. Romantizm bütünüyle etkisini yitirmediyse de artık sanat arenasında realizmin sesi yükselmektedir. Bir bakıma Batı hayatının geçirdiği evrimin ve sanayileşmenin doğurduğu doğal bir sonuçtu bu. Daha çok bilime yaslanan ve sanayi ürünü tüketen halk, bilimsel gerçeklik olmasa bile hayatın gerçeğini kavramış ve o ilmihalle yaşantısını sürdürmeye alışmıştı.

Hem resim, hem heykel ve edebiyat alanında realizm bir yandan esaslarını koyarken diğer yandan somut eserlerle varlığını gittikçe hissettirir. Resimde mesela; Carus, C. D. Friedrich, H. Thoma, W, Leibl ortaya koydukları kimi örneklerle bu sanat dalında gerçekçiliğin bayrağını yükselttiler.

Edebiyat alanında gerçekçilik Stendhal (1783-1842), Balzac (1799-1850), Charles Dickens (1812-1870), Gustave Flaubert (1821-1880), Emile Zola (1840-1902) ve Guy de Maupassant (1850-1893) gibi yazarların elinde en parlak dönemini yaşadı.

Platoncu mimesis bahsinde Stendhal'in romanı, "yol boyunca gezdirilen bir ayna"ya benzettiğini zikretmiştik. Zola, bu ayna metaforunu daha da ileriye götürerek natüralist eserler vücuda getirdi. Maupassant'ın

dünya edebiyatına bağışladığı vak'a tipi öyküler de esas itibariyle mimesisten yararlanan eserlerdi. Onlar da topluma tutulan birer aynanın ürünleriydi.

XIX. yüzyıl Batı'da büyük devrimlerin yaşandığı bir dönemdir. Burjuva sınıfının oluşmasıyla aristokratların toplum üzerindeki ağırlığı hafiflemiş Marksist anlamda olmasa bile bir işçi sınıfı oluşmaya başlamıştı. Sınıflar arasındaki gelir ve hayat standardı uçurumu, yazarları yeni oluşmaya başlayan toplum yapısına bakmaya itmişti. Zola, Meyhane romamında Paris varoşlarında çamaşırcı kadınlarla vücudunu satan fahişelerin karanlık buğuntulu hayatını resmetti. Yine Zola, Germinal'de maden işçilerinin hayatına eğildi. Stendhal, Kırmızı ve Siyah romanında insan doğasının gerçekliğine ihtiras ve tutkuyu işledi. Maupassant'ın öykülerinde insan doğasının sunduğu gerçeklikler dile getirildi. Artık seçkin bir sınıfın değil sıradan insanların gerçekliği edebiyat eserlerinde yansıtılmakta idi. Bu da Platon'un sanat eserinin fayda getirmesi prensibine uygundu.

Bizde de Ahmet Midhat Efendi edebiyat eserinin yarar getirmesine sonuna kadar iman etmiş bir sanatçıdır. Onun bir külliyat hacmindeki eserleri kendisine takılan *Hace-i evvel* lakabını hak edecek derecede eğitici ve öğretici karakteri haizdir. *Müşahedat* romanında genel anlamda roman sanatının işlevi ve vazifesi konusunda bir söylev çekmeyi ihmal etmez:

> "İnsan hallerinin iyisini de kötüsünü de romanlar açıklarlar. Romanları okuyanlar pek çok felâketler işitmiş, herbirinden bir ibret almış olurlar."[33]

Yine aynı romanda yazar, küçük yaşta yetim kalıp bir manastırda Hıristiyan geleneklerine göre yetiştirilen kadın karakter Agavni'nin, uyanıklığının, yol ve yordam bilişinin altında çok roman okumasını ve hayatı romanlardan öğrenmesine bağlar.

> "Roman okumuştu demedik mi ya? Hem de pek çok roman okumuştu. Okuduklarını da özel bir ilgiyle okumuştu. Herbirinden kendi felsefesince, birer ibretli sonuç çıkararak okumuştu. Artık böyle bir kızın kolay kolay kanıp, başkalarına güvenmesi mümkün mü?"[34]

Görüldüğü gibi bu devirde sanat eserinden beklenen fayda açısından Batı ile Osmanlı yazarları arasında fazla bir ayrılık yoktur. Artık sanat eseri estetik hazzın yanında bilginin, ahlâkın da taşıyıcısı durumundadır. Her ne kadar karakterler hâlâ siyah-beyaz ise de sanattan beklenen işlev değişmez. Namık Kemal tiyatroyu "*eğlendirirken eğiten*" bir sanat olarak görür.

---

[33] **Müşâhedât**, (Haz. Necmettin Türinay), Bilge yay. İst. 1979, s. 308.

[34] **Age.** s. 155.

Batı'da kesintisiz bir geleneğin mirası olarak ortaya çıkan gerçekçilik akımı bir araç olarak kullandığı yansıtma kuramının ölçülerini şu şekilde belirlemiştir:

1. Yansıtılacak olay ve durumlar hiçbir sansüre tabi tutulmayacaktır. Toplumda cereyan eden ne varsa ayıp, müstehcen ve iğrenç sahneler de esere girecektir. (Zola'nın Germinal ve Meyhane romanlarında ve Baudelaire'in kimi şiirlerinde olduğu gibi)

2. Romantiklerin bireysel ve ülküleştirilmiş konuları yerine gündelik hayatın gerçekleri eserlere aksettirilecektir. Sanatçının duygularından çok gözlemleri öne çıkacaktır. (Kamelyalı Kadın, Güzel Dost gibi romanların yerine Goriot Baba, Eugéne Grandet gibi romanlar yazılacaktır)

3. Sebep-sonuç ilişkisi gözetilecek sanatta bir tür determinizm esas tutulacaktır. (Madam Bovary, bizde Aşk-ı Memnu romanında Bihter'in ailesi Melih Bey Takımı diye bilinen zamanına göre oldukça serbest bir hayat sürdüren ailenin kızıdır. Annesi rahat tutumlarıyla tanınan Firdevs Hanım'dır. Romanın bir yerinde Bihter annesinin yüzüne bir tür determinizmi hatırlatarak Firdevs Hanım'ın kızı olduğunu haykıracaktır.)

4. Sanatçının tarafsızlığı gözetilecek. O da bir bilim adamı gibi kendi düşünsel laboratuarında gerçeklerin özünü değiştirmeden yansıtmayı deneyecektir. (Zola vd.)

XIX. yüzyıldaki gerçekçilik akımının etkisi bizde Beşir Fuad'ın yazılarında bir infilâk etkisi yapar. Onun teşvik hatta tehditleriyle bizde gerçekçi edebiyatın yolu açılır. Onunla aynı yolda giden Namık Kemal "Hayat ve hakikate uyan bir edebiyat"ın peşinde giderken Recaizade Mahmud Ekrem *Araba Sevdası* romanıyla hem kendi gençliğini hicvetmiş hem de gerçek akımın yolunu genişletmiştir. Nabizade Nazım *Zehra* ve *Karabibik* adlı eserleriyle bu akımın gerçek temsilcisi olmuştur. Midhat Efendi ise *Müşahedat* romanında hem bu türün kuramını hem de örneğini vererek en önemli adımı atmıştır. Edebiyatımızı bir süre meşgul eden *"Hayaliyyûn-Hakikiyyûn"* tartışmalarının merkezinde dolaylı da olsa mimesis akımının yarattığı soru(n)lar olmuştur.

Gerçekçilik akımının bir yansıması olarak bizde psikolojik gerçeklik yönteminin işlendiği ilk eserler olarak Namık Kemal'in *İntibah*'ını ve onun menfi kahramanı Mehpeyker'i, Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında Zehra' ve Sırrıcemal'in, Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanında Bihter'in durumunu gösterebiliriz. Demek oluyor ki gerçekçilik sadece toplumun hayatına tutulan bir ayna değil aynı zamanda insanın içine de tutulan bir ayna görünümündedir. Bir farkla ki psikolojik gerçekçilik romantizmin yol açtığı maraziliğe saplanmadan bireyin iç dünyasını olduğu gibi yani idealleştirmeden yansıtır. Daha yakın dönemlerden söz edersek Yusuf

Atılgan'ın *Anayurt Oteli* romanı da psikolojik gerçekçilik yöntemi ile yazılmış ve romanın başkarakteri Zebercet'in iç dünyası bütün gizemleri ile ortaya konmuştur. Azerbaycanlı yazar Elçin'in *Ölüm Hükmü* romanı da böyle bir psikolojik gerçekçilik yöntemi ile kahramanın iç dünyasına ayna tutularak yazılmıştır.

Çarlık dönemi Rus edebiyatı daha sonradan toplumcu gerçekçiliği benimseyecek ve Marksist kurama kendilerini kaptıracak gerçekçi yazarlar yetiştirmiştir. Fakat başlangıçta Vladimir Dostoyevski, (1821-1881), İvan Turgenyev (1818-1883), Anton Çehov (1860-1904), Lev Tolstoy (1828-1910) Çarlık devri Rus edebiyatının gerçekliğini temsil ettiler. Çarlık döneminde yetişip daha sonra Marksizmin sanat anlayışı olan toplumcu gerçekçiliği benimseyen Maksim Gorki (1868-1936), Mihail Şolohov (1905-1984) gibi yazarların yanında Marksist estetik ve kuramcılardan ünlü *Nasıl Yapmalı?* kitabının yazarı Nikolay Çernişevsky (1828 -1889), Vissarion Belinsky (1811-1884), Nikolay Dobrolyubov (1836 -1861) ve Georgy Plehanov (1856 –1918) Sovyet tipi toplumcu gerçekçiliğin kurallarını ortaya koyarak sanatın proleter sınıfın hayatını yansıtması prensibini egemen kılmışlardır. Bu kuramcılardan Çernişevsky'ye göre sanat ve edebiyat Platoncu ve Aristocu mimesise körü körüne bağlı kalmamak kaydıyla bir 'yansıtma'dır. Gerçekliğin yansıtılmasıdır sanattan beklenen. Aristocu mimesisin kendine uygun yanını alan Çernişevsky,

> "Bizim tanımımız eski Yunan'daki Aristoteles ve özellikle Demokritos'da rastladığımız tanıma yakındır."[35]

der. Fakat Çernişevsky Aristocu mimesisi kesip biçerek almayı tercih eder.

> "Zira yazar görüneni olduğu gibi yansıtmamalı, öze ait olanla olmayanı ayırtdetmelidir."[36]

Başlangıçta Fichte ve Schelling'in idealist felsefesine bağlı kalan Belinsky, daha sonraları estetiğini gerçekçilik üzerine kurgular.

> "Belinsky'nin dünya görüşü (Schellin'ten alınma) felsefi romantizm ile eğitim gücüne duyulan rasyonalist inancın tipik bir karışımıydı."[37]

O,

---

[35] "Art and Aesthetics" **Documents of Modern Literaty Realism,** ed. G. J. Becker (Princaton University Presse) , s. 67'den akt. Moran, s. 37.

[36] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,** s. 37.

[37] Vissarion Grigoryeviç Belinski, **Edebiyat, Sanat, Kültür, Tarih, Felsefe Üzerine Yazılar,** Çev. Mazlum Beyhan, Yön yay. İst. 1989, s. 214.

> "Bir sanat yapıtının başlıca çabası yaşamın gerçeğe uygun sunumunu vermek olmalıdır; böylece bir edebiyat yapıtının başarısını, önemini değerlendirmemizi sağlayacak ölçütü belirlemiş oluyoruz."[38]

diyerek, hem sanatın görevinin hayatı yansıtmak olduğunu hem de sanat eserinin değerini ölçecek kıstaslara ulaşabileceğimizi iddia etmektedir.

Fakat bu görüşün eleştirilecek yanları vardır. Sanat salt hayatın takipçisi ve var olanı olduğu gibi veya düzelterek yansıtma eylemi olacaksa o zaman ondan beklenen devrimci ve geleceği kurma niteliğinden bahsedilebilir mi? Eğer sanat yaşanmış ve yaşanmakta olanın yansıması olacaksa sanatın fütürist endişesi, mutlu bir gelecek kurma kaygısındaki işlevinden nasıl söz edilecektir? Bu bakımdan Belinsky daha sonra Marksist kuramcıların yüksek sesle ifade edecekleri ve bir Parti-Devlet politikası haline getirecekleri 'güdümlü' edebiyat anlayışına uzak durmaktadır. Hayatın gerisinde kalmış bir sanat anlayışı ile geleceği programlanmış bir sanat anlayışının devrimciliğinden elbette sözedilemez. Bu bakımdan her iki durumda sanatın özgünlüğü ve doğası itibariyle eksik tutumlar olarak kalacaktır.

Belinsky 1834'de yazdığı Edebî Hayaller'de

> "Yazarların "içinde doğdukları ve yetiştikleri halkın ruhunu eksiksiz dile getirebilecek' insanlar olduklarını yazar."[39]

Bir başka ünlü yazısında (Edebiyata Bakışlar (1846),

> "sanat gerçekliğin yeniden yaratılışıdır; öyleyse onun rolü, yaşamı düzeltmek ya da güzelleştirmekle sınırlandırılamaz, yaşamı gerçekte nasılsa öyle göstermelidir."[40] der.

Belinsky'nin estetik anlayışı Plehanov tarafından sistematize edilmiş ve beş prensiple özetlenmiştir:

> "1. Şiir, görünç (temaşa) kılığına girmiş gerçektir. Şair imgelerle düşünür, gerçeği ispatlamaz, ama gösterir.
>
> 2. Şair ülküsel yaratışlarını gerçeğin içinden geçirir. Başka bir deyimle, tek başına gördüğü şeyi herkesçe görülebilecek hale sokar. Gerçeği güzelleştirmez; insanları olmaları gerektiği gibi değil, oldukları gibi anlatır.

---

[38] Jdanov, "N. Dubrolyubov: Ruş Eleştiricisi ve Gazetecisi", **Felsefe Dergisi**, sayı 8, s.18-19 (Çev: A. Timuçin-M. Sert)'den akt. Ahmet Oktay, **Toplumsal Gerçekçiliğin Kaynakları**, Tümzamanlar yay. İst. 200, s. 63.

[39] Mehmet H. Doğan, **Estetik**, Dokuz Eylül yay. İzmir, 1998, s. 125.

[40] **Estetik**, s. 125.

3. Yeni şiir gerçeğin şiiridir, hayatın şiiridir. Şiir, imge haline gelmiş düşüncedir. İmgeyle belirtilen fikir somut olmayıp da aldatıcı ve eksik olduğu zaman, imge bundan zarar görür ve sanatsallığını yitirir.

4. Sanat eserinin en önemli şartlarından biri fikrin biçimle ve biçimin fikirle olan ahenkli uyarlığıdır."[41]

Görüldüğü gibi Belinsky, Plehanov'un yaptığı tasnife göre idealleştirilmiş sanattan ayrılır. Bir bakıma Aristocu mimesisinin karşısında yer alır. Öte yandan gerçeği ve insanları olmaları gerektirdiği gibi değil de oldukları gibi yansıtması bakımından Platoncu mimesise yaklaşır. Fakat bu tercih Belinsky'yi Marksistlere de yaklaştırmaz. Biçim-fikir uyumu ise Belinsky'nin sanat estetiğinin merkezine oturur.

Belinsky;

"güzel ile ahlâklı olanı birbirinden ayırdığı için Gogol'ü över ve onu eleştirel gerçekçilik çağının başlatıcısı olarak gösterir."[42] der.

Belinsky gibi sanat kuramı ve estetiği üzerine kafa yormuş kuramcılardan biri de Çernişevsky'dir. O, Gerçekle Sanatın Estetik İlişkileri (1853)" adlı eserinde "amacı toplumsal fayda olan gerçekçi bir estetiğin temellerini atar. Ona göre sanat asla hayatla bağlarını koparmamalıdır."[43]

Bu görüşleriyle Çernişevsky, Hegel ile Fischer'in öne sürdüğü idealist estetik görüşünden ayrılır. Çernişevsky'ye göre "Güzel, hayattır". Böylelikle Belinsky gibi hayata bağlı bir estetiği dillendirir. Sanatın hayatla ilişkisi ona göre 'güzel' olanın gerçekle ilişkisi gibidir. Sanatın öznesi ile nesnesi bir bakıma yer değiştirir. Güzellik sanatın ve sanatçının yarattığı değil insanın hakikat dünyası için bulduğu güzelliktir.[44] Böylelikle Çernişevsky sanat eylemi sürecinde sanatçının işlevini bir bakıma 'bulma', 'keşfetme' ya da 'fark etme' mesabesine indirgemektedir. Bir yaratma değil onunkisi. Platon'un zaten idealar dünyasında asılları var dediği görüngüleri yeniden yapma, yansıtma değil bulma'dır sanatçının yaptığı. Heykeltıraşın bir kayanın içindeki kadın figürünü ortaya çıkarması da bu anlamda taşta gizil olanı bulma'dır. O halde hayat sanatçı için sonsuz bir atölye bir plato durumundadır.

---

[41] Jean Freville, **Sosyalist Gözle Toplum ve Sanat**, (Çev. Asım Bezirci), İzlem yay. İst. 1963, s. 9-10.

[42] **Estetik**, s. 125.

[43] **Sosyalist Gözle Toplum ve Sanat**, s. 10.

[44] **Age.** s. 10.

Sanat sadece estetik bir eser vermek için girişilecek bir uğraşı alanı değildir. Çernişevsky'ye göre sanat *yararlı olmalıdır. Bu görüş bir zamanlar Alman estetiğine istikamet veren sanat sanat içindir* görüşüne bir karşıtlık olduğu gibi *sanat toplum içindir* gibi salt bir slogana da indirgenemez. Toplum için sanatın şartı faydalı olmasında aranmalıdır. İnsanı bilinçlendirmeli, eğitmelidir.

Çernişevsky'nin talebesi olan N. A. Dobrolyubov (1836-1861) "Dolayısıyle" diye adlandırılan eleştirinin kurucusudur. Bu kurama göre edebî eser çeşitli sorunlara yaklaşmak için bir vesile olarak ele alınır.[45] Ona göre edebî eser toplumsal değişimin yansıdığı bir ayna olmalıdır. Bu bakımdan Dobrolyubov Çarlık Rusya'sının önemli bir tipi olan Gonçarov'un Oblomov tipi ile yakından ilgilenir. Dünyaya aldırmayan bu taşralı küçük burjuva tipini, çağın Rus nihilizmini olduğu gibi yansıtan bir kahraman olarak görür.[46]

Oblomov ülküleştirilmiş bir tip değildir. Belki de bir roman kahramanı olarak aylaklığın dünyadaki ilk temsilcisidir. Lermontov'un *Zamanımızın Bir Kahramanı* da bu soydan bir karakter olarak anılabilir. Küçük burjuva dünyasından öne çıkan hazır yiyici ve gayesiz insanlardır bunlar. Başlangıçta bir ülküleri olsa da şartlar tasavvur ettiklerini gerçekleştirmeye izin vermez.

Dobrolyubov, *"sanatçının kişisel değerine verdiği büyük önemle Belinsky ve Çernişevsky'den ayrılır."*[47]

> "Sanatçı, ancak içinde yaşanılan anı yansıtan bir fotoğraf camı değildir: öyle olsaydı, sanat eserlerinde ne yaşam ne de anlam olurdu. Gerçek sanatçı eserini yaratmaya giriştiğinde, onu, başlangıcı ve sonu ile, mantıkî düşünceyle yakalanamayan, fakat sanatçının esinli bakışında ortaya çıkan değerli etkinliği ve gizli sonuçlarıyla tamamen ruhunda bulur."[48]

Görüldüğü gibi Dobrolyubov toplumsal sahnelerin yansıtılmasında sanatçının işlevinin önemi vurgu yapmaktadır. O Homeros'ta olduğu gibi bir tarihçi bakışı ya da bir fotoğrafçının, belgeselcinin objektifinden çıkacak tarafsız ve olduğu gibi aktarma / yansıtmanın peşinde değil sanatçı duyarlılığının bulup ortaya çıkaracağı ve daha çok ayrıntıda saklı fakat önemli yanlarını yansıtmaktır. Bizim edebiyatımızda Recaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası romanındaki Bihruz Bey böyle bir tiptir. Hatta daha eskilere

---

[45] **Estetik**, s. 126.

[46] Oblomov tipi bizim edebiyatımızda Refik Halit Karay'ın Şeftali Bahçeleri öyküsündeki Agâh karakteri ile ortaya çıkar.

[47] **Estetik**, s. 128.

[48] H. Arvon, **L'Estetiques Marxiste,** PUF, 1970'den akt. Mehmet H. Doğan, s. 128-129.

gidersek Ahmet Midhat Efendi'nin Felatun Bey'le Rakım Efendi romanının kahramanı Felatun Bey edebiyatımızın ilk Dandy tipi olarak karşımıza çıkar. Bu, çalışmadan yaşayan, süse, giyim-kuşama, eğlenceye meraklı kahraman çağın sosyal hayatının yarattığı bir tipti. Onun sonraki türdeşlerin Ömer Seyfettin'in Efruz Bey'i ile Hüseyin Rahmi'nin Şık romanında görmekteyiz. Bu bakımdan Dobrolyubov toplumu yansıtmakta sanatçının rolünü yadsımaz. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Gonçarov'un Oblomov tipiyle nasıl Rus toplumunun içten içe kokuşmaya başladığını tespit ettiyse Refik Halit Karay da *Şeftali Bahçeleri* öyküsünde Agâh Bey karakteriyle Osmanlı bürokrasisinin kokuşmuşluğuna parmak basmak istemiştir. Böylece sanatçı ayrıntıda gizli kimi nirengi unsurları ortaya çıkaran bir duyarlı göz konumuna gelmektedir. Aynı sosyal ve siyasal süreçten geçen her iki toplumda aynı karakter ve tiplerin ortaya çıkması elbetteki doğal olacaktır.

Görüldüğü gibi Marks ve Plehanov öncesi Rus kuramcıları zaten ideolojik olmamak kaydıyla sanatın toplum için, onun yararına bir faaliyet olması konusunda birleşmişlerdi. Rus halkı öteki geri kalmış halklar gibi yüksek zümre edebiyatından Aristokrat sınıfın zevkine hitap eden bir sanat anlayışından ve sanatın sadece onlar tarafından tüketilen bir meta olmasından muzdarip idi. Artık güzellik anlayışı hazzın belirlediği değil bir faydanın belirlediği düşünce haline gelmiştir. Ortaçağ ya da Antikite'nin kadın, erkek, ten ve maddeye dayanan güzellik anlayışının yerini toplumsal mitoslar almıştır. Ortaçağ'ın Meryem heykeli nasıl Hıristiyan dünyası ve kilise için dinsel anlamda bir hazzı ifade ediyorsa Antikitedeki Afrodit, Apollon ya da Paris heykelleri aynı hazzı ifade ediyordu. Fakat mesela Bolşevik Devrimi'nden sonra proleter diktatörlüğünün simgeleri haline gelen işçi heykelleri de komünistler için aynı hazzı vermeye başlamıştı. Her devir ve rejim kendi ikonografisini yaratmakta gecikmez.

Bizde Namık Kemal'in, Azerbaycan'da Sabir'in "hayat ve hakikate uyan bir edebiyat" istemelerinin ardında işte bu sosyal fayda meselesi vardır. Yüzyıllar boyunca Türk toplumunu adeta uyutan, onun hiçbir meselesini dillendirmeyen, yaşadığı iklim ve coğrafyayı bile görmeyen bir edebiyatın pençesine sıkıştırılmış Türk halkı da bir yandan Sabir'in diğer yandan Namık Kemal'in gayretiyle işlevini yitirmiş bir edebiyatı ve onun dayandığı paradigmayı terkederek yeni bir edebiyatın temellerini atmışlardı. İlginç olan dünyadaki bu hareketin eş zamanlılık göstermesidir. Namık Kemal (1840), Sabir (1862), Belinsky (1811), Çernişevsky (1818), Dobrolyubov (1836) doğumludur ve hepsi de önemli eserlerini on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında verdiler. Rus toplumu ile Osmanlı toplumunun aynı toplumsal ve siyasal süreçten geçtikleri düşünülürse ortaya konan kuramların benzerliğini de yerinde karşılamak gerekir.

Belinsky, Dubrolyubov ve Çernişevsky sanatın topluma ayna tutması ve toplumcu gerçekçi fikirlerinden dolayı bundan sonra göreceğimiz Marksist yansıtma kuramının fikir babaları Marks, Engels, Karl Radek ve Plehanov gibi düşünürleri etkilemişlerdir.

YANSITMA KURAMI 3

Marksist Mimesis

Marks, Engels, Plehanov

Marks ve Engels ve Plehanov toplumcu gerçekçi diye adlandırılan yansıtma kuramının fikir babalarıdır. Ancak Marks ve Engels kendi felsefe birikimlerinden çıkacak olan toplumcu gerçeklik ya da estetik üzerine özel bir eser vermemişlerdir. Onlar Marksist kuram için sanatın işlevini ekonomik alt yapı ile ideolojik üst yapının doğal bir ilişkisi olarak, oraya bağlayarak bu kuramın çerçevesini çizmişlerdi. Marks ve Engels'in görüşlerinden Marksist ya da daha sonra Toplumcu Gerçekçilik adını alacak olan sanat kuramını geliştirmek Plehanov'a düşecektir.

Alt yapı bir toplumun ekonomik yapısını, işçi, memur, çiftçi gibi üretici güçlerin belirli bir gelişme aşamasına karşılık veren üretim ilişkilerinin bütününü içine alır. Bir bakıma üretim alanıdır. Üst yapı ise toplumdaki hukuksal, siyasal, felsefî, sanatsal, ahlâksal ve bilimsel anlayış ve görüşlerle bunların karşılığı olan kurumların (parti, üniversite, ordu, parlamento, sendika vb.) bütününü kuşatır.

Plehanov, Marksist kuramı materyalist estetik üzerine oturtur. Buna göre tarih sınıf çatışması üzerine hareket eden bir süreçtir. Kişilerin ve sınıfların estetik beğeni ve tercihlerini ekonomik alt yapı belirler. Ekonomik alt yapı değiştikçe ya da geliştikçe bireylerin ve sınıfların zevk ve estetik anlayışları da değişir, idealleri farklılaşır.

> "siyasi, hukuki, felsefi, edebî dini, vb. gelişmeler ekonomik gelişmeye dayanırlar. Fakat bütün bu gelişmeler ekonomik temel üzerinde olduğu gibi birbirleri üzerinde de karşılıklı etkilerde bulunurlar"[49]

Siyaset, hukuk, felsefe, din, sanat ve edebiyat gibi ekonomik alt yapıya bağlı unsurlar kendi aralarında da etkileşimde bulunurlar.

Plehanov, *"Edebiyat ve sanat toplumsal yaşamın aynasıdır."* der. Bu da farklı bir yansıtma kuramı tarifidir.

Üretim ilişkilerinin gelişmesi, sınıfsal çatışmaların başlaması ya da artması sanatı doğrudan doğruya etkiler. Bizzat roman türünün ortaya çıkışındaki temel kaynaklardan birinin Avrupalı gemici / korsan / tüccarların sömürge talanı ile ulaştıkları büyük servetin bir toplumsal sınıflaşmaya yansıyan etkilerinden biri olduğu hatırlanırsa, mesele daha iyi anlaşılacaktır.

---

[49] Engels, **Etudes Philosophiques**, Paris, 1947, p. 132'den akt. Jean Freville, s. 10.

Bizde divan edebiyatının yüzyıllar boyunca belli bir zümrenin edebiyatı olarak mimlenmesinde bu ekonomik alt yapının asırlar boyunca değişmezliğinin rol oynadığı düşünülebilir. Halk şairlerinin daha çok bey konaklarında ya da toprak ağalarının himayesinde kalmalarına karşılık Divan şairlerinin büyük bir çoğunluğu Osmanlı burjuvazisini temsil eden bürokratlar sınıfına dahil olması, yani doğrudan ya da dolaylı olarak Saray'dan nemalanması da alt yapı-üst yapı ile ilişkilidir.

Toplumcu gerçekçilerin ekonomik alt yapıya bu kadar önem vermelerinin sebebi kendi ideolojilerinin dayanacağı temel olarak proleter sınıfı görmelerindendir. Suçkov;

> "Toplumcu gerçekçilik sömürülmekten kurtulmuş ya da kurtulmakta olup bilinçli tarihsel etkinlik düzeyine yükselmiş kitlelerin sanatıdır."[50] der.

Plehanov'un tarihsel maddecilik olarak formüle ettiği Marksist kuram ekonomik temele oturtulmuş bir tarih felsefesidir. İnsan toplumlarının tarih boyunca geçirdiği süreç bir takım determinist kanunlara göre cereyan etmiştir. Başlangıçta ilkel toplumlar, ardından kölelik düzeni üzerine kurulmuş toplumlar, sonra toprak, asker ve güce dayalı feodal toplumlar gelmiştir. Onları para ve sermayenin egemen olduğu kapitalizm ve nihayet istikbalde gerçekleşecek olan sosyalizm ve toplumsal değişimin ya da tarihsel maddeciliğin son aşaması olan komünizm gerçekleşecektir.

Tarihsel maddecilik bir toplumda üretim güçleri arasındaki ilişkiyle dayandığına göre sanat ve edebiyatta da alt yapının ürünü olacaktır. Sanatçı bir bakıma kendisini üretimi ile besleyen çalışan sınıfın hayatını anlatacaktır. Proleter edebiyatı dediğimiz bir dönem Sovyet edebiyatına şekil vermiş emek / işçi / kolhoz edebiyatı üretici sınıfın hikâyesidir. Alt yapı üst yapının belirleyicisi durumundadır. Bu üretici alt yapı toplumun din, felsefe, örf ve âdetinden hukuk, sanat ve edebiyatına kadar herşeyi belirler. Yalnız burada doğal bir belirleyicilikten söz etmek imkânsızdır. Üst yapı alt yapının doğal bir uygulayıcısı olması gerekirken uygulamada (SSCB örneği) böyle olmamış bir süre sonra üst yapı alt yapının nasıl yaşaması, çalışması, hayatı şekillendirmesi konusunda belirleyici, kanun koyucu olmuş hatta dogmatik ilkelerle karşımıza çıkmıştır. Alt yapı üst yapıyı belirlemesi gerekirken durum tersine dönmüş üst yapı altyapıyı belirler duruma gelmiştir. Böylelikle hem Marksist felsefeden hem de sanat alanında bu kuramdan bir sapma olmuştur.

Bu kurama göre sanat üst yapının bir parçasıdır ve ait olduğu ideolojinin dünya görüşünü yansıtacaktır. Tıpkı burjuva ve aristokrat

---

[50] Boris Suçkov, **Gerçekçiliğin Tarihi,** Çev. Aziz Çalışlar, Adam yay. İst. 1982, , s. 199.

toplumlarda olduğu gibi egemen sınıfın ya da ekonomik alt yapıyı, üretim gücünü elinde bulunduran sınıfın ideolojisini yansıtacak, onun menfaatine çalışacaktır. İnsan/birey/sanatçı ve toplum ilişkileri açısından zaten bunun devam edegelen bir süreç olduğu söylenebilir ve bu durumun yadırganmasına itiraz edilebilir. Fakat bu durumun bir Parti politikası haline getirilerek bir bakıma sanata ve sanatçıya müdahale edilerek onun güdümlü (angaje) bir sanat yapmasına zorlanmasını kabul etmek mümkün değildir. SSCB'de devletin resmi sanat görüşü olarak öngörülen Toplumcu Gerçekçilik 1930'lu yıllarda ortaya çıkmış ve 1934'de toplanan Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nde karara bağlanmıştı. Bu tarihten sonra artık yüzbinlerce kolhoz şiiri, öykü ve romanı yazılır. Planlanan üretim hedefini tutturan her işletmenin başarısı artık bir roman konusudur.

Bizim edebiyatımızda sanatın alt yapı ve üst yapı ilişkisini irdeleyecek olursak ilginç bir manzara ile karşılaşırız. Kavmi devrin edebî türleri destan, masal, efsane ve öteki mistik, epik metinler bir bakıma toplumun yaşadığı hayatın bir yansıması idi. Tabiatla, düşmanla, doğaüstü güçlerle, kaderle mücadele bu eserlerin niteliklerini belirlemekte idi. Bir zaman sonra destan devrinden epik halk hikâyelerine doğru çekilen ve küçülen gelenek aynı zamanda şaman dediğimiz o birçok özelliği bünyesinde barındıran figürün de parçalanmasına ve değişik figürlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Fakat yine de bu edebiyat ve sanat ürünleri toplumun hayatının aynası durumundaydı. Kullanılan araç gereçlerden yaşama üslubuna kadar eski metinler bu mimesis disiplinine bağlı idi.

Fakat sürekli yerleşik hayat geçince edebiyatımız da bundan etkilendi. Bir yanda Divan edebiyatı diğer yanda halk edebiyatı öte yanda dinî-tasavvufî edebiyat zuhur etti. Marksist terminoloji ile değerlendirildiğinde Divan edebiyatının sadece ideolojik üst yapıdan müteşekkil bir edebiyat olduğunu ve altyapısının bulunmadığını söyleyebiliriz. Ona alt yapılık edecek kitle ancak o seviyeyi tutturabilmiş nadir okur-yazar kitlesiydi. Onların da sayıları malumdu. Halk edebiyatı ise hem ideolojik üst yapı hem de üretici alt yapısı olan bir edebiyattı. Neredeyse bütün bir mistik hayatı idare eden dergâh, hankâh, tekke ve cem evlerini düşünürsek dinî-tasavvufî edebiyatın hem alt yapıya hem de üstyapıya sahip olduğunu görürüz. Tanzimat'tan sonra ise gazete ve tiyatro sayesinde oluşan altyapı aydınların teşkil ettiği üst yapı ile muazzam bir uyum içinde olmuştur. Sadece Namık Kemal'in bu süreçte oynadığı rolü hatırlamak meselenin anlaşılması için yeterlidir. Cumhuriyet devrinde mesela Garip hareketi ideolojik üst yapısı ile ekonomik altyapısı olan bir atılımdı. Onu takip eden II. Yeni hareketi ise jakoben bir sanat anlayışını tercih ederek sadece ideolojik üst yapıda kaldı ve halkla bütünleşemedi.

Sanatın toplumsal hayatla ilişkisi üzerine düşünen kuramcılardan biri de Plehanov'dur. Fakat ona gelinceye kadar Rus edebiyatının öncü eleştirmen ve kuramcılarından Çernişevsky ve onun öğrencisi Dobrolyubov'un görüşlerine temas etmek yerinde olur.

Çernişevsky hemen her edebiyatın toplumsal değişim ve gelişim sürecinde karşılaştığı temel bir sorunu sorgulamakla işe başlar.

> "Sanat sanat içindir" düşüncesi, günümüzde, "servet servet içindir", "bilim bilim içindir", vs. düşüncesi kadar acayip bir düşüncedir. Beşeri faaliyetlerin tümü insana hizmet etmekle yükümlüdürler, yoksa kısır ve gereksiz uğraşmalar olarak kalırlar: servet insan tarafından kullanılmak, bilim insana yol göstermek için vardır, sanat da esaslı bir iyiliği göz önünde tutmalı, kısır bir zevk olmamalıdır."[51]

Görülüyor ki daha Marksist bir terbiyeye girmeden sanat ve edebiyatta toplumcu gerçekçiliğin kaynağına daha eskilere götürebilmekteyiz. Çernişevsky her şeyde olduğu gibi sanat ve edebiyatın da insana, dolayısıyla topluma hizmet etmesinden yanadır. Bu düşünce sanatı kendiliğinden sosyal fayda beklenen bir uğraşı kimliğine sokar. Fakat bu iyimser arzuların her zaman uygulanabilirliği var mıdır? Bizim edebiyatımızdan örnek verecek olursak Divan edebiyatının sosyal fayda ya da toplumsal yarar açısından bir getirisi var mıdır? Hem kişi de hem de toplumda bir arınma, yarar, bilgi veya estetik yaşantı uyandıracak nitelikte midir? Bu edebiyatla uğraşanlar açısmdan estetik yaşantının hasıl olması durumu kabul edilebilir. Fakat bu haliyle bile bu edebiyat "Sanat sanat içindir" düsturu için yapılmış gibidir. Çarlık dönemi Rus edebiyatını sosyal fayda ve eğitim açısından bir tasnife tabi tutan Tolstoy'un pek az esere geçerli not verdiği bilinmektedir. Bu bakımdan Plehanov'la daha sistematik bir dile dönüşecek olan toplumcu gerçekçi sanatın işlevi konusu, başlangıçta kimi çocukluk hastalıklarıyla doludur.

Çernişevsky sanatın insana ve topluma yarar getirmesi dışında onu açıklamasını da ister:

> "sanat hayatı kopya etmekle kalmayıp, onu açıklar da: sanat eserleri çoğu defa "hayatın tezahürleri hakkında [verilmiş bir] hüküm değeri taşırlar."[52]

Bizde Tevfik Fikret, *Romanların Tesiri* adlı yazısında sanatın toplumsal hayatla ilişkisi üzerine benzer hususlara temas eder. Romanların ahlâkî tesirinden sözeder.

---

[51] Çernişevski, **Toplu Eserleri,** c. 1, s. 33-34'ten akt. Plehanov, **Sanat ve Toplumsal Hayat**, s. 15.

[52] **Sanat ve Toplumsal Hayat**, s. 15.

"-Evet hiç şüphe yok, hayat romanlalr değil romanlar hayatı yapıyor!"[53] diyen Halit Ziya'nın tesbitine katılır. Fakat romanları mikrop saçan metinler olarak görmekle birlikte hayat üzerindeki etkisini kabul eder. Ona göre sanat, 'genel hayatı süsleyen ve kuvvetlendiren' bir işleve sahip olmalıdır:

"San'at şahsi olamaz; kendi şahsı için âsâr-ı san'at vücûda getirenler bulunsa bile san'atkârlar yalnız kendi şahısları için tevlîd-i âsâr edenler değildir. O halde san'atkârın hayât-ı umûmiyyeden ayrılmaması, bilâkis onu tezyîn ve takviye etmesi lâzım gelir. Husûsiyle Halit Ziya Bey'in dediği gibi *'hayatı yapan romanlar'* ise romancıların vazifesi bir az daha ağırlaşır. Bereket versin onlar kendilerine şöyle bir teselli buluyorlar. Diyorlar ki: Biz sanatımızın samimiyetiyle müftehiriz; kimseyi aldatmıyoruz. Hayatta ne varsa bizde de o var... Hem bizim romanlarımız olmasa hayatta iyilik, fenâlık olmayacak mı?"[54]

Sanatın toplumsal hayatla ilişkisini ahlâk zemininde yoklayan Tevfik Fikret, Çernişevsky'nin görüşlerine yaklaşır.

Çernişevsky'nin öğrencisi Dobrolyubov hem hocasının hem de Belinsky'nin görüşlerini tekrar eder. Ona göre sanat ve edebiyatın başlıca önemi "hayatı kopye etmesinde, onun tezahürleri hakkında hüküm vermesindedir."[55]

XIX. yüzyılın edebiyat dünyasında egemen kanı, sanatın insanların ahlaki eğitimine hizmet etmesi gerektiği şeklinde özetlenebilir.

Rusya'da 1814 yılında, F. F. Narejnd'nin *Rusyalı Gil Bles ya da Prens Gabriel Simonoviç Çistiakov'un Maceraları* adlı romanının ilk üç bölümü yayınlanması üzerine roman Maarif Nazırı Kont Razumovski tarafından yasaklanır. Razumovski, bu yasaklama vesilesiyle, edebiyatla hayat arasındaki ilişki hakkındaki düşüncelerini aşağıdaki sözlerle açıklar.

"Roman yazarları, çoğu defa, kötülüklerle savaşmaya çalışırken bunları öyle renklerle çiziyor ya da öylesine ayrıntılı bir şekilde tasvir ediyorlar ki, böylece, gençliğin dikkatini akla getirilmemesi yeğ olan bazı kötülükler üzerine çekmiş oluyorlar. Edebi değeri ne olursa olsun, bir roman ancak hakikaten ahlaki bir amaç taşıdığı takdirde yayınlanmalıdır". [56]

---

[53] Tevfik Fikret, **Dil ve Edebiyat Yazıları**, (Haz. İsmail Parlatır), TDK yay. Ank. 1987, s. 130.

[54] **Dil ve Edebiyat Yazıları**, s. 130.

[55] **Sanat ve Toplumsal Hayat**, s. 16.

[56] **Sanat ve Toplumsal Hayat**, s. 33.

Bu resmî görüşü eleştiren Plehanov ise sanatın iktidar ve ahlâkı sahiplenen güçler tarafından her zaman kullanıldığından yakınır.

> "Gördüğünüz gibi, Razumovski sanatın kendi kendisi için bir amaç olamıyacağı kanısındaydı. I inci Nikola'nın resmi durumları dolayısıyle sanat karşısında bir tavır takınmak zorunda kalan hizmetlileri de" böyle düşünüyorlardı."[57]

Sanatın hayatla olan ilişkisini fayda zemininde gören yazarlardan biri de Alexandre Dumas-fils'tir. Fransız romancı; 'sanat sanat içindir' görüşünü *biraraya getirilmiş anlamsız üç kelime* diye niteler. Bir başka Fransız sanatçı Lamartine de 1857 yılında ölen Alfred de Musset'yi ne dinsel ne ulusal ne toplumsal ne de siyasal hiçbir endişe gütmeden sadece sanatıyla uğraştığı için eleştirir. Böylelikle sanat ister toplumsal göndermeleri olsun isterse estetik zeminde kurgulansın mutlaka sosyal 'yarar'la bir ilişkisi vardır / olmalıdır. Üstelik bunun rejim ya da değişik siyasal yapılanmalarla da bir ilişkisi yoktur. Plehanov'a göre *"faydacı sanat, devrimci zihniyetle olduğu kadar muhafazakâr zihniyetle de bağdaşmaktadır."*[58] diye yerinde bir tespitte bulunur. Sovyetler Birliği örneğinde olduğu gibi Nazi Almanyası, Mussolini İtalyası, Franco İspanyasında da sanat partinin güdümüne girmiştir. Bu bakımdan kitlelerin niteliği önemli değildir. Bizde hem köy romanlarını hem de İslâmcı hidayet romanlarını da işlev açısından bu sınıfa sokabiliriz. Fakat bir romanın bir sanat eserinin değerini okur ya da hitap ettiği kitle belirlemez. Bu konuda farklı ölçütler söz konusudur. Plehanov, *"Bir sanat eserinin meziyetini nihaî ve kesin olarak belirleyen şey; onun içeriğinin değeridir."*[59]derken bu tür angaje tuzaklardan kaçınılması gerektiğini işaret etmeyi arzulamıştı. Halbuki bu fikrin tam karşısında olanlar da vardır. Fransız yazar Gautier, bir sanat eserinin öteki sosyal ya da kişisel fayda nesneleri ile bir tutulamayacağını ateşli bir söylemle dile getirir:

> "Hayır, sizi gidi sersemler, hayır, sizi gidi ahmaklar ve koca gerdanlılar sizi, bir kitaptan paça çorbası olmaz, bir roman bir çift dikişsiz çizme değildir... Geçmiş gelecek bütün papaların işkembesi aşkına hayır, ikiyüz bin kere hayır... Ben gereksiz olanı en gerekli sayanlardanım ve eşyayı da, insanları da bana gördükleri hizmetle ters orantılı olarak severim."[60] der.

Bu belki de sanatın orta malı (Necip Fazıl'ın tabiriyle işporta malı) olması ve bu sebeple değerini yitirmesi endişesinin doğurduğu bir hezeyandır.

---

[57] **Age.** s. 33.

[58] **Age.** s. 37.

[59] **Age.** s. 39.

[60] **Age.** s. 24

Böyle bir tehlikenin yani sanatın avamileşerek, herkesin kullanımına indirgenerek bir haz nesnesi haline çevrilmesi 'yüksek sanat' anlayışını hem tüketme hem de yaratma sürecini etkileyecektir. Artık bol bol angaje resimler, tablolar yapılacak, romanlar şiirler yazılacaktır. Sinema geniş kitlelerin seviyesi üzerinden bir dil kullanacaktır. Sanatın kitleleri yüksek bir estetik yaşantıya davet eden kışkırtıcılığına gem vurulmuş olacaktır. Bu yüzden Gautier eleştirilerinin dozunu daha da yükseltir.

> "Raphaello'nun hakiki bir tablosunu ya da güzel bir çıplak kadını seyretmeye karşılık, Fransızlık ve yurttaşlık haklarımdan büyük bir memnunlukla vazgeçerdim."[61]

Bu, yazarın zihnindeki "güzellik fikri" ile "politik ve sosyal fikirlerin nasıl bir çatışma halinde olduğunu bize gösterir. O halde sanatın sosyal yarar açısından sınırları ve nitelikleri iyi belirlenmelidir. Öncelikli olarak sanatçı ile içinde yaşadığı çevrenin iyi ilişkiler kurması gerekir. Sosyal ve bireysel iletişimsizlik sanatı da sanatçıyı da jakoben ya da dekadan bir tavır almaya itecektir. Plehanov;

> "Sanatçılarda, artistik yaratılışla yakından ilgilenen kimselerde 'sanat sanat içindir' görüşünü benimseme eğiliminin doğup güçlenmesine yol açan şey, bu kimselerle onları saran toplumsal çevre arasında bulunan çaresiz uyuşmazlıktır."[62]

Servet-i Fünuncuları 'sanat sanat içindir" düsturuna bağlı kalmakla itham edenler Fikret'in yukarıdaki yazısını okumalıdırlar. Gerçekte o zümrenin böyle bir beyannamesi ya da talebi olmamıştır. Kimi eserlerinin hayattan kopukluğu ve marazi derecede bir romantizmle kaleme alınmış olmaları onlara böyle bir yafta yapıştırılmasına sebebiyet vermiştir. Halbuki bu düsturun (sanat sanat içindir) edebiyatımızda en önemli topluluğu Fecr-i âti'dir. Bizzat beyannamelerinde "Sanat şahsi ve muhteremdir." cümlesini dillendirerek sanatın sosyal yarar ilkesine sırtlarını döneceklerdir.

İster Divan şiiri gibi 'yüksek sanat'a mesafeli dursunlar ister sanatı avamın, geniş ve kalabalık kitlelerin haz nesnesi haline getirsinler isterse şahsi ve muhterem diyerek sanatı şairlerin bireysel estetik yaşantılarının vitrini olarak görsünler, sanat, karşılıklı yaratılan ve tüketilen kimliği ile insan hayatında her zaman önemli bir yere sahip olacaktır. Bu haliyle kimi zaman toplumu kimi zaman insan ruhunun derinliklerini yansıtacaktır.

Sanatın ve onun iletişim araçlarının da bir yansıtma eylemi ile toplumun fotoğrafını çektiklerini söyleyebiliriz. II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte ortaya çıkan göreceli hürriyet ortamında bir anda yüzlerce gazete

---

[61] Age. s. 24.

[62] Age. s. 31.

yayımlanmıştır. Kimisi bir ya da birkaç sayı çıkan bu gazete ve dergilerin o devrin insanlarının otuz yıldan fazla süren istibdat yönetimi süresince bastırdıkları düşüncelerini bir anda yayma fırsatı buldular. Saklı ve sindirilmiş bir öfkenin dışavurumu olarak bu yayınlar bir toplumun iç dünyasını güzel bir şekilde yansıtan belgeler konumundadır.

Plehanov, Platon ve Aristo gibi *sanat nedir?* sorusunu değil, *sanatın kökeni nedir?* sualini sorar. O sanatın kökenini 'oyun'a bağlayan Kantçı ve Schillerci[63] görüş ile 'iş'e bağlayan Çernişivsky'nin görüşünü uzlaştırır. Buna göre sanat oyundan çıkmıştır fakat bu oyun insan faaliyetleri açısından 'yararlı' bir eylemdir. Dans, şiir, müzik, folklor, resim, süsleme ilkel toplumların beslenme ve barınma ihtiyaçlarını temin için yaptıkları çeşitli eylemlerin dönüştürülmüş şekilleridir.

Özellikle *imece* usulü ya da kolektif faaliyetlerde birlikte söylenen şarkılar, çıkarılan cesaretlendirici sesler, atılan naralar, tutulan ritmler işin bir uyum dahilinde yapılmasını sağladığı gibi bunun sonradan mizansen edilmesi de 'oyun'u doğurmuştur. İlkel denizcilerin kürek çekmeleri, avlanma, savaş ve öteki kolektif eylemler yapılan işi zamanla bir oyuna dönüştürmektedir. Folklor oyunlarının kökeninden hep bir hikâye ve mizansenin olması bu savı doğrulamaktadır. Bugün bile kayıkçıların kürek çekerken "siya!", "siya!" diye ortak nara atmaları çok eskiden kalma bir ortak eylemin görünümüdür. Bugün de bir türkümüzde yaşayan;

Alabanda viya viya!
Alüstüne siya siya!

dizeleri de bu kolektif çalışmanın oyun/eğlence-iş- ve üretim dizgesindeki dışavurumudur.

Plehanov, oyun *"ilkel topluluklarda gençleri gelecek ödevlere hazırlar."*[64]der.

Plehanov sanatın kökeninde önce 'iş'i görür; zamanla işin oyun'a dönüşmesi işin değişik bir işleve bürünmesi anlamına da gelir. Böylelikle iş iki kere toplumsal yarar sağlayan bir eylem olur. Hem insan topluluklarının barınma ve beslenme meselesini halleder hem de onların tıpkı Ağustos Böceği hikâyesinde olduğu gibi sanat arzusunu da giderir. Bu görüşü sanayi devrimi sonrası toplumların müziklerine bakarak da genişletebiliriz. Rock and Roll ve Heavy Metal denen müzikte çelikle demir arasına sıkışmış çağdaş işçinin makine olan mücadelesinden yansımalar yok mudur? Özellikle gelenekçi

---

[63] Schiller sanatın insanoğlunun oyuna olan eğiliminden doğduğunu söyler", G.Plehanov, **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri,** Evrensel Basım Yayım, 4. bs. İst. 1991, s. 29.

[64] **Toplum, Sanat, Eleştiri**, s. 29.

toplumların folkloru ile toplumsal tarihleri arasında birebir ilişkinin varlığı ilk bakışta hissedilir. Bir av sahnesini anlatan ya da avlanacak hayvanların özelliklerini resmeden mağara resimlerinin başlangıçta fayda için olsa da zamanla bir estetiğe büründüğü de gerçektir. Giyim kuşamda da durum farklı değildir. Önce soğuktan ve sıcaktan korunmak için örtü niyetine kullanılan hayvan derilerinden zamanla 'giyinmek' üzere ilkel de olsa elbiseler yapıldığı da bilinmektedir. İlk çağlardan bugüne kürklerin estetik gelişimini tespit etmek Plehanov'un savını güçlendirecektir.

> "Tarihi bakımdan ele alırsak nesnelere bilinçli olarak faydacı açıdan bakmak, estetik açıdan bakımdan önce gelir"[65]

Fakat zaman içerisinde sanatların gelişimi ve dallanması *fayda* ile *estetiği* bir bakıma birleştirme zorunluluğunu getirmiştir. Kaldı ki estetiğin de bir çeşit 'fayda' olduğunu hatırdan uzakta tutmamak gerekir. Estetik haz dediğimiz şey de insanda estetik bir yaşantı uyandırmaz mı? Bu açıdan haz da bir *yarar* değil midir? Plehanov;

> "sosyal bakımdan yararlı olan her şey güzeldir demek istemiyor; demek istiyor ki güzel şeyler sosyal yararı olan şeyler arasında bir alt sınıf oluşturur. O zaman güzelliği araştıran estetik sosyolojinin bir parçası olur."[66] der.

Bu bağlamda Faruk Nafiz'in Sanat şiirini tekrar hatırlamakta yarar vardır.

> Sen raksına dalarken için titrer derinden
> Çiçekli bir sahnede bir beyaz kelebeğin,
> Bizim de kalbimizi kımıldatır yerinden
> Toprağa diz vuruşu dağ gibi bir zeybeğin.

Sadece bireysel olanın değil kolektif olanın da aynı zamanda estetik olabileceğini gösteren bu dizeler başlı başına bir kuram gibi durmaktadır.

Ayrıca bugün hâlâ kimi Afrika kabilelerinin bu tip ritüelleri sergilemeleri Plehanov'un kolektif bir çabanın ürünü olarak görmek istediği sanatın kökeni konusundaki iddiasını güçlendirir.

> ""Faydacı faaliyet, başka bir deyimle, bireylerin ve toplumun yaşayışını sürdürmek için zorunlu olan faaliyet oyundan önce geldiği için onun içeriğini de belirler. Oyun, zaman bakımından - ister istemez kendisinden önce gelen- 'iş'in çocuğudur."[67]

---

[65] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 46.

[66] **Age.** s. 46.

[67] G. V. Plehanov, **Sanat ve Sosyalizm**, (Çev. Selim Mimoğlu), Sosyal yay. İst. 1962, s. 52.

Sanatı Marksist üretim ilişkilerinin bir parçası olarak görme eğilimi Plehanov'da öne çıkan temel fikirdir. Marksist ya da tarihsel maddecilik açısından bakıldığında bunun geçerli yanları vardır. Fakat bu durumda Aristokratik ve burjuva sanatı nereye konacaktır? Sanatın kökeninde iş olabilir, fakat amacını da aynı duyarlığa bağlamak ne derece doğrudur? Plehanov bu soruya "aylak toplumsal sınıflar" kavramıyla cevap verir. "Oyun, çalışmadan yaşayan ve dolayısıyla kendi etkinlikleri içinde dahi aylak olan toplumsal sınıf ve tabakalarda bayağı bir eğlenceden öteye geçmez. Öyleyken bu durumda bile o, "işin gayri meşru çocuğu' olmaktan kurtulamaz.

> "Aylak sınıflar sanat eserlerinde kendi yaşamlarının boşluğunu yansıtırlar"[68]

Zenginlerin kimi sanat dallarıyla uğraşıları bu türden bir gayreti simgeler.

Plehanov böylece toplumsal açıdan ekonomik ve faydacı olmayan sanatı bir *aylak uğraşısı* olarak görür.

Plehanov öteki Marksist kuramcılar gibi sanatı ekonomik alt yapı ile ideolojik üst yapının bir faaliyet alanı olarak görür. Birtakım ideolojik üst yapılar ekonomik şartlara ve üretim ilişkilerine bağlıdır. Hatta hukuk, siyaset, felsefe, edebiyat ve din de ideolojik üst yapının üretim ilişkileri ile olan münasebetiyle ilişkilidir. Materyalist estetik, tarih ve sınıf çatışması temelinden hareket eder. Egemen sınıf kendi çıkarları doğrultusunda bir hukuk, felsefe, edebiyat hatta sanat ve müzik anlayışını idame etmeye çalışır. Çar I. Nikola'nın Puşkin'i kendi rejiminin şairi yapmaya çalışması gibi değişik rejimlerde egemen sınıflar kendi sanat anlayışlarını terennüm edecek sanatçıları angaje etmeye çalışmışlardır. Hemen her egemen sınıf aynı yolu denediği için bu durumun ayıplanacak bir yanı yoktur. Atatürk devri şairlerinden Kemalettin Kamu bir şiirinde;

> Ne örümcek ne yosun
> Ne mucize ne füsun
> Kâbe Arabın olsun
> Çankaya bize yeter

diyecek kadar zamanın rejimine angaje olan dizeler yazacaktır. Osmanlı Sarayı'nın şairleri olduğu gibi Cumhuriyet'in Çankaya'sının da şairleri olacaktı ve bu da hiç gecikmedi.

Plehanov sanattaki gelişmeleri ya da sanatçı ile sanat eserlerinin ortaya çıkışını salt ekonomik alt yapı ile ideolojik üst yapıyı bir başka deyişle üretim güçleriyle sanat arasındaki ilişkinin bir ürünü olarak kabul edilmesine de karşıdır. Bu anlayışa göre dünya sanat mirasını oluşturan eserlerin ve onları vücuda getiren sanatçıların kendi devirlerinin ekonomik şartlarının bir ürünü

---

[68] **Toplum, Sanat, Eleştiri**, s. 30.

olduğunu kabul etmemiz gerekecektir. Özelde bu skalaya uymayan örnekler çoktur. Bizim edebiyatımızdan söz edersek; aynı yüzyılda yaşamış Fuzûlî ile Bâkî'nin sanatta ulaştığı zirveyi ülkeye egemen gücün yani Saray'ın ekonomisi ile açıklamak gerekecektir. Halbuki biri yoksulluk diğeri varlık içinde bir hayat sürmüştür. Plehanov ve öteki Marksist kuramcıların iddiası sanatla üretim ilişkilerinin arasındaki bağın en üst seviyede olduğunu vurgulamaktır. Sanayi devrimi ile ortaya çıkan Burjuva sınıfı nasıl kendi sanat anlayışını zaman içerisinde idame ettirdiyse onun yıktığı aristokrasi de kaba feodalizmin yıkıcısı olarak ortaya çıkmıştı.

Plehanov, *"Tarihin maddeci kavrayışına göre tarihteki belirleyici öğe, son çözümde, maddi yaşamın üretimi ve bu üretimin yenilenmesidir."* der. Buna göre ister Marksist olsun ister kapitalist maddi yaşamın üretimi ve üretimin yenilenmesi altyapıyı yeniden tanzim eder. Bir örnek verecek olursak Marks'ın öngörülerinin aksine Batı Avrupa'da fabrika işçileri üretim-paylaşım ilişkileri içinde giderek bir sosyalizme doğru kayacaklarına, sitemin birer parçası olarak yani üretimden hak ettikleri payı alarak düzenin bir parçası haline gelmişlerdir. Artık emeği ile geçinen bir proletaryadan değil emeğinin karşılığını ve sosyal haklarını kazanmış yarı kapitalist ve tam burjuva ahlakına sahip bir sınıftan söz edebilmekteyiz. Bu bakımdan Marks'ın komünizmin yeşereceği ülke olarak işaret ettiği İngiltere artık burjuvalaşmış işçilerin sahiplendiği bir üretim gücünü temsil etmektedir. Bu yüzden XIX. yüzyıldan sonra bu ülkenin edebiyatında sınıf çatışması ya da proleter ürünlere sıkça rastlanmaz.

Kendi edebiyatımıza dönersek; halk şairlerinin daha çok bey konaklarında divan şairlerinin ise Saray ve onun uzantısı ikbal çevrelerinde nemalandıkları, himaye gördükleri bilinmektedir. Gerek halk şairi gerekse divan şairi aynı feodal ve aristokratik yönetimin yani kısaca aynı üretim ilişkilerinin ürünü olan bir sistem içinde kendilerine bir hayat alanı bulabilmekteydiler. Sanat anlayışları, ifade ve imge dünyaları farklı olsa da her iki zümrenin nemalandığı üretim-sömürü ilişkisi aynı idi. Devletin birer memuru olan Tanzimat aydınlarının durumu da bundan farklı değildi. Namık Kemal, Ziya Paşa, Şinasi, Hâmid, Ekrem, Nâci rütbe, makam ve mevkileri ne olursa olsun devletin birer memuru idiler. Genç Osmanlıların Mustafa Fazıl Paşa'nın daveti ile Avrupa'ya kaçmaları bu alt yapı üst yapı ilişkisini bertaraf etmemişti. Saray'ın yerini bu kez bir başka Aristokrat almıştı. Bu tablodan uzakta kalmaya çalışan esas itibariyle bir esnaf ruhuna sahip Ahmet Midhat Efendi bile ideolojik üst yapının belirlediği paradigma dışına çıkamamıştır.

Namık Kemal'in

Çekildik izzet ü ikbal ile bâb-ı hükümetten

dizesi ideolojik üst yapıya bir manifesto niteliğindedir. Hâmid ideolojik üst yapı tarafından susturulmuş, Ekrem bu paradigmaya teslim olmuştu. Bu yüzden belki de edebiyatımızda sonradan Ece Ayhan'ın peşinden çok koştuğu bir 'sivil şiir' hiç yazılamadı.

Türk edebiyatı elbetteki son yüzyıla gelinceye kadar bugünkü anlamıyla Marksist bir estetikten beslenmemiştir. Bu onda Marksist motiflerin ya da unsurların bulunmadığı anlamına gelmez. Ancak 1920'lerden sonra Marksizm iyice tanınmaya başladıktan sonradır ki takip eden on yıllarda başta köy romanı olmak üzere hatırı sayılır Marksist bir literatür oluşturuldu. Fakat ideolojik üst yapı ile ekonomik alt yapı arasındaki ilişki hemen her ülkenin edebiyatında görülecek doğal bir gelişmedir. Bugün kartel medyasında yer edinmiş birçok kalem bu üretim ilişkisinin tipik birer figürleri durumundadır.

Felsefe, edebiyat, hukuk, müzik, ahlâk, din, resim, vb. değişik ideolojik üst yapılar müşterek bir ekonomik kaynağa dayandıkları içini ister istemez birbirlerini etkilerler. Muhteşem Süleyman'ın muhteşem Süleymaniye'si hangi üretim ilişkisine yani alt yapıya dayanıyor idiyse Galata bankerlerinden alınan borç parayla yapılan Dolmabahçe Sarayı da aynı üretim ilişkisine dayanıyordu. Şairi (Nedim);

Bu şehr-i Sitanbul ki bî-mislü behâdır
Yek sengine yekpare acem mülkü fedâdır

diye söyleten ihtişam ve gurur tablosu hangi ekonomik alt yapı ile ideolojik üst yapının ürünü ise; yine başka bir şairin (Ziya Paşa);

Diyar-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm
Dolaştım mülk-i İslâmı bütün viraneler gördüm

dizeleri de aynı altyapı üst yapı ilişkisinin ürünü olmuştur.

İdeolojik üst yapıda temsil edilmeyen sanat doğal olarak güdük kalacaktır. Bu bakımdan Faruk Nafiz'in Sanat adlı şiiri sanatı ideolojik bir üst yapının dayatması olarak gören anlayışa karşı bir manifestodur. Aynı şekilde alt yapı tarafından benimsenmeyen sanat da kendisini layıkıyla temsil imkânı bulamayacaktır. Türk toplumunun opera ve bale ile bir türlü barışamamasının nedeni de bu ilişkide aranmalıdır.

Öte yandan üretim güçlerinin (işçi, köylü, zanaatkâr takımı, esnaf) değişmesi toplumun politik ve sosyal yapısında ister istemez sarsıntılar yaratır. Bir müddet bu değişimin şoku yaşanır. Dr. Jivago'da Doktor'un yaşadığı travma bu türdendir. Cengiz Aytmatov'un Elveda Gülsarı romanında Tanabay'ın kardeşini feodal dönemin zenginlerinden sayarak mallarına el koyup onu Sibirya sürdürmesi de bu türden bir travmanın neticesidir. Hatta Tanabay ve Gülsarı adlı atın da bir zaman sonra sistemin dışına atılmaları toplumcu gerçekçi edebiyatta yansıtılan gerçek dramatik durumlardandır. Zira üretim ilişkileri içinde başlangıçta tam bir birliktelik yoktur. Değişim düşünce

planında daha yavaş olur. Bu yüzden SSCB'de kolektifleştirme yıllarca sürmüştür. Türkiye'de kimi devrimlerin algılanması da böyle bir süreci gerektirmiştir. Eski âdetlerin, yaşama biçimlerinin, hayata dair kimi tasarrufların devam etmesinin nedenini burada aramak gerekir.

Sanat ve edebiyatta da durum farklı değildir. Toplumsal dönüşüm bütün mitlerini bir anda ve birarada yaratamaz. Bu bakımdan geçmişin mirasından süzüp getirdiği mitik mirası devam ettirir. Leyla ile Mecnun sadece divan edebiyatının âşık ve maşuk figürleri olmaktan çıkar, -genetik bakımdan hiç uyuşmadıkları halde- çağdaş insanın ortak aşk figürleri haline gelirler. Bu figürleri silme ve yerine yeni âşık figürleri koyma çabası sürse de öncekilerin tümünü bir çırpıda yok etmek mümkün olmaz.

İşte Plehanov Marksist üretim ilişkilerinin dinamosu olan proleterya (işçi sınıfı)'nın önceki milliyetçi-burjuva ve feodal dönemin sanat ve edebiyatını silecek, yeni bir ideolojik üst yapıyı yani sanat ve edebiyatı yerleştirmek için onlara yol göstermekle işe başlayacaktır.

1885'teki bir söylevinde;

> "Sizin de şarkılarınız, şiirleriniz olmalı. Onlarda dileklerinizi, umutlarınızı, acılarınızı dile getirmelisiniz. Durumunuzun bilincine daha çok vardığınız ölçüde, şimdiki alınyazınız sizde daha çok öfke uyandırdığı ölçüde bu duygular daha dirençle belirtilecek ve şiiriniz daha zengin olacaktır. Bu şiirde yalnız acı, yalnız umutsuzluk mu bulunacak, yalnız işçinin nasıl olduğu mu anlatılacak? Hayır! Onda, işçinin yapabileceği ve yapması gereken şeyler de gösterilecek. Şimdiye karşı duyduğunuz hoşnutsuzluk, bütün uygar ülkelerin emekçileri önünde açılan geniş ve özgür bir geleceğe olan inancınızı büyütecek. Ve bu inanç, sizin şiirlerinizde yansıyacak. Bu inanç şarkılarınızı -içten kardeşlik, gerçek eşitlik ve evrensel özgürlüğün gür haykırışı gibi— güçlü, yürekli ve şanlı kılacak."[69]der.

Üretim ilişkilerinin aktörleri olan işçiler işte ideolojik üst yapının kuramcıları tarafından kendilerine gösterilen yol, verilen öğütler bunlardır. Bir bakıma yeni sanat anlayışının manifestosudur bu. Parti güdümündeki Sovyet edebiyatının bu yolda geliştiğini tahmin etmeye gerek bile yoktur. Artık elinde gül taşıyan âşık figürünün yerini elinde orak, çekiç, tırpan, İngiliz anahtarı taşıyan işçi figürü almıştır. Emek herşeyin üstündedir. Bu motif klasik aşk öykülerinin bile önüne geçer. Mesela Cengiz Aytmatov'un herkesçe bilinen Selvi Boylum Al Yazmalım öyküsünde sevgi bir emek ürünü olarak lanse edilir. Baytemir bir sevgi emekçisidir. Asya'nın hoyrat ve tutarsız

---

[69] Plehanov, **L'Heritage Litteraire** *(Edebiyat Kalıtı)*, s. 28; **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri**, s. 64.

bir kişilik sergileyen kocası İlyas'ın karşısında sabırla bekler. Asya kalbinin sesini değil emeğin kutsiyetini tercih eder. Böylece en beşerî duygularda bile ideoloji öne çıkar. Zira yazarın tezi 'sevgi emektir' sözüne dayanmaktadır.

Herhangi bir sınıfın güdümüne girmiş sanat artık siyasal bir sanat kimliğindedir.

Plehanov,

> "Bir sınıf, iktisadî ıskalada kendisinden aşağı olan bir başka sınıfı sömürerek yaşıyorsa ve bu sınıf toplum için de mutlak şekilde egemen bir duruma erişmişse, artık onun için ileriye gitmek demek aşağıya inmek demektir."[70]

sözüyle bu duruma işaret eder.

İster Marksist, burjuva, faşist, ister dinsel, mistik vb. olsun sanat kendi özgürlüğünü kısıtlayan unsurlarla işbirliğine girdiği an artık güdümlü bir sanattır. Sanat eserlerinin niteliği niceliği tartışılsa da sonuçta ortaya konmuş bir sanat mirası vardır. İslamcı çevrelerde bir zamanlar çok tutulan hidayet romanları nitelik bakımdan sorgulansa da işlev açısından bir sınıfın tercümanı olma özelliğini korumuşlardır. Aynı şekilde Türk köylüsünün gerçek dramını görmezden gelerek Marksist düşüncenin propagandasını yapmaktan başka işe yaramamış köy romanlarımız da nitelik açısından sorgulansa da bir ideolojiyi dönüştürme ve aktarma konusunda başarılı olmuş eserlerdir.

Plehanov Gorki'nin *Düşmanlar* adlı eserini zikrederek şöyle diyor:

> "Toplumbilimcilerin en bilgilisinin dahi, sanatçı Gorki'den öğreneceği çok şey var. Bu eser onun için bir uyarma olacaktır. Gorki'nin işçileri ne güzel bir dille konuşuyorlar! Her şey iyi bu oyunda; çünkü içinde uydurma hiçbir şey yok, herşey doğru ve gerçek."[71]

Buna göre bir eser angaje olduğu sınıfın duygu ve düşüncelerini dile getirebilmişse bir başka deyişle onların taşıyıcısı olabilmişse başarılıdır. Bu görüşün eleştirilecek çok yanı vardır. En başta sanat eserlerine siyasal eğilimler penceresinden bakma hastalığı ortaya çıkar. Hem okur hem eleştirmenler sanatı değil yansıttığı ideolojinin tutarlılığını tartışmaya açarlar. Yukarıda zikredilen hidayet romanları ile Marksist metinler bu soydan eserler sınıfına girer. Çoğu zaman da bir sanatçının yaşantısı, yaşarken çıkardığı gürültüler, şöhreti eserinin önüne geçer. Eser objektif değerlendirilmelerin dışında tutulur. Nazım Hikmet bu soydan bir şairdir. Orhan Pamuk eserlerinden çok Türk milletinin hassasiyetine yaptığı saldırılarla gündeme

---

[70] **Sanat ve Toplumsal Hayat**, s. 59.

[71] **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri,** s. 65.

gelmiştir. Yaşar Kemal sanatsal tükenmişliğini yaptığı etnik ve siyasal çıkışlarla perdelemeye kalkışmıştır. Bu bakımdan Plehanov okurda estetik bir yaşantı uyandırmayan sosyal faydanın karşısındadır.

> "Bir edip imgeler yerine mantıkî deliller kullanırsa veya yarattığı imgeler onun şu veya bu konuyu ispatlamasına yararsa, o artık sanatçı olmaktan çıkıp bir makale yazarı olur."[72] der.

Plehanov'un bu görüşü kendisinden sonra gelecek olan SSCB'de Komünist Parti'nin sanat kuramcılarının ileri süreceği toplumcu gerçekçi çizgiden ayrılır. Plehanov sanatı Marksizmin salt propaganda vasıtası olarak görmez. Sanatın kendine has ve bağımsız bir evreni olduğunu kabul eder. Bu bileşimin ortasında devletin de sanatçıyı yönlendirmesi gerektiği fikrini muhafaza eder. Bu görüşleriyle kendinden sonra gelen Marksist kuramcılardan eleştiri aldı.

Plehanov esas itibariyle diyalektik materyalizmi izleyerek sanatın artık yeni sınıfsal oluşumun yani proletaryanın hayatını aksettirmesi gerektiği fikrine inandı. Fransız edebiyatına hayranlığı onu sığ ve mutlak güdümlü bir sanat anlayışına kapılmaktan kurtardı. Onun ardından gelenler özellikle kendilerini propagandist edebiyat anlayışına kaptıranlar sanatta daha militarist ve güdümlü bir yolu tercih ettiler. Buna da toplumcu gerçekçilik ya da sosyal gerçekçilik adını verdiler.

Bizde de Orhan Veli ve arkadaşları yayımladıkları Garip Mukaddimesi'nde sanatın uzun yıllar feodal sınıf ile burjuvaziye hizmet ettiğini, artık bundan sonra çalışan sınıfın hizmetine girmesi gerektiğini vurguladılar.

> "Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde, bu değişmeyen taraf, müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak şeklinde tecelli ediyor. Müreffeh sınıfları yaşamak için çalışmaya ihtiyacı olmayan insanlar teşkil ederler. O insanlar geçmiş devirlerin hâkimidirler. O sınıfı temsil etmiş olan şiir, lâyık olduğundan daha büyük bir mükemmeliyete erişmiştir. Ama yeni şiirin istinat edeceği zevk, artık ekalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değil. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar, yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda buluyorlar. Her şey gibi şiir de onların hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir."[73]

---

[72] **Sanat ve Sosyalizm,** s. 52.

[73] Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, (Haz. Asım Bezirci), Can yay. 19. bs. İst. 1983, s. 185.

Bu mukaddime ile sanat ve edebiyatın bilhassa şiirin hizmet ve yarar rotası çalışan kitlenin yönüne çevrilmiştir, denebilir. Bunun uygulamaları daha geniş bir ifade ile kuvveden fiile geçirilip geçirilmemesi meselesi ise başka bir incelemenin konusudur. Orhan Veli ve arkadaşlarının şiiri 'yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulan' çalışan sınıfın mı yoksa küçük burjuva sınıfının mı zevkine hitap etmiştir? İşte araştırılması gereken konu burasıdır.

Toplumcu Gerçekçilik

Belinsky, Çernişevsky, Dobrolyubov ve nihayet Plehanov'la tekemmül etmiş Marksist kuramcıların birinci dönemi daha çok eski sanat anlayışı ile yeni ideolojik üst yapıyı uzlaştırma çabası içine girmişlerdi. Alt yapıyı oluşturan üretim ilişkileri değişmediği için ancak ideolojik üst yapıda bir değişikliğe gidilebilirdi. Bu bakımdan Gogol'ün Ölü Canlar ya da Kont Tolstoy'un romanlarındaki kölelerle Komünist rejimin birer proleter yaptığı işçi ve köylüler arasında bir fark yoktur.

Sovyetler Birliği'nin ihdasından sonra özellikle 1930'lu yıllardan sonra devletin resmi sanat politikasının belirlenmesi için birtakım girişimlerde bulunulmuştur. Bolşevik Devrimi'nden sonra Parti'nin belirleyici ve müdahaleci bir sanat politikası olmamış çağın kimi sanat akımlarına hoşgörü ile bakılmıştır. Ülkedeki herşeyi yeniden tanzim eden Parti sanata da bir çeki düzen vermeyi öngörmüş ve devletin resmi sanat politikası olarak toplumcu gerçekçilik benimsenmiştir. 1932 yılında emekçi sınıfın hayatını yansıtmayı seçen ve Komünist Parti'ye yakın yazarlardan meydana gelen RAPP başta olmak üzere bütün edebiyat kuruluşları dağıtıldı. Yerine Sovyet Yazarlar Birliği kuruldu. Kolektifleştirmede ulaşılan sonuçlara sanat ve edebiyat alanında da ulaşılmaya çalışıldı.

1934'de toplanan Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nde başta Stalin'in adamı Andrey Jdanov olmak üzere Karl Radek, N. I. Buharin ve Maksim Gorki gibi yazar ve düşünürler yeni sanat anlayışının çerçevesini çizmişlerdir. Başlangıçta kimi hususlar muğlak kalsa da zaman içerisinde özellikle bu yolda eser ve eleştirilerin çoğalmasıyla Sovyet tipi toplumcu gerçekçilik akımı sanat anlayışının merkezine oturmuştur. Doğal olarak sanat ve edebiyata böyle bir müdahale akla angaje bir sanat anlayışını getirecektir. Bu ideolojik üst yapının bir tür dayatmasıdır. Bu sanat anlayışı ile ideolojik üst yapı hiç olmadığı kadar üretim güçleriyle bir uyuma girmiştir. Zira altyapıyı temsil eden üretim güçlerinin aktörleri işçiler yani proletarya ideolojik üst yapının öngörüsü ile sanat ve edebiyatın tek ve biricik çalışma alanı olarak öngörülmekteydi. Bir başka deyişle yeni sanat ve edebiyat üretim ilişkilerinin aktörleri olan proleter sınıfın hayatını aksettirecekti. İşçiler, köylüler, askerler ve öteki üretici güçler ilk kez sanat ve edebiyatta bu denli geniş ve öncelikli bir konumda ele alınıp işlenecekti. Artık yeni sanat ve edebiyat anlayışının kahramanları destan kahramanları, âşık-maşuk figürleri değil eli oraklı, çekiçli, tırpanlı işçiler olacaktır.

Radek, Buharin ya da Jdanov'un katkıları bir yana Sovyetlerde toplumcu gerçekçi sanatın mimarı Maksim Gorki'dir. Gerek verdiği edebî eserlerle gerekse kuramsal yazılarında bu anlayışın çerçevesini o çizmiştir. Şöyle diyor Gorki:

> "Yazar insanı genişletme, üretme hakkına sahiptir, dahası bu onun görevidir. Yazar bireyi betimlerken o bireyin sınıfsal özelliklerini iyi ve kötü yanlarıyla hamuruna katmayı öğrenmelidir."[74]

O halde birey mensubu olduğu ideolojinin aygıtlarıyla donanmış olacaktır. Namık Kemal bunu bizim edebiyatımızda Hürriyet Kasidesi'ndeki yeni insan projesiyle ortaya koymuştu. Gorki ve öteki Marksist kuramcılar ise devrimci romantik ve olumlu tip'lerle başarmayı teklif edeceklerdir.

Toplumcu gerçekçilik de sanatı bir yansıtma eylemi olarak kabul eder. Bu yönüyle Platon ya da Aristo mimesisinden ayrılmaz. Fakat yansıtacağı alan, kitle, unsur, obje ve sınıflar açısından onlardan ayrılır. Bu Stendhal'in anladığı biçimde bir yansıtma da değildir. Onun yansıtacağı gerçekliğin sınırları vardır. Yeni toplumcu gerçekçi anlayış bakışlarını çalışan sınıfların, üretim güçlerinin üzerine çevirecektir. Kolhozlarda, fabrikalarda, tarlalarda ve öteki üretim alanlarındaki hayat sanat eserlerine aksettirilecektir. İdealleştirilmiş bir hayat değil çalışan sınıfın gündelik hayatıdır yansıtılacak olan. Bu öngörü aslında Marksistlerin yol haritası olan diyalektik materyalizmin bir sonucu ya da geldiği nokta ile açıklanabilir. Marksistlere göre toplumlar tarihsel determinizm ilişkisi içinde belli aşamalardan geçmiştir. Başlangıçta kölelik çağından feodal döneme oradan kapitalizme ve kapitalizmden de sosyalizme doğru bir gelişme ve değişme söz konusudur. Bu gelişim yine neden-sonuç ilişkisi içinde komünizmle son bulacak olan bir tarihsel dönüşümü işaret etmektedir. Marksistlere göre şimdilik sosyalizm çağında olduğumuza göre sanat ve edebiyatın çalışan sınıfın hayatını yansıtması kadar doğal bir şey olamazdı. Artık yapılacak şey, işlenecek temalar, yaratılacak tip ve karakterler gerici unsurlarla mücadele, toplumu komünizme götürecek diyalektik gelişmelere kapı aralamaktır. Bunun için geçmiş sanatın mitlerinden kurtulmak yeni mitik dağarcık oluşturulmalıdır. Halkın kahramanları feodal dönemin aktörleri değil[75] gelecek dünyanın ideolojik figürleri olacaktır. Bu bakımdan toplumcu gerçekçiliğin yansıtacağı gerçeklik, devrimci bir çizgi izlemelidir. Onun kahramanları da devrimci kumaştan biçilmelidir. Daha sonra Gorki'nin devrimci romantizm ve olumlu

---

[74] Maksim Gorki, **Edebiyat Yaşamım**, Çev, Ş. Yeğin, Payel yay, 1978, , s. 162.

[75] Sovyet döneminde Dede Korkut, Manas gibi Türk destan ve hikâyelerinin uzun bir müddet yasaklanması, tahrif edilmesi, çağdışı sayılması gibi propagandist eylemlerin altında yeni bir mitik alan yaratma gayretleri vardır.

tipler diye geliştireceği pratik figürler de yeni mitik alanın aktörleri olacaktır. Şöyle diyor Gorki:

> "Gerçekçilik bireyi iyice ihtiyarlamış olan dar görüşlülük ve bireycilikten sosyalizme varan yolda, gelişmesinin süreci içinde ele alırken onu yalnız bugünkü haliyle değil, yarın olması gerektiği ve olacağı biçimiyle de ele alırsa görevi yerine getirebilir."[76]

Gorki'nin yukarıdaki görüşleriyle Jdanov'un Parti tüzüğüne de girmiş düşünceleri bu bakımdan bir aynilik gösterir.

> "Toplumcu gerçekçilik sanatçıdan ileriye doğru gelişmesi içinde gerçekliğin hakikate bağlı somut-tarihsel olarak verilmesini ister."[77]

> "Herşeyden önce sanat eserinde hayatı gerçeğe uygun biçimde yansıtabilmek, durağan, cansız bir biçimde ya da yalnızca 'nesnel gerçeklik' biçiminde değil de devrimci gelişmesi içinde yansıtabilmek."[78]

Her halükârda toplumcu gerçekçilerin arzuladığı iki hususdan söz etmek yerinde olur. Birincisi devrimi engelleyebilecek gerici güçlerle mücadele, ikincisi yeni bir gelecek kurmayı programlayacak, kolaylaştıracak ve uygulayacak devrimci romantizmi geliştirmek ve olumlu kahramanlar yaratmaktır. Bunda kısmen başarı kazanıldığını itiraf etmek gerekir. Ama tıpkı Rus edebiyatında olduğu gibi Sovyet edebiyatı da çalışan, ezilen sınıfın hayatını aksettirmede, onların sorunlarını edebiyata yansıtmada özürlü bir karakter sergiler. Yeni bir edebiyat ve sanat anlayışını harekete geçirecek sanatçı ve yazarların eskinin alışkanlıklarından kolayca kurtulabildiklerini söylemek imkânsızdır. Ahmet Oktay da Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları adlı kitabında bu konuya temas eder:

> "Tuhaftır: Rus romanının da Sovyet romanının da büyük yapıtları, işçi sınıfının ve proleterleşme olgusunun sorunlarından çok köylülerin ve halk tabakalarının sorunlarını yansıtırlar. Gerçek bir kent romancısı sayılması gereken Dostoyevski, bir anlamda lümpenlerin arasına da girmeyi başarabilen bir romancıdır ama proletarya onun yapıtlarında da yeterince gözlemlenemez. Öte yandan devrimin romancısı olan Şolohov da işçi sınıfının değil kırsal kesimin romancısı olarak belirir. Durgun Akardı Don, Uyandırılmış Toprak ve Don Kıyısında Hasat gibi

---

[76] **Edebiyat Yaşamım**, s. 162.

[77] Aziz Çalışlar, **Kültür Sözlüğü**, Altın Kitaplar, İst. 1983, s. 170.

[78] Jdanov, age, s. 18.

önemli yapıtlarının, doğrudan doğruya kırsal kesimin sorunlarını yansıttığı söylenebilir."[79]

Eğer yeni sanat ve edebiyat anlayışı devrimin fikirlerin taşıyıcısı olacaksa bu durum daha da tehlikeli bir hal arzetmektedir. Bir kere sanatçının bu işte 'gönüllü' olması gerekir. Zorlama, ısmarlama[80] ya da güdümlü sanatın zirveleri asla dünyanın zirve eserleri arasında sayılmaz. Parti'nin onca zorlamasına karşın, ihdas edilen onca nişan, madalya, berat ve yüreklendirici, teşvik edici çabalara rağmen Sovyet edebiyatı daha çok muhalif seslerin çıkardığı nağmelerle hatırlanmaktadır. Mayakovski'den Yesenin'e, Ehrenburg'dan Soljenitsin'e kadar birçok sanatçının eserlerinde bu durum gözlemlenebilir.

Şimdi Gorki'nin o kadar üzerinde durduğu ve neredeyse bütün Sovyet edebiyatının muharrik gücü olan devrimci romantik ve olumlu kahraman tipine gelelim.

Devrimci romantik tip rejimin prensiplerini özümsemiş, onları hayata geçirmek için neredeyse programlanmış idealist bir tiptir. Kendi çıkarını, nefsini, makam ve mevkiini asla düşünmez. Görev için bulunduğu fabrika, kolhoz, tarla, dağ başı her neresi olursa olsun rejimin öngördüğü prensipleri kayıtsız şartsız yerine getirmekle gönüllü ve yükümlü kahramanlardır bunlar. Onların gönüllerinde parti ve rejimin aşkı vardır. Daha sonraları bizler özellikle Cengiz Aytmatov'un eserlerinde bu devrimci romantik tiplerin canavarlaşmış türleri olan *Mankurtları, X fertleri, homo sovieticusları* göreceğiz.

Devrimci romantik ve olumlu kahraman tipine uygun olarak okurların kolay ulaşabileceği metinleri dikkate alarak Cengiz Aytmatov'un *Elveda Gülsarı* romanının kahramanı Tanabay'ı, *İlk Öğretmen* öyküsünün kahramanı Duyuşen'i, yine aynı yazarın *Beyaz Yağmur* öyküsünün kahramanları Saadet ve Kasımcan'ı gösterebiliriz.

Elveda Gülsarı romanın başkarakteri Tanabay, arkadaşı Çoro ile birlikte Bolşevik Devrimi'ni büyük bir heyecanla kaşılar. Devrim sonrası kolektifleşmeye katılır. Bulunduğu köyde arkadaşı Çora ile birlikte köy

---

[79] **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları,** s. 46-47.

[80] Ahmet Oktay, bu konuda Yakup Kadri'den bir anekdot nakleder, "Yakup Kadri anlatıyor; Lenin'in beğendiği bir şair olan Demian Biednyi şöyle diyor bir ara: "Parti'den telefon edip falan tarzda bir şiir istiyoruz derler, ben de yazarım." (...) Ama şiir güzel olmayınca siparişin de arkası kesilir." Bk. **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, s. 121.

kolhozunu kurar. Programa göre sadece kulakların[81] mallarına el konulacak el emeği ile küçük çapta mal edinmiş köylülere dokunulmayacaktır. Fakat Tanabay arkadaşı Çora'nun itirazına rağmen aşırıya giderek üvey kardeşi Kulıbay'ın bütün mallarına el koyar. Yetmezmiş gibi bütün feodal sınıfın olduğu gibi Kulıbay'ın da Sibirya'ya sürülmesine sebebiyet verir. Devrimin romantizmi içinde adeta bilincini kaybetmiş bir kolhoz yöneticisiyle karşı karşıyayız. Tanabay sanki bu hareketinin lanetine uğramış gibi kısa zamanda tasfiye olmaktan kurtulamaz. Artık devrime olan inancı kalmamıştır. Buna rağmen yılkı çobanlığı, koyun besiciliği gibi çeşitli işlerde çalışmaya devam eder. Rejim bu romantik mensubundan ölümüne kadar yararlanır.

İlk Öğretmen öyküsünde de baş karakter Duyuşen, 1. Dünya Savaşı'na katılmış savaş bitince de doğduğu köye öğretmen olarak atanmıştır. Fakat köyde ne okul ne de bu eğitim çabasını destekleyecek bir zihniyetin varlığı söz konusudur. Duyuşen eski bir ahırı okula çevirmeyi başarır. Bu arada çocuklarını okula göndermeyen gerici zihniyetle çatışır. Birtakım baskılar sonucunda bir sınıf dolusu öğrenci toplamayı başarır. Verilen dersler okuma yazmaya bağlı olarak rejimin öğretileridir. Duyuşen'in daha ilk derste tahtaya Lenin adını yazması ve bunu öğrencilerine öğretmesi eğitim hakkında bir fikir verir. Duyuşen öteki devrimci romantikler gibi olumlu bir kahramandır. Kendi nefsini, rahatını, çıkarına asla düşünmez. Yaşlandığı zaman işe yarayacak bir başka şeyle meşgul olur. Köyün postacılığı görevini üstlenir. Bu anlayışta esas olan emek'tir. Bu açıdan Duyuşen rejimin yaratmaya çalıştığı devrimci romantik tipine tıpatıp uymaktadır.

Bir başka devrimci romantik ya da olumlu kahramanı bir çift halinde Beyaz Yağmur öyküsünde görmekteyiz. Bir genç kız olan Saadet eski oba topraklarını sürmek üzere bir iş grubuna katılır. Burada Kasımcan adlı bir gençle tanışır. Kısa zamanda aralarından bir aşk doğar. Fakat bu kahramanların kendi nefislerini düşünecek vakitleri yoktur. Zamanında eski oba toprakları sürülmeli, tabiat yenilmelidir. Saadet ve Kasımcan birbirlerini o kadar sevmelerine karşılık toplumsal ideali gerçekleştirmek üzere hayatlarını ertelerler. Bu toplum adına yapılan bir fedakârlıktır. Aşk da bir emeğin mükâfatı olarak değer kazanmaktadır. Bu anlayışa göre kızını eski oba topraklarını sürecek işçi grubuna katılmasını istemeyen Saadet'in annesi, artık eski hayatın köhne bir figüründen başka bir şey değildir. Olumlu kahraman ya da devrimci romantikler bizim edebiyatımızda da özellikle köy romanlarında karşımıza çıkar. Doktor, öğretmen, hemşire ya da mühendis, ağa, şeyh, imam

---

[81] Kulak / kulag / gulag, SSCB'den önce feodal sınıfın temsilcileri olarak kabul edilen toprak ya da sürü zenginleri. Kolektifleştirme başlayınca kulakların mallarına el konmuş kendileri de Sibirya'ya sürülmüştür. Alexandre Soljenitsin **Gulag Takımadaları** adlı romanında onların hayatlarını anlatır.

gibi düzenin egemen güçlerine karşı bir mücadelenin içine girer. Çoğu kez başarısız olurlar zira onların devrimci yönünü anlayacak üretim güçlerine sahip değillerdir. İşçi, köylü, ırgat gibi üretici alt yapıyı temsil eden figürlerin devrimci fikirlerden ve diyalektik materyalizmden haberleri yoktur. Marksist bir devrimi benimsetecek bir alt yapıya sahip olunmadığı için Marksizm Türkiye'de ne sosyal hayatta ne de edebiyatta karşılığını, yankısını bulamamış bir ses olarak kaldı. Zira Marksist düşüncenin Türkiye'deki önderlerinden Kerim Sadi'nin de belirttiği gibi, Türk köylüsü iki şeyinden asla vazgeçmez. Biri dini diğeri de toprağındır. Bu iki kavram bir arada düşünüldüğünde Türkiye'deki Marksistlerin işinin ne kadar zor olacağı ortaya çıkar.

> "Toplumcu gerçekçi sanatın olumlu kahramanı, daha iyi bir yaşama yönelik çabalarında, yalnızca buna uygun kendi istek ve tasarımlarına değil, yaşamın temelden dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğuna ve olanaklılığına dayanır. Bu kahraman, toplumun toplumcu dönüşümünün nesnel zorunluluğunu kendisi öznel olararak kavradığı içindir ki, bu zorunluluğu somut olarak gerçekleştirme yolunda da bütün gücüyle çaba harcar. Görünürde hiçbir çıkış yolu yokmuş gibi olan durumlarda bile bu kahraman, yeni yaşamın kurulması amacıyla elinden geleni yapar." [82]

Devrimci romantik ya da olumlu kahramanları her rejimin elinde bulundurmaktan haz duyacağı bir idealist hareket olarak görmek mümkündür. Ülkemizde kurulan Köy Enstitüleri ve buradan yetişen öğretmenler rejimin prensiplerini, anlayışını ücra köylere taşıyacak halk önderleri olarak tasarlanmıştı. Fakat aşırı politize olmaları bu önemli görevin aksamasına sebebiyet vermiştir. Herbiri bir Duyuşen olacak köy enstitülü öğretmenler marangozluktan, çiftçiliğe, duvar işçiliğinden felsefeye kadar iyi donanımlı birer idealist öğretmen olarak programlanmıştı. Türkiye'nin ihtiyacı olan bu hareket kısır ideolojik kavgalara kurban olmaktan kendini kurtaramadı.

Sovyetlerde toplumcu gerçekçiliğin tıkandığı noktalardan biri de sadece proleter-emekçi sınıfın anlayabileceği nitelikte basit bir edebiyat yaratma faaliyeti olmuştur. Bu da birbirinin aynı yüzlerce eserin yazılmasına sebebiyet vermiştir. Dramatik olan, trajik olan ihmal edilmiş; meselâ bir önceki asrın insan ruhunu, vicdanını rahatsız eden Dostoyevski gibi yazarlar yetişmemiş, psikolojik gerçeklik ihmal edilmiştir.

Sovyet sanat kuramcıları toplumcu gerçekçiliği salt emekçi sınıfın hayatını aksettirme prensibine sıkı sıkıya bağlı kalmakla hatta bunu bir dogmaya dönüştürmekle, bu kuramın uzun yıllar yanlış anlaşılmasına

---

[82] Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi** (Çev. Yılmaz Onay), 2. bs. Evrensel Basım Yayın, İst. 2005, s. 496.

sebebiyet vermiştir. Başlangıçta böyle bir tasarruf gerekliydi. Devrim kendisini yaratan kitleye olan borcunu bir şekilde ödemeliydi. Ayrıca alt yapıyı temsil eden üretim güçlerinin sanat ve edebiyatta temsili de gerekiyordu. Fakat toplumcu gerçekçilik kavramını sadece bu sınıfın estetiğine hapseden anlayışın doğru olmadığı bir süre sonra anlaşılmıştır. Daha çok ulusalcı bir karakterle ortaya çıkan Belinsky, Çernişevsky ve Dobrolyubov'un öne sürdüğü toplumculuk bu türden sığ ve sınırlı bir gerçekliği kapsamaktaydı. Her ne kadar Plehanov bu sınırları biraz daha genişletmişse de artık rejim ihraç eden SSCB'nin salt sığ bir proleter sınıfa hapsedilmiş sanat anlayışıyla yetinemeyeceği de açıktı. Özellikle refah bakımından daha gelişmiş Doğu Avrupa ülkelerinde sosyalizmin değişik biçimleri ve farklı sosyal sınıflar mevcuttu. Bunların çoğu zevk ve estetik bakımından kapitalist-burjuva sanatına bağlıydı. İşte biraz bu nedenle biraz da SSCB'de artık sanatın çalışan sınıfın salt ekonomik başarıları üzerine inşa edilen bilânçoların göstergesi olmaya başlaması gibi sebeplerden toplumcu gerçekçiliğin yeniden yorumlanması gündeme gelmiştir.

Bu konuda en geniş açılımı Macar Marksist kuramcı Gyorgy Lukacs yapmıştır. Lukacs da sanatı bir mimesis / yansıtma olarak kabul eder. Fakat o kendinden öncekilerin izlediği kuramı gerçekçilik ve doğalcılık diye ikiye ayırır. Ona göre gerçekçilik toplumcu gerçekliği yansıtabilir; doğalcılık ise yansıtamaz. Bu yüzden Emile Zola doğalcılığını eleştirmiştir.

> "Doğalcılık da Gerçekçilik gibi toplumsal gerçekliği yansıtmaya çalışır. Ancak Doğalcılık, gerçekliğin belirleyicisi ile belirleyici olmayanı ayırt edemediği için, ayrıntılar içinde kaybolur."[83]

Doğalcılığı gerçekliği yansıtmakta yetersiz bulan Lukacs gerçekçi sanatçılar arasında, Balzac, Shakespeare, Flaubert, Dostoyevski, Stendhal, İbsen, Goethe ve Tolstoy gibi yazarları sayar. Bu yazarların ortak yanı dönemlerini temsil eden tip yaratmış olmalarıdır. Bu yüzden tip Lukacs'da önemli bir sorundur. Ona göre yazar yaşadığı ya da anlattığı dönemin tarihsel panoramasını verecek tipler yaratmalıdır.

> "Yazarın görevi toplumun belli bir dönemindeki gelişim doğrultusunu belirleyen tarihsel güçleri, yani toplumun içyapısını ve dinamiğini kavramaktır."[84]

Öyleyse Lukacs'ın tip kavramıyla kastettiği şey dönemini tek başına temsil eden figür demektir.

---

[83] **Sanat ve Estetik Kuramları**, s. 254.

[84] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 50.

> "Ona göre, toplumdaki değişik düzeyler ve yapılar birer ayna gibi birbirlerini ve "dönemin toplumsal özünü" yansıttıkları için, yazının yapması gereken şey de, bütün bu yansımaları yeniden kendisinde yansıtabilecek 'tip'i bulmaktır."[85]

Lukacs'ın tip kavramına bu kadar önem vermesi manidardır. Okuyucu devrim öncesi Rus toplumunu Gonçarov'un Oblomov'unu tanıyarak öğrenecektir. Raskolnikov sadece Çarlık dönemi Rus edebiyatının bir figürü değil aynı zamanda bireyde temsil eden sosyal vicdanı sembolize edecektir. Eugéne Grandet vahşi kapitalizmin kurallarına mağlup olmuş bedbaht bir babayı simgeleyecek, Emma Bovary ve Mehpeyker (İntibah romanı) gerçekleşmeyen düşlerin, Anna Karenina ve Bihter yanlış paradigmada saadeti arayışın 'tip'leri olarak ortaya çıkacaktır. Küçük Ağa'daki Çolak Salih, İstanbullu Hoca, Ali Emmi hatta Niko Türk toplumunun bir dönemini tek başlarına temsil edecek tipler olarak tebarüz edecektir. Naim Efendi (Kiralık Konak) eski hayatın artık unutulmuş bir hayaleti olarak boş odalarda dolaşacaktır. Baudelaire Fransız toplumunun bir dönemine ışık tutacak olan Dandy tipini, Alexandre Dumas-fils Kamelyalı Kadın Marguerite'i edebiyat âlemi ile tanıştıracaktır. Araba Sevdası'nın Bihruz Bey'i, Ahmet Midhat Efendi'nin Rakım Efendi'si hatta Yaşar Kemal'in İnce Memed'i yaşadığı dönemin toplumunun nesnel güçleri tarafından yaratılmıştır.

> "Tipik olanı kavrayabilen yazar, kendi ideolojisi ne olursa olsun (Scott ve Balzac gericiydiler) gerçekçi demektir, çünkü değişmenin dinamiğini sağlayan tarihsel güçleri sezmiş ve anlamıştır."[86]

Lukacs "Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır" der. Bunun bizim kültürümüzdeki karşılığı "efradını câmi, ağyarını mâni" sözüdür. Lukacs tipik olanı yansıtmak sözüyle bir dönemin tümel karakterini ele verecek, onu genel hatlarıyla yansıtacak somut kopyalardan söz etmektedir. Bu kopyalar yansıtılan dönemin bütün ayrıntılarını içermese de genel olanı yansıtır. Bu aslında Aristo mimesisinin biraz değişmiş çeşidinden başka bir şey değildir. Aristo mimesisinin maddelerinden biri de sanat geneli ya da özü yansıtması idi. Lukacs da tipik olanda geneli görmek ve göstermek ister. Örnek verecek olursak; Küçük Ağa bir tarihsel romandır. Bu eserde Akşehir zemininde milli mücadelenin bütün tip ve karakterlerini görürüz. Hatta savaşın seyrini bile takip ederiz. Burada anlatılan ayrıntıya takılıp kalmak değil geneli ve dönemi somut bir şekilde yaratılmış tipler vasıtasıyla anlatımıdır. Bütün olumsuz şartlara rağmen Sultan ve Halifesine büyük bir imanla bağlı İstanbullu Hoca, vatanın kurtuluşunu milletin bağrından çıkmış

---

[85] **Sanat ve Estetik Kuramları**, s. 254.

[86] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 51.

bir hareket olan Kuvva-yı Milliye'de gören Ali Emmi, devletin zayıf düşmesini fırsat bilerek kölelikten efendiliğe çıkmaya çalışan Rum Niko, kolunu Yemen'de bırakarak yoksul, çolak ve ruhsal bakımdan yıkılmış olarak evine dönen Çolak Salih, ülkenin içinde bulunduğu kaostan yararlanarak kesesini doldurmaya çalışan eşkıya Çakırsaraylı dönemin realitesinin doğurduğu tiplerdir. Artık biz Çolak Salih tipiyle Yaban romanındaki çolak subay Ahmet Celâl'i pekâlâ aynı karede düşünebiliriz. Lukacs'ın tip kavramı üzerinde bu kadar ısrarla durmasının sebebi burada yatmaktadır. Elçin'in Ölüm Hükmü romanında anne ve babasını partiye ihbar eden Arzu, SSCB'de komsomol teşkilatının yarattığı rejime göre 'olumlu' fakat hümanist açıdan hain bir tiptir. Keza aynı romanda Abdülgafarzade, Âdil Yakuboğlu'nun Adalet Menzili romanında kolhoz başkanı Fıçı Mansur SSCB'nin ekonomik altyapısının temeli olan kolhozların başındaki sahtekâr, düzenbaz ve hırsız yöneticilerinin tipik örnekleridir. Halimat Bayramuk'un 2 Kasım 1943 romanında Doktor Yüzbaşı Gokka rejime ve onun liderine körü körüne bağlılığı temsil eder. Cengiz Aytmatov'un Gün Olur Asra Bedel romanında Tansıkbayev, Sabitcan Mankurt tipine birer örnektir.

O halde Lukacs'ın toplumcu gerçekçiliği bir yandan Aristo mimesisine dayanmaktadır. Eserde yansıtılan gerçeklik tipik olanda temsil edilecek demektir. Bu bir bakıma sanatçı karakterleri temsil eden özel isimlerle değil tipleri temsil eden cins isimlerle yoluna devam edecek demektir.

Lukacs'a göre Doğalcılık Batı'daki Naturalizm karşılığı olan kavramdan farklıdır. Lukacs doğalcılığı tipik olanın yerine sıradan olanın alması hadisesidir. Burada 'doğal' olan naturel olan değil sıradan olandır. Bir öğrencinin günlük hayatını yansıtan ev-okul-kütüphane-ev düzeneğini düşünelim. Burada sosyal ve siyasal şartların yarattığı somut ve nesnel tipik bir öğrenciden değil 'sıradan' bir öğrenciden söz edilmektedir. Onun günlük yaşantısının bütün ayrıntıları verilmez fakat onun öğrenci kimliği zaten yazarın yansıtma sırasında bırakacağı birtakım boşlukları kendiliğinden doldurur. Bir subay, öğretmen, sporcu için de durum farklı değildir. Bu bakımdan mesela Çalı Kuşu romanındaki Feride ile Yeşil Gece romanındaki Muallim Şahin Bey'in esere yansıma biçimi tipik olamaz.

Lukacs Marksist olmasına rağmen 1934'ten sonra, yani sanatın parti güdümüne girdiği tarihten itibaren edebiyat alanında ortaya konan eserleri beğenmez. Ona göre Gorki ve öteki kuramcıların ortaya koyduğu bakış açısı yanlıştı. Parti ve rejimin kural ve prensipleri öne çıkarken 'insan' unsuru ihmal edilmişti. Tipik olanın temsil edileceği plato insandı. Bu dönemde eleştirel gerçeklik bir yana bırakıldığı için eserler bir kalemden çıkmış gibi güdümlü olmaktaydı.

Lukacs'ın karşı çıktığı ya da eleştirdiği hususlardan biri de 'olumlu kahramanlar' tiplemesiydi. Her bakımdan rejimin öğreti ve idealleri ile donatılmış bu kahramanlar bulundukları yerde rejimin birer öncüsü, sözcüsü ve nihayet jandarması olacaklardı. Bu durum büyük ölçüde eserlere yansıtıldı. Fakat birbirinin benzeri, aynı tezgâhtan çıkmış gibiydi bunlar. Söylevleri de neredeyse aynıydı. Konuşan insan değil ya Marksın Kapitali ya Ekonomi Politiğe Giriş ya da Parti, kongre tüzükleriydi. Bu kargaşa içinde okuru esere yaklaştıracak 'tipik' kahramanlar ihmal edilmiştir. Halbuki bir yüzyıl öncesinin tipik kahramanları kendi devirlerini tek başlarına temsil edebilecek nitelikte çizilmişti. Başta Belinsky, Dobrolyubov ve Çernişevsky gibi Çarlık döneminin kuramcıları devirlerini temsil edecek olumlu kahramanlar yaratmanın gerekliliği üzerinde ısrar etmişlerdir. Feodalizmden Komünizme geçecek olan XIX. yüzyıl Rus toplumunda edebiyat eserlerine akseden doğal Rus tiplerinden söz etmek yerinde olacaktır. Dobrolyubov'un işaret ettiği en önemli tip yukarda adı geçen Oblomov ya da bunun felsefesini yansıtan Oblomovluk'tur.

Gonçarov'un aynı adlı romanın kahramanı bir çiftlik sahibinin oğludur. Babası ölünce çiftlikle ilgilenmek yerine Petersburg'un önemli semtlerinden birinde bir apartman dairesinde uşağı Zahar ile birlikte miskinlik içinde yaşamayı tercih eder. Bütün gününü yatakta uyuyarak, pinekleyerek geçirir. Hesap kitap işlerinden anlamadığı için arkadaşı diye bildiği kişiler tarafından sürekli olarak sömürülür. Tek dostu çocukluk arkadaşı bir Alman olan Ştoltz'dur. Başlangıçta yüksek idealleri olan Oblomov kısa bir memurluk hayatından sonra kabuğuna çekilir. Bütün hayallerini erteler. Gitgide hem düşüncede hem de eylemde hareketsizleşir. Babadan kalan akarla geçinmeye çalışır. Halbuki hayata bir kahyanın oğlu olarak başlayan çocukluk ve okul arkadaşı Ştoltz hayatın kitabını iyi okumuş bir idealisttir. Kısa zamanda önemli bir servete kavuşur. Ştoltz arkadaşını yeniden hayatın içine çekmek için çok uğraşır. Hatta onu Olga Sergeyevna adlı bir kızla tanıştırır. Aralarında bir yakınlık olsa da Oblomov o bildik erteleme ve tembellik duygusu yüzünden istediği hayat hamlesini yapamaz. Sonuçta bulunduğu evden de çıkartılır. Sayfiyede daha ucuz bir eve taşınır. Buranın sahibesiyle evlenir. Miskin hayatına devam eder ve o şekilde ölür.

Oblomov Rus toplumunun ortaya çıkardığı bir mirasyedi, aylak, miskin tiplemesidir. Ahlâk bakımından kusurlu sayılmaz. Başlangıçta idealist olmasına rağmen bu tarafı zaman içinde törpülenir. Artık hiç birşey üretmeyen, yaratmayan, çabalamayan aylak bir tiptir. Bu tabiatiyle toplum için yararlı bir tip değildir, fakat gerçektir. Rus toplumunun içinde Oblomov gibi yaşayan binlerce aylak vardır. Köylülerin emeği ile beslenen bu tip aslında toplum için bir 'asalak'tır. Bir şey yapma iradesi yoktur. Oblomov'un hayalini kurduğu hayat aslında babalarının yaşadığı hayatın daha gelişmiş bir

şeklidir. Fakat o imkânı olmasına rağmen bu hayat hamlesini başaramaz. O artık Sait Faik'in de aynı adlı hikâyesinde anlattığı gibi 'Lüzumsuz Adam'dır.

Bütün miskinliğine rağmen Oblomov felsefesi olan adamdır. Gogol Ölü Canlar'da yansıtmaya çalıştığı Rus kölelerinin durumu ile devletin nasıl soyulduğu meselesine parmak basarak sanatsal görüşünü açıklar:

> "-Hayır, hiç de değil! Hırsızı, düşmüş kadını aldatılmış bir budalayı anlatın, anlatın ama insanı da unutmayın. Sizin için insan diye bir şey yok mu? Yalnız kafanızla yazmak istiyorsunuz. Düşünmek için kalpsiz olmak gerekir sanıyorsunuz. Hayır düşünmeyi besleyen sevgidir. Düşen adama el uzatın, mahvolan bir adamın haline ağlayın, onunla alay etmeyin. Sevin onu! Onda kendinizi görün ve ona kendinizmiş gibi bakın."[87]

XIX. Yüzyıl Rus toplumunun yapısını temsil etmede Oblomov yalnız değildir. Bu gereksiz / lüzumsuz ya da niteliksiz adam tiplemesi daha sonra Avusturya'da Robert Musil'e de *Niteliksiz Adam*'ı yazdıracaktır. Puşkin'in *Eugene Onegin* manzum romanında kendi kahramanı için 'gereksiz adam' nitelemesini kullanır. Lermontov'un *Zamanımızın Bir Kahramanı* romanındaki Peçorin, Turgenyef'in *Rudin*'i Oblomov'un proto-tipleridir. Çarlık devri edebiyat kuramcılarından Dobrolyubov, "Oblomovluk Nedir?" makalesinde Oblomovluğu devrin eleştirilerini de dikkate alarak geniş bir tahlile tabi tutmuştur.[88]

Rus toplumu ile aynı sosyo-siyasal gelişmeleri izlemiş olan Türk toplumunda da Oblomov tipini bulmak o kadar zor değildir. Yukarıda adını zikrettiğimiz Sait Faik'in *Lüzumsuz Adam* öyküsü Cumhuriyet devrinin bir örneği idi. Asıl bu tipin bizdeki yansıması Refik Halit Karay'ın *Şeftali Bahçeleri* adlı öyküsüdür. Öykünün kahramanı Agâh Bey, İstanbul'dan güney kasabalarımızdan birine Tahrirât Müdürü olarak atanır. Başlangıçta ıslahatçı ve devrimci düşünceleri vardır. Gideceği yerde esaslı bir imar faaliyetine başlayacak ve kısa zamanda örnek bir kasaba yaratacaktır. Fakat kasaba ataların bildiği usulde ve iklimin tanzim ettiği bir hayat tarzına teslim olmuştur. Memurlar işe geç gelmekte, hava ısınınca merkeplere binip serinlemek üzere şeftali bahçelerinin yolunu tutmaktadır. Akşam da başka eğlenceler içinde bir hayat sürdürülmektedir. Agâh Bey bu kısır döngüyü kırmaya çalışırsa da kısa zamanda direnci kırılır ve bu hayatın paradigmasına teslim olur. Başlangıçta birer kurallar ve ideallerle inşa olunmuş bürokrat

---

[87] İvan Gonçarov, **Oblomov**, Çev. S. Eyuboğlu-E. Güney, Türkiye İş Bankası yay. İst. 2000, s. 41.

[88] Bk. Nikolay Aleksandroviç Dobrolyubov, **Oblomovluk Nedir?** Çev. Mazlum Beyhan, Yön yay. 2, bs. İst. 1992, s. 13-70.

izlenimi veren Agâh Bey kasabanın oturmuş düzeni için 'lüzumsuz bir adam'dı. Ne zamanki oranın düzenine ayak uydurur bu kez toplum için 'lüzumsuz' bir adama dönüşür. Bu bakımdan Oblomov ile Agâh Bey arasında toplumsal güçlerin yarattığı tipler bakımından akrabalık vardır.

Lukacs işte öncelikli olarak bu olumlu kahraman ve devrimci romantizm kavramlarına karşı çıkmıştır. Jdanov'un, Oblomov gibi miskin ve topluma hiçbir yararı olmayan tiplerin hem toplum hayatından hem de eserlerden uzakta tutulmasının gerekliliği konusundaki görüşlerini, sanat ve edebiyatın olumlu kahramanlarla donatılması hususu takip etti. Buna göre topluma hiçbir olumlu mesaj vermeyen Oblomov'ların yerini aynı zamanda yeni bir geleceği de inşa edecek olan olumlu kahramanlar, devrimci romantikler alacaktır. Lukacs'ın karşı çıktığı bu konuda aşırıya kaçılması ve gerçeklikten uzaklaşılması meselesi olmuştur. Cengiz Aytmatov'un Sultanmurat ya da Erken Gelen Turnalar öyküsünde II. Dünya Savaşı sırasında baş gösteren kıtlığı önlemek için uzaktaki Aksay ovasının topraklarını sürmek üzere henüz okula giden 13-15 yaş arasındaki çocuklar görevlendirilir. Eli ayağı sağlam hemen herkes cephede olduğu için bu görev çocuklara kalmıştır. Yazar her ne kadar bu küçük çocukları motive etmek için Manas'a dair benzetmeler yaparsa da bağlı bulunduğu ideoloji onların birer olumlu kahraman örneği olmalarını engellemez. Çocuklar küçük ve tecrübesiz, yapılacak iş güçtür. Üstelik kış tamamen bitmediği için kurt saldırıları, asker kaçaklarının, eşkıyaların tehdidi de görevi iyice zorlaştırır. Çocuklar bu çetin şartlar altında görevlerini başaramaz. Bu bir yenilgidir fakat kahramanlar kendilerini tehlikeye atmaktan çekinmemiştir. Bir başka örnek yukarıda da zikredildiği gibi aynı yazarın Beyaz Yağmur öyküsüdür. Öykünün kahramanları Saadet ve Kasım tarihin kendilerine verdiği görevi tamamlayarak obalarına dönerler. Bütün bu tipler kitabî ve rejimin ilmihaline uydurulmuş figürlerdir. Burada 'insanî' durumlar atlanmakta kahraman ya da tip sadece bir ideolojinin aktörü olarak öne çıkarılmaktadır.

> "Lukacs'a göre 'devrimci romantizm', toplumcu gerçekçiliğin fena uygulamasından doğan, gerçekliğin zenginliğini, güzelliğini verebilmekten yoksun doğalcı edebiyatın yavanlığından kurtulmak için başvurulan bir çaredir."[89]

Bizim edebiyatımızda mesela, Cevat Fehmi Başkut'un Buzlar Çözülmeden piyesi idealize edilen olumlu kahramanların icraatlarıyla öne çıktığı bir eser olarak kendisini göstermektedir. İki akıl hastasının yolları kardan kapanan bir kasabada toplumsal şartları iyileştirme adına giriştikleri eylemler bir bakıma ancak 'delilerin' cesaret edebilecekleri eylemler olarak ima edilir.

---

[89] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 57.

Lukacs'ın geldiği noktaya kadar toplumcu gerçekçi süreci hatırlamakta yarar vardır. Çarlık döneminin kuramcıları Belinsky, Dobrolyubov, Çernişevsky hatta Plehanov yansıtma kuramına bağlı idiler. 1917 Ekim Devrimi'nden hemen önce 1917 Eylül'ünde Rusya'da başlayan Proletkult (İşçi sınıfı kültürü) akımı geçmişin kültür mirasına sırtını çevirmiş yeni bir kültür devrimini hazırlayan hareketti. Şair Kalof bir şiirinde;

> Yakacağız yarın uğruna Rafael'in eserlerini
> Müzeyi yıkıp çiğneyeceğiz sanat çiçeklerini[90]

Bir çeşit Vandalizmi arzulayan bu tahribatın amacı eskisinden bağımsız bir işçi sınıfı kültür yaratabilmektir. Ekim Devrimi bu hareketi birdenbire başka bir kılığa sokmakta gecikmedi. 1934'deki Yazarlar kongresi bu konuda bağlayıcı kararlar aldı. İşte toplumcu gerçekçilik bu deneyimleri yaşadıktan sonra kendi iç meselelerine ve estetiğine dönmüş oldu. Lukacs bu deneyimlerin sonucudur. Onda ne proletkultlerin geçmişi yok sayan tavrı ne de partiye körü körüne bağlı bir toplumcu gerçekçiliğin ısrarı vardır. Onun eleştirel yönteminin doğru yanlarından ve itirazlarından biri Sovyetler Birliği örneğinde ortaya konan edebiyatın aşırı güdümlü ve sadece proleter sınıfın hayatına odaklanan bir bakış açısının sergilenmesine neden olmuştur. Ayrıca toplumcu gerçekçiliğin bir bakıma Stalin'in zorlamasıyla sadece SSCB'nin tekelinde bir akımmış gibi gösterilmesi de Lukacs'ı rahatsız etmiştir. Stalin tıpkı rejim örneğinde olduğu gibi sanat ve edebiyatta da SSCB'nin bir ihraç merkezi olduğuna inanmıştı. Bu konuda hassasiyeti bilinen Stalin'in farklı düşünenleri sık sık azarladığı bilinmektedir.

Lev Troçki'ye göre proleterya bir sınıf kültürü yaratamaz:

> "Proleterya hangi düzeyde olursa olsun tamamlanmış bir sınıf kültürü yaratamaz. Sadece sosyalist bir kültürün unsurlarını hazırlayabilir. Proletaryanın görevi şundan ibarettir: sınıfsız bir toplum temelinde proleter değil, sosyalist olan bir kültür yaratmak."[91]

Öte yandan Lukacs'ın neredeyse sadece roman örneklerinde kalması, kuramının resim ve şiire uygulanamaması yüzünden eleştiri topladığı da bilinmektedir. Bir roman toplumcu gerçekçiliği uzun pasajlar altında tafsilatıyla anlatma imkânına sahipti. Fakat resim ve şiir için aynı imkânları düşünmek mümkün görünmemektedir.

---

[90] Asım Bezirci, **Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat**, Evrensel Basım Yayın, İst. 1979, s. 92.

[91] Lev Troçki, **Sanat ve Edebiyat**, (Çev: Aslıhan Aydın), Yazın yay. İst. 2001, s. 77.

Lukacs, kapitalizmin etkisiyle bir şey'e (nesne), mala dönüşen insanın mümkün olan bir sosyalist devrimle özneye dönüşebileceğine inanır.[92] Kapitalizmin, mal ve paranın köleleştirdiği insanı, ideolojinin köleleştirdiği insana dönüştüren komünizm tecrübesini görmezden gelir. Ancak onun eleştirel gerçekçilik üzerindeki ısrarı bu yanlışını kısmen giderir.

> "Lukacs'da sanatın kendine özgü estetik ağırlığı bir yana bırakılmış, sanat yapıtları felsefi düşüncelerin yansıtıldığı bir örnek durumuna getirilmiştir."[93]

Bu da sanat eserini bir felsefe ya da ideolojik metin çerçevesinde kalması sonucunu doğurmuştur. Bu haliyle sanat eseri doğasına aykırı bir kullanıma uğramıştır.

Şimdi Hasan Hüseyin'in, Kavel kablo fabrikasındaki emekçi direnişini anlatan Kavel şiirini okuyalım:

Hasan Hüseyin Korkmazgil'in *Kavel* Şiirini Okuma Denemesi

KAVEL

İşime karım dedim, karıma Kavel diyeceğim.
Ve soluğum tükenmedikçe bu doyumsuz dünyada,
Güneşe karışmadıkça etim
Kavel Grevcilerinin türküsünü söyleyeceğim.
Ve izin verirlerse Kavel Grevcileri,
İzin verirlerse İstinyeli emekçi kardeşlerim,
İzin verirlerse Kavel Grevcileri,
Ve ben kendimi tutabilirsem eğer sesimi tutabilirsem
O çoban ateşinin yandığı yerde Kavel'de,
O erkekçe direnilen yerde, Kavel'de
Karın altında nişanlanıp dostlarımın arasında
Öpeceğim nişanlımı Kavel kapısında
Ve izin verirlerse İstinyeli emekçi kardeşlerim
İzin verirlerse Kavel Grevcileri
İlk çocuğumun adını Kavel koyacağım

---

[92] Bk. Gyorgy Lukacs, **Tarih ve Sınıf Bilinci**, "Şeyleşme Fenomeni", Belge yay. İst. 1998, s. 157-192.

[93] **Sanat ve Estetik Kuramları**, s. 252.

Kavel şiiri 28 Ocak 1963'te İstinye'de bulunan Kavel Kablo Fabrikası'nda başlatılan grev üzerine çıkan olaylarda ölen işçilerin anısına kaleme alınmıştır.

O yıllarda ülkemizde esen sol eğilimli düşünceler meseleyi emekçilerin hak arama noktasından çıkarmış şiddetle beslenen bir gerilime sürüklemişti. Birtakım sosyal hakları kazanmak ve çalışma şartlarında işveren tarafından yapılması düşünülen kimi tasarruflara karşı işçilerin birleşip grev başlatmaları ve bu olayın basında akisleri şairi durumdan vazife çıkarmaya itmiştir.

Dönemin şartları içinde yasal zemini olmayan bu grev polis tarafından şiddet uygulamaya kadar varan bir gerilime sebebiyet verir. Polis ile işçiler arasında arbede olur. Dokuz işçi yaralanır, önce iki daha sonra da yedi işçi tutuklanır. İşçilerin çocukları, eşleri ve yakınları ile başka işçi grupları direnişe katılır.

Bu grev dönemin Çalışma Bakanı Bülent Ecevit'in de katılımıyla işçilerin lehine olacak şekilde sona erdirilmiştir. Kanlı biten bu olayın önemi ülkemizde ilk kez toplu sözleşme ve grev hakkının hayata geçirilmiş olmasıdır.

Sanatını Marksist çizgide sürdüren ve bu yüzden öğretmenlik mesleğinden atılan Hasan Hüseyin Korkmazgil, Türk proleter direniş tarihi açısından önemli gördüğü bu greve destek vermek amacıyla yukarıdaki manzumeyi kaleme alır.

Şiir bu işçi hareketine destek veren şairin diliyle yazılmıştır; yani şiirin öznesi bizzat şairdir. Kavel direnişini gerçekleştiren işçilere karşı büyük bir saygı besleyen şair, kullandığı romantik dille de onların direnişini bir 'ekmek kavgası' bir 'namus meselesi' zemininde ele alıp işlemeyi dener.

İşime karım dedim, karıma Kavel diyeceğim,

dizesi bu duyarlılığı gösterir. Aynı duyarlılık,

Karın altında nişanlanıp dostlarımın arasında
Öpeceğim nişanlımı Kavel kapısında

ve

İzin verirlerse Kavel Grevcileri
İlk çocuğumun adını Kavel koyacağım

dizelerinde devam eder. Grevci işçilerin davasını kendi kavgası olarak kabul eden bir yaklaşımı sergiler. Şairin kullandığı kodlar Türk erkek egemen kültürünün unsurlarıdır. Bir grev namus meselesi mesabesine çıkarılır. İş, şairin karısı, karısı da Kavel'dir artık. Bu dizelerde merkezi çalışan sınıflar olan bir gerilimin nabzı duyulur. Kavel artık bu işçi direnişi için bir semboldür. Şair bu sembolden bir 'kavga' şiiri çıkarır. Kavel kablo fabrikası artık bir proletaryanın savaşım ve hak arayışının alanıdır.

Şairin karın altında Kavel fabrikasının avlusunda nişanlanıp, dostlarının arasında nişanlısını öpeceğini bildirmesi örneğine, ancak SSCB'de bir dönem devrimci romantizmin etkisinde kalan yazarların eserlerinde görebileceğimiz bir coşkunun dönüştürülmesi hadisesine eş değer olabilir. Daha çok teoride kalmış Marksist-proleter mücadele kendisine Kavel grevi gibi, üstelik Emekçilerin zaferiyle sonuçlanmış bir örneği bulunca bunu değerlendirmekte gecikmedi. Daha çok tarihsel süreç içinde tarihsel materyalizme ve sınıf kavgalarına itibar eden Marksist bir toplumsal hafıza yaratmaya çalışan aydınlar için böyle bir grev proleter mitolojisi içinde yer bulacak biçilmiş kaftandı. Bu hareket şairin şiire akseden ifadeleriyle işçiler için bir milattır artık. Şairin;

İlk çocuğumun adını Kavel koyacağım

dizesi proleter bir geleceği inşa etme çabası olarak görülmelidir. Artık Kavel fabrikasının bahçesinde nişanlanan insanlar, Kavel adını taşıyan çocuklar ve adı Kavel olan bir dizi etkinlik bu olayı mitik bir olgu haline getirecektir. Hafızası bu gibi efsaneler bakımından hayli fakir olan Türk proletaryası aradığı fırsatı bulmuş ve benzer olaylarda kendisine güç verecek bir örneğe sahip olacaktır.

Şimdi de bir başka proleter metne bakalım:

Mehmet Başaran'ın *İmececi* Şiirini Okuma Denemesi

İMECECİ
Güçsüzden yanayım kavgada
Büyük öfkelerle bilenmiş sesim
Hey diyorum bir dağ sabahından
Yeni piramitlere taş taşıyanlar
Ellerim acıdı be

Hey gücünden habersiz orman
Biliyorum Köroğlu olunmaz bu çağda
Ama yedi rengin imecesi aydınlık
Taşlar bıktı gömüt olmaktan
Bırakın çürüsün yalnızlığında firavunlar

Dokunsak yıkılır korkunun duvarları
Çıkar herkes zindanından
Eşsiz dolaşımı başlar kanın
Benden sana senden ona
Kutsal bir imecedir yaşamak

Bir gök böğürtleni benim sunduğum
Evrenin uyumu tadında
Kalsın bencil mutluluk kokmuş odada
Hadi toprağın suyun böceğin gittiğine
İmece en yoğun sevi

İmececi şiirinde şair, Türk milletinin yüzyıllardan beri süregelen bir kolektif çalışma ve paylaşma geleneğinden hareket ederek toplumcu gerçekçi bir başkaldırı manifestosu yaratmayı denemiştir. Lukacs'a kadar süregelen Marksist toplumcu gerçekçi anlayış sanat ve edebiyatı yalnızca çalışan sınıfın tüketmesi gereken bir uğraşı olarak görmeye yatkındı. Lukacs bu geleneği eleştirdi. Ona göre özellikle Marksist yapılanmayı ve sosyalizmi tamamlayamamış ve içinde hâl burjuva sınıflarını barındıran Doğu Avrupa toplumlarının bütünüyle Marksist eğilimli bir toplumcu gerçekçiliği yansıtamazlardı. Zira Lukacs, bu haliyle toplumcu gerçekçiliğin toplumun bütün sınıflarını, katmanlarını sanat ve edebiyatta yansıtılmasının gereğine inanmaktaydı. Marksist-Sosyalist yapılanmasını tamamlamış ve sınıfsız bir toplumu kısmen de olsa yaratmayı başarmış Sovyetler Birliği modelinden hareket edilemeyeceğini ileri süren Lukacs, bu görüşleriyle Moskova'yı hayli kızdırmıştır.

İmece şiirinde işte böyle bir durumla karşı karşıyayız. Bir kere Türk milletinin kolektif ruhunu aksettiren imece tarih boyunca hiçbir zaman bir sınıfın dayanışmasının aktörü olmamış, bütün sınıfların zaman zaman başvurdukları bir iş ve çalışma, dayanışma yöntemi olmuştur. Fakat şair bu imece geleneğini ideolojiye dönüştürerek onu toplumcu gerçekçiliğimizin her zaman kullanılabilir bir argümanı haline getirmeye çalışmaktadır.

İmece, bilindiği gibi herkesin işini sırayla birlikte yapmak ve zorlukları birlikte aşmak düşüncesine dayanan çok eski bir Türk geleneğidir. Topraklar imece usulü sürülür, keza harman yine herkesin katılımıyla birlikte kaldırılır, ardından da şölenler ve düğünler yapılır. Birçok yöremizde bu usul hâlâ devam etmektedir. Bu doğaya karşı ortak mücadele etmenin adıdır.

İmece şiiri belli bir sınıfın –burada modern primitlere taş taşıyan emekçiler- öteki üstün sınıfa karşı verdiği özgürlük mücadelesinin sesini taşır. Şair bir isyanı, başkaldırıyı hazırlama aşamasındadır. Şair bir hatip edasında çağın kölelerine seslenmektedir. Yeni piramitlere taş taşıyanlar bu çağın işçileridir. Onlar yüzyıllar önce Mısırlı yoldaşlarının yaptığının aynısını yapmaktadır. O halde yüzyıllardan beri yeryüzünde hiçbir şey değişmemiştir. Her çağ kendi efendisini, kendi kölesini yaratmaktadır. Bu yüzden özne,

- "Büyük öfkelerle bilenmiş sesim"

diyerek dünya kurulandan beri devam edegelen bu sömürü düzenine karşı çıkmanın birikmiş öfkesini dillendirmektedir. Şair

"Hey gücünden habersiz orman"

dizesiyle bu insan kalabalığına hitap etmektedir. Beklediği bu potansiyel gücün harekete geçmesidir. Ormanı meydana getiren tek tek ağaçlardır. Ancak kolektif bir ruh bu tek ağaçları bir *orman* yani *güç* olma bilincine ulaştırabilir. Marksist literatürde bu ve buna benzer binlerce kavga ve dava şiirleri vardır.

Şair çağın mücadele şartlarının bir bilinç işi olduğunun farkındadır. O yüzden *"Biliyorum Köroğlu olunmaz bu çağda"* diyerek mücadele üslubunun değişmesine işaret eder. Köroğlu'nu yaratan Osmanlıdaki sınıf çatışması değil bozulan hukuk sistemiydi. Karşı çıkılan sistem değil sistemin verdiği yetkiyi kötüye kullanan feodal-bürokrat ortak gücünün yarattığı haksızlıktı. Öznenin zamanın firavunlarıyla Köroğlu üslubuyla savaşılamayacağını bildiğinden yeni bir strateji geliştirmesi, önermesi gerekmektedir.

O halde çağın firavunlarıyla nasıl mücadele edilecektir? Özne bunun yolunu gösterir. Bu mücadele ruhu imeceden yani kolektif dayanışmadan, kısaca 'birlik' olmaktan geçer. Aynı amaç için biraraya gelmiş emekçilerin yapacağı tek şey ortak hareket etmek bir mücadele dili geliştirmektir.

Dokunsak yıkılır korkunun duvarları
Çıkar herkes zindanından
Eşsiz dolaşımı başlar kanın
Benden sana senden ona
Kutsal bir imecedir yaşamak

Bir devrim şarkısı olabilecek bu dizeler manzumenin ruhunu da özetler. İmece başkalarının kanının birinden diğerine (dolaşım) geçmesiyle başlar. Bu ortak duyuş ve mücadele kararlılığıdır. Bu mücadele bir kutsiyet de atfeden özne böylelikle işin duygusal yönünü halletmiş olur. Artık kuvveden fiile, düşünceden eyleme geçmenin zamanı gelmiş gibi görünmektedir.

Başa dönersek, şair Marksist toplumcu gerçekçi geleneğe uyarak toplumun sadece bir sınıfının, kendince daha ehemmiyetli gördüğü kitlenin sözcülüğünü tercih etmiştir. Irgatlar, çiftçiler, memurlar hatta çeşitli mesleklere sahip esnaftan ses seda yoktur. Marksist gelenek sınıf deyince sadece el emeği ile fabrikalarda, tarlalarda çalışan insanları anlamaktadır. Onlara göre bu üretim alanları ileride birer kolhoza dönüştürülecek yerlerdir. Garip olan şu ki bu kolhozlarda da –hem de daha ağır şartlarda- çalışacak olan yine bu işçilerdir.

ANLATIMCI KURAM 1

Sanat Duyguların Anlatımıdır

Bundan önce gördüğümüz yansıtma kuramı Platon'dan başlayarak Aristo ve Marksistlere kadar sanat, dış dünyanın, toplumun, ideaların ve insanın bir ayna gibi yansıtılması üzerine inşa edilmişti. Sanatçı arka planda sadece aynayı tutan bir figür olarak varlığını hissettirmekte idi. Esas olan dış dünya idi. Dış gerçekliği yansıtmaya çalışan yani aynayı tutan sanatçının iç dünyası, niteliği, duyguları ve sanata dair tercihleri üzerinde durulmuyordu. Bir bakıma bireyin olmadığı bir sürecin görüntüsüydü bu. İfadeler toplumsal ve genel kuralları, anlayışları yansıtan birer hazır-kalıp ölçütler görünümündeydi. Sanatçı da bir çeşit zanaatkâr olarak kabul gördüğünden onun yaratıcı kişiliği sadece taklit ve kopya becerisi sınırlarında kalmakta idi. Bu bağlamda bizim edebiyatımızda kimi Divan şairlerini birer zanaatkâr saymak hiç de yanlış olmaz. Avrupa'da Rönesansla birlikte bireyin kişilik kazanması ve sanatçının bir birey olarak öne çıkması sanata egemen anlayışların da değişmesine sebebiyet vermiştir. Öncelikli olarak romantizm akımıyla ortaya çıkmış olan sanat eserleri yazarın, sanatçının duygularının görüntüsü olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Böylelikle neo-klasiklerle beraber tekrar canlanmaya başlayan insanın değişmez, tek ve genel karakter ve davranışlarını ifade eden klişe anlatımların yerini durmadan değişen, bir bakıma tutarsız fakat özgür bireyin davranış ve anlayışı almıştır. Platon'un o kadar üzerinde durduğu, karşı çıktığı ve Devlet'inden kovduğu sanatçı kişiliği ile karşı karşıyayız artık. Buna göre sanat önceden belirlenen klişelerin ifadesi değil sanatçının kendi özel duygularının ifadesidir. Her ne kadar sanatçı kimi eserlerinde başkalarının da duygularına tercüman olsa da yaptığı iş tamamen bireysel ve duygusaldır. Bu bakımdan mesela aşk duygusu karşısında klasik ve neo-klasiklerin aksine her sanatçının ayrı ve farklı bir görüşü söz konusudur.

1820'lerde Almanya'da Goethe, Schiller gibi şairlerin eserleriyle ortaya çıkan romantizm akımı kısa ömrüne rağmen kendinden önceki katı ve sanata egemen kuralları yıkmış sanatçının özgürleşmesini sağlamıştır. Hem klasizmin ve neo-klasizmin şaşmaz kurallarına hem pozitivizmin insan yaratıcılığını akılla sınırlayan tutumuna bir tepki olarak gelişen romantizm akımı sanatçının duygularını ön plana çıkarmak ve önemsetmek adına bir hayat hamlesi yapmıştır. Böylece sanatçının kimi durumları yansıtmaya çalıştığı eser Stendhal'in tabiri ile dış dünyaya tutulan bir ayna olmaktan

çıkmakta 'sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere'[94] olmaktadır. Bu anlayışa göre dış gerçeklik sanatçının duyguları ile değişikliğe uğrayan gerçeklik olmaktadır. İşin içine sanatçının ruh hali, duyguları, o an hissettikleri ya da bakış açısı girmektedir. Bu doğal olarak değişken bir ruh halinin yansıması olacaktır. Platon'un karşı çıktığı şey de burada anlam kazanmaktadır. Sanatçı bu durumda sözüne güvenilir bir varlık olmaktan çıkar, kendisini ruh halinin akışına terk etmiş bir maceracı görünümü çizer. Divan şiirinde Fuzûlî'nin, Bâkî'nin, Nef'î'nin şiirlerinde anlattığı duygular herkesin hemfikir olduğu, duyabileceği duygulardı. Hatta ısmarlama ve hazır duygu kalıplarıdır bunlar. Sevgiliye nasıl hitab edilecek, onun karşısında tutunulacak tavır, aşkın motifleri, ifade kalıpları hemen hepsi önceden bilinmektedir. Sanatçıya düşen şey bu klişeleri bozmadan, ölçütleri sarsmadan ve değiştirmeden herkesten farklı ve biraz daha sanatkârane bir üslupla konuyu işlemek olmalıdır. Bu bakımdan yukarıdaki iddiamızı bir kez daha tekrarlamak istiyoruz. Divan şairinin çoklukla yaptığı şey bu türden bir zanaatkârlıktır. Halbuki kendi benini keşfeden romantik şairin duyguları an be an değişmekte, bu bağlamda bir tutarsızlık sergilemektedir. Anlatımcılığa göre sanat dış gerçekliği yansıtan bir ayna değil duyguların dilidir. Bunu yansıtan sanatçı da zanaatkârlıktan kurtulmuş, usta, üstat, filozof, dâhi mertebesine yükselmiştir. Zira bu anlayış içinde sanatçının Tanrı tarafından özel bir donanımla yaratıldığına inanılır. Necip Fazıl Poetika'sında şairi, cemad, nebat, hayvan, insan mertebelerinden sonra Tanrı'ya en yakın bir basamağa yerleştirir. Ona neredeyse tanrısal bir bir mevki verir.

Sanatçının sıradan insanlardan farkı bir yaratma ihtiyacı içinde olması ve duygularını bir sansüre tabi tutmadan olduğu gibi açığa vurma cesaretini gösterebilmesidir. Birçok insan, şairleri kendi duygularına tercüman olduğu için sever, beğenir. Sanatçı sahip olduğu duyguları dışa vurmak anlatmak için şiddetli bir ihtiyaç duyar. Sait Faik'in *yazmazsam ölecektim* dediği türden bir istektir bu. Sanatçının yaptığı bir başka önemli şey de –ileride üzerinde duracağımız- duyguyu dile çevirme problemi /yeteneğidir.

Böylelikle dile getirilen şeyden çok dile getirenin öne çıktığını görürüz. *Goethe der ki, Schiller'e göre, Lamartine'in dediğine göre, Üstat Yahya Kemal'in bir şiirinde ifade ettiği gibi* türünden ifadelere rastlarız. Esere hayranlık sanatçıya olan hayranlığa dönüşür. Bu 'lirik ben'in ortaya çıkışı meselesidir. Artık eserlerde durmadan değişen bir ruh halinin yansımalarını görmeye başlarız.[95]

---

[94] M. H. Abrams, **The Mirror and Lamp**'dan akt. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 91.

[95] Seyid Kutub, Kur'ân'ın şaire ve şiire bakışı konusunda şunları söyler: "Şairler değişip duran tepki ve duyguların esiridir. Duyguları onlara egemendir. Ve ne olursa

Anlatımcılık sanatın klasik bağlarından kurtulup özgürleşmesi ve kendisini yaratan aktörün (sanatçının) duygularının diline dönüşmesidir. Dış dünya, doğa ve çevre tabiatıyla sanatçıya etki eder. Onun ruh halinin biçimlenmesine katkıda bulunur. Yukarıda da dediğimiz gibi dış gerçeklik sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilir. Bu bakımdan Aristo mimesisinin düzeltilmiş tabiat anlayışına yaklaşır. Fakat burada idealize edilen düzeltilmiş bir mutlak tabiat anlayışından değil şairin ruh halinin değiştirip yeni bir şekle soktuğu fakat bunda da sebat etmeyen bir ruh halinden söz etmekteyiz.

Romantikler mutlak bir etkileşimde ısrar ve sebat etmezler. Bu konuda Fikret'in *Sis* şiirini hatırlatmak yerinde olur. Belki de edebiyatımızda dışavurumculuğun en önemli metinlerinden biridir bu. Fikret Saray'ın takibinden bunaldığı ve İstanbul'un sisler içinde boğulduğu bir günde ünlü şiirini yazmıştır. Şiire damgasını vuran sanatçının karamsar ve ümitsiz ruh halidir. Ertesi gün sis dağılır, şairin ruh hali düzelir ve bir süre sonra *Rücu* şiirini yazar. Mekân aynı insan (sanatçı) aynıdır. Fakat sanatçının ruh hali düzelmiştir. Her iki metin de sanatçının duygularının dile dönüştürüldüğü dışa vurulduğu birer ruh hali belgesidir. Her iki metinde de farklı zamanlarda ve ruh halleri içinde sanatçının içinde birikmiş duyguları açığa vurulmuştur. Burada duygularda tutarlılığı aramak boşunadır. O klasik ve neo-klasiklerde aranacak bir özelliktir. Romantik sanatçı yaratacağı şey konusunda da ve biçiminde de özgürdür.

İster romantik ister realist ister natüralist, kübist, dadacı, fütürist vb olsun dışavurumcu kuramın sanatçıya her zaman 'üstün' olmasa bile 'farklı' bir kişilik kazandırdığı ve bunun da toplum tarafından benimsenip kabullenildiğini hatırdan uzak tutmamak gerekir.

Goethe, Schiller, Victor Hugo, Lamartine, Musset gibi müzmin romantiklerin eserleri bir yana, romantizmin sanat anlayışının çerçevesini ilk kez Fransız kuramcı Eugène Véron çizmiştir. Ona göre;

---

olsun onları dile getirmeye iter. Bir an içerisinde birşeyi kapkara görürken bir başka an içerisinde beyaz görebiliyorlar. Bir bakarsınız hoşnut olmuşlar bir söz söylerler, kızar, öfkelenirler, tam aksi bir başka söz söylerler. Diğer taraftan şairler belli bir hal üzere sebat göstermeyen mizacın sahibi kimselerdir. Bununla birlikte onlar içinde yaşayıp durdukları vehimlerinden âlemler yaratırlar, birtakım fiiller tahayyül ederler ve bu fiillerin birtakım sonuçlarını tasarlarlar, sonra da bunu bir hakikat bir gerçek gibi kabul eder, ondan etkilenirler." (Akt. Said Havva, **el-Esasfi't-Tefsir**, İst. 1991, c. 10, s. 345.

> "Eserin değeri sanatçının değerinden doğar. Sanatçının sahip olduğu özelliklerin ve melekelerin izlerini taşıdığı içindir ki eser bizi çeker ve büyüler."[96]

Veron'a göre okuduğumuz eser karşısında elde ettiğimiz coşku ve estetik yaşantı eserden değil sanatçıya karşı olan hayranlığımızdan kaynaklanır. Bu da körü körüne bir bağımlılığı ve *estetik körlüğü* doğurur. Kimi sanatçıların kötü eserlerinin ona hayran kitle tarafından yüceltilmesinin arkasında bu *estetik körlük* vardır.

Doğal olarak bu ifade pek iddialı görünmektedir. Eserdeki yaşantının sanatçıda yaşanmadığı bilinen bir gerçektir. Yani okurun farklı ve etkili bir yaşantının yansıması olarak gördüğü eser aksine onu yaratan sanatçıda yaşanmayabilir. Bir bakıma sanatçı 'sanatsal yalanlar' söyleyen bir hokkabazdır. Eserin gerçekliği ile sanatçının estetik yaşantısının gerçekliği her zaman birbiriyle uyuşmayabilir. Bu bakımdan Veron'un ifadesi başlangıçta yerinde fakat sonradan işlenmeye ve açımlanmaya muhtaç bir iddiadır. Bu edebiyatta 'üstadizm' hastalığını doğurur. Ziya Paşa'nın meşhur:

> Kıl san'at-ı üstadı tahayyürle temâşâ
> Dem urma ger ârif isen çün ü çerâdan

beyti aynı zamanda bu anlayışın ileride bir hastalığa dönüşeceğine işaret eder. Bunun doğuracağı tehlikelerden biri sanatçının bu hayran kitlesinin sarhoşluğu içinde tedrici olarak sanatçılıktan (yaratıcılıktan) zanaatçılığa (taklit ve kopyalamaya) kayma ihtimalidir. Yazdığı her şiirin beğenildiğini gören şair, yaptığı her tablonun övgüyle karşılandığını gözlemleyen ressamın sanatında giderayak bir durağanlaşma olacaktır. O giderek bir piyasa sanatçısı olmaya kayacaktır. Hayran kitlesinin istediği tarzda eserler üreterek kendisini köreltecek, hep aynı tema ve konular etrafında dönüp duracaktır. Necip Fazıl'ın bir dönemde yazdığı *hidayet* şiirlerini bu hususta örnek gösterebiliriz.

> Allah dostu odur ki nefsine tek pay biçmez
> Kırk yıl bir ekşi ayran özler de onu içmez

ya da

> Her ağızda her telde fânilik dırıltısı
> Sonunda tek bir şarkı tabutun gıcırtısı

gibi beyitlerde

> Sokaktayım kimsesiz bir sokak ortasında
> Yürüyorum arkama bakmadan yürüyorum

ya da

> Gaiblerden bir ses geldi: "Bu adam

---

[96] **L'Esthétique** (1876), s. 109'dan akt. Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 93.

Gezdirsin boşluğu ense kökünde!"

dizelerinin şairinden iz yoktur.

Eugène Vèron'un zamandışı kalmış görüşlerinin yerini çağımızda başta İtalyan estetikçi Benedetto Croce, (1866-1952) ile Robin George Collingwood (1889-1943) ve C. J. Ducasse (1881-1969) akla gelmektedir. Bu kuramcılar da sanatın bir duyguları anlatma işi olduğunu kabul ederler.

Bu kuramcıların duyguların anlatımdan kastettikleri şey sanatçının duygu diye tanımladıkları şeyin gerçekte var olup olmadığı meselesi üzerine odaklanır. Bu meseleyi Berna Moran iki ana başlık altında inceler: Anlatım *adlandırma* değildir ve anlatımdan önce duygu yoktur.[97]

Anlatım Adlandırma Değildir

Şiirde bir duyguyu adlandırmakla anlatmak ayrı ayrı şeylerdir. Genellikle şiire yeni başlayanlar bir duygunun adını vererek duyguyu dile çevirdiklerini zannederler. Adlandırma seviyesinde kalmış metinler edebiyat dışında kalmışlardır. Meseleyi biraz açmakta yarar var:

Bir duygunun anlatımı yani dile çevrilmesi başka, adlandırılması ise tamamen başka bir şeydir. *Bugün karne alacağım çok heyecanlıyım* diyen öğrenci duygusunu anlatmış olmaz; onu *adlandırmış* olur. Anlatma, ancak bir davranış ve eyleme dönüştüğü zaman anlatılmış olur. Yani eğer bu öğrenci heyecanlı olduğunu davranışlarıyla gösterirse bu duygu halini yaşamış olur. Durmadan öteye beriye gidip gelmesi, ellerinin terlemesi, yüzünü ateş basması, ne yapacağını bilmeden garip tavırlar sergilemesi vb. hareketler onun duygularının vücut diline çevrildiğini gösterir. Bunun edebî dile çevrilmesi ise bambaşka bir yetenek ve ustalık ister.

Bir bahar akşamı rastladım size
Sevinçli bir telâş içindeydiniz

diyen şair ya da şiirin öznesi, sevgilisiyle karşılaşma anında onun heyecanını nasıl vücut diline çevirdiğini gözlemlemiştir. Peki o zaman 'sevinçli bir telâş' duygusunu edebî dille nasıl izah edebiliriz. Kendisini istemeye gelen erkek tarafına kahve götürmek zorunda olan gelinlik kızın telaşı bu türden bir telaştır. Mezuniyetini tahmin etmekle birlikte bunun belgesini panoda gören öğrencinin telaşı da bu türden bir telaştır. O halde duyguların anlatımı duyguların adlandırılması değildir.

Sen gül dalında gonca
Ben dağ yolunda yonca

---

[97] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 94.

Sen açılır gülersin
Ben sararıp solunca

diyen şairin duyguları da bir anlatım değil adlandırmadır. Zira şair burada duyguları genel çeşitten bir tercihle adlandırmaya gitmiştir. Bunda özel ve yeni bir durum yoktur. Neredeyse bütün Divan şiirinde bu türden yüzlerce örnek görebiliriz.

Collingwood şöyle diyor:

> "İşini biliş derecesine göre bir şair elinden geldiğince duygularını genel çeşitten örnekler olarak adlandırmaktan kaçınır, kendi duyduklarını benzeri duygulardan ayırıp somutlaştıracak deyimleri bulup dile getirmek uğruna büyük zorluklara katlanır."[98]

Her şiir metni bir aktarım değildir. Şairin kafasında kalanlarla bütünleşen bir aktarım söz konusu olamaz.

"Deniz engin bir sudur, tuzlu, yeşil, dalgalı;
Süsler kıyılarını bazen beyaz bir yalı."

Edip Ayel

diyen şair bir duyguyu aktarmaz bizlere, sadece onu adlandırır. Bu da bir anlatım değildir.

> "Şiirde duyguyu dile çevirme problemi özellikle şiire yeni başlayan ya da amatör şairlerin karşılaştıkları en büyük güçlük olarak kendisini gösterir. Zira onlar mahiyetini tam olarak bilmedikleri birtakım duyguları adlandırma yoluyla ifade ettiklerini düşünürler. Bu bakımdan çoğu adlandırma olan şiirler kaleme alırlar. Öte yandan usta şairler de bazen içlerindeki duyguyu dile çevirmede birtakım güçlüklerle karşılaşırlar. Onların duyguyu dile çevirmedeki sıkıntıları acemiliklerinden değil ustalıklarından kaynaklanır. Şöyle ki, bir şair çok incelmiş ve dilde tam karşılığı olmayan bir duyguyu dile çevirmeye kalktığı zaman iki büyük tehlike ile karşılaşır. Birincisi içindeki duyguyu dile çevirirken seçtiği kelimelerin dilde farklı anlamlarının ya da yansımalarının olabileceği tehlikesi; ikincisi de duygunun dile dönüşürken kendi aslî kimliğini kaybetmesi tehlikesidir."[99]

Duyguyu dile çevirme problemini dillendiren şiirlerden biri de Mehmet Âkif'e aittir. Safahat'ın başına konan şiirden alınan aşağıdaki dizeler

---

[98] R. G. Collingwood, **The Principles of Arts**, s. 112-113'den akt. Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 94.

[99] Ali İhsan Kolcu, "Şiirde Duyguyu Dile Çevirme Problemi", Akpınar, sayı, 2, Mart-Nisan 2006, .

duygunun dil olarak ifadesi sürecinde geçirmesi gereken evreleri de işaret eder.

> Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyliyemem;
> Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bîzârım!

Aynı sıkıntı Orhan Veli'nin *Anlatamıyorum* şiirinde karşımıza çıkar.

> Bilmezdim
> Şarkıların bu kadar güzel
> Kelimelerinse kifayetsiz olduğunu
> Bu derde düşmeden önce.
> (...)
> Bir yer var, biliyorum;
> Herşeyi söylemek mümkün
> İyice yaklaşmışım, duyuyorum
> Anlatamıyorum.

Şairin anlatamadığı şey *dile* çeviremediğidir.

Anlatımdan Önce Duygu Yoktur.

Duygunun dile çevrilmesi aynı zamanda önceden duygu adı altında tam olarak ne olduğunu bilmediğimiz şeyin de ortaya çıkması demektir. Duygular içimizde rafine halde dile çevrilmeyi bekleyen durumlar değildir. Nasıl ki âşık olma durumu bir nesnede yani karşı cinsle öncelikli olarak görsel temasla başlayan bir süreç ise anlatımdan önce de hazır durumda bekleyen bir aşk duygusu yoktur. Nasıl ki o güne kadar farkında olmadığımız estetik ölçütlere sahip bir karşı cins içimizdeki aşk duygusunu ortaya çıkarırsa herhangi bir duygu da kendisini ortaya çıkaracak eylem olmadıkça söz ya da davranış olarak ifadesini bulamadıkça anlatılmış olamayacaktır.

> "Demek ki anlatılmış duygu tamamlanmış bir duygudur. Başka bir şekilde söylersek duygu anlatılana kadar gerçek anlamıyla duyulmuş değildir, ancak anlatıma kavuştuğu an artık saptanmış, belirli bir duygu olmuştur."[100]

Bir bakıma dile dönüşmüş duygu resmiyet kazanmış duygudur. Kimi şairlerin eski şiirlerini yıllar sonra yeniden ele alıp değiştirmeleri, bazı kelime ve dize tasarrufları yapmaları doğru değildir. O metinler yazıldıkları anın duygusunu ifade eden metinlerdir. Burada şu soru sorulabilir: Ya şair aynı duyguyu yeninden dile çevirmek isterse ne olacaktır? O zaman ortaya yeni fakat başka bir metin çıkacaktır. Tabiatiyle duygu da farklı bir duygu

[100] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 95.

olacaktır. Bizler Necip Fazıl'ın *Kaldırımlar* şiirinde kimi tasarruflar yaptığını bilmekteyiz. Şiirinin bir yerinde;

Yolumun karanlığa **karışan** noktasında

dizesi şairin kendi tasarrufuyla sonraki baskılarda

Yolumun karanlığa **saplanan** noktasında

şekline dönüştürülmüştür. Şiir şairin malı olduğuna göre istediği tasarrufu yapabilir diye düşünenler olabilir. Bir şiir yayımlandıktan sonra artık ait olduğu *dilin* malıdır. Dilin böyle bir tasarrufu ve mülkiyet hakkı vardır. Zira bu metinler yayımlandıkları ilk şekilleriyle taşıyıcıları olan dudaklara ve hafızalara nakşedilmektedir. Bu bakımdan şairlerin yayımlandıktan sonra artık ne şiirlerini inkâr etme, reddetme ne de değiştirme hakkı olmalıdır. Şiiri ilk haliyle ezberleyen ve ona kendi duygularını katan okuyucunun durumu ne olacaktır? Bu görüşlerin ışığında yukarıdaki dizelerde bulunan ***karışan*** sözcüğü ile ***saplanan*** sözcüğünün şiir içindeki konumlarına bakalım.

Bir okur olarak benim bu şiirden çıkardığım anlam şiirin öznesinin, gece yarısı bir sokakta yolunun karanlığa karışan noktasında bir ürperti, korku atmosferi içinde tedirgin adımlarla yürümesidir. *Karışmak* eylemi dizedeki müphemiyeti arttırmakta böylece şiirin anlamı belirsiz bir havaya bürünmektedir. Şairin başlangıçta dile çevirdiği duygu budur. Değiştirilmiş şekline bakarsak; şiirin öznesinin bu kez yolunun karanlığa *saplanan* noktasında yukarıda izah edilen özneyle karanlığın birleşmesi ifade edilmiştir. Bu kez işin içine müphemiyet değil saplanmak eyleminden doğan *acı* girmiştir. Bir bıçağın bir bedene saplanması gibi yol karanlığa saplanmıştır.

Bir okur olarak ben bu dizenin ilk şeklinden yanayım. Zira şiirin geneline ve organik yapısına bakıldığında bedensel bir acıdan ziyade ruhsal / manevi bir ıstırabın, bir çilenin çekildiği ve bunun dile getirildiği görülecektir. Bu bakımdan şairin burada yapmak istediği ve yaptığı değişiklik zannımca şiire zarar vermiştir. Ayrıca şiirin ilk yazıldığı sıradaki duygu hali ile sonradan değiştirildiği duygu hali konusunda okur olarak hiçbir bilgimiz yoktur. Şair böyle yapacağına Yahya Kemal gibi bir şiirin tamamlanması için yıllarca beklemeyi tercih etseydi daha doğru bir iş yapmış olurdu.

İşte bu esnada duygunun anlatımında işe karışan kimi unsurlardan söz etmek yerinde olacaktır. Bir şiirin anlamı o metnin organik yapısında mevcut ya da bir başka deyişle o metni bir araya getiren bütün unsurların uyumunu belirler.

Bu aşamada Yahya Kemal'in;

Ölüm âsûde bahar ülkesidir bir rinde;
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter
Ve **serin** serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter

Şair daha önce ***siyah*** olarak düşündüğü kelimenin şiirin anlamını bozduğunu düşünerek yıllarca uygun kelimeyi arar. Kelimelerin istifi, imgeleri, yapacakları çağrışımlar, vezin ve ses unsurları gibi ince ölçütler ve geniş hesaplamalar neticesinde şair istediği anlam ve çağrışım zenginliğini yakaladığını düşünerek şiirini tamamlar. Mallarmé'den gelen bu mısracı anlayış onda bir ustalık olarak belirir. Şiir Hâfız'ın kabrinden yani sonsuzluk uykusunu uyuyacağı mekândan söz etmektedir. Ölüme bir uyku ve huzur anlamı vermeyi tercih eden şairin de seçeceği kelimeler bu anlama uygun olmalıydı. ***Siyah*** kelimesi kasveti, karanlığı ve belki de korku ve azabı çağrıştıracağından onu kullanmak istemedi. Onun yerine dinginlik ve huzuru işaret eden ***serin*** kelimesini kullandı. Bu küçük tasarruf şiirin rengini ve anlamını birden değiştiriverdi. Zira yukarıdan beri tasvir edilmeye çalışılan kabrin bir bahçe olduğu düşüncesi bu kelimeyle düğümlenerek anlam tamamlanmıştır.

Şiir çevirileri ya da tahlilleri her bakımda bir adlandırma ve tefsir konumundadır. Haşim'in o kadar şikâyet ettiği edebiyat hocasının yaptığı iş kadavraya neşter vuran cerrahın yaptığı işle aynıdır.

Divan ve halk şairlerinin duygularını dile çevirmede ellerinde hazır kalıpları vardı. Hele Divan şairleri bu konuda daha zanaatçı idiler. Birer kafiye defterlerinin yanı sıra kendilerinden önce yazılan şiirlere nazire, tahmis, taştir vb. yazarak zaten bir tür kopya ve taklit sürecinden geçerek çıraklık devrelerini tamamlamışlardır. Artık sıra aynı tarzda metinler yazmaya gelmiştir.

Halk şairleri ise parmak hesabı, ayak, kafiye ve benzetme dünyaları içinde bir geleneğin temsilcileri olarak kendilerinden öncekilerden kalan mirası devam ettirmişlerdir. Fakat bütün bu hazır imge dünyasından ve kalıplardan mahrum olarak işe başlamak zorunda kalan çağdaş şairlerin işi daha da zordur. O kendisine kalan söz mirasını hem ayıklamak hem de yeniden adlandırmak zorundadır.

Anlatımcılık kuramında esas olan sanatçının duygularının anlatımıdır. Bu konuda biraz da sanatçıyı sorgulamanın doğru olacağı kanaatini taşıyoruz. Sanatçı gerçekten de eserlerinin tamamında yaşadığı, hissettiği duyguları mı dile çevirmiştir? Bir başka deyişle bir yazar, şairin ortaya koyduğu eserlerdeki duyguları, olayları, durumları gerçekten yaşamış mıdır? Buna evet demek mümkün değildir. Zira sanatçı içinde parçalanmış bir şahsiyet taşıyan bir canlıdır. Onun metin kişilerinin çokluğu anlatmada sonsuz fırsatlar tanır.

Sanatı klasik kuralların hegemonyasından kurtaran romantik anlayış onu sanatçının kafa ve kalbine hapsetmekle büsbütün tehlikelerden kurtarmış değildir. Bir bakıma bütünüyle özgür kalan sanatçının başkaları için yazma hastalığına kapılması işten bile değildir.

Sanatçı duygularını bir ideolojiye, dünya görüşüne ya da piyasa şartlarının belirlediği ticarî ilişkilerin cazip tekliflerine angaje etmemelidir. Anlatımcılık kendisini bu tip ilişkilerden soyutlamış sanatçının duygularına itibar eder. Ülkede şu kadar mahkûm ve taksici var deyip bir mahkûm romanı yazan ya da taksicilerin hayatını anlatan bir şarkı yapan besteci kendi duygularını değil hitap ettiği kitlenin duygularını aktarmış olur. Üstelik bunu bireysel olarak değil klasiklerde olduğu gibi toplu bir biçimde yani geneli yansıtarak yapar. Belli bir yaş gurubu için cinsel içerikli eserler yapan sanatçı ile belli bir ideolojik kitlenin duygularına tercüman olan sanatçının yaptığı iş özde aynıdır. Bir dönem ülkemiz edebiyatını etkisi altına alan İslamcı 'hidayet romanları' da bu bağlamda zikredilebilir. Her zaman bir günahkârın hidayete erdirildiği bir sonla biten bu romanlar kelimenin tam anlamıyla birer zanaatçı işidir. Fakat bu konuda sanatçının duyguları ideolojiden yoksun, dünya görüşünün izlerini taşamayacak anlamına da gelmemelidir. Victor Hugo'nun Sefiller romanı ideolojik bir yapı içermez. Fakat işlediği merhamet temasıyla belki papazların vereceği binlerce aynı temalı vaazdan daha etkili olabilmiştir. Raskolnikov XIX. yüzyıl Rus toplumunun sosyal vicdanını temsil ettiği için bu kadar zamana direnebilmiştir. Yazarın elbette bir ideolojisi olacaktır. Fakat bu eserde elma ya da keçiboynuzundaki şeker miktarı kadar olacaktır.

Kalabalıkların zevk ve anlayışına hitap eden eser veren sanatçılar avangard olamazlar. Burda geniş kitleler küçümsenmemekte aksine sanatın doğasındaki sınır tanımazlık ve özgürlük duygusu hatırlatılmaktadır.

Fakat burada sanatın işlevi meselesini atlamamak gerekir. Klasik anlayış kelimenin kendisinde mahfuz, *class* yani sınıf için sanat üretmek anlamını da taşımakta ve sanatın eğitici, öğretici yanına vurgu yapmakta idi. Sanat ile onu tüketen arasında ister istemez bir ilişki vardı. Sanatın toplumsal işlevi sanatçıyı da yaptığı eylemin içine katmakta, bir çeşit sunumdan sorumlu tutmakta idi. Fakat romantik dönem, sanatçıyı bu bakımdan bağımsız bırakmıştır. Anlatımcı kuramda esas olan sanatçının kendi duyguları olduğu için sanatçı başkalarının zevk ve estetiğini düşünerek eser vermemelidir. Yazdıkları başkaları tarafından tüketiliyorsa o zaman başka. Fakat hangi sanatçı kendisini tümüyle toplumsal dokunun dışında tutabilir. Edebiyatımızın en romantik şairlerinden biri olan Recaizade Mahmut Ekrem gözyaşı dolu onca şiirlerine rağmen Araba Sevdası gibi hem kendisini hicveden kendi gençliğini alaya alan hem de bir toplumsal karikatür olan Bihruz Bey'in maceralarını yazabilmiştir. Kendisini Musset romantizmine kaptıran bu gözü yaşlı şair yazdığı tek romanla kendi kuşağının sosyal yergisini yapabilmiştir. Öte yandan hem Çanakkale'de bulunmasına hem de Millî Mücadele'ye tanık olmasına karşın onca külliyatı içinde ülkeyi bir yangın yerine çeviren ateşten bir dize ile olsun söz etmeyen Ahmet Haşim'e ne demeli? Bu toplumun acıları için bir dize bile yazmayan Haşim, *ülkem benim bir ateşti* diyecek

yerde *ömrüm benim bir ateşti* diyecek kadar içinde yaşadığı topluma duyarsız kalabilmiştir.

Öte yandan bir romantik şair olan Namık Kemal de 'hayat ve hakikatin' peşinde olan bir edebiyatın temellerini atmak için romandan, tiyatroya, şiirden eleştiriye kadar büyük bir çabanın içinde olmuştur.

Anlatımcı kurama göre sanatçı sanatını icra ederken seyirci ya da okuyucuyu hesaba katmamalıdır. Onların beğeni düzeyleri, estetik olgunlukları sanatçıyı sınırlandırmamalıdır. Marksist literatürle söylersek sanatçı ideolojik üst yapıyı popülizm, ticaret ya da ideoloji adına harcamamalıdır. Amacı okurda, seyircide birtakım duygular uyandırmak ve bu yolla ideolojik ya da dinsel katharsis uyandırmak olan sanat angaje sanattır. Edebiyatımızda sıkça görülen ısmarlama biyografik romanlar, marşlar hatta ilkeleri önceden belirlenmiş kimi ödüller bile bu sınıfa dahildir.

Yunus Emre'in ilahileri belli bir sınıf düşünülerek yazılmış metinler değildir. Yazıldıktan sonra belli bir sınıf tarafından değil bütün toplum tarafından benimsenmiş metinlerdir. Öyle ki yüzyıllardır söylene gelmekte mistik dünyamızı zenginleştirmektedir. Bu mesele anlatımcı kuramın ortaya bir ölçüt gibi koyduğu sanatçının içtenliği ya da samimiyeti hususunu ilgilendirir. Samimi bir sanatçı kendisinin barışık olmadığı bir dünya görüşünü yansıtsa bile içten ve samimi olduğu için bir gerçekliğe ulaşmış demektir. Yahya Kemal'in *Atik-Valde'den İnen Sokakta* adlı şiirinde ramazanı oruçsuz geçiren fakat mensubu olduğu toplumun uhrevi hassasiyetini bütün hücrelerine kadar duyan bir şairin *samimi* itiraflarını buluruz.

Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş'esiz.
Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı
Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı.
Bir tek düşünce oldu teselli bu derdime;
Az çok ferahladım ve dedim kendi kendime:
"Onlardan ayrılış bana her an üzüntüdür;
Mademki böyle duygularım kaldı, çok şükür."

Anlatımcı kuramın halletmesi gereken problemlerinden biri de sanatın bilgi ile olan ilişkisinin düzenlenmesidir. Klasik dönemde sanatın işlevlerinden biri de eğitmekti. Bu zamanla eğlendirerek eğitmek kıyafetine büründü. Sanatı bireysel bir eylem olarak gören ve onu sanatçının bedenine hapseden anlatımcılığın da sanatın bilgi ile ilişkisi konusunda bir teklifi olmalıdır. Anlatımcılar eserde olması gereken düşüncenin sanatçıda yaşantıya dönüşüp dile çevrilmesinden yanadır. Ancak bu yolladır ki fikir, eserin içinde erir ve varlığını hissettirmez. Yahya Kemal'in *Açık Deniz* şiiri içinde fikrin eridiği ve şairde bir yaşantıya dönüşüp oradan dile çevrildiği bir metin görünümündedir.

Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum;
Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum.
Kalbimde vardı "Byron"u bedbaht eden melâl!
Gezdim o yaşta dağları, hulyâm içinde lâl,
Aldım Rakofça kırlarının hür havâsını,
Duydum akıncı cedlerimin ihtirâsını,
Her yaz, şimâle doğru asırlarca bir koşu...
Bağrımda bir akis gibi kalmış uğultulu...
Mağlûpken ordu, yaslı dururken bütün vatan,

Yukarıya bir bölümünü aldığımız bu manzumede şair kafasındaki düşünceyi kendi macerasıyla birleştirerek dile çevirmiştir. Şimdi tek tek bu unsurlara bakalım. Öncelikli olarak şiirin barındırdığı fikir Osmanlı topraklarının kaybedilmesi ve bundan duyulan üzüntüdür. Bu her Türk evladını ilgilendiren bir üzüntüdür. Yahya Kemal bu üzüntüyü o topraklarda yaşayan bir aileden gelmesi münasebetiyle içselleştirmiştir. Artık bu sadece Osmanlının başından geçen bir olay değil aynı zamanda Yahya Kemal ve ailesinin de yaşadığı elim bir hadisedir. Fakat bu aynı zamanda Yahya Kemal'de temsil edilen Türk milletinin hassasiyetinin de öyküsüdür. Biz de Yahya Kemal'le birlikte Rakofça kırlarının hür havasını teneffüs ederiz. Byron'u bedbaht eden *melâli* biz de anlarız. Akıncı cedlerimizin ihtirasını biz de duyarız.

O halde şair bu manzumede hem fikrini hem de duygularını bir arada iç içe birlikte verme başarısını göstermiştir. İşte anlatımcı kuramın bilgi ya da fikir ile olan ilişkisi burada açıklığa kavuşmaktadır.

Anlatımcı kuramda sanatçının o bilinen karmaşık kişiliğinin sonucu olarak bir esere hangi duygudan hareketle yazdığını tespit etmek oldukça güçtür. Bir eseri düşüncenin rahmine düşüren sebep çoğu zaman meçhul kalabilir. Ya da okuyucu bu konuda çabuk aldanabilir. Attila İlhan *Pia* şiirine ad olan kelimenin Pakistan İnternationale Airlines yani Pakistan Uluslararası Havayolları kelimesinin kısaltılmış şekli olduğunu yazar. Ama aynı zamanda *Pia* Batı'da bir kadın adıdır ve şiirin kendisi de böyle bir kadına duyulan aşkı anlatmaktadır. Şair kimbilir hangi duygular içinde böyle bir şiire başlamıştır. Her metni doğuran nedenin farklı olduğunu yukarıda belirttik. Fakat anlatımcı kuramda sanatçının bu kadar lüksü olmalı mıdır? O zaman sanatçının o üstün yaratma kabiliyetinden, dehasından, öteki insanlara göre üstün zekâsından nasıl söz edebiliriz? Sanatçının parçalanmış şahsiyeti ona bu lüksü tanır. Sanatçı kendi benini atomlara bölüp tekrar onları biraya getirme yeteneğine sahiptir. Bir romandaki bütün kişiler sanatçının parçalanmış şahsiyetinin aktörleridir. Flaubert'e *"Madam Bovary kimdir?"* diye sorulunca *"Benim!"* demiştir.

Bizim edebiyatımızda otuzdan fazla roman yazmış Ahmet Midhat Efendi'nin ya da Peyami Safa'nın roman kişilerini bir küme halinde tasnif etsek ortaya kaç çeşit karakter ve tip çıkar. Bütün bu karakter ve tiplerin bir zamanlar bu yazarlar tarafından yaşanılmış zamanların figürleri olduğunu kabul edebilir miyiz? Tabiî ki hayır. Burada yazarın muhayyilesi devreye girmektedir. Yazar hayal gücünü kullanarak istediği kadar figür yaratabilir. Onların temsil ettiği kişiliği de yaşaması gerekmez. Bunu bilgi yoluyla elde eder. Üstelik hayat bu roman kişileriyle doludur. Gözlem gücü bir sanatçının en önemli yeteneklerinden biridir.

İşlenen konulara gelince; burada da sanatçının sonsuz bir seçme imkânına sahip olduğunu düşünüyoruz. Turan Oflazoğlu'nun IV. Murat tiyatrosu tarihsel bir figür olan Sultan IV. Murat'ın saltanatına ve dramına dairdir. Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı varoşlarda sıradan bir delikanlının zoraki bir kahramana dönüşmesini anlatır. Güngör Dilmen'in Deli Dumrul tiyatrosu Dede Korkut Hikâyelerine dayanır. Küçük Ağa Millî Mücadele'yi anlatır. Anayurt Oteli bir otelde sıkışıp kalmış bireyin trajik hayat hikâyesini verir. Böylelikle sanatçı kendisine sonsuz tercih hakkı tanınan bir ayrıcalığı yaşar. Eserlerinde anlattıkları mutlaka kendi yaşadığı, duyduğu şeyler olmaz.

Bu bakımdan sanatçı ne eserinde anlattığı yaşantıların tümünü yaşamak zorundadır ne de kendisinin duyduğu her duyguyu dile çevirmek zorunluluğunu taşır. Yukarıda da söylendiği gibi aranan ölçüt sanatçının samimiyetidir. Flaubert samimi bir Madam Bovary yaratabilmişse başarılıdır. Sık sık kendi yarattığı kahramanını (İntibah'daki Mehpeyker) azarlayan Namık Kemal bile samimiyetini dile getirerek başarıya ulaşır.

Bu kuramın tenkide dilemesi gereken yanlarından biri de sanatı *lirik* bir *yaratma* olarak algılamasıdır. Dünya edebiyatında öyle şairler vardır ki ilhamın ya da daha güçlü bir duygunun gelmesini beklemeden her gün mutad bir şekilde şiir çalışırlar. Onlar dilin sırlarını ve zenginliklerini keşfetmiş artık sanatlarında ustalığa erişmiş sanatçılardır. Bizde Fazıl Hüsnü Dağlarca böyledir. 115 şiir kitabı ve 15 bin şiirle bir rekoru elinde bulundurmaktadır. Bu şiirlerin hepsinin kalitesi tartışma götürür, fakat şairin şiir yazması için romantik bir aura'nın oluşmasını beklemenin gereksizliğini de işaret eder.

ANLATIMCI KURAM II

Aktarım Olarak Anlatımcılık

Bir önceki aktarım kuramı sanatçının duygularının ifadesi ve aktarımına dayanıyordu. Sanatçı duyduğu şeyleri dile çevirmek suretiyle aktarımını tamamlamış sayılıyordu. Bu Croce ve Collingwood'un benimsediği görüştü. Sanatın merkezinde sanatçı olduğu için bu tür bir aktarım yeterli görülüyordu.

Bu görüşün muhakkak ki sakıncalı yanları vardı. Bir kere sanatçının duyduğu şeyi dile çevirmesiyle ancak tek yanlı bir aktarım meydana geliyordu. Sanat eserinden beklenen estetik yaşantının uyandırılması sadece sanatçıda gerçekleşiyordu. Okur, seyirci, anlayabildiği kadar bu estetik yaşantıdan nasibini alabiliyordu. Fildişi kulesine çekilmiş sanatçının durumuydu bu. Bizde Ahmet Haşim'in ve kimi II. Yeni şairlerinin yaptıkları da bu türden bir aktarımdı. Kendi şiir dilini, göndermeler dünyasını, imge dağarını kuran şair hem geniş kitlelerin beğenisini görmezden gelmekte hem de kendisini anlaşılır kılmanın yollarını kapatmakta idi. Sanatın okur ve seyircide estetik bir yaşantı uyandırması için aktarımın okur ya da seyircide de olması gerekir. Türkiye'de opera ve balenin bir türlü tutmamasının sebebi burada yatmaktadır. Bir avuç sanatçı aktarımı kendi aralarında yapmaktadır. Geniş kitleler, icra edilen sanatın 'dil'ine yabancı olmadıkları için bu sanata yabancı durmaktadırlar. Fakat aynı sahnede modern figürlerle bezenmiş bir çiftetelli oynandığı zaman seyirciler bu estetik yaşantıya bütün ruhlarıyla iştirak edebilmektedirler. Bu okur ya da seyirci için yazan / yaratan sanatçı anlamına gelmemelidir. Sanatçı aktarımda kullanacağı üslubu ve dili öylesine ustalıkla seçmeli ki okur ya da seyircide estetik bir yaşantının uyanmasına vesile olabilsin. Yunus Emre'nin sanatçı olarak başarısı sadece işlediği temadan değil aynı zamanda aktarım için kullandığı dilden de ileri gelir. Bu bakımdan aktarımı dilin yabancı ve sığ sularında yapan divan şairlerinin geniş kitleler tarafından benimsenmemesinin sebebini burada aramak gerekir.

Aktarım olarak anlatımcılık, sanatın okurla sanatçı arasında karşılık aktarımına dayanır. Sanatçı sadece duygularını aktarmak ya da dile çevirmekle işini tamamlamış sayılmaz. Okurda estetik bir yaşantı uyandırmayı başaramayan aktarım eksiktir. Sanatçıda uyanan estetik yaşantı olduğu gibi okura, seyirciye aktarılmalıdır. Okurda yankısını bulmayan bir aktarım başarılı sayılmaz. Burada okurun dünya görüşünü, ideolojisini estetik seviyesini dikkate alarak eser veren sanatçı tipinden söz etmiyoruz. Onların aslında angaje eserler meydana getirdiklerinden yukarıda söz ettik. Üzerinde durduğumuz konu sanatçının duyguyu dile çevirirken onu okurların

anlayabileceği, katılabileceği bir kıvamda fakat estetik değerinden ödün vermeden aktarabilme sorunudur.

Tolstoy;

> "Bir duyguyu uyandırmak için, o duygu önce yaşanır ve sonrasında hareketler, çizgiler, renkler, sesler ya da kelimelerle ifade edilen biçimlerle yeniden canlandırılır ve aynı duygu başkalarının da yaşaması için aktarılır. Sanat etkinliği budur."[101] demektedir.

Sanatçı, Tolstoy'un deyişiyle 'bir zamanlar duymuş olduğu bir duyguyu' aktarırken mensubu olduğu sanatın malzemelerini kullanır. Şairse sözcükler, ressamsa boya, tuval ve fırçalar, heykeltıraşsa mermer, taş, çekiç vb. malzemeleri kullanırlar ve onlara bu eylem sırasında yardımcı olur. Şairin malzemesi ise dildir. O kendinde mevcut duyguyu dile çevirirken öylesine titiz davranmalıdır ki hitap ettiği kitle bu aktarımı doğru algılayabilsin. Tanzimat devri sanatçıları bunun farkında idiler ve öncelikli olarak sanat ve iletişim dilini halkın anlayabileceği bir seviyeye çekmeye çalıştılar. Gazete ve tiyatro bu konuda büyük hizmetler gördü. Şinasi'nin hizmetleridir ki Namık Kemal ve arkadaşlarının yolunu açmış, işlerini kolaylaştırmıştır. Fakat bu hayırlı hamle Servet-i Fünûn tecrübesiyle tekrar dekadan bir anlayışa teslim oldu. Tanzimat hamlesi bu kısa kesintiden sonra tekrar fakat bu kez daha güçlü bir biçimde Yeni Lisan hareketiyle Türkçe kendi doğal mecrasına çekildi. Artık sanatçıların elinde duygularının aktarımı için kitlelerin diline yaklaşmış bir 'dil' vardır. Faruk Nafiz'in Beş Hececiler ve *mektepten memlekete* hareketinin poetikası sayılabilecek *Sanat* şiirinde yer alan aşağıdaki dizeler bu aktarımın nasıl yapılması gerektiğini bizlere ihtar eder:

> Sen raksına dalarken için titrer derinden
> Çiçekli bir sahnede bir beyaz kelebeğin;,
> Bizim de kalbimizi kımıldatır yerinden
> Toprağa diz vuruşu dağ gibi bir zeybeğin.

İster ressam, heykeltıraş, şair olsun aktarımının yapılacağı dil / araç çok önemlidir. Yaşadığı devirde *şair-i azâm* unvanını alan ve edebi çevrelerce çok şımartılan Abdülhak Hamid'den bugün bir tek dizenin bile hafızalarda yer bulamamasının sebebini ortaya koyduğu eserlerin edebî kıymetinde, niteliğinde değil duygusunu dile çevirmek ve aktarım için kullandığı 'dil'de aramak gerekir. Ondan yüzyıllar önce yaşayan Yunus'un ilahilerinin dillerde

---

[101] Tolstoy, **Sanat Nedir?** s. 162. *Sanat Nedir?* Kâbil Demirkan tarafından dilimize aktarılmıştır. Bk. Şule yay. İst. 2004. (bu bahiste yapacağımız alıntılar bu çeviriden olacaktır.)

pelesenk olmasının sebeplerinden biri de yine aktarım için kullandığı dilde yatmaktadır.

Vaktiyle yazdığı eserlerin *zamandışı* kalmasından endişe eden Halit Ziya'nın kimi eserlerinin dilini değiştirdiği bilinmektedir. Burada duyulan endişe aktarımın tek yanlı bir estetik yaşantı avcılığı değil aksine okurla sanatçıyı eser etrafında birleştiren belki de aynileştiren bir estetik yaşantının paylaşılması meselesidir. Eserinde yılandan korktuğunu ifade eden yazar aynı korku duygusunu okurda uyandırmadıkça aktarım yapmış sayılmaz.

Fakat burada sanatçı ile okuru aynı estetik yaşantıya sahip, aynı bilgisel zenginliğe kavuşmuş ya da aynı dikkat ve inceliğin insanları olarak kabul etmek de yanlıştır. Elbetteki sanatçı Tanrı'nın kendisine verdiği sanat yetenekleri ile okurdan, seyirciden, dinleyiciden daha üstündür. Freud'un nevrozlu diye tanımladığı sanatçı herşeyden önce karmaşık bir dünyası ve zengin bir muhayyilesi olan insandır. Onun yaratma süreç ve serüveni de başlı başına ele alınması ve çözülmesi gereken bir sorundur. Okurun önüne hazır bir metin olarak gelen bir şiirin hangi çetin aşamalardan, labirentlerden, yaratma sıkıntılarından, hayal kırıklığı ve umutsuzluklardan sonra meydana geldiğini ancak bu sanatla uğraşanlar bilirler. Bu bakımdan ne eleştirmenler, ne akademisyenler ne de dikkatli, yetkin ya da sıradan okurlar bir metin karşısında şairin duyacağı estetik yaşantının seviyesine asla ulaşamayacaktır. Zira sanatçı kendi eserini yeniden kıraat ederken onu yarattığı ana tekrar geri döner. Hissettikleri o anda duyduklarıyla birebir olmasa da okurdan çok farklı şeylerdir. Bu bakımdan bir okurun sanatçının estetik yaşantısını olduğu gibi hisseder ve anlar demek tamamen yanlıştır. O ancak sanatçının dile çevirdiği duyguyu aktarımda başarılı olduğu kadarıyla estetik haz duyabilir; esere nüfuz edebilir. Yahya Kemal'in *Sessiz Gemi* şiirinde uzun yıllar yolculuğa çıkan nesnenin tabut ya da ölü olduğu kanısına varılmıştır. Fakat bunun sonradan ruh olduğu ve şairin aslında ölümü değil ölümsüzlüğü anlatmaya çalıştığı anlaşılınca okurdaki estetik yaşantı yön değiştirmiştir. Aktarım ne kadar başarılı olursa olsun sanatçının seyirci, okur ya da dinleyici ile paylaşmadığı duygular vardır.

"Sen Tanrı'dan sonra inan tapılacak kadınsın" diyen sanatçının kastettiği kadının, sevgilisi değil de annesi olduğunu sonradan öğrenen dinleyici için de estetik hazzın şekli değişir. Aynı şekilde; *"Bırakıp beni burada gitme güzeller güzeli"* diyen bestecinin de sevgilisini değil de hasta yatağında ölümle pençeleşen çocuğu olduğunu öğrenen dinleyici de bu türden bir şaşkınlığa uğrayabilir.

Bu bakımdan sanatçının duygularıyla özdeşleşen mutlak bir aktarımdan söz etmek mümkün değildir. Hatta kimi durumlarda sanatçının eserinde dile çevirdiği duygu okurun anladığından büsbütün farklı ya da tam zıddı da

olabilir. Haşim'in *Bir Günün Sonunda Arzu* şiiri bu türden bir aktarım problemi yaşamış şiirlerden biridir.

Aktarımcılara göre sanatın amacı sadece anlatımda değil aynı zamanda aktarımdadır. Fakat burada bir hedef kitle gözetilmez. Sanatın rolünün öteden beri eğitici ve eğlendirici hatta arınma (katharsis) olduğu söylene gelmiştir. Aktarımcılar da sanatın insan yaşantısını estetik bakımdan zenginleştirmek ve onda yüksek bir estetik haz uyandırmak peşindedir. Şarkı dinleme isteği, film izleme arzusu, şiir okuma ihtiyacı, tiyatroya gitmek düşüncesi gibi beşerî faaliyetler insanın duyduğu sanat açlığının değişik ifadeleridir. Zira insan başkalarının düşünsel ve duygusal deneyimlerinden, eserlerinden yararlanma ihtiyacı duyar. Çünkü kendisi sınırlı yaşantısı ve yetenekleriyle bütün bu faaliyet alanlarıyla meşgul olamaz. Bu durumda sanatçıların kendisine sunduğu estetik yaşantı fırsatlarını değerlendirir. Hatta onların sunduğu dünyaları taklit eder. Fakat hiç kimse bir sanatçıda mevcut farklılığa taklit yoluyla erişemez. O yaşantının karmaşasını anlayamaz bile.

Aktarımda ortaya çıkan temel meselelerden biri de aktarılacak duyguların niteliğine dairdir. Her ne kadar anlatımcılığı savunan kuramcılar bu konuda fazla bir şey söylememişlerse de meseleyi bu yanıyla irdelemenin yerinde olacağını düşünmekteyiz. Aktarılacak duyguların değeri sorunu halledilmeden aktarımın genel çerçevesi çizilemez. Musset veya Recaizade Mahmud Ekrem gibi ağır romantizmin etkisinde bir yazarın aktardığı duyguları mı yoksa Marki de Sade'ın ahlâk ve sanatın sınırlarını zorlayan metinlerini mi esas alacağız. Mehmet Âkif gibi sanatını dinin emrine vermiş ve samimiyetle doğruluktan başka bir şey düşünmeyen muzdarip bir şairin bizi çekmeye çalıştığı vicdan yolculuğuna mı itibar edeceğiz; yoksa bizi içki, afyon, esrar ve fuhşun ördüğü bir koza içinde ruhun karanlık dehlizlerine yolculuğa davet eden Baudelaire'e mi refakat edeceğiz?

İşte bu kuramın çözmek zorunda olduğu temel meselelerden biri de budur. Berna Moran bu konuda Tolstoy örneği üzerinde durur. Biz de şimdilik örneklerimizi kendi edebiyatımızdan vermeyi saklı tutarak Tolstoy'da aktarımın nasıl bir sansürden geçirildiğini görmeye çalışalım.

Tolstoy'da Aktarım

Daha çok romancı olarak tanınan Rus edebiyatının önemli yazarlarından Tolstoy *Sanat Nedir?* adlı kitabında sanat hakkındaki düşüncelerini bir arada görme imkânına kavuşuruz. Eser değişik başlıklar halinde adlandırılmış on bölümden oluşur. Eser esas itibariyle *Sanat Üzerine* adlı bir denemenin genişletilmiş şeklidir ve 1898'de yayımlanmıştır.

Bilindiği gibi Tolstoy uzun yıllar ateist olarak yaşamıştır. O bu eserini küçük kızının ölümü üzerine girdiği murakabe sonucunda, koyu bir Hıristiyan olduktan sonra yani bir bakıma Tanrı'nın mağfiretine sığındıktan sonra yazmıştır. Bu bakımdan onun sanat anlayışında bu dönüşümün büyük ve derin izleri vardır.

On bölümlük bu kitapta ilginç bahisler vardır. Ancak bizi daha çok yedinci bölümde ele alınan *Sanat Nedir?* bahsi ilgilendirmektedir.

Tolstoy sanat hakkındaki görüşlerini kendi devrine kadar olan süreçte özetleyerek açıklamaya başlar. Temelde hareket ettiği nokta sanatın işlevi meselesidir. Geçmişte sanat nedir sorusunu soran filozof, estetikçi ve kuramcılardan Baumgarten (1714-1762), Shaftesbury (1670-1713), Immanuel Kant (1724-1804), Fichte (1762-1814), Friedrich Hegel (1770-1831), Adam Müller (1779-1829), Schelling (1775-1845), Weisse (1801-1867), Vischer (1807-1887), Herbart (1776-1841), Schopenhaeur (1788-1860), Schnaas (1798-1875), Krichmann (1802-1884), Cousin (1792-1867), Jouffroy (1796-1842), Taine (1828-1893), Guyau (1854-1888) ve nihayet Eugène Véron (1825-1889)'a kadar sanatın ne olduğu üzerine konuşan filozof ve kuramcıların görüşlerine yer verir. Bunların büyük bir kısmı sanatı güzellik duygusu ile ilişkilendirir ve onun haz vermesinden yana olduklarını belirtirler. Sanat güzellik, iyilik, doğruluk ve estetik hazla birlikte anılır. Kimileri ise metafizik görüşte karar kılar ve sanatın Tanrı'nın güzelliğinin bir tecellisi olduğu fikrinde birleşirler. Kimileri ise doğa ve insanla güzellik duygusu arasındaki ilişkiye dikkati çekerler. Böylece Tolstoy'a gelinceye kadar sanatın ne olduğu konusunda mutlak bir tarife varılamaz.

> "Sanatın güzellik kavramını dışarıda bırakan en son ve en anlaşılabilir tanımları şunlardır:
>
> (1) Sanat, hayvanlar âleminde ortaya çıkmış, cinsel arzudan ve oyun oynamaya olan doğal eğilimden kaynaklanan bir aktivitedir. (Schiller, Darwin, Spencer), b) Sinir sistemine haz veren heyecanın sonucu olarak ortaya çıkan bir aktivitedir (Grant Ailen). Bu, psikolojik-evrimsel tanımdır.
>
> (2) İnsanın hissettiği duyguların çizgiler, renkler, hareketler, sesler ya da kelimeler yoluyla dışa vurumudur (Véron). Bu, deneysel tanımdır.
>
> (3) En son yapılan tanıma göre (Sully) sanat; kalıcı bir şeyi ortaya koyma ya da bir işi onu ortaya çıkaran kişiye etkin bir zevk verecek biçimde ve herhangi bir kişisel fayda gütmeksizin,

bir izleyici ya da dinleyici grubu üzerinde hoş bir intiba bırakacak biçimde aktaran kısa süreli bir eylemdir."[102]

Tolstoy'a göre bundan evvel yapılan tariflerin geçerliliği yoktur. Zira o sanatın ne olduğu konusundaki fikrini sanatın ne işe yaradığı sorusunu sorarak cevap aramaya çalışır. Ona göre sanat mutlaka birşeye bir amaca hizmet etmelidir. Bir işlevi, faydası olmalıdır. Jakoben sanat hitap ettiği sınıfın zevklerini yansıtmakta ve onlara haz vermekteydi. Sınırlı bir kitleye hitap ettiği için bu sanat faaliyeti yetersiz ve anlamsızdı. Tolstoy sanatçının duygularının anlatılması gerektiği fikrine katılmakla birlikte aktarımın tek yanlı olmaması gerektiğini düşünür. Sanatçı sadece kendisinin duyduğu duyguları aktarır ve onların okur ya da seyircide yankısını gösteremezse başarılı bir aktarım yapmış sayılmaz. Böylelikle Tolstoy işe sanatta aktarımın nasıl yapılması gerektiği üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırır.

"Bir duyguyu uyandırmak için, o duygu önce yaşanır ve sonrasında hareketler, çizgiler, renkler, sesler ya da kelimelerle ifade edilen biçimlerle yeniden canlandırılır ve aynı duygu başkalarının da yaşaması için aktarılır. Sanat etkinliği budur."[103]

Görüldüğü gibi Tolstoy sanat eyleminin başarıya ulaşabilmesi için aktarmanın yapılmasını şart koşar. Ardından sanatçının duyduğu estetik hazzın okurda da gerçekleştirilmesinin gerekliliğini vurgular:

"Sanat, şuna dayalı bir insan etkinliğidir. Bir insan, bilinçli olarak belirli dışsal işaretler aracılığıyla yaşamakta olduğu hisleri başkalarına aktarır. Başkaları bu duygulardan etkilenir ve o duyguları yaşar."[104]

Tolstoy'un aktarımın başarılı bir şekilde yapılmasını önemsemesi boşuna değildir. Sanattan fayda bekleyen Tolstoy bu yolla insanların kimi acımasız duygularından arınmış olacağını düşünür. Bu tavrıyla sanattan bir yarar uman Platon'un görüşlerine yaklaştığı gibi Aristo katharsisine de yakın durur.

"İnsanlar sanattan etkilenme yetisinden yoksun olsalardı, birbirlerine karşı daha acımasız, herşeyin ötesinde birbirlerinden daha kopuk ve birbirlerine daha düşman olabilirlerdi."[105]

O halde aktarım nasıl yapılacaktır? Tolstoy buna bir örnekle cevap vermektedir:

---

[102] **Sanat Nedir**? s. 159.

[103] **Age.** s. 162.

[104] **Age.** s. 162.

[105] **Age.** s. 163.

"Sanat, başkası ya da başkalarıyla bir ve aynı duyguda birleşmek amacındaki bir insanın, belirli dışsal işaretlerle o duygusunu ifade ettiği zaman başlar. En basit örnekleri verecek olursak; bir kurtla karşılaşmış olma korkusunu yaşamış bir çocuk, o karşılaşmayı anlatmaktadır. Başkalarında, yaşadığı o duyguyu uyandırmak için, ilkin kurtla karşılaşmadan önceki durumu, etrafı, ormanı ve kaygısız halini anlatır; daha sonra kurdun görünüşü, hareketleri, kurtla arasındaki uzaklıktan, vs. bahseder. Bütün bunlar, sırf oğlanın hikâyeyi anlatırken önceden yaşadığı duyguları tekrar yaşaması, dinleyenleri etkilemesi ve onları da kendi yaşadıklarını hissetmeye zorlaması içindir. Ve işte bütün bunlar sanattır. Oğlan, kurttan korkmakla birlikte onu görmemiş olsa ve ötekilerde de yaşadığı korkuyu uyandırmak istese, kafasından kurtla bir karşılaşma uydursa, kurttan nasıl korktuğunu dinleyicilerle paylaşmak için bunu anlatsa bile bu, sanat olacaktır. Yine acı çekmenin korkusunu ya da zevkin çekiciliğini yaşamış bir adam (ister gerçekte, ister hayali olsun) bu duygularını, başkalarını etkilemek için yağlıboya bir tabloda ya da bir heykelde ifade ettiğinde, durum aynı olacaktır. Hatta bir adam keyfi, memnuniyeti, acıyı, ümitsizliği, cesareti, karamsarlığı, bu duyguların bir kişiden diğerine geçmesini hisseder, hayal eder ve dinleyicileri bunlarla etkilemek, bir bestecinin yaşadıklarını dinleyicilere de yaşatmak için notalar yoluyla bu duyguları ifade ederse, bu da sanattır."[106]

Görüldüğü gibi Tolstoy sanatta aktarımın yapılabilmesi için her iki tarafın (sanatçı-okur-dinleyici-seyirci) aynı duyguda birleşmesini şart koşmaktadır. Yukarıdaki örnekte çocuk kurt karşısında duyduğu korkuyu ebeveynlerine aynen aktarmadıkça sanat yapmış sayılmazdı. Kaldı ki çocuğun ya da genel anlamda sanatçının bu korkuyu bizzat kendisinin yaşamış olması da gerekmez; onu tasavvur edip ve aynı heyecanla yansıtabilseydi, aktarabilseydi yine sanat yapmış olurdu.

O halde aktarım sanatçının yaşadığı duygunun eser yoluyla 'öteki'ne (okuyucu, seyirci ya da dinleyici) bulaştırılması hadisesidir. Eserle okur arasında bir 'ruh birlikteliği'nin sağlanmasıdır. Bu esas itibariyle sanatçıyla okurun bütünleşmesi meselesidir.

"Gerçek bir sanatsal etkiyi algılayan kimse, sanatçıyla o kadar bütünleşir ki, eseri kendisininmiş, başka birinin değilmiş gibi

[106] **Age.** s. 162.

hisseder. Eserin ifade ettiği şey uzun zamandır tam da onun anlatmayı istediği şeydir sanki."[107]

Bu konuya kendi edebiyatımızdan bir örnekle açıklık getirebiliriz. Bilindiği gibi Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* piyesi 1 Nisan 1873'te Gedik Paşa tiyatrosunda sahnelenir. Silistre Müdafaasını anlatan piyeste lirik ve dramatik sahneler vardır. Eserin bu özelliğinden etkilenen seyirciler piyesin sonunda sokaklara dökülür, nümayiş yapar. Eserin arzu ettiği, hedeflediği etki gerçekleşmiştir. Her ne kadar yazarını sürgüne göndermekten kurtaramasa da bu piyes edebiyatımızda duygusal aktarımı topluca gerçekleştirmiş ilk eser olarak görülebilir. Sanatçının (Namık Kemal) duyduğu duygular tiyatro diline çevrilmiş oradan da seyirciye aktarım yapılmıştır. İşte Tolstoy'un arzu ettiği aktarım bu türden bir aktarımdır.

Tolstoy *Sanat Nedir?* adlı eserinde sadece aktarımın niteliği konusunda konuşmaz. Eserin belki de en çarpıcı yönlerinden biri yazarın dünya sanat mirası hakkında giriştiği acımasız tasnif kısımlarıdır. Öncelikli olarak kendi yaşadığı döneme kadar gelen filozofların ve sanat kuramcılarının sanatı tariflerine ve sanattan ne anladıklarına yer vererek onları kıyasıya eleştirmiştir. Neredeyse hiçbir sanat estetisyeni onun eleştirisinden kurtulamamıştır. Tolstoy bu kez de aynı tasnifi sanatçılar için yapar. Onları *kötü* ve *iyi* sanatçı eserlerini de *kötü* ve *iyi* eser olarak tasnif eder. Kötüler arasında edebiyat sahasında; Sophokles, Aiskhilos, Euripides, Aristophanes, Boccacio, Dante, Tasso, Shakespeare, Milton, Goethe, İbsen, Zola, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert ve kısmen Puşkin'i, sayar. Ressamlara gelince; Raphael, Michelangelo, Monet, Manet, Renoir, Pisarro da Tolstoy'un acımasız tasnifinden paylarına düşeni alırlar. Müzik alanında ise Tolstoy aynı ayıklayıcı tasnifini sürdürür. Bach'ın birkaç aryası, Chopin'in aşırı duygusal birkaç parçası, Beethowen'in ilk eserleri, Haydn, Mozart ve Schubert'in eserlerini iyi eser sınıfına dahil eder. Lizst, Berlioz, Brahms, Richard Strauss ve özellikle Wagner'in eserleri sınıfı geçemez. Bu cins bir Molla Kasım'lıktan kendine düşen payı da ayıran *Tolstoy Tanrı Hakikati Görür* ve *Kafkas Esiri* adlı hikâyeleri dışındaki eserlerini sahte sanat eseri sayar. Savaş ve Barış, Anna Karenina, Sergey Dayı, Diriliş, Geçlik, Hacı Murat, Kazaklar gibi eserlerini toptan çöpe atar.

Peki Tolstoy'un sahici sanat eseri saydığı *Kafkas Esiri* öyküsünde ne anlatılmaktadır, şimdi de ona bakalım:

Kafkas Esiri bir povest (uzun hikâye)'tir. Öykünün kahramanı Kafkasya'yı işgal eden Rus ordusunda subay olan Jilin'dir. Olaylar XIX. yüzyılın ikinci yarısında Kafkasya'da geçmektedir. Jilin bir gün annesinden

---

[107] **Age. s. 284.**

bir mektup alır; kadın ölümünün yaklaştığını ve oğlunu son bir kez görmek istediğini onun için seçtiği kızı beğenirse evlendirmek arzusunda olduğunu yazmaktadır. Jilin birliğinden izin alarak memleketine gitmeye karar verir. Yol güzergâhında bulunan Tatarlar yurtlarını işgal eden Ruslara göz açtırmamaktadır. Jilin ve arkadaşı Kastilin Tatarlar'a esir düşer. Tatarlar'ın niyeti bu iki subayı öldürmek değil ailelerinden fidye istemektir. Jilin parası olmadığını söyleyerek yanlış bir adrese mektup yazar. Tutsak olduğu bu sürede işkence görmez, aşağılanmaz hatta zaman zaman Tatarlara kafa tuttuğu da görülür. Jilin kendisini tutsak eden Tatar efendisinin küçük kızı Dina ile oyuncak hediyesiyle başlayan bir yakınlık kurar. Küçük kız babasından habersiz Jilin'e süt, ekmek hatta et getirir. Jilin bir fırsatını bulup kaçar fakat kısa zamanda yakalanır. Bu kez ahıra değil de bir çukura hapsedilir. Küçük Dina'nın yardımıyla buradan kurtulur ve kaçmayı başarır.

İşte Tolstoy'un beğendiği iki öyküsünden biri olan Kafkas Esiri'nin konusu böyledir. Yazar olaylara merhamet açısından bakmıştır. Küçük Dina'nın hayatın acıları ile kirlenmemiş muhayyilesi sayesinde bu Rus subayı özgürlüğüne kavuşur. Aynı öyküde yedi oğlu Ruslar tarafından öldürülen ve köyün dışında yaşayan ihtiyar olarak betimlenen yaşlı Tatar'ın evlat acısından söz edilmez. Tolstoy böyle insanî bir temayı işlerken bile bir Hıristiyan Rus olarak davranmıştır. Bir kere Tatarlar pis, vahşi, acımasız ve çapulcu olarak gösterilmiştir. Yurtlarını işgal eden Ruslara karşı mücadele eden Tatarların psikolojileri görmezden gelinmiştir. Dina ile Jilin arasında kurulan sevgi ilişkisi de bir tür oyundan öteye gidememektedir. Yazarın aşağılamaya çalıştığı Tatarlar esir aldıkları Jilin'i aç susuz ve barınaksız bırakmamışlardır. Dolayısıyla yazar olaylara evrensel ve hümanist noktadan değil yukarıda söylendiği gibi Hıristiyan-Rus penceresinden bakmıştır. *Sanat Nedir?* kitabında sürekli olarak Hristiyanî ahlâkı övmesi ve ortak bir ühmanist ahlâkından söz etmemesi de bunun kanıtlarından biridir.

Tolstoy'u böyle acımasız ve tenkide uğrayacağını bildiği tasnife götüren şey nedir? Bunun üzerinde durmanın yararlı olacağını düşünmekteyiz. Tolstoy *Sanat Nedir?* kitabında bir sanat eserinin etkileyicilik ölçütünü üç koşula bağlamıştı. Bunları *bireysellik*, *açıklık* ve *içtenlik* olarak özetleyebiliriz. Onun cümleleriyle söylersek o sanat eserinin etkileyicilik ölçütünü;

> "1. Aktarılan duygunun çok ya da az bireysel olması
>
> 2. Aktarılan duygunun çok ya da az açık olması

3. Sanatçının içtenliğine yani sanatçının aktardığı duyguyu kendisinde hissetme gücünün çok ya da az olmasına"[108] bağlamıştır.

Şimdi yukarıdaki eserlere bakıldığında çoğunun Tolstoy'un öne sürdüğü şartları barındırmadığı görülecektir. Kimi yüksek sınıfın sesi olan eserler kimilerinin de ısmarlama ve hissedilmeden yazılan eserler olduğu görülecektir. Bu durumda aktarmanın eksik olacağını ve onlardan bir ahlâk dersi ve sosyal yarar gözetilemeyeceğini düşünen Tolstoy böyle bir tasnife gitmiştir. Eğer Rus edebiyatında bizde olduğu gibi Divan edebiyatı olsaydı Tolstoy onu da çöpe atmaktan çekinmezdi. Zira Tolstoy'un yaptığı tasnifi bize uygularsak kimi dinî ve hikemiyatla ilgili metinler dışında bu tasniften kendisini kurtaracak eser ve yazar kalmazdı. Buna göre Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli'nin şiirleri ve kaynağı Kur'an'da bulunan Yusuf u Züleyha mesnevileri dışında Fuzuli'den Şeyh Galib'e Bâkî'den Nedim'e kadar bütün bir sanatçı ordusu Tolstoy'un çöp kutusunda yerini alma kaderinden kurtulamayacaktı. Zira bu şairlerin Tolstoy'un öne sürdüğü ölçüt olan *bireysellik*, *içtenlik* ve *açıklık* niteliklerini tutturamadıkları görülecektir.

Başlangıçta duygu aktarımını sanat için yeterli gören Tolstoy görüşünü daha da geliştirerek aktarılacak duygunun niteliğine kadar işi ileri götürmektedir. Ona göre bu nitelikten başka aktarımın yapıldığı insanların sayısı da yeni bir ölçüt olarak belirmektedir. Yunus Emre'nin hem halk tabakası hem de üst sınıf tarafından anlaşılıp algılanması örneği Tolstoy'un varmak istediği sanat anlayışını özetler sanırım. Onun ölçüt olarak aldığı Rus köylülerinin durumu XIX. yüzyıl Rusya'sında tam bir felaket ve cehalet içindedir. Bu Tolstoy için önemli değildir zira o Rus köylüsünün ruhu ile aynileşecek bir sanat eserinin peşindedir. Bunun da yolu daha çok dinsel ve ahlâksal metinlerden geçmektedir. Bir vaaz u nasihat sanatı peşinde olduğu anlaşılan Tolstoy'un o zamanki Rus toplumunun içler acısı durumu göz önünde bulundurulursa istediği şeyde pek de haksız olmadığı görülecektir. Durum gerçekten de vahimdir. Baudelaire XIX. yüzyıl Fransa'sında Tanrı'nın burjuvaların tanrısı olduğunu söyleyerek Katolikliği terkedip önce ateist sonra da paganist olmuş ve öyle ölmüştü. Tolstoy da aslında feodal sınıfın emrinde birer köle olan Rus köylülerinin Tanrı'yı Çar'ın tanrısı olarak görmeleri ve açığa çıkmamış bir ateist olduklarını bildiğinde bu toplumu kurtaracak yegâne şeyin tıpkı kendisini bir inanç bunalımından kurtaran güçlü bir Hıristiyanlık inancı ve imam olduğunu bilmekteydi. Dinsel yapılanmanın kısmen zayıf olduğu bu coğrafyada tam da bu sırada sanat devreye girecek ve bir bakıma papazların, rahiplerin, kilisenin işlevini yüklenecektir. Tolstoy'un umduğu

---

[108] **Age.** s. 284.

budur. Din kardeşliği, merhamet duygusu, toplumsal ahlâkın gücü işte Tolstoy'un bulduğu reçetenin unsurları.

Tolstoy objektif bir düşünür olarak salt Hıristiyanlığı, Yahudilik ya da Müslümanlığın kendisini takdim ederken öteki dinlere karşı bir ayrıcalığı, üstünlüğü iddia edeceğinin de farkındadır. Bu durumda sanat bir cemiyette yaşayan başka dinlere hatta aynı dinin başka mezheplerine mensup insanların tamamını kucaklayamayacaktır.

> "Sanat, insanları birleştirme özelliğine sahiptir. Her sanat, sanatçının aktardığı duygunun, aynı etkiyi alan başkalarının ruhuyla birleşmesini sağlar. Fakat Hıristiyanlık dışı sanat, bazı insanları birleştirirken bu birleşmeyi, bir araya gelen insanlarla diğerleri arasında bir ayrılma nedeni kılar. Çünkü bu tür bir birlik, yalnızca bir bölünme nedeni değil, ayrıca başkalarına karşı bir husumet nedenidir. Vatansever sanat; marşları, şiirleri ve abideleriyle böyledir. Kilise sanatı, yani belirli mezheplerin sanatı; resimleri, heykelleri, tören alayları ve diğer yerel ayinleriyle böyledir. Bu tür sanat, vakti geçmiş Hıristiyanlık dışı bir sanattır ve o, bir mezhebin üyelerini yalnızca başka mezheplerin üyelerinden kesin bir şekilde ayırmak, hatta aralarında düşmanca ilişkiler yaratmak için onları birleştirir."[109]

Bu durumda Tolstoy bütün insanların *Tanrı'nın evlatları* olduğunu ifade ederek daha ilk adımda Hıristiyanî literatürü kullanarak düşüncelerini Hıristiyan bir dünya için ürettiğini ortaya koyar. İslâm inancına göre insanlar Tanrı'nın evlatları değil kullarıdır. Bu ayrıma bile dikkat etmeyen Tolstoy'un sanat hakkındaki ayrıntılı görüşleri mahallî ve dar çerçevede kalmaktan kurtulamaz. Buna rağmen sanat eserlerini Hıristiyan öğretilerinin yansıdığı ve bütün insanların paylaşabileceği olmak üzere iki ana kategoride ele alır. Birincisine bakalım:

Tolstoy eserlerinde dinsel duyguları aktarma bakımından beğendiği sanatçılar arasında tanıdık isimlere rastlamak mümkündür. Victor Hugo Sefiller'i, Charles Dickens İki Şehrin Hikâyesi ve Noel İlahisi, Dostoyevski'nin kimi eserleri ve George Eliot'un Adam Bede adlı eserleri bu sınıfa dahil eder. Bu eserlere bakıldığında İncil öğretilerinin şöyle ya da böyle yansıtıldığı metinler olduğu görülecektir. Mesela bunlar arasında öteki dinlere dair dinsel içerikli edebî metinlere tesadüf edilmez. O halde şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki Tolstoy sanat hakkındaki kuramını tamamen koyu bir Hıristiyan kimliği ile kurgulamış ve örneklerini ona göre tasnif etmiştir.

---

[109] **Age.** s. 295-296.

İkinci türe ait eserler arasında Tolstoy, Molière'nin piyeslerini, Puşkin'in hikâyelerini, Cervantes'in Don Kişot'unu, Charles Dickens'ın David Copperfield'i ve Pickwick Papers'ı, Mauppassant'ın ve Gogol'ün öykülerini örnek gösterir.

Tolstoy ikinci türdeki eserler arasında nihayet ortak bir metin bulabiliyor. Bizim edebiyatımızda da çok işlenmiş olan ve Kur'anda "Ahsen-el-kasas" *kıssaların en güzeli* diye nitelendirilen Yusuf u Züleyha kıssasını örnek gösterir. Bu öyküde hem kıskançlık, hem merhamet, hem sabır, hem nefsine sahip olma, hem Allah korkusu hem de bağışlama temaları bir arada işlenmiştir. Bu haliyle klasik bir eserde tek başına işlenebilecek temalar birarada bir bütün içinde verilmiştir. Böylece Tolstoy bilmeden klasik dönemdeki insanın temel temalarına geri dönüyor. Onun ahlâk bakımından eğitilmesi meselesi bir kez daha gündeme geliyor.

Tolstoy'un sanat görüşlerinin bir yüz yıl geçirmeden eskidiğini itiraf etmek zorundayız. O daha çok devrindeki Rus halkının durumuna bakarak bir sanat kuramı geliştirmişti. Ona göre yoksul köylü, saf ve temizdir. Sanatsal olanı, ahlâksal olanı, dinsel ve eğitici olanı hak etmektedir. Buraya kadar doğru ama köylü de nihayetinde insandır. Onların kendilerini kışkırtacak, siyasal, dinsel, cinsel ve sınıfsal kazanımlarını görmeden değişmeyeceklerini sanmak safdillilik olur. Köyden kente göçen insanların kentin fırsatları içinde nasıl canavarlaştıklarına kaç kez şahit olduk. Dindar diye bilinen köylü kitlesinin biraz paraya ve mala kavuştuktan sonra kısaca statü değiştirdikten ve sınıf atladıktan sonra nasıl yeni konumunun ahlâkını benimsediklerini bilmekteyiz. Bu bakımdan Tolstoy kışkırtılmaya hazır genel insan karakterini hesaba katmadan köylüler lehine bir genelleme yapmaktadır. Kaldı ki son iki çağda süregelen baş döndürücü değişme ve gelişmeler sanattan beklenen yararı dumura uğratmıştır. Sanat bir bakıma insanların hayatından ikinci plâna düşmüş önceliğini başka unsurlara kaptırmıştır. Sanatın halk yığınlarına hitab etmesi konusunda kendisinden sonra gelen Marksistlerle birleşmesi beklenen Tolstoy'un amaç noktasında onlardan ayrı düşmesini de doğal karşılamak gerekir. Zira Marksistler öğretilerini işçilerin ahlâkı üzerine değil emeği ve üretimi üzerine kurgulamışlardı. Bu bir bakıma Çarlık dönemi kölelik devrinin şekil değiştirmiş biçimiydi. Bu yüzden Lenin, Tolstoy'un arzuladığı *dindar* toplum yerine *dinsiz* bir devlet ve toplum yaratmayı amaçladı.

Bu bahsi kapatırken Tolstoy'un arzuladığı sanat eserinin eğitici olması ahlâk dersi vermesi, sanatçının duygularının aktarımı sayesinde okurda bir estetik yaşantı uyandırması meselesi genel sanat sorunları arasında yerini alır. Bu aslında Aristo'nun ortaya attığı katharsis kavramıyla da ilişkilidir. Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat* romanında eserin kadın kahramanını kötülüklerden korumak için ona bol bol roman okuttuğundan söz eder. Onu bu sayede dış dünyanın muhtemel kötülüklerinden koruduğunu ifade eder. Bilgisel

bakımdan bu bir tür katharsistir. Goethe de anılarında *Werther* adlı romanını bir bunalımdan kurtulmak üzere yazdığını ve Werther intihar etmese kendisinin intihar edeceğini yazmıştır. Öte yandan aynı zamanda bir romancı olan Mehmet Celâl de romanların zararlarından söz ederek tipik bir sanatçı düalitesini ortaya koyar.

İster dinsel, ister nostaljik, ister cinsel, ister marazî ya da bir saadeti imliyor olsun, sanat eseri okurun yaşayamadığı, dile çeviremediği kimi duyguları, yaşantıları ifade eder. Onun görevi bu yaşantılar vitrinini zenginleştirmektir. Okur istediğini kesip biçerek okumakta serbesttir.

Şimdi kendi edebiyatımızdan bir şairde, Mehmet Âkif'te aktarım sorunu üzerinde duralım.

Mehmet Âkif'te Aktarım

Mehmet Âkif, Tolstoy gibi bir inanç krizi yaşamamıştır. Onun dönüşümü sanatsal planda gerçekleşmiştir. Şiire Muallim Nâci ve Servet-i Fünûn zevk ve estetiğine bağlı kalarak başlar. Yakın arkadaşı Eşref Edib'in naklettiğine göre Âkif gençliğinde birçok gazel yazmış, defterler dolusu şiir vücuda getirmiştir. Eşref Edip, Âkif'in daha sonra sanatını "hayatî ve içtimaî mevzûlara tahsis edince" bu defterleri imha ettiğini bizzat Âkif'ten işitmiş olduğunu kaydeder."[110]

Başlangıçta

Şeydâ-yı gâmım, püşte-i zincir-i hevâyım
Uşşâka şu hâlim ile ben gıbta-fezâyım

(Destûr-Terkib-i Bend)

cinsinden şiirler kaleme alan sanatçı, zamanla sanatında büyük bir değişim yaşamış ve sosyal vicdanın sesi olacak bir şiirin peşinde olmuştur. Rüzgârını Namık Kemal'in "hayat ve hakikate uyan bir edebiyat" sözünden alan bu sanat anlayışı tek kelimeyle toplumsal bir karakteri haizdir.

Devrinin önemli bir sanatçı siması olacakken bambaşka bir yol izleyerek sanatını toplumun hizmetine veren Mehmet Âkif'in bu tavrı sonradan, edebiyata sadece zevk ve estetik nokta-i nazardan bakan ve onun sosyal fayda ve sorumluluk yanını görmezden gelen zümrelerce şair olmamakla itham edilmiştir. Hakikatte o Ziya Gökalp'in dediği gibi *şiir* devrinde değil *şuur* devrinde olduğunun bilincindeydi. Bu yüzden fikirsiz ve

---

[110] Orhan Okay, "Mehmet Âkif", **Büyük Türk Klasikleri**, Ötüken yay. İst. 1992, c. 10, s. 342.

sorumsuz edebiyatı karnı tok milletlerin uğraşı olarak görür. Kendisine üstad olarak hikmet söyleyen şairleri Attar, Sadi, Mevlana vd. seçer.

Mehmet Âkif, şiirin hakikati söyleyen bir sanat olmasından yanadır. Fatih Kürsüsünden Şiirinde

- Hayır, hayâl ile yoktur benim alış verişim...
İnan ki: Her ne demişsem görüp de söylemişim.
Şudur cihânda benim en beğendiğim meslek:
Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek!

Bu dizelerde şairin bir imge avcılığından değil hakikat avcılığından hazzettiğini çıkarıyoruz. Bu, esasen şairin yaşadığı devir düşünülürse toplumun sanatkârdan beklediği bir tasarruftu ve yankısını sadece Mehmet Âkif'te değil, Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin gibi millî romantizmin olduğu kadar millî realizmin de bayraktarlığını yapmış şairlerde kendisini gösteren bir haldi. Mehmet Âkif gibi şairliği çok tartışılan Mehmet Emin Yurdakul da;

Unutma ki şairleri haykırmayan bir millet
Sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir

dememiş miydi?

Âkif'in;

Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek!

dizesi onun poetikasını özetler gibidir. Bu duruma göre şair hakikatleri okura aktaran bir ayna vazifesi görecektir. Şiirin yıkıcı ve aldatıcı etkileri arındırılmış, sadece hakikat ve hikmetin dillendirildiği bir biçime sokulduğu görülecektir. Bu şiirde tasannu (sanatlı söyleyiş) olmayacak, bir başka deyişle fikir ve mesaj sanata kurban edilmeyecektir. Samimiyet ve hakikat bu şiirin şaşmaz iki umdesi olacaktır. Zira şiirin bir 'yalan' sanatı olduğunu kabul eden bir gelenekten geliyoruz. Üstelik bunun şairin yaşadığı çağda Servet-i Fünûn gibi bir tecrübesi ortada iken Âkif'in, faraza Cenab Şahabeddin'in yanına konulması edebiyata ne kazandıracaktı?

Kendi sanatsal tercihini milletine hizmet ve hakikatleri söylemek adına dönüştüren Âkif'te aktarım sosyal boyuta çekilmiş bir sanat faaliyeti olarak kendisini gösterir. Şairi böyle bir seçim yapmaya iten sebepler vardır. Berlin Hatıraları'nda;

Ne kaldı, bir edebiyâtımız mı? Vâ esefâ!
Bırak ki ettiği yoktur bir ihtiyâca vefâ
Ya ruh-ı milleti afsunluyor, uyuşturuyor
Ya sînelerdeki hislerle çarpışıp duruyor!

dizelerini söyler. Bu dizelerin hedefinde tabiatiyle Servet-i Fünûn edebiyatı ve onun edebiyatımıza getirdiği bir hastalık olan santimantalizm vardır. Mehmet Âkif sanattan sosyal yarar bekleyen bir şairdir. Sanatı sadece proleteryanın

hizmetinde gören Marksist ve toplumcu gerçekçi edebiyattan ayrılır. O, ayrım yapmaksızın toplumun bütün sahnelerini, sınıf ve katmanlarını şiirine taşır. Bu bakımdan asıl sosyal gerçekçi edebiyat Âkif gibi toplumla bütüncül bakabilen şairler tarafından hayata geçirilir.

Âkif kimi zaman bu görevi yerine getiremediği duygusuna da kapılır. Safahat'ın başında okurlara hitaben yazdığı şiirde hem onun sanat anlayışını hem de sanatkâr olarak yetersizliğinin itirafını buluruz. Şüphesiz bu mütevazı bir söyleyiştir.

Bana sor sevgili kaarî', sana ben söyliyeyim,
Ne hüviyyette şu karşında duran eş'arım:
Bir yığın söz ki, samimiyyeti ancak hüneri;
Ne tasannu' bilirim, çünkü, ne san'atkârım.
Şi'r için "göz yaşı" derler; onu bilmem, yalnız,
Aczimin giryesidir bence bütün âsârımı
Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyliyemem;
Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bîzârım!
Oku, şayed sana bir hisli yürek lâzımsa;
Oku, zira onu yazdım, iki söz yazdımsa.

Eserine baktığımızda şairin yaptığı ile yapmak istediği şey arasında tam bir uyumun varlığını gözlemleriz. Sanatında fikirler ve hikmet dolu dizeler öne çıkar. Fakat bunlar duygudan arındırılmış değildir. Sadece 'hayâlî' ve 'yararsız' olandan soyutlanmıştır. Tolstoy, Mehmet Âkif'in şiirlerini görmüş olsaydı onu da sınıfı geçenlerin arasına katardı. Zira onun şiirinde Tanrı sözü, hikmet, nasihat, erdem ve doğruluğun sesi duyulur. Bu haliyle Mehmet Âkif'te aktarım, sanatı duyguların aktarımı olarak gören anlayışın aksine sanat; düşüncelerin, doğruların, hakikatlerin aktarımı olarak görünür. Duyguyu dile çevirmekten değil hakikati, doğruyu, erdemi dile çevirmekten, onları şiir sanatının imkânları içinde tasannuya kaçmadan ifade etmektir amaçlanan.

OKUR MERKEZLİ KURAMLAR

DUYGUSAL ETKİ KURAMI

Duygusal etki kuramı sanat eserini açıklamak için okurun yaşantısına yönelen, onu irdeleyen bir kuramdır. Sanat eserinin okur üzerindeki etkisi bu kuramda öne geçer. Bu durumda okurun bilgisi, estetik seviyesi, merak ve kültürü hatta zevki öne çıkabilir. Bu da öznelci bir bakış açısını doğurur. Sanat eserini anlamak adına 'tehlikeli' bir neticeye varılır.

Duygusal etki kuramı bu açıdan okuru başıboş bırakan, onun izlenimlerini esas kabul eden bir anlayışı kabul etmez. Her şeyden önce estetik yaşantı dediğimiz yazarın eserini yaratırken oluşturduğu aura'ya sahip olması beklenir okurdan. Bu bakımdan bu kuramda estetik yaşantı olgusu çok önemlidir. Eski çağlardan beri sanatın işlevi bir tartışma konusu olmuş, kimi filozoflar zevk unsuru üzerinde dururken kimileri fayda unsurunu öne çıkarmışlardır. Zevk almayı bir hayat felsefesi haline getiren anlayışa göre, sanat eserinin gücü okurda zevk ya da haz uyandırma gücüyle ilişkilidir. Bu durumda okur kendi sahip olduğu dünya görüşü, zevk ve estetik düzeyi, ideolojik tutumu penceresinden esere bakacaktır. Bu durumda zevk ve fayda kavramları birbirine karışacaktır. Zevk almak için okunan bir eser ideolojik yanı ile okurda bir politik yaşantının uyanmasına sebebiyet verecektir. Atalarının geçmişte yaptığı büyük işleri bir roman atmosferinde izleyen okur aynı eserde anlatılan tutkulu bir aşk öyküsünü de beraber okuyacak ve nihayetinde hem dünya görüşü *fayda* açısından hem de estetik yaşantısı *zevk* açısından tatmin olacaktır. Sanatın işlevi konusunda bu karmaşa Duygusal Etki Kuramı'nda 'estetik yaşantı' dediğimiz problemin çözülmesiyle açıklığa kavuşur.

Estetik Yaşantı

Sanatın yaratılması ve tüketilmesi aşamasında bir estetik yaşantının ortaya çıktığı konusunda eski ve yeni bütün estetikçiler hemfikirdirler. Zira sanatçı denilen varlık özel yaşantıların, ruh hallerinin ve kimi garip durumların neticesinde eser veren / yaratan bir farklılığa sahiptir.

> "Şiirin yaratıldığı an şairin ruhundaki bütün melekeler ve dürtüler arasında kusursuz bir denge ve hiyerarşik bir düzen vardır. Şair, bir tecrübeyi yaşarken bu tecrübeye uyum sağlamak için, ruhunda mümkün olduğu kadar çok sayıda dürtüye tatmin sağlayacak ve mümkün olduğu kadar az sayıda dürtüyü tatminden mahrum kılacak bir hiyerarşik düzen geçirir. İşte hayatta tecrübeden edinilen değerlerin şekillendiği, şairi iç

dünyasında ve dış dünyada mutlu kılan bu anlar, şiirde ifade bulan değerlerin kaynağıdır."[111]

Sanatçı böyle bir donanıma sahip olmakla kalmaz. O durmadan değişen ve gelişen dış dünyaya da ayak uydurmak, onu yorumlamak, içselleştirmek ve bir duyarlılığa dönüştürmek zorundadır.

"Şair, hiç durmaksızın değişen sosyal şartlara uyum sağlama esnekliğine sahip, değişen dış şartlara en uygun iç uyumu sağlayan, ruhundaki dürtüler arasında yeni hiyerarşik düzenlemeler oluşturabilen kişidir. Esasen dış dünyanın hiç durmaksızın değişen şartlarını bütün benliğiyle kucaklayabilen, bu şartlara veya yeni durumlar açık ve çeşitli bakış açısından yaklaşabilen, bu bakış açılarının kesiştiği odağı yakalayabilen şair, yaşadığı tecrübeyi bütün boyutlarıyla ve en objektif bir biçimde verebilen kişidir."[112]

Şair / sanatçı böyle bir ameliye ve duyarlılığa sahip olduğuna göre vereceği eser de bu yaşantıdan izler taşıyacaktır. Onun için bir başlangıç ve son yoktur. Gelişme ve değişme, olgunlaşma ve ustalaşma söz konusudur. Tevfik Fikret'in ferdiyetçi bir yaşantıdan sosyal sorumluluğunu hissederek toplumcu bir sanatçıya dönüşmesinin arkasında bu sahip olunan estetik yaşantının etkisi vardır. Gençlik devrine ait bir kitap dolusu gazelini yakan Mehmet Âkif de, edebiyatın bir *hayat ve hakikat* sanatı olduğunu keşfeden Namık Kemal de, sanatı *'şiir devri ve şuur devri'* diye ikiye ayıran Ziya Gökalp de ulaştıkları estetik yaşantının dürtüsüyle eser vermişler ve bunların da okurlar tarafından yüzde yüz aynısı olmasa bile yakın bir estetik yaşantı ile tüketilmesini amaçlamışlardır. Zira estetik yaşantı ile sanat eseri arasında bu bakımdan bir ilişki vardır. Okurun eserdeki estetik yaşantıyı algılayabilmesi için onun yaratılma kodlarını, iç ve dış yapısını, imge ve göndermeler dünyasını, ima ve derin anlamını iyi çözümlemesi gerekir. Bu da yazarla denk ya da ona yakın bir estetik yaşantıya sahip okur sayesinde olur. Bu konuda bir İngiliz estetikçi Richards'ın tespitlerini aktarmak yerinde olacaktır.

---

[111] Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**, Ankara, 1993, s. 506.

[112] **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**, s. 506.

İvor Armstrong Richards

Richards (1893-1979)'a göre, *"Şiir hayatın değerlendirildiği bir ifade ortamıdır."*[113] Buna göre şiirin anlattığı ya da yüklendiği anlam da herhangi bir nesnenin hayat içinde yüklendiği anlamdan farklı değildir. Okur metne bir anlamı yüklerken başlangıçta hayata egemen anlamlar dizgesini kullanır. Zamanla, ya da o metin üzerinde yoğunlaştıkça yeni anlam dizgeleri kullanmaya başlar. Bir bakıma esere kendi bulunduğu yerden ya da sahip olduğu yaşantıdan bakar. Eser bu durumda okurun anlama kabiliyetine, donanımına teslim edilmiş gibidir. Nasrettin Hoca'nın ziyaret ettiği kızlarından birinin toprak kap yaparak diğerinin tarlasını sürerek buğday yetiştirmekte olduğunu ve aynı anda birinin yağmurun yağmaması için diğerinin de yağması için dua ettiği fıkrayı herkes bilir. Yağmur birisi için bol kazanç ve bereket anlamına gelirken diğeri için felaket anlamına gelmektedir. Bu öznelci bakış açısı zevk ve fayda esasına göre değişebilmektedir. Sanat eserini bu tutumla anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan okur için müşkül bir durum var demektir. Richards'a göre *"güzellik, estetik değer, hoşa giden nitelikler hep psikolojik şeylerdir."*[114]

Richards bir eserin estetik değerini eserin kendisinde değil uyandırdığı yaşantıda, bir bakıma etkide bulunduğunu iddia eder. Hayranlıkla seyredilen bir tablonun güzelliği kendinde mevcut uyumdan değil onu seyreden insanların ruhlarında yaptığı etkide aranır. Bu konuda büyük ozanımız Âşık Veysel'in;

"Güzelliğin o par'etmez
Bu bendeki aşk olmasa"

dizeleri bu meseleyi bütün açıklığıyla gözler önüne serer. Buna göre güzellik nesnede değil ona bakanın duygusal ya da estetik yaşantısında mevcuttur. Nesne sadece bu duyguyu bir yaşantıya çeviren ayna vazifesi görür. Buradan yansıtma kuramına geçmiş değiliz. Nesneler ancak ona bakanların, okuyanların, anlamaya çalışanların bakışıyla anlam bulur. Bu duygusal etki kuramına göre okur en az sanatçı kadar estetik donanıma sahip olması gerekir. Burada "zevkler ve renkler tartışılmaz" kolaycılığına düşmemelidir. Zira bu tüketilmeye her hazır slogana teslim olmak demektir. Biraz düşünüldüğünde zevklerin de renklerinde pekâlâ tartışılabileceğini anlarız. Hiç kimse tekemmül etmiş bir zevk sahibi değildir. Bu esas itibariyle insanın doğasına aykırıdır. Durmadan değişen ve gelişen insanın da zevkleri ve renkleri, estetik ölçüt ve tercihleri değişecektir. İlk gençliğimizde okuduğumuz eserlerle,

---

[113] **Age.** s. 505

[114] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 215.

giyimde renk ve biçim seçimimiz ileriki yaşlarda da aynı mı kalmaktadır? Eğitim ve estetik yaşantı renkleri de değiştirir zevkleri de. Burada denilebilir ki herkes bulunduğu seviyeden eseri anlamlandırmaya çalışabilir. Ne kadar farklı görüş varsa eserin anlamı da o kadar zenginleşir. Zaten sanat eseri okundukça zenginleşen ve anlamlandırılan bir yapı değil midir?

Bu görüşlerin sahipleri bunun eseri anlamlandırmada bir kolaycılıktan değil aksine daha üst seviyede eserin gizemli ve ayrıntıda kalmış noktalarını açığa çıkarmak yolunda bir keşif ve okuma ameliyesi olması gerektiğini algılayacaklardır. Üst seviyede okuma yapabilen eleştirmenlerin bile ortak bir anlamda birleşemediği durumlarda sanat eseri sıradan okurun bilgi ve ilgisine nasıl terk edilecektir. Haşim'in o kadar gürültü koparılan *Bir Günün Sonunda Arzu* şiiri böyle bir okuma ameliyesinin örneği değil miydi?

O halde bu etki kuramına göre güzellik sanat eserinin kendisinde değil okurun estetik yaşantısında mevcut görme / bakma / anlama yeteneğinde saklıdır. Fakat Richards güzelliği, estetik değeri ve hoşa giden nitelikleri hep psikolojik şey diye tanımlar ve bunların dış dünyada olmadıklarını söyler. Nesneler okurda bir yaşantı uyandırmak için 'uyarıcı' rolü üstlenir. Yahya Kemal'in Mohaç Türküsü şiirini okurken akıncı atalarımızın ne tür kahramanlıklar yaptığını algılarız. Bu bizde hamaset kokan bir yaşantı uyandırır. İçimizde vatan, tarih millet sevgisi ve kahramanlık duyguları olmasaydı bu şiir ard arda dizilmiş dizeler yığınından başka bir şey olmayacaktı. Yine Yahya Kemal'den bir örnekle sürdürelim:

Bilindiği gibi onun Kar Musikileri adlı güzel bir şiiri vardır. Bu manzumede şair Varşova'da diplomat olarak bulunduğu sırada yalnız bir kış gecesinde içinde bulunduğu ruh halini dizelere döker:

KAR MÛSİKİLERİ
Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu;
Bin yıl sürecek zannedilen kar sesidir bu.

Bir kuytu manastırda duâlar gibi gamlı,
Yüzlerce ağızdan koro hâlinde devamlı,

Bir erganun âhengi yayılmakta derinden...
Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden.

Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta,
Tanbûri Cemil Bey çalıyor eski plâkta.

Birdenbire mes'ûdum işitmek hevesiyle,
Gönlüm dolu İstanbul'un en özlü sesiyle.

Sandım ki uzaklaştı yağan kar ve karanlık,
Uykumda bütün bir gece körfezdeyim artık!

Yüklendiği anlamı çözümleme açısından manzumeyi iki bölüm halinde düşünebiliriz. Birinci bölüm ilk üç beyite yüklenen anlamla ilgilidir. Şair muhtemelen Slav müziğinin örneklerini dinlemekte fakat bu eserlere sinmiş Slav kederini duyduğu halde bundan zevk almadığını ifade eder. İkinci bölüm son üç beyitte saklı anlamı içerir. Şair bu kez eski bir plâkta Tanburî Cemil Bey'i dinlemektedir. Fakat şairin ruh hali birdenbire değişir. Dinlediği müzik onda Duygusal Etki Kuramı'na en iyi örnek olacak biçimde gelişmektedir. O kasvetli şair gitmiş yerine bütün 'aura'sıyla kendi estetik yaşantısını uyaracak bir tesire boğulmuş şair gelmiştir. Bu eski plâk onu Körfez'e (Boğaz) götürmüştür; artık gönlü İstanbul'un en özlü sesiyle doludur. İşte Tanburî Cemil Bey'in kim bilir hangi taksiminin uyandırdığı duygusal etki burada şairde bir estetik yaşantıya dönüşmüştür. Yahya Kemal'in

Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden.

dizesi kendisinin bir dinleyici olarak İslav kederini algılayacak bir yaşantıya sahip olmadığı anlamında değil aksine duyduğu, hissettiği, anladığı halde böyle bir kederden zevk almadığını ifade etmektedir. Burada duygusal etkinin eksik değil aksine arzu edilen bir biçimde anlaşıldığını fakat şairin estetik tercihi örtüşmediği için bir yaşantıya dönüşemediğini belirtelim. Zira "Estetik dediğimiz yaşantı da bütün yaşantılar gibi birtakım empülslerin karşılıklı etkileşimidir."[115]

Richards'ın tespitlerini irdelerken üzerinde durmamız gereken hususlardan biri de estetik yaşantının okurda başka sanatçıda başka olduğu meselesidir. Richards'a göre şiir;

> "kusursuz bir ruh dengesini dil ortamında somutlaştıran bir sanattır. Hayatın imtiyazlı anlarından çıkarılan değerlerin ifade ortamıdır."[116]

Böyle bir platoda vücut bulan şiiri çözecek kodlara sahip olmak o kadar kolay değildir. Bu bakımdan Richards okuyucunun da aynı süreçten geçmesini bekler:

> "Bir yaşama ritmini dil ortamına taşıyan şiiri anlamak için, okuyucunun da aynı ritmi kendi ruhunda yakalaması, şiirin yaratıldığı anda şairin ruhunda oluşan dengeye benzeyen bir dengeyi kendi ruhunda kurması gerekmektedir. Şair, hayatın değişen şartlarına esnek bir şekilde uyum sağlayan ve bu

---

[115] **Age.** s. 216.

[116] **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler,** s. 506.

uyumu sağlamak için ruhunda her defasında yepyeni kusursuz dengeler kuran kişi olduğuna göre, şiir, bu dengelerin mahsulü olan yeni değerlerle okuyucunun bilinç seviyesini ve ufkunu genişleten bir sanat dalıdır. Okuyucudan beklenen tek şey, şiiri oluşturan unsurların temsil ettikleri ruhî düzen veya değerler hiyerarşisine benzeyen bir ruh düzenini kendi içinde yaratabilmesidir. O halde organik bir bütün olan şiiri ve bu şiirdeki yapıyı oluşturan odak noktalarını kavrayabilmek, şiirdeki tecrübeye objektif bir şekilde yaklaşmakla mümkündür."[117]

Bu görüşün özeti şudur: Okur da şiiri anlamlandırma sürecinde en az şair kadar bir donanıma sahip olmalıdır. Bu yapılmadığı takdirde sanat seçkinlerin zevk ve estetik hazlarına hitap eden bir çizgiye çekilir. Okurun niteliğinin artmadığı durumlarda sanat belli bir zevk estetik çerçeveye hapsolur. Bizim edebiyatımızda Divan şiiri bunun en güzel örneklerinden biridir. Sadece elit tabakanın tükettiği bir meta olarak Divan şiiri geniş halk kitlelerinin sanatı olma şansını yakalayamamıştır. Onun son hayat hamlesi olan Encümen-i Şuârâ olgusuna bu gözle bakmak yerinde olur. Divan şiirine son darbeyi vuracak olan Namık Kemal'in bu encümenin en genç üyesi olduğunu hatırlatmak yeterlidir sanırım.

Bu konuyla ilgili Kemal Özer'in bir şiirini irdelemek yerinde olacaktır.

L L L
ā e i

kimseye aldırdığı yok
şapkalardan bir şapka
denize doğru arkası

bana mısın demiyor
günde yirmi öğün asılsa
şapka değil kıral şapkası

boyunlarınız için dikkat
olanlardan biri de kıral
lâle yetiştirmeye meraklı

Şiirin adı Lâleli'dir. Şair bu adı değişik bir harf düzeneği ile yazar. Heceleme soldan sağa doğru değil de hem soldan sağa hem de yukarıdan aşağıya doğru yapılır. Şiirin yüzeydeki anlamına bakıldığında İstanbul'daki

---

[117] ...t **Akımları ve Temel Metinler**, s. 506.

Lâleli semti ile ilgisi olmadığı görülür. İkinci alternatif anlam olarak Lâle çiçeği gelir akla. Bu sözcükten hareketle dizelerin anlamı araştırılır. Şair iki kelime üzerinde ısrarla durur. Biri *şapka* diğeri *kıral*. Şapka şiirde çok işlenen yerli bir motif değildir. Türk toplumu onunla geç tanıştığı için henüz tüm çağrışımlarıyla şiir diline girememiştir. Bu bakımdan şimdilik yabancı bir motiftir. Aynı şekilde kıral da bizim şiir kültürümüzde toplumsal ve tarihsel göndermeleri olan bir sözcük değildir. Bu iki kelime manzumenin özne ve motifler açısından yerli olmadığını gösterir. O halde geriye lâle yetiştirmeye meraklı bir kıral imgesi kalmaktadır. Şiire ilk bakışta böyle bir anlam verilmesi yanlış olmaz. Fakat şiirin organik yapısı ve derin (gerçek) anlamı araştırıldığında lâlenin burada bir çiçek olarak değil de tutsakların boyunlarına vurulan demirlerin lâle biçiminde olması şairi böyle bir ilişkiye yönlendiriyor. Bu ilişkiyi daha doğrusu şairin yaşantısını bilmeyen okur esere doğal olarak yanlış anlam verecektir. Bakınız Kemal Özer bu şiirden hareketle şiirin yaşantıya yaşantının şiire dönüşmesi hakkında neler söylüyor:

> "Yaşantımdan geldiği ilk söylenebilecek, yaşadığım semtin Lâleli olması. Ama aldığım bir duyum (tutsakların boyunlarında birer demir lâle taşımaları) beni çağrışımlara yönlendiriyor: Şapka / kıral, şapka /aldırışsızlık, şapka/asılmak, asılmak / boyun, kıral / lâle (demir / çiçek) yetiştirmek. Bir de, çağrışımların oluşumu ve sıralanışı aşamasında benim duygu düzlemiyle sınırlı kalsa da tavır alışım, bakışım giriyor işin içine. Bütün bunların bir araya gelip yoğrulmasıyla ortaya çıkan şiir, benim için aslında başlı başına bir yaşantı. Uğraşıyla olduğu kadar, sonucuyla da. Oluşturduğu görüntüyle, taşıdığı tavırla hem bir sevinç yaşatıyor, hem bir doyuma ulaştırıyor çünkü beni.
>
> Yazdıklarıma benim diyebilmek, ona kimliğimi ve yaşantımı koymakla çözüme ulaştıysa, bu kimliğin ve yaşantının ne olduğu, şiire nasıl yansıdığı da elbet gündeme gelecekti. İşte bu konuda yaptığım küçük bir araştırma ve vardığım birkaç sonuç."[118]

Okurla şairin eserin anlamlandırılması bağlamında aynı yaşantıda birleşmesi estetikte özdeşleyim (Einfühling) teorisini doğurmuştur. Fakat bu çok üst seviyede bir özdeşleyimi amaçlar. Richards ise bu konuda daha ölçülü davranır. O bir eseri anlamlandırmaya çalışan *"bütün okurların yaşantısını geçerli sayılmasından kurtulmak için sağlam sayılamayacak bir ölçüt*

---

[118] Kemal Özer, **İkinci Yeniden Toplumcu Şiire,** Demet Yayıncılık, Yordam Kitapları, İst. 1999, s. 63-64.

koyuyor: şiir bir yaşantılar öbeğidir, ama şairininkine en yakın olan yaşantılardır söz konusu olan."[119]

Elbette bu durum Ahmet Haşim'in o kadar karşı çıktığı edebiyat öğretmeninin yaptığı işi meşrulaştırmaktan başka bir şey değildir. Bu yaklaşım, "bu dörtlükte şair vatan sevgisinden söz etmektedir" cinsinden toptancı değerlendirmelere kapı açar. O halde nerede durmak gerekir? Richards'a göre okur, bir şiirden anladığı şeyin, şairin anlatmak istediğinin ancak küçük bir bölümü olduğunu unuttuğu için şiirin bütününü kendi anladığı anlam olarak kabul edebilir.[120] Bu durumda "okuyucunun bilincinde olması gereken olgu şiirde ifade edilen tecrübe ve duyguların sadece küçük bir kısmı olduğudur. Yani, o şiirin sadece küçük bir bölümünü, kendi dar bakış açısından gördüğü bölümü anlamakta, şiirin ifade ettiği tecrübeyi gözden kaçırmaktadır."[121]

Fakat bunu hemen her şiir için söyleyebilir miyiz? Bu anlayışa göre her şiir nice gizli anlamları içinde barındıran ve belli bir donanımı olmayan kimselerin asla nüfuz edemeyeceği bir organik yapıdır. Divan şiiri belki böyledir. Onun mazmunlar, göndermeler ve imge dünyasına girmeden, kelime ilişkilerini, edebî sanatlarını bilmeden bir beyti çözmek zordur. Bu bilgilerin ışığında Behçet Necatigil'in Gizli Sevda şiirine bakalım:

GİZLİ SEVDA
Hani bir sevgilin vardı
Yedi sekiz sene önce
Dün yolda rasladım
Sevindi beni görünce

Sokakta ayak üstü
Konuştuk ordan buradan
Evlenmiş, çocukları olmuş
Bir kız bir oğlan

Seni sordu
Hiç değişmedi, dedim,
Bildiğin gibi...
Anlıyordu.

---

[119] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 216.

[120] **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**, s. 506.

[121] **Age.** s. 507.

Mesutmuş, kocasını seviyormuş,
Kendilerininmiş evleri...
Bir suçlu gibi ezik,
Sana selâm söyledi.

Bu şiirde ortalama okurun çözemeyeceği bir anlam yumağı var mıdır? Buna *evet* demek çok zor görünmektedir. Anlatılan bir *gizli sevda* olmaktan çok dostların da tanık olduğu bildik bir sevdadır. Biz işin o yanıyla ilgilenmiyoruz. Anlam açısından okur bu manzumede dışarıda neleri bırakabilir? Şimdi denilebilir ki bu manzumede bir 'hikâye' anlatılmaktadır ve bu biz okurların çok bildiği, yaşadığı ve nihayette estetik yaşantı olarak içselleştirdiği bir durum söz konusudur. Bu manzumeyi anlamlandırmak için özel bir donanıma ihtiyaç yoktur. İşte bu durumda okur yanılabilir. Şiirin basitliği onlara anlamlandırmada bir kolaylık sağlar; bu doğrudur. Zaten Richards da gerek hayat gerekse eğitimin beslediği bir estetik yaşantıdan yanadır. Bu durumda şiirin yalın anlatımı ve bizim açımızdan bildik bir öyküyü anlatmış olması duygusal etki kuramını dumura uğratmaz. Aynı yolda mesela Kemalettin Kamu'nun *Bingöl Çobanları* ya da Faruk Nafiz'in *Han Duvarları* şiirini ele alırsak benzer bir durumla karşılaşırız. Fakat eğer Sishype efsanesini[122] bilmezsek Özdemir Asaf'ın aynı adlı şiirini anlamlandırmakta zorluk çekeriz.

SISYPHE

Seni öylesine düşündüm ki,
Öylesine, yaşama'dan önce.
Senden başka bir şey yok sanki.
Ama nasıl da varsın derim sana,
Düşüncelerimce.

Seni öylesine, buldum ki,

---

[122] Yunan mitolojisinde sözü edilen Sisypos efsanesinin hikâyesi şöyledir: "Sisypos tanrılara karşı suç işlemiş kişidir, onlarla boy ölçüşmeye giriştiği için de ölüler ülkesinde korkunç bir cezaya çarptırılır. İlkin adına Odysseia'da rastlanır. Hades'te gördüğü Sisypos'u şöyle tanımlar Odysseus: Sisypos'u gördüm korkunç işkenceler çekerken / Yakalamış iki avcuyla kocaman bir kayayı / ve kollarıyla, bacaklarıyla dayanmıştı kayaya / habire itiyordu onu bir tepeye doğru / işte kaya tepeye vardı varacak, işte tamam / ama tepeye varmasına tam bir parmak kala / bir güç itiyordu onu tepeden gerisin geri / aşağıya kadar yuvarlanıyordu yeniden baş belâsı kaya / o da yeniden itiyordu kayayı tekmil kaslarını gere gere / kopan toz toprak habire aşarken başının üstünden / o da habire itiyordu kayayı, kan ter içinde." Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İst. 1972, s. 349.

Öylesine, kendimden fazla.
Yalnız sensin gölgesiz,
Ayrılmamacasına, yanımda..
Akların arasında karan,
Karaların ortasında akınla.

Öylesine istedim ki seni,
Senden önce..
Öylesine, her şeyin içinde,
Öylesine dışında,
Gün, gece.

Seni öylesine yaşadım ki,
İnan
Artık nereye baktığım belli değil,
Ne yaptığım belli değil,
Vardığım sonrasızlıkta

Bu, mitolojide olduğu gibi hergün kendi kayasını dağın zirvesine taşımak zorunda olan insanın biteviye yaşantının izdüşümüdür. Özdemir Asaf bu motifi aşk temasına dönüştürerek işlemiştir. Artık sevgili hergün bir saadete çıkacağına inandığı zirvelere taşınan bir figürdür. Fakat her defasında yenilgi ve başa dönme durumu vardır. Sür-git bir işkencedir bu. Şair bir mitosu dönüştürerek kullanmış dolayısıyla şiirin kodlarını herkese kapamıştır. Bu bakımdan ancak bu kodları çözmeye muktedir okuyucular bu şiirin anlam evrenine girebilecektir. Ama aynı motifi işleyen Sabahattin Kudret Aksal'ın şiirinde bu kodlar okuyucu için o kadar kapalı değildir.

SİSHİPE
Ne ki yaşam, sürgit yanlış
Dönemeçlerde, raslantı
Soğuk gökü kışın katı
Yamaçlardan doruğa çıkış
Erir elinizde kaya,
İnce elek bir avuç un
Koştunuz boşuna yorgun
Durur bakarsınız aya.

Richards'ın ileri sürdüğü düşüncelerden biri de okurun edebî eseri anlamada şairle aynı referans zenginliğine sahip olamayacağı meselesidir. Bunların başında *dil* gelir. Richards işlevi konusunda dili iki kategoriye ayırır. Birincisi bilgi vermek üzere *göndergesel* (referantial) ikincisi ise

duygular uyandırmak üzere duygusal (emotive) kullanıştır. Birincisi dilin bilimde ikincisi de sanatta kullanımıdır.

Şairin dili, kelimeleri kullanış biçimiyle okurun algılayış biçimi sırasında kimi zaman fırtınalar koparan farklılıklar görülür. XVI. yüz yılda Divan şiirinde kullanılan 'yosma' kelimesi çok güzel kadın, sevgili anlamındadır. Zaman içerisinde hayattaki kimi görüntülerin de etkisiyle bu kelime sevgili anlamını yitirdi ve daha çok hafifmeşrep kadın anlamında kullanılmaya başlandı. Bu gelişmeden haberi olmayan okur eski bir metni hafifmeşrep kadına âşık olan bir delikanlının acıklı durumu olarak okuyabilir ve bunun da öyle olduğuna inanabilir. Mehmet Âkif Çanakkale Şehitleri şiirinde yedi düvele karşı savaşan Türk askerinin yüceliğini, kahramanlığını ifade etmek için;

Bedr'in aslanları ancak bu kadar şanlı idi

diye bir dize yazar. Bir mukayese ve benzetme amacından başka bir art niyet taşımayan bu dize kimi dinci çevrelerce çokça eleştirilmiş ve eleştirilmeye devam etmektedir. Burada okurun algı fukaralığı devreye girmektedir. Bu dizedeki 'ancak' kelimesi Bedir savaşında müşriklere karşı savaşan Müslümanlarla Çanakkale'de Hristiyan dünyaya karşı savaşan Türk askerleri yaptıkları mücadelenin niteliği ve hedefleri bakımından eşitlenmiştir. Hz. Peygamber devrinde Bedir Savaşı'nın Müslümanlarca önemi neyse geçen yüzyılın başında aynı saldırıya uğrayan Müslüman dünyası içinde Çanakkale Savaşı da aynı önemi haizdir. İşte esere duygularının ve dünya görüşü penceresinden bakanların düşecekleri yanılgılara örnek! Okur şiirin bütününde anlatılmak istenen anlamı görmezden gelip bir kelimeye takılıp kalabilmektedir. Bu durumda şöyle diyor Richards: *"Kısacası okuyucunun şahsi tecrübesi, şiirin bağımsız olan organik bütünlüğüne zarar vermektedir."*[123]

Buna karşılık Richards okurun kendi deneyimlerine, duygu ve çağrışımlara sahip olmasını yadırgamaz. Onu daha çok şahsi tecrübelerin evrensel olmayışı ilgilendirir.[124] Okur şiiri anlamlandırmada yukarıda Gizli Sevda örneğinde olduğu gibi kendi deneyimlerinden yararlanabilir.

Richards'a göre; "Okuyucuda her zaman aynı tepkiyi uyandıran şiir büyük şiir değildir." Buna göre Gizli Sevda, Han Duvarları, Bingöl Çobanları sınavı geçemez. Hangi metinlerin büyük şiir olduğu konusunda Richards şu ifadelere veriyor:

"Büyük şiir, sadece değişken bir dünyanın esnek tepkilerle değerlendirilmesinin bir ifadesi değildir. O, aynı zamanda, farklı

---

[123] **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**, s. 507.

[124] **Age.** s. 507.

kuşaklar tarafından okundukça, bu kuşakların ruhlarında yeni tepkilere, yeni değerlendirmelere yol açan bir şiirdir. Büyük şiir, farklı zamanlarda okunduğu zaman da, okuyucunun ruhunda yeni hiyerarşik düzenlemelerin oluşmasına, yeni değerlerin yaratılmasına sebep olur."[125]

Büyük şiiri dinle mukayese eden Richards onun da tıpkı din gibi yorumlara açık olduğunu belirtir.

"Bir din de büyük şiirdir. Her an yoruma açıktır; çeşitli kuşaklara hitap etmezse, ölür gider."[126] Bu sözü biz Ahmet Haşim'in poetikasında yer alan şiirin *"resullerin sözü gibi, muhtelif tefsirata müsait bir vüs'at ve şümulü haiz olmalı"* cümlesiyle birlikte düşünmek istiyoruz.

Duygusal Etki Kuramı sanat eserinin anlamlandırılmasında çözümü okurda arayan bir kuramdır. Okuru nicelik açısından çok nitelik açısından bir değerlendirmeye tabi tutar. Estetik yaşantıya ve belli bir sanat donanımına sahip okurdan yanadır. Bu daha sonraki bölümlerde göreceğimiz okuru sanat eserinin yaratılma eylemine katmak hususu ile aynı şey değildir. Her şiir yeni bir bilinç seviyesini gösterir. Basmakalıp ölçütlere sahip okur her şiire sahip olduğu ölçütlerle bakacak üstelik bunu bir alışkanlık haline getirecektir. Çağ açan çağ kapatan kimi metinlerin kendi devirlerinde anlaşılamamasının nedenlerinden biri de bu basmakalıp bakış açısıdır. Bu durumdan kurtulmak ve gerçek anlamda duyguların yönlendirmesine ve aldatmasına kapılmadan objektif ölçütlere ulaşmak için şair gibi gerçeklere çeşitli bakış açılarıyla yaklaşmak, kendini donatmak, denenmesi gereken çeşitli hususları tecrübe etmek ve nihayette sürekli değişim ve gelişmeden kendi hissemize düşen payın avcısı olmayı bilmelidir. Zira sanat insanları 'alışık oldukları tepkilerden okuru kurtaran bir zenginliktir.

---

[125] **Age.** s. 507.

[126] **Age.** s. 508.

ALIMLAMA KURAMI

Alımlama kuramı ya da estetiği (Rezeptionsästhetik) olarak tanımlanan kavram geçen yüzyılın ikinci yarısından itibaren gündeme gelmiş bir okuma, anlama yorumlama biçimidir. Bu kuram doğrudan doğruya okuru merkeze alır. Okurun bilgisi, birikimi ve donanımı eserin algılanmasında, anlamlandırılmasında birincil rol oynar. Yazarın bilerek veya bilmeyerek bıraktığı anlam boşluklarını okuyucu tamamlar. Böylelikle metnin içine dahil edilmiş olur. Bu haliyle politik, psikanalitik, sosyal vb. gibi çeşitli okuma biçimlerini deneyebilir.

Alımlama kuramı okuru merkeze almakla bundan önceki bölümde incelediğimiz Duygusal Etki Kuramı'yla birleşmez. Aksine o kuramda okurun, yazarda mevcut estetik yaşantıya ulaşması için duygusal arınma, eserden zevk alma gibi kendi insiyak ve dürtüleriyle esere bakması tavsiye edilmekteydi. Eser bir bakıma okurda olanı ortaya çıkaran bir uyarıcı konumunda idi. Alımlama kuramında ise okur eserin yaratılış sürecine katılmakta kendi estetik yaşantısını metne transfer edebilmektedir. Burada okurun metinde bulduğu ya da yazarın kasten veya bilmeyerek bıraktığı boşlukları doldurma eylemi öne çıkmakta, önem kazanmaktadır. Bu boşluklar okurun duygusal birikimi ile değil bilimsel ve düşünsel birikimi ile doldurulur. Bu bakımdan Alımlama kuramı sadece eserin anlam sorunu ile ilgilenir.

Bilindiği gibi sanat eserleri birden fazla anlam içerirler. Birbiri üstüne konuşlanmış anlam katmanları birkaç bakış açısıyla irdelenmedikçe anlaşılamazlar. Yazarı, metni değil de, sanat eserinin tüketicisi olan okuyucuyu öne çıkaran Alımlama kuramı çağımızın itibar ettiği okuma tarzlarının başında gelir. Roland Barthes bu edimi, *"Okurun doğumu, yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir"*[127] der. Başlangıçta bu katı ve kesin bir hüküm gibi görünmektedir. Fakat modern çağın sanat anlayışı dikkate alındığında metin üzerinde yazarın gölgesinin her zaman var olduğu durumları hatırlamak ve eserin değerinin sanatçının değerinden geldiğini kabul eden eleştiri anlayışı dikkate alındığında, bu hükmün en azından değerlendirilmesi gerektiği düşüncesi ortaya çıkar.

Metnin doğru ve iyi anlaşılması için yazarı öldürmenin gerekliliğine inananlardan biri de Umberto Eco'dur. Ona göre; *"Yazar yazmayı bitirdikten*

---

[127] Marie Pauline Rosenau, **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, Ark-Bilim ve Sanat yay. Ank. 1998, s. 55.

sonra, metnin yolunu tıkamamak için ölmelidir."[128] Bu fiziksel bir ölümden çok 'ortalarda görünmemek' şeklinde algılanabilir. Bir bakıma sanatçının şöhret ve gölgesinin metnin üstüne düşmesini engellemek ameliyesidir bu.

Sanatsal dikkatini yetenekli yazardan yetenekli okura yönelten Milorad Paviç'e göre ise; *"Hep yetenekli yazarlardan bahsediyoruz; artık yetenekli okurlardan bahsedelim."*[129]der. Okuru yetiştirenler yazarlardır. Bu bir bakıma yazarın yeteneğinin okurun ne olduğunu bilmediği yeteneğinin ortaya çıkarılmasında öncü görevi görmesidir. Divan edebiyatında nazire geleneği bu bağlamda yani şairi de bir okur olarak düşündüğümüzde bir şairin bir başka şairin gazeline yaptığı nazirenin asıl metinden daha güzel olması bu duruma örnektir. İkinci şair sadece bir şair olarak değil aynı zamanda bir okur olarak da ilk metni algılamış ve daha iyisini yazacağı iddiasıyla yeni bir metin ortaya koymuştur. İlginç olan ikinci yani nazire metinlerin ana metinlerden genellikle daha güzel olması hadisesidir. Bu bakımdan Alımlama kuramının ilk örneklerini kendi edebiyatımızda bulabilmekteyiz.

FUZÛLÎ'NİN GAZELİ[130]

Penbe-i merhem-i dağ içre nihândır bedenim
Diri oldukça libâsım budur ölsem kefenim

Câni cânan dilemiş vermemek olmaz ey dil
Ne niza' eyleyelim ol ne senindir ne menim

Taş deler âhım oku şehd-i lehin şevkından
Nola zenbûr evine benzese beytü'l-hazenim

Tavk-ı zencir-i cünun dâire-i devlettir
Ne revâ kim meni andan çıkara za'f-ı tenim

Aşk ser-geştesiyem seyl-i sirişk içre yerim
Bir habâbın ki hevâdan doludur pîrehenim

Bülbül-i gam-zedeem bağ u bahârım sensin
Dehen ü kadd ü ruhun gonce vü serv ü semenim

Edemem terk Fuzûlî ser-i kûyun yârin
Ne kadar zulm yeri ise mana hoştur vatanım

---

[128] **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, s. 55.

[129] **Age.** s. 55.

[130] Cem Dilçin, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, TDK. yay. 6. bs. Ank. 2000, s. 270-273.

ŞEM'İ'NİN NAZİRESİ
Râzıyem her ne ederse bana serv-i semenim
Tiğ-ı cevri ile 'sad-pâre kılursa bedenim

Beni öldürmeğe âr eyler imiş sîm-tenim
Varayım yalvarayım boynuma takıp kefenim

Beni tek zülf-i dil-âvizine ber-dâr eyle
Çekeyim pâdişehim kendi elimle resenim

Göremez girsem eğer mûr-ı zâîfin gözüne
Ey Süleyman-ı zaman böyle hayâl oldu tenim

Gözümün yaşı gibi çıktı gözümden dünyâ
Yârdan gayrı görünmez gözüme kimse benim

Hulle-i cennet olursa çekeyim çâk edeyim
Dem-i vaslında bana hâil olur pîrehenim

Şem'i'yem gûşe-i meyhâneyi vermem feleğe
Gül-şen-i bağ-ı İrem'den bana yeğdir vatanım

ŞEYH GALİP'İN NAZİRESİ
Neye müncer ola hâlim bu televvünle benim
Dil peşîman-ı güneh tevbeye varmaz dehenim

Bend bend olmadayım rişte-i tûl-i emele
Kâfir-istân-ı ser-i zülfü müdür ya vatanım

Nev-bahâr-ı gam-ı la'liyle gönül gül-bün-i hûn
Zikr ü fikrimde pey-â-pey sitem-i yasemenim

Şem'-i efsürdeye, fânûstan olmaz behre
Dûş-i câna nice bir bâr olacaktır bedenim

Çâre yok neyleyeyim dest-i irâdet kûtah
Çekmeğe kâil idim kendi elimle resenim

Şîvenin şîveye tebdîl ederdi Yakûb
Görse agûş-ı Zeliha'daki beyt-i hazenim

Çar-mîh-ı sitem-i kayd-ı anâsır bu aceb
Çarh-ı çârümde Mesîhâ gibi kadr-i sühanim

Şeb-i hicrân ne belâ kevkebim eyler pinhân
Dide-i bahtı remend-dide eder pîrehenim

Nazımız çarha geçer derse eğer mürşid-i Rûm
Sen benimsin benim ey Galib-i bî-çâre benim

Bu durum Halk şiirinde de görülür. Kimi zaman tanzir edilen koşmalar asıllarından daha güzel olur. Aşağıda Dertli'nin bir koşmasına Seyrânî ve Tokatlı Nurî'nin yazdığı nazireleri okuyacaksınız.

DERTLİ'NİN KOŞMASI
Gird-âb-ı mihnette kapandın kaldın
Vermedin bir yandan ses kara bahtım
Anladım gafilsin uykuya daldın
Deli poyraz gibi es kara bahtım

Âlemde bir candan korkulmaz iken
Pençenden kimseler kurtulmaz iken
Aslana kaplana yırtılmaz iken
Dedirdin tilkiye pes kara bahtım

Dertliyâ çıkar mı bu işin ucu
Şimdi fark eden yok altını tuncu
Evvel beğenmezdim mesi pabucu
Verdirdin çarığa mes kara bahtım

SEYRANİ'NİN NAZİRESİ
Nice defterlerden isim sildirdin
Gelmedi hiç senden ses kara bahtım
Bahtın gemisinde yelken yok bildin
Durma lodos gibi es kara bahtım

Ahd ettim bir gonca bulmamasına
Bulmadım çaresin solmamasına
Bu derdinden iflah olmamasına
Kat'iyen ümidin kes kara bahtım

Âlem yıkıcıdır yoktur yapucu

Kimi cellât olmuş kimi kapucu
Ezel giymez iken mesi pabucu
"Verdirdin çarığa mes kara bahtım"

Ağır meclislerde sıkılmaz iken
Mengeneye versen bükülmez iken
Seyrânî aslana yıkılmaz iken
"Dedirdin tilkiye pes kara bahtım"

TOKATLI NURİ'NİN NAZİRESİ
Yine defterlerden silmişler beni
Duyunca bir çirkin ses kara bahtım
Sandılar gemimin yoktur yelkeni
İnadına çoşkun es kara bahtım

Âlem yıkıcı olmuş yok yapucu
Kimi cellât olmuş kimi kapucu
Ezel giymez idik mesi pabucu
Verdirdi çarığa mes kara bahtım

Her vech ile başa çıkılmaz iken
Cendereye vurup sıkılmaz iken
Bu Nurî aslana yıkılmaz iken
Dedirdi, tilkiye pes kara bahtım

Çağımızın edebiyatı okuru edilgen durumdan çıkarmayı amaçlar. Bu eylemin estetik ve eleştirel olduğu kadar üzerinde şimdiye kadar hiç değinilmeyen ticari boyutu da vardır. Kendisini eserlerin içine daha çok katabilmenin yolunu öğrenen ve bundan haz duyan okur daha çok kitap okuyacak dolayısıyla satın alacaktır. Postmodern eserlerin yerden mantar gibi bitmelerinin ardında bu ekonomik ilişkilerin payının da olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

Bir sanat eserinin biri üretim diğeri tüketim olmak üzere iki süreci vardır. Alımlama kuramına göre tüketim süreci eserin üretim süreci olmaktadır. Yazarın yerine okuyucu almaktadır. Roland Barthes bir metnin üretimini çıktığı noktada (yazar) değil, vardığı noktada (okur) olduğunu söyler. Yazarın bilerek bıraktığı ya da okuyucunun bulduğu boşluklar hatta yarattığı boşluklar doldurulmak suretiyle okur daha fazla metne katılır; onun bir parçası olur. Burada okurun birikimi, donanımı öne çıkmaktadır.

Ahmet Haşim de poetikasında nitelikli okur ve okuyucunun muhayilesinin yardımı ile metnin boş bırakılmış gibi görünen kısımlarının tamamlanacağını teklif eder.

> Şiirde bazı aksamın şüphe ve müphemiyette kalması bir hata ve bir kusur teşkil etmek şöyle dursun, bilâkis şiirin bediiyatı nokta-i nazarından elzemdir. Üslûpta körletici bir sarahat, İngiliz bediiyatçısı Ruskin'in dediği gibi, muhayyileye yapacak hiçbir şey bırakmaz; o zaman san'atkâr en kıymetli müttefiki olan kariin ruhundan gelecek yardımı kaybetmiş olur. Eser-i san'atin en büyük hedefi muhayyileyi kendine râmetmektir. Buna muvaffak olmıyan eserin diğer bütün meziyet ve faziletleri, onu bir eser-i san'at olmamaktan kurtaramaz."

Her ne kadar Ahmet Haşim bu ameliyeyi mânâ araştırmak ya da metnin anlamının ortaya çıkması için bir yol olarak tasvip etmese de onun arzu ettiği şey, okuyucunun muhayyilesinin eserin okuma sürecine katılmasıdır. Böylece okuyucunun ruhundan gelecek yardımı almış olur.

Alımlama kuramı Almanya'da ortaya çıkar. Wolfgang Iser ve Hans-Robert Jauss'un başını çektiği bu kuram Konstanz Üniversitesi'nde yoğunlaştığı için Konstanz Grubu adıyla anıldı.

Wolfgang Iser

Okuru eserin merkezine alarak değişik okuma biçimlerini kurgulayanların başında Iser gelir. Wolfgang Iser, metindeki "boşlukların doldurulması"ndan, Roman Ingarden ise "belirsiz alanların belirli hale getirilmesi"nden söz eder. Bu anlayışa göre metni anlamlandıran okurdur. Fakat anlam bir metnin içinde rafine bir biçimde bulunmaz. Okur okuma edimi sırasında yavaş yavaş bu anlam iskeletini kurmaya çalışır. Artık ne biyografik ve psikanalitik kuramda yazarın zengin yaşantısından ve kişiliğinden söz etmek söz konusudur ne de Yeni Eleştiri kuramında olduğu gibi sadece metne mutlak teslimiyeti öngören ve anlamı metinden bağımsız bir durumda görmeyen anlayış söz konusudur. Bu kuramda biri yazarın tamamlanmış bir bütün olarak ortaya koyduğu edebî metin diğeri de okurun bu metni okuyarak kendi bilgi, birikim ve donanımı ile giriştiği somutlama çabasıdır. Metin ile dış dünya arasındaki ilgi okurun okuma edimi ile kurulur. Alımlama kuramında metni yaratan sanatçı dış dünyadan etkilenir. Onun eserine yansıyan bir bakıma dış dünyanın, içinde yaşadığı çevrenin kültürü, birikimi, dikkati ve oraya ait hayat sahneleri, töre ve kuralları, estetik ve dinsel normlarıdır. Okur da eseri okuma edimi sürecinde aynı çevre ve birikimden yararlanır. Bir bakıma yazar ve okur aynı malzemeden inşa edilmiş iki kutuptur. Yaratma ve tüketme sürecinde eserin anlamlandırılmasında başvurulan birikim ve bilgi ortaktır. Fakat bu kurama göre;

"sanatçının eserinde dile getirdiği gerçeklik ile toplumun bellediği gerçeklik farklıdır. Alışılmışın reddedilişi ya da inkârı denen bu sunuş, okuru, gerçekliği kaldırılmış normlar ve davranışlar karşısında yeni çözümler bulmaya zorlar ve onu bir varsayımdan bir varsayıma iterek boşlukları doldurmaya yöneltir."[131]

İşte bu esnada okur bir yaratıcı güç olarak esere dahil olur. Alımlama kuramı yazarın eserinde döşediği raylar üzerinden yolculuk yapan okur değil aynı zamanda makası değiştirip farklı sonuçlara varmayı hedefleyen bir okuma edimini gerekli kılar. Bu konuya Cengiz Aytmatov'un dilimize Sultanmurat ya da Erken Gelen Turnalar adlı hikâyesinin final sahnesini hatırlatarak açıklık getirmek doğru olacaktır. Okuyanların bildiği gibi o öyküde II. Dünya Savaşı sırasında kıtlığın baş göstermesi ile uzak bir ovayı sürmeye gönderilen birkaç erkek çocuğun yaşadığı trajedi anlatılmıştır. Öykünün sonunda gurubun reisi olan Sultanmurat adlı çocuk kurtların saldırısına uğrar ve atı ölür. Aç kurtlardan biri Sultanmurat'a yaklaşır. Çocuğun elinde atın üzengisi vardır. Kurt ve çocuk birbirlerine saldırmaya hazır durumdadır. Civarda yardıma gelecek hiç kimse yoktur. Kurt ve Sultanmurat birbirlerinin gözlerinin içine bakarlar. Yazar burada öyküyü bitirir. Artık topu taca değil okura atmıştır. Her okur kendi birikimi, dikkati ve donanımı ile bu öyküye bir son hazırlayacaktır. İçinden bu öyküyü nasıl bitirmek gerekiyorsa öyle bitirecektir. Fakat burada Duygusal Etki Kuramında olduğu gibi duygular değil, akıl, mantık, bilimsel ve düşünsel unsurlar öne çıkacaktır. Yazar böyle bir son hazırlamakla okuru eserin içine katmış olmaktadır.

Sanatçı yaratma sürecinde anlatma ve ifade tasarrufları doğrultusunda kullandığı türün cinsine göre birtakım boşluklar bırakır. Okur bu boşlukları aynı kültürden gelmenin verdiği rahatlıkla doldurarak kendisini eserin içine katar. Bunun yanında yazarın dikkat etmediği ya da farkına varmadığı boşlukları okur bulur çıkarır. Bir bakıma esere yeni ilaveler yapar. Fakat bu okuma süreci içinde okurun şahsi tasarrufu olarak kalır ve metne somut olarak eklemlenmez. Zira bir metin yayımlandıktan sonra artık tamamlanmış bir bütün olarak kabul edilir. Okurun buradaki işlevi soyutu somutlayarak okuma ve anlamlandırma ameliyesidir.

Şimdi bu kuram çerçevesinden Ahmet Kutsi Tecer'in *Besbelli* adlı şiirine bakalım:

BESBELLİ
Besbelli ölümüm sabahleyindir
İlk ışık korkuyla girerken camdan

[131] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 223.

Uzan, başucumda perdeyi indir
Mum olduğu gibi kalsın akşamdan.

Sen koş terlikle haber vermeye,
"Kiracım bu sabah can verdi" diye,
Üç beş kişi duysun ve belediye,
Beni kaldırmaya gelsin, odamdan.

Evden çıkar çıkmaz omuzda tabut,
Sen de eller gibi adımı unut.
Kapımı birkaç gün için açık tut,
Eşyam bakakalsın diye arkamdan.

Manzumede şiirin öznesi kendi ölümünü anlatmakta daha doğrusu tasavvur etmektedir. Bu tip yalnız ölüm modelini özne dış dünyadan yani gerçekleşmiş önceki örneklerden almıştır. Buraya kadar yadırganacak bir husus yoktur ve Alımlama kuramına uygundur. Şiirin ilk dörtlüğü öznenin kendi ölümünü daha çok sabah vakti olacağını düşünmesiyle başlar. Gece boyunca acı çekecek, can çekişecektir. Bu sırada yanındaki ev sahibinden perdeyi indirmesini söyler. Zira sabahın ilk ışıklarıyla birlikte can vermeyi düşlemektedir. İkinci dörtlük;

Sen koş terlikle haber vermeye,
"Kiracım bu sabah can verdi" diye,

dizeleriyle başlar. Özne ölmüştür. Başucundaki ev sahibi belediyeye haber vermeye gidecektir. Fakat okur bu arada gece boyunca olup bitenden habersizdir. Şair bu alanı boş bırakmıştır. Gece boyunca ne olduğu bizim okur olarak meçhulümüzdür. Özne gece boyunca acı mı çekmiştir, yoksa dostlarına mektup mu yazdırmıştır, dua mı etmiştir, Kur'ân mı dinlemiştir, ya da bir daha uyanmamak üzere bir komaya mı girmiştir. İşte şairin bıraktığı bu boş alan okur tarafından doldurulacaktır. Okur bu eylemi yaparken ya dış gerçeklikten yararlanacak ya da Alımlama estetiğinin arzuladığı bir biçim olan yaratıcı muhayyilesini kullanacak o güne kadar dikkat edilmeyen ve bu metne yakışır bir duyarlıkla bırakılan boşluğu dolduracaktır. Tercih okurundur. Onun estetik yaşantısının zenginliği eserin bu boş bırakılan alanına hayat verecektir.

Aynı doğrultuda İlhan Berk'in *Kızılırmak* şiirine bakalım:

KIZILIRMAK
7 Ekim 1951
Bir soğuk, bir karanlık, bir ıssız geceydi
Otuz kişiydik, ağzımızı bıçak açmıyordu
Seni gördük kamyonun penceresinden

Keyifli keyifli akıyordun
Hepimiz tutup cigaralarımızı yaktık
Türkü söyledik.

Bu manzumeyi okuyan duyarlı bir okuyucu şairin boş bıraktığı alanları hemen farkedecektir. Okuma edimi sırasında bu boşlukları kendince doldurarak metne dahil olacaktır. Fakat burada her okurun aynı dolgu malzemesini kullanması söz konusu olamaz. Okurun düşünsel zenginliğine göre bu okumanın niteliği değişecektir. Manzumede boş bırakılan alanlar olarak ilk bakışta bu yolculuğun nereden nereye yapıldığına dairdir. Türkiye coğrafyasını bilen okur Kızılırmak'ın akış yönünü dikkate alarak Doğu'dan Batı ve kuzey batıya doğru olduğunu hatırlayacaktır. Aynı şekilde bir kamyonun ya da kamyondan bozma otobüste seyahat eden otuz kişinin kimliği hakkında boş bırakılan bilgileri tamamlayacaktır. Burada Simurg imgesiyle bir ilişkisi olmadığına göre bu otuz kişinin öğretmen, asker, hükümlü ya da gurbetçi olabileceği fikri ağır basmaktadır. Fakat bu insanların ortak yanının 'ağızlarını bıçak açmaması' yani bir sıkıntının sahipleri olmasıdır. Bu insanlar Kızılırmak'ı görür görmez keyiflenmiş ve tutup cigaralarını yakmışlar ve türkü söylemeye başlamışlardır. O halde bu insanların Kızılırmak'la ilgili geleceğe dair bir hesapları, beklentileri vardır. Acaba sene 1951 yılı olduğuna göre bu insanlar eşkıya korkusu mu çekiyorlardı? İşte bu boşlukları da okuyucu dolduracaktır. Bunu alışılagelmiş anlam kalıplarıyla değil de bir sanat eserinin şaşırtıcılığını ihmal etmeden yaratıcı bir biçimde yapılmış olması Alımlama kuramının okuru esere katma bağlamında çok arzu ettiği bir tasarruf olacaktır.

Iser'in kuramını inceleyen Moran'a göre;

> "Yazar belli bir dönemde egemen olan dünya görüşünü ele alırken onu kopya ederek sunmaz, onun eksik bıraktığı, görmezlikten geldiği, inkâr ettiği yönleri su yüzüne çıkarır. Her düşünce sistemi birtakım olanakları dışlamak zorundadır ve bu yüzden ister istemez eksik ve yetersizdir. Yazar genellikle bu boşluğa parmak basar, sistemi daha dengeli duruma getirmeye çabalar."[132]

Okur, yazarın bıraktığı boşlukları doldurmada bütünüyle özgür bırakılmış değildir. O yazarın eserine koyduğu temel anlamdan sapamaz. Örneğin kan davasının anlatıldığı bir romanda iki taraftan onlarca ölü vermiş insanlarının kaymakamın bir daveti üzerine birdenbire her şeyi unutarak sarmaş dolaş olmalarını beklemek doğru olmaz. Dış gerçekliğe uymaz. Okur ancak mesela böyle bir romanda kaymakam hükümetten aldığı güçle aşiretlerden birini başka bir yerde iskân ettirmek suretiyle kan dökülmesinin

---

[132] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 222-223.

önüne geçebilir. Bu bakımdan okur esere katkıda bulunurken ana temadan ve hayata egemen gerçeklerden uzaklaşmamalıdır.

Doğrudan doğruya Alımlama kuramına uymasa bile hem okur hem de yazarın eserin yazılmasında doğrudan taraf ve müdahil olduğu bir örnekten söz etmek yerinde olacaktır. Ahmet Midhat Efendi'nin Müşahedât adlı romanı Ahmet Midhat Efendi'den başlayarak romanın öteki kahramanlar Refet, Siranuş, Agavni, Mehmet Numan Efendi sık sık bir araya gelerek roman üzerinde çalışmalarıyla vücut bulmuştur. Bunlar arasında tek gerçek kişi yazar Ahmet Midhat Efendi'dir. Fakat o da hem yazar olarak hem de roman kahramanı olarak eserin içindedir. Roman bu ortak dikkatin ürünü olarak olgunlaşır ve yayımlanır. Bu durumda roman kahramanları hem roman kahramanı, hem yazar hem de okur durumundadır.

Iser edebiyat sanatını aynaya benzetir. "Baktıkça aynaya kendisini görür okur. Figürlerle özdeşleşir. Kurmaca olayları kendi gerçeklerini karşılaştırır."[133] Ülkemizde bir dönem önemli bir müzik hareketi olarak gündemi işgal eden Arabesk denilen şarkıların müzik kalitesi açısından o kadar zayıf olmalarına karşın bu kadar tutulmalarının arkasında o şarkılarda anlatılan duyguların köyden kente göçme sürecini yaşayan hemen her bireyde aynen yaşanmış olmasında aramalıdır. Dinledikçe kendisini bulduğu aşk, yenilmişlik, tutunamamışlık öyküleri değil midir bunlar?

Esere baktıkça derinleştikçe kendisini göreceğine göre okurun anlatacak ve esere katacak çok şeyi var demektir. Kemalettin Kamu'nun *Bingöl Çobanları* şiiri ya da Cahit Külebi'nin *Hikâye* adlı manzumesi bu türden yani baktıkça kendimizi göreceğimiz metinler değil midir? Arabesk şarkılarla bu metinler arasında bir akrabalık yok mudur? İşte Alımlama kuramı böyle bir gayretin peşindedir.

---

[133] H. Brachkert, J. Stickrath, **Literaturwissensvhaft. İn Grundkurs, Rowohlts Enzyklopädie**, Verlag 1995, Hamburg, s. 442'den akt. Yılmaz Özbek, **Post-Modernizm ve Alımlama Estetiği**, Çizgi yay. Konya, 2005, s. 29.

Hans-Robert Jauss

Alman Konstanz ekolünden okura dönük bir okuma yöntemi geliştiren Hans-Robert Jauss, daha çok tarihsel eleştiri yöntemine yaklaşır. Ona göre bir edebi eser yazıldığı dönemdeki tarihsel koşullar içinde okurların iyi ya da kötü tepkileri hesaba katılarak değerlendirilmelidir. Edebiyat tarihi okurların vereceği tepkiye göre yazılmalıdır. Zaman ya da akıp giden kronoloji bir eser için olumlu ya da olumsuz etki etmemelidir. Bir bakıma okurları istatistik nesnesi olarak kullanan bu görüşün Alımlama kuramının sınırlarını zorladığını kabul etmek gerekir.

Sanat eserlerini değişen estetik değerlerin takibi için kullanılabilecek birer belge gibi gören Jauss, okurların tarihsel dönemlerde verecekleri tepkilere göre bir değerlendirmeye gitmenin doğru olacağını düşünür.

Jauss;

> "tarih boyunca edebiyat zevkinde meydan gelen değişimleri de bu yolla açıklıyor. Şöyle ki, yenilik getiren beklentilere uymayan bir eser o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açar ve estetik ölçütlerin değişmesine neden olur. Ne ki zamanla bu beklentiler de kanıksanır, aşınır ve o zaman Rus biçimcilerinin dediği gibi alışkanlığı kıracak yeni formlar, yeni bir şiir dili, yeni stratejiler aranır."[134] der.

Jauss'un ortaya attığı görüşlerin uygulanabilirliği tartışmalıdır. Bir kere bu görüş yazılı edebiyatı ve belgeleri, arşiv geleneği olmayan, toplumsal hafızası güçsüz kültürler için söz konusu olamaz. Bir okur kitlesinin varlığı ve tepkileri ancak bu yolla ortaya konabilir. Bâkî, Zâtî, Fuzuli, Badatlı Ruhî gibi büyük şairlerin yetiştiği XVI. yüzyıl Osmanlı şiirinde hangi okur kitlesinden söz edebiliriz. Bu kitlenin var olduğunu düşünürsek beğenilerini ya da tepkilerini ortaya koyacak belgeler nerededir? Tezkirelerde birkaç satırla geçiştirilen değerlendirmeler bu konuda bir ölçüt olabilir mi? Bizim edebiyatımız için daha yakın döneme gelirsek devrinde Üstad-ı Azam olan Hâmid'i kaç kişi okumuştur?. Haşim'in dediği gibi okuyup anlayan kaç kişidir? Bir an için okuyucunun tepkisinin doğru bir ölçüt olduğunu düşünelim. Aynı Hâmid, Nazım Hikmet ve arkadaşları tarafından Resimli Ay dergisinde başlatılan Putları Yıkıyoruz kampanyasıyla tarihe gömülmek istenmiştir. Okurun beğenisinin yönlendirdiği edebiyat her şeyden önce okurda yüksek bir birikim ve donanım ister. Okurla eserin iletişimi de ayrı bir konudur. Tanzimat döneminde Divan şiirine karşı yapılan hücumlar okurlar

---

[134] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 226.

tarafından değil şairler eliyle olmuştur. Neredeyse okursuz bir edebiyat olan Divan şiirinin yeni sanatsal stratejiler bulamamasının bir bakıma kendini yenileyememesinin vebali okurlarda mıdır? Jauss, edebiyat formlarının gelişmesini ekonomik ve toplumsal koşullara değil aşınan edebiyat öğelerinin yenilenmesinin gerekliliğine bağlıyor. Tanzimat döneminde gazelin içeriğini değiştiren Namık Kemal ve Kırımlı şair Gazi Giray'ın çabaları eski bir alışkanlığa körü körüne bağlı kalan Recaizade Mahmud Ekrem tarafından *Tegazülden Geçemem* şiiriyle bu eski zevke olan düşkünlüğünü dile getirmiştir. Yahya Kemal *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı şiir kitabında yer alan tarz-ı kadîm şiirlerini kimi Batılı motiflerle süslemekten geri durmamıştır. Attila İlhan *serbest gazellerle* Jauss'un o kadar üstünde durduğu edebiyat formlarını değiştirme çabası içinde oluyordu. Turgut Uyar da *Divan* adı altında topladığı şiirlerinde eski şiirimizin formları üzerinde yeni biçim arayışlarına gidiyordu. Görüldüğü gibi bütün bu gelişmelerde okurun hemen hemen hiçbir rolü yoktur. Bu değişim bizde sanatçılar eliyle olmuştur. Jauss okurun rolü üzerinde dururken bunun geçerli ve uygulanabilir bir yöntem olmadığını atlamış görünmektedir. Bu her şeyden önce nitelikli bir okur kitlesini gerektirir. Bizim edebiyatımızda bir dönem kamyonlarla tüketilen İslâmî hidayet romanları bu konuda güzel bir örnektir. Tüketilen, okunan onca romana rağmen okuyucular bu eserlerin edebî niteliği hakkında bir tek söz etmemişlerken verdiği mesaj ve taşıdığı ideoloji hakkında ciltler dolusu konuşmalar yapabilmişlerdir. Yine bunca zaman içinde bu eserlerde formun gelişmesi açısından bir adım atılmamış olması da düşündürücüdür. Aynı tezgâhtan çıkmış testiler gibi yan yana dizilmiş yüzlerce romanı bir tek romanmış gibi okuyabiliriz.

Jauss, eserle okurun beklenti ufku arasındaki ilişkiyi bir ölçüt olarak görmektedir.

> "Eğer bir eser yazıldığı dönemden daha önceki bir dönemin beklentilerine yakınsa o modası geçmiş bir eserdir. Yok eğer, yazıldığı dönemin beklentilerini karşılamakla yetiniyorsa zamanına ya da 'modaya uygun' demektir. Ama daha ileriki bir dönemin beklentilerinin habercisi olacak kadar döneminden uzaksa ve ileri ise, o eser zamanında anlaşılmamış ve 'zamanından önce gelmiş' bir eserdir."[135]

Birinci gruba Muallim Nâcî'nin Mes'ud-i Harâbâtî mahlasıyla yazdığı gazelleri örnek gösterebiliriz. Devrinde yapay bir yönelimle edebiyatımızda birdenbire bir gazel furyası başlamıştı. Yazılan yüzlerce gazel, onlara nazireler Şinasi ve Namık Kemâl'in gayretleri ve devrimci hamleleriyle yeni bir yola girmiş mevcut edebiyatı kirletmekten başka bir şey yapmamıştı.

---

[135] **Age.** s. 226.

İkinci grup esere Hamid'in, Mehmet Emin Yurdakul'un, Ziya Gökalp'in, Nazım Hikmet'in, Faruk Nafiz'in, Mahmut Yesarî'nin, Esat Mahmut Karakurt'un, Yaşar Kemal'in kimi metinlerini gösterebiliriz. Artık edebî müşterisi olmayan metinlerdir bunlar.

Üçüncü gruba Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi'ni, Tanpınar'ın Huzur'unu, Osman Türkay'ın kozmik şiirlerini örnek gösterebiliriz. Yazıldığı dönemin ötesini işaret ettikleri için farklı anlaşılmışlardır.

Bu bakımdan Jauss'un okurları görüşlerinde ittifak etmiş bir kitle olarak düşünmesi yeterli değildir. Bugün ülkemizde okur merkezli bir istatistik yapılsa siyasal partilerin oy istatistiğine benzer bir tablo ortaya çıkacaktır. Edebiyatın estetik değerlerini değiştirebilecek nitelikli bir okur kitlesi her toplumun sahip olmayı arzu edeceği bir zenginliktir.

Stanley Fish

Alman Konstanz ekolünün dışında Amerikalı kuramcı ve eleştirmen Stanley Fish sanat eserini anlamlandırmada okura aktif rol vermeyi daha da ileri götürür. Bu kuramın kurucularından Alman Wolfgang İser'e göre okur yazarın bıraktığı ve kendisinin bulduğu boşlukları düşünsel ve bilgisel yoldan tamamlayarak eserin anlamına ve yaratılma sürecine katkıda bulunmayı hedefliyordu. Stanley Fish ise metnin böyle bir okumaya ihtiyacı olmadığını anlamın okuma edimi içinde okurda uyanan yaşantılar olduğunu vurgular. Metinde geçen bir imgenin bir sözcüğün uyandırdığı çağrışımlar okurda bir yaşantıya dönüşür. Bu durumda da okuyucu aktif hale geçer. Okuma zevkli, keyifli ve heyecanlı bir sürece dönüşür. Zira eserin sunacağı her uyarı okurda bir yaşantının ortaya çıkmasına yol açacaktır. Doğal olarak bu durum her okurun kendi estetik yaşantısına bakarak bir anlamlandırmaya gitmesi tehlikesini doğuracaktır. Burada Richards'ın kuramına yaklaşabiliriz. Fakat Fish okura da eleştirmene de tam bağımsız yorum hakkı tanımaz. Onlar *"tek başına ve boşlukta değildir."*[136] *Okuru* ve eleştirmeni başka okur ve eleştirmenlerin oluşturduğu bir skala içinde gören Fish, daha çok eserin başka okumalarla zenginleşen 'bir' şekilde okumalarına kıymet verir. Yani bir bakıma eserde saklı anlamın genel çerçevesi dışına çıkmayı hoş görmez. Bizim edebiyatımızda Divan şiir şerhleri bu yolda yapılan okumalar olarak görülebilir. Şimdi denilebilir ki zaten o edebiyatın hazır anlam kalıpları, imgeleri, mazmunları ve kelime ilişkileri vardır. Bir eleştirmenin ya da okurun o metni başka türlü okumasının neredeyse imkânı yok gibidir. Su Kasidesi'ni kim şerh ederse etsin küçük anlam ve yorum farklılıklarından başka türlü bir okuma ya da şerh yapamaz. Metin Akar'ın Su Kasidesi şerhi ile Halûk

[136] **Age.** s. 227.

İpekten'in şerhi arasında ne fark vardır, diye sorulabilir. Bu durumda söyleyecek fazla bir şey yoktur. Zira bu edebiyat inşa edilirken zaten anlam dünyasını da açığa vurmuştu. Fish'in söylediği işte buruda devreye girmektedir. Sâmî'nin daha önce zikrettiğimiz;

Hazır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurur
Rahne-i seng-i siyeh penbe-i minâdandır

Beyti her şeyin bu kadar açık olduğu bir edebiyatta niçin tam bir anlama kavuşturulamıyor? Bunun nedeni basittir. Zira her müşerrih bir öncekinin döşediği raylardan yürümeyi tercih etmektedir. Kendi yaşantısını hesaba katmadan ısmarlanmış bir yaşantı çerçevesinden metne bakmaktadır. Fish elbette ki böyle bir aşırılığın peşinde değildir. Fakat diyelim ki Adem Kasidesi'nin yeniliği ve eskiliği üzerindeki tartışmaları nasıl yorumlayacağız? Neredeyse iki kuşak arasında cereyan eden bu okuma biçiminin şaşırtıcı sonuçları vardır.[137]

Fish her okurun kendine göre doğru kabul edeceği bir okuma biçimini bir denetime tabi tutarak ortaya çıkabilecek tuhaf okumaların önünü almak ister. Kemal Özer'in ileriki bölümlerde ela alınan Meryem şiirinin tahlilinde ikinci eleştirmen Süreyya Evren ilk tahlili yazan Mehmet Kaplan'ın incelemesinden fazla sapmadan kendi farklı görüşlerini dile getirmişti. İşte bu durum Fish'in arzu ettiği okuma biçimidir.

---

[137] Bk. Ali İhsan Kolcu, **Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi**, Akçağ yay. Ank. 2002.

AVANGARD EDEBİYAT KURAMI

Yenilik getiren, yeni moda yaratan anlamına gelen avangard terimi başlangıçta askerî bir kavram olarak kullanılmıştır. Ordunun öncü birliği, öncü kolu anlamlarını yüklenmiştir. Daha sonra siyaset ve sanatta köklü değişimlerin öncülüğünü yapanlar için kullanılmaya başlandı. Sanat ile edebiyatı ilgilendirdiği şekliyle, keşfetmeyi, yol açmayı, yenilik ve icatları, zamanının ilerisinde olmayı ve devrimciliği belirtir.

1845'te Gabriel Desire Laverdant *De la mission de l'art roles des artistes* (Sanatın Görevi ve Sanatçının Rolü) adla yayımladığı eserinde;

> "Sanat, toplumun ifadesi, kendisinin en yüksek mevkisinde, en ileri toplumsal eğilimleri açıkça belirtir. Sanat haberci ve ifşacıdır. O nedenle hem sanatın kışkırtıcı ve başlatıcı olarak özel misyonunu münasip bir şekilde yerine getirmesini hem de sanatçının gerçekten avantgardlığa sahip olduğunu bilmek için insanlığın nereye gittiğini, insan ırkının talihinin ne olduğunu bilmek gerekir."

der. Bu sanatsal eylemin siyasal eylemle birlikte yürütülmesi anlamına geliyordu. 1845 Devrimi'nin yenilgiye uğratılmasından sonra Charles Baudelaire, Chateaubriand'ın kullandığı modernlik kavramından istifade ederek yeni bir avangartçı (öncü) estetikten söz etmiştir. Kapitalizmin emperyalizm safhasına girmesiyle burjuva toplumunun çelişkileri ortaya çıkmaya başlar. İşte bu aşamada Avangardçılar sanatla devrimi birleştirmeye çalıştılar. "İdeolojiden soyulmuş modernlik kavramıyla bir arada ortaya çıkan sanat için sanat anlayışı, akademik bir sanat anlayışı ve uygulamasına olduğu kadar gerçekçi sanat geleneğine de karşı bir tavır almıştı."[138] Avangard hareket Rusya'da birkaç Yapısalcı ve Fütürist kuramcının gayretiyle öncü bir hareket olmaya ve geleneğin eskimiş duvarların yıkmaya başladığı sırada 1917 Ekim Devrimi gerçekleşir. Bu bir bakıma yeni, fakat daha güçlü bir avangard hareketti. Üstelik siyasal desteği de had safhada idi.

19. yüzyılın son çeyreği boyunca Avantgarde terimi ve kavramı, hem kültürel hem de politik bağlamlarda, kontekstlerde gözüktü. Avantgarde'ın kültürel-sanatsal anlamı git gide sosyo-politik anlamının yerini aldı. Uzun bir zamandır, avantgarde sanat ve edebiyata gönderme yapmak sıradan bir hal aldı. Günümüzde biz Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé gibi sembolist şairleri avante-gard'ın ilk temsilcileri olarak düşünmeye alışkın olmuş durumdayız. Aynı şekilde saçma (absurd) tiyatronun oyun yazarlarını ve Alain Robbe-

---

[138] **Ansiklopedik Kültür Sözlüğü**, Çeviren ve Düzenleyen Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar yay. İst. 1983, s. 23.

Grillet, Michel Butor ve Nathalie Sarraut gibi romancıları da avantgard olarak düşünmekteyiz.[139]

Bugün de bu anlamı ile yaşamaktadır. Bakunin'in 1878'de İsviçre'de çıkardığı politik ajitasyon dergisine L'avant-garde adını verdiğini de hatırlatalım.

Luc Ferry'e göre avangard terimi sosyal birimler terimi olarak ilk kez Saint-Simon tarafından kullanılmıştır.[140] Saint-Simon'a göre,

> "Sanatçılar 'kamusal refah sisteminin tesisi'ni hedefleyen 'büyük girişim' içerisinde 'avan-garde' olarak hizmet etmelidirler."[141]

Saint-Simon'un görüşlerinin temelinde belli bir ekonomik ve politik yapı olmaksızın (avangardın) ortaya çıkamayacağı"[142] fikri vardır. O halde sanatsal avangardizmin arkasında büyük bir 'doğum'a hazırlanan toplumun sancıları vardır. Bu yüzden avangardizmin çeşitli alanlardaki ilk öncüleri Fransa'da ortaya çıkmıştır. Descartes felsefî avangardizmin, Rousseau politik avangardizmin, Saint-Simon ekonomik ve sanatsal avangardizmin, Bouhours ve Dubos estetik avangardizmin ilk temsilcileri olmuşlardır. Bu dolayımda 1789 Fransız Devrimi de ilk politik avangardist hareket olarak görülebilir.

Avangard Kuramın üzerine oturduğu temel ilkeler gelenekçi anlayışa karşı olmak, yeniliğe, akıl dışılığa ve özgünlüğe duyduğu ilgi, bireysel özü yükseltme eğilimi ve yaratıcı bencilliği önemseme şeklinde özetlenebilir. Avangard kuramın özünde sanatın hayat ile *zorla* koparılmış bağını yeniden kurmak ve onu gelecek toplumun hizmetine sunmaktır. Geleneğin sanatına karşı yürütülen bu mücadele bir bakıma 'gelenek' denilen o süresiz kırılma ve yapılanmanın oluşumuna da hizmet edecektir. Bu bakımdan Avangard hareketler doğası gereği çok çabuk tüketilen eylemlerdir. Şöyle ki: Bir avangard başta sanat ve edebiyata egemen gelenekçi dediğimiz artık kanıksanmış ve heyecanını yitirmiş en önemlisi hayatla olan bağını koparmış bir sistemle mücadele ederek kendi sistemini topluma ve ilgili çevrelere kabul ettirir. Fakat bir süre sonra o da 'gelenek'in malı olur. Zira o da bir süre geçtikten sonra yaratıcı heyecanını kaybeder ve kendisini bir başka avangard harekete teslim eder. Gerçi bu süreçte gelenek güçlenir ve varlığını sürdürür fakat avangard sanat kısa sürede tüketilmiş olmanın sıkıntısını yaşar. Namık Kemal ve arkadaşlarının artık hayatla bağlarını koparmış Divan şiirine

---

[139] J. A. Cuddon, **Dictionary of Literary Terms &Literary Theory**, Penguin Books, 1999, London, England, s.68–69.

[140] Hakkı Hünler, **Estetik'in Kısa Tarihi**, Paradigma yay. İst. 1998, s. 305.

[141] **Estetik'in Kısa Tarihi**, s. 306.

[142] **Age.** s. 306.

saldırmaları ve edebiyatımızın ilk ciddi avangard hareketini gerçekleştirmelerini yadırgamamak gerekir. Fakat o hareket layıkıyla tamamlanamadığı için ya da bir başka deyişle bu hareket bir geleneğe dönüşmeden Ara Nesil, Servet-i Fünun, Fecr-i Âti gibi soluksuz fakat avangard olmayan ekoller pasta üstündeki krema gibi sadece bir fon olarak kaldılar. Ortada millet yokken *milliyet* diyen, özgürlük yokken *hürriyet* diyen ve yeni bir insan projesini hayata geçiren düşünceleri yayan işlevleriyle Namık Kemal ve arkadaşlarının avangard hareketinin somut sonucu Türkiye Cumhuriyeti'dir, denebilir.

Avangard kuramında *"sanat düşünsel özerkleşmesine koşut olarak, toplumsal işbölümü içindeki sınırlarını yeniden tanımlar. Aristokrasiden kalma ilişkilerden ve klasist zanaat geleneğinden arınır."*[143] Batı'da 1648'den sonra kilisenin ve monarşinin sanat üzerindeki hükümranlığını sürdüren akademi 19. yüzyılda gücünü yitirir. Bizde de aym yüzyılda Saray şiiri olarak kabul edilen Divan şiiri etkisini kaybeder. Onun yerine Encümen-i Şuârâ ya da Paşa'ların konaklarında süregelen mutad sohbet geleneği gibi Batı geleneğinde Salon'lara tekabül eden sanat akademileri alır. Her ne kadar işlevleri onlar gibi umuma açık olmasa da şairler ve öteki sanatçılar aralarında müzik adamları, hattat ve bürokratların da bulunduğu bir avangard oluşum kendisini gösterir. Son yüzyılda Osmanlı'da sanat ve edebiyatın hatta siyasetin konuşulduğu mahfiller Saray ve ona bağlı hiyerarşik mekânlar değil gezetelerin yazı işleri odaları, şair ve yazarların konak ve köşkleridir. Yenileşmeyi ve gelişmeyi hep devletin hamleleriyle görmüş ve yaşamış olan halk, sivil bir avangard oluşumla karşı karşıya olduğunu sonradan anlayacaktır.

Batı'da avangard hareketler "1848 öncesinde romantizmin isyanı ile peydahlanır."[144] İlginç olan Osmanlı'da da ilk avangard hareketleri başlatanların (Namık Kemal, Ziya Paşa, A. Hamid, R. Ekrem) romantik oluşlarıdır. Fakat Osmanlıdaki avangard hareket Batı'dakinde olduğu gibi bir koşutluk göstermez. Zira avangard hareketin paralel yürüdüğü modernizm Osmanlı'da daha geç dönemde hatta Osmanlı sonrasında gecikmeli olarak yaşanacaktır. Bu yüzden Türk avangard hareketini bireysel teşebbüsler ve zamandizinsel kurala uymayan bir karakterde gerçekleştiğini söylemeliyiz. Şinasi'nin, Namık Kemal'in avangard (öncü) anlayışı ile mesela Yahya Kemal'in, Nazım Hikmet'in Orhan Veli'nin öncü anlayışı aynı düzlemde ele alınamaz.

---

[143] Ali Artun, **Avangard Kuramı**, sunuş yazısı, s. 13.

[144] **Age.** s. 14.

Avangardların karakteristik eylemlerinden biri de birer manifesto ya da ona benzer metinler yayımlamalarıdır. Bu kimi zaman düzenli ve çalışılmış bir metin olabildiği gibi kimi zaman da mukaddime, makale, önsöz, takriz ya da bir kalem münakaşasının gereği olarak ortaya çıkan metinler de olabilmektedir. Garip Mukaddimesi bu açıdan düşünülmüş, çalışılmış 'ortak' bir metindir. Namık Kemal'in sanat ve edebiyat hakkındaki mukaddimeleri bu tarzda disiplinli olmayan fakat dolu ve nitelikli beyannamelerdir. Politik açıdan Fransız Devrimi sonrasında yayımlanan Yurttaşlık Hakları Bildirisi böyle bir manifesto / belge niteliğindedir.

Batı'da avangard, modernizmin serüveni ile birlikte yürür. Bu yüzden her ikisi de topluma yabancılaşma hastalığını içerir. Edebiyatta, sanatta, topluma, kendi kendine yabancılaşma bir modernizm ögesidir. Hayat egemen burjuva erki, onun tarihe gömdüğü kilise ve krallar bireyde ve toplumda bir yabancılaşmayı beraberinde getirmiştir. Fransa'da vatandaş kimliğini elde eden bireyin ilk aşamada bu kavrama sahip olmaktan dolayı bir bocalama geçirdiğini hatırlatmak gerekir. Bizde de Osmanlı vatandaşlarının Tanzimat Fermanı'yla (1839) kendilerini verilen gazete çıkarmak haklarını fark etmeleri yirmi yıl almıştır. Agâh Efendi'nin Şinasi ile birlikte Tercüman-ı Ahval'i çıkarmaya başladıklarında tarih 1860/1'dir. Demek ki Fransa'da kölelikten vatandaşlığa geçiş bireyde nasıl bir şok etkisi yapmışsa Osmanlı'da da aynı etkiyi yapmıştır. Halbuki bir İngiliz vatandaşı olan William Chuchill diplomatik bir kurnazlıkla elde ettiği gazete imtiyazını geciktirmeden hayata geçirmiş ve Ceride-i Havadis'in ilk sayısını 1842'de neşretmiştir.

Avangard, Raymond Williams'a göre;

> "egemenlik peşinde yeni kimlikler arayan bireyin en aykırı temsillerinden oluşur. Bu nedenle de uçtaki siyasetlere itibar eder: İki fütüristten Marinetti, İtalyan faşizmini desteklerken, Mayakovski, popüler Bolşevik kültüründen yanadır."

der.[145] Gerçeküstücülerden Eluard ve Aragon Stalinci, Breton Troçkist çizgiye yaklaşır. Öte yandan dışavurumcu sanatçılardan Brecht sosyalist, Gottfriend Benn Nazilere sempati duyar. Hemingway, İspanya iç savaşında Cumhuriyetçileri desteklerken, Eliot İngiliz monarşisini destekler. Ezra Pound ise Mussolini'nin faşizminin yanında yer alır.

Bizde de durum farklı değildir. İlk avangardlarımız olan Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Abdülhak Hâmid hayata egemen siyasal düzenin aktörleri ile yani Saray'la düşünsel zeminde çatışma halinde olan aydınlardı. Kendi

---

[145] Raymond Williams, **The Politics of Modernism, Against the New Conformists**, der. T. Pinkney (Londra, Verso, 1994), s. 31-35'ten akt. Ali Artun, **Avangard Kuramı** sunuş yazısı, s. 16.

devirlerine göre 'uç'ta olan kalemlerdi. Her üçü de Avrupa (İngiltere) tipi bir monarşiden yanaydı. Recaizade Ekrem ise Saray'la ilişkilerini koruyarak öncülük yapmayı başarmış, bir bakıma tatlısu avangardizminin babası olmuştur. Yaptığı yenilikler toplumsal ya da siyasal karakterli değil sanatsal niteliklidir. Hayatı boyunca devletin bütçesinden nemalanan Yahya Kemal'in, onun rejimine karşı olan Nazım Hikmet'in hatta orta sınıf bir memur olan Orhan Veli'nin Cumhuriyet'in siyasal erki ile barışık olduğu söylenemezdi. Kaldı ki bir avangardın uç noktalarda düzenle sistematik bir çatışma içinde olmasına gerek yoktur; düşünsel planda egemen rejimle çatışma içinde olması da yeter de artar bile. Batı'daki avangard süreç belli bir geleneğin kalıplaşmış kuralları içinde sürekliliğini kaybetmiş topluma karşı yabancılaşmayı önemsediğinden onun etki alanından uzaklaşır. Karşıtlığını ilan eder. Avangardın yabancılaşması yeni bir hareketin öncüsü olarak eskiye reddiye düzmekle başlar. Batıda bu burjuva toplumu ve onun emrine girmiş sanat idi. Bizde ise ilk avangardlarımız hayata egemen monarşik düzenin şiirine karşı savaş açtılar. Namık Kemal'in divan şiirine karşı ağır ve öldürücü darbelerinin arkasında onun bütün avangardların hedefi olan "hayata ve hakikate uyan bir şiir"in peşinde olması vardır. Bu da avangard kuramın temel ilkesi olan *sanatın hayatla olan bulanık ilişkisini yeniden kurmak* ilkesiyle birebir örtüşmektedir. Zira avangard kuramı sanat adına toplumun alması gereken yolu, izlemesi gereken rotayı ima eder, gösterir. Namık Kemal'in, o şiirin (Divan) şah formu olan gazelin muhtevasını değiştirmesi ve Ziya Paşa'nın da kısmen bu harekete iştirak etmesinin arkasında bu içgüdü vardır. Hürriyet Kasidesi edebiyatımızın ilk avangard metni olarak okunabilir. Orada yeni hayat tarzının yeni insanın modeli vardır. Bu model daha sonra bir başka avangard Ziya Gökalp tarafından daha geniş bir perspektiften ele alınıp sistematize edilecektir.

Avangard kuramı konusunda yetkin bir çalışmanın sahibi olan Peter Bürger'e göre; *"Avangard, sanatın kurumsallaşmaya karşı bir saldırısıdır."*[146] Bir sanat anlayışı en başta ne kadar ilerici ve devrimci olursa olsun bir süre sonra kendi kendisini tekrar etmekten alıkoyamaz. Bu da onun bir çeşit kurumsallaştığı anlamına gelir. Divan şiiri başlangıçta avangard bir hareket olarak kabul edilebilir, fakat bir süre sonra kendisini tekrar etme, yenileyememe, hayatla paralel gelişememe gibi aksaklıklar yüzünden durağan bir hale gelir. Zira onun avagardlığını sürekli kılacak bir 'taşıyıcı'sı yoktu. Tanzimat Devri avangardlarının hemen tamamının gazeteci olduğunu unutmamalıdır. Gazete onların avangard teşebbüslerinin taşıyıcısı olmuştur. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Tercüman-ı Ahval, Tasvir-i Efkâr, İbret, Sirac, Hürriyet, Meşveret vd. gazeteleri çıkarmışlardır. Bu durumda edebiyat

[146] Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, İletişim yay. İst. 2003, s. 21.

ve sanat kendi avangardını kendisi yaratır, fakat buradan her gazete sahibi olan kitlenin avangard olacağı sonucu çıkarılmamalıdır. Servet-i Fünuncular'ın da elinde bir hatta iki mecmuaları vardı; fakat avangard olamadılar. Onlar sanatın hayatla olan bulanık ilişkisini yeniden kurmayı beceremediler. Zira bu ilişkiyi çok iyi kuran Tanzimat edebiyatı henüz *geleneğin* malı olmamış yani eskimemiş, bir başka deyişle hayatla bağlarını koparmamıştı. Servet-i Fünûn topluluğundaki ilk ciddi çatlağın Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem Bolayır'la yaşanması acaba sadece bir tesadüf müdür? Namık Kemal ve arkadaşlarının hayata ve hakikate uyan bir edebiyatın peşinde olmalarının arkasında divan şiirinin artık büyük bir hızla değişen hayat hakkında tek bir dize üretememesi olmuştur. Başlangıçta sınırlı da olsa hayatla ilişkisini dengelemeye çalışan bu edebiyat zaman geçtikçe ve hayatın değişim ve gelişim hızı arttıkça bu ihtiyaca cevap veremez olmuştur. Namık Kemal'in şiirlerini sosyal ve siyasal muhteva bakımından incelenmesi bize o metinlerin ne kadar büyük bir boşluğu doldurduğunu gösterecektir.

> "Avangardın hedefi bizzat içinde var olduğu sanatı kurumunu yok etmektir. Çünkü sanatı hayatı yasaklayan bir kurumdur."[147]

Bu, tam da bizim için böyle olmuştur. Namık Kemal'in bir avangard olmadan önce bir divan sahibi bulunduğunu Encümen-i Şuârâ denilen şairler meclisinin en genç üyesi olduğunu ve kendisinin bir devrim yapacağı sanat kurumunun bir üyesi bulunduğunu hatırlatmak yararlı olur. Divan sahibi genç Namık Kemal'in, hayatı yasaklayan bir şiirle sonsuza kadar ilgilenmesi beklenemezdi. Hayatı –bir devirden sonra- adeta yasaklayan divan şiirinin artık kurumsallaşmış varlığını ortadan kaldırmanın zamanı gelmişti. Her ne kadar Şeyh Galip;

> Tarz-ı selefe tekaddüm ettim
> Bir başka lugat tekellüm ettim

diye kendisinden öncekilerin dilinden, sanatından ayrıldığını, onları aştığını ifade etse de bu onun eski retoriğe bağlı olmaktan, yani kurumsallaşmış bir şiirin son önemli temsilcisi olduğu yaftasından kurtaramamıştır.

Hayata egemen sanat artık kurumsallaştığına ve onun da devletin öteki kurumları ile bir eşgüdüm içinde çalıştığına hatta mensuplarının bir bakıma Saray'dan nemalanıp oraya bağlı bir hayatı tercih ettiklerine göre, avangard sanatın herşeyden önce kendisini bu bağlardan kurtarması gerekir. Hem onun bir üyesi olmak hem de onun karşıtı olmak dengesizliği içinde avangard olunamaz. Bu bakımdan Namık Kemal'in:

> Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetten
> Çekildik izzet ü ikbal ile bâb-ı hükumetten

---

[47] Ali Artun, **Avangard Kuramı**, sunuş yazısı, s. 21.

demesi anlamlıdır. Hatta siyasal erk tarafından sürgünü bile onun avangardlığını kışkırtmıştır denebilir. Bu durumda avangard kuramına göre şair / avangard kendi devrimini / yeniliğini *siyasetin yedeğinde* değil ona *rağmen* ya da kendini *siyasallaştırarak*[148] gerçekleştirmeye çalışacaktır. Bu bakımdan Namık Kemal'in şiirleri pekâlâ birer siyasal metin olarak da okunabilir. Fakat avangard hareket tıpkı yıktığı önceki sanat anlayışı gibi kurumsallaştığında kendi avangardını yaratır. Bunu sanat akımlarının karşıt ve 'öteki'ni yaratarak sürekli bir devinim içinde *gelenek* dediğimiz büyük akışı yarattığı biçiminde algılamamak gerekir. Modern sanat akımlarının nasıl kendi karşıtlarını yaratarak sürekli kalabildiklerini bir bakıma karşıtı içinde bile yaşamaya devam ettiğini bilmekteyiz. Fransa'da ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ile yirminci yüzyılın ilk çeyreği arasında yirmiye yakın sanat ekolü ortaya çıkmıştır. Şinasi'nin avangard hareketi güçlü bir sanat kumaşıyla kuşatılmadığı için bir bakıma kadük kalmıştı. Aynı düşünceleri Namık Kemal yüksek sanat gücüyle sanatına siyasetin kumaşını giydirmiş ve bu konuda yepyeni bir 'ses' getirmişti, fakat bu siyasal ve yüksek ses tilmizlerini yaratamadığı için onun avangard hareketi yavaşladı. Bu konuda büyük ümitler beslediği Abdülhak Hâmid eski düzenin erki ile anlaşıp kendisini diplomat olarak Londra'ya attıktan sonra Namık Kemal'in siyasal ve sanatsal öncülüğünün açtığı hareket temsilcisiz kaldı. Tanzimat'ın ikinci nesli Namık Kemal gibi milletin derdine ağlayan 'meydan adamı' değil kendi dertleri içinde ağlayıp sızlayan 'salon' (Recaizade Mahmut Ekrem, Samipaşazade Sezai Bey, Abdülhak Hâmid Tarhan) adamlarıydı. Dolayısıyla Namık Kemal'in *bu âleme Davud gibi* saldığı ses iki kuşak sonra Ziya Gökalp'in siyaset ve toplumsal hayatımız için önemli olduğu kadar aynı zamanda sanat ve edebiyatımız için de önemli olan 'Yeni Hayat' projesiyle yankısını bulacaktır. Kaldı ki Batı'da avangard hareketler burjuva toplumuna ve onun sanatla hayatın bağlarını koparmasına karşı geliştirilmiş öncü eylemler olduğu kabul edilmiştir. Bu düzenek içinde sanatçılar / avangardlar bir süre sonra karşıtı oldukları burjuva düzeninin egemen erkine yenilerek onunla barışık duruma geçerler. Bizde de bir zamanların ateşli toplumcu gerçekçi sanatçılarının bir zaman sonra burjuva düzeninin egemen erkine yenilip onun bir parçası olmalarını görmemiz bizi şaşırtmamalıdır.

Avangard hareketlerin Batı'daki seyri ile bizdeki gelişimi aynı değildir. Peter Bürger Batı'daki avangard süreci iki savaş (I. ve II. Dünya Savaşı) arasına sıkıştırır. Batı'daki siyasal ve toplumsal değişmeler açısından bakıldığında avangard aktörlerin (Baudelaire, Walter Benjamin, Adorno vd.) geliştirdikleri kuramların uygulanması için pek şansları olmaz. Zira karşıtı oldukları sistemlere karşı yenilirler. Ne gariptir ki bizde de avangardların

[148] Age. s. 22.

durumu pek farklı değildir. Namık Kemal, Ziya Paşa memuriyet kılıfıyla sürgüne gönderilerek *by pass* edilmişler ve oralarda ölmüşlerdir. Şinasi bir çeşit *inziva* içinde kimsesiz ve sessiz hayata veda etmiştir. Ziya Gökalp'in erken ölümü onun başlattığı hareketin kesintiye uğramasına neden olmuştur. Atatürk'ün o kadar ilham aldığı bu düşünürümüzün düşünceleri adeta kasten hayatın dışına atıldı. Onun ölümünden sonra genç Cumhuriyet yanlış bir Batıcılık kıskacının altına girmekten kendisini kurtaramadı. Yahya Kemal diplomatik görevlerle adeta ülkeden uzaklaştırıldı. Türk kadın avangardının en büyük temsilcisi Halide Edip Adıvar soluğu Amerika ve İngiltere'de aldı. Tarihî Türk çınarına Marksist bir aşı yapıp toplumu dönüştürmeyi amaçlayan Nazım Hikmet karşıt olduğu sistem tarafından dışlandı, hapse atıldı ve nihayet ülkeden kaçmak zorunda bırakıldı. Ürettikleri karşıtlığı sürdüremeyenler mağlup oldular ve karşıtı düzenin kendilerini benimsemesinden çok kendileri onları benimseyerek düzenle bir entegrasyona girmek zorunda kaldılar. Bunlara 'tatlısu avangardları' da diyebiliriz. Bunda elbette iki dünya savaşı arasında SSCB, Türkiye, İtalya, Almanya gibi önemli siyasal aktörlerin parti devletleri olarak yönetilmesinde ve mutlak otoriteyi sarsacak hareketlere asla göz yummama politikalarını gütmelerinin de etkisi vardır. Bizde Orhan Veli ve arkadaşlarının CHP'nin resmî sanat politikasının önemli temsilcilerinden Nurullah Ataç tarafından lanse edildiklerini unutmamak gerekir. Daha çok parti çizgisinde bir 'tatlısu sosyalizmi'ni dillendiren bu siyasal yönelim sanatı da onun poetikalarını da bir bakıma etkilemiştir.

Rus edebiyatında Gogol ve Puşkin'in, Fransız edebiyatında Baudelaire'in, bizim edebiyatımızda da yukarıda adını saydığımız şair ve yazarların sanat ve edebiyatta yaptıkları şey konjonktüre ve hayata egemen, sisteme teslim olmuş bir sanatın zincirlerini kırmak ve artık kanıksanmış olan tekdüze sanat anlayışını hayatın dinamizmine eş bir devinime kavuşturmaktır. Rusya'da Puşkin gerçekliği hatta Gonçarov'un Oblomov'u aslında Rus toplumunun birer eleştirel okumasıdır. Baudelaire'in savaşı Fransa'ya egemen olmuş burjuva sanatı ile mücadele etmek olmuştur. Hatta bu toplumun tanrısı ve kutsal değerleri ile de savaşır Baudelaire. Onun avangardlığı modernizmin ilk yaşandığı yer olması hasebiyle şanslı bir avangardlıktır. Zira toplumsal yabancılaşma bir modernizm hastalığıdır. Fransız toplumunun geçirdiği süreç Baudelaire yardım etmiştir denebilir.

Bu önbilgilerin ışığında avangard sanatçının durumunu gözden geçirmek isabetli olacaktır. Bütün yeniliklere imza atan sorumluluk ve risk alan, kendisini bir savaşın ortasına atan sanatçının birey olarak durumu nedir? Avangard sanatçının hem bir entelektüel hem yenilikçi hem de kurumsallaşmış bir beğeniye, geleneğe karşı savaşan avangardı ressam, estetikçi Vasili Kandinsky *seçkincilik* (elitisizm), *tarihisicilik* (historicism) ve

öznel-ifadecilik (expressidnism)[149] üçgen metaforuyla özetler. Bu üç unsurdan oluşan üçgen ya da piramitin en tepesinde sanatçı bulunur. "bir yanda en tepede durup, 'Altın Dana'yı kırmak için 'dağdan inen Musa'[150] gibi geleneklere meydan okumayı göze alan ve bu yüzden yalnızlığa terk edilen üstün insanlar' deha sahibi avan-garde sanatçılar yer alır."[151] Kandiski'ye göre; "üçgenin alt kısımlarında bulunan olgunlaşmamış kitlelerin [görevi] 'sıkışıp kalmış yük arabasının ileriye doğru hareket etmesine yardım etmek'tir.[152]

Avangardın seçkinciliği onun cesaret ve dehasıyla mayalanan öncü tavrında yatar. Bu yüzden avangard sanatçı, Kandiski'nin üçgeninin altında yaşayan ve hayatlarını geleneğin güven dolu sürekliliğinde sürdürmeye çalışan geniş kitle ile bütünleşme ya da bir başka deyişle sanatın hayatla bulanık ilişkisini yeniden kurma çabası sırasında olmadık suçlamalarla karşılaşabilir. Önerdiği şeylerin geleneğin güvenli ve denenmiş sistematiği içinde yaşayan kitlelerce yadırganması, tuhaf, garip ve saçma bulunması avangard sanatçıyı *deli, tımarhanelik, kaçık* gibi suçlamalarla karşı karşıya getirir. Bunun sonucu olarak avangard -bir entelektüelin olması gerektiği gibi- bir yalnızlığa, toplumun dışına itilebilir.

Kandiski'nin piramit metaforunun ikinci ayağı *tarihsicilik* (historicism)'dir. Avangard sanatçının önerdiği yeni anlayış kendi zamanında kabul görmeyebilir, anlaşılmayabilir ya da farklı algılanabilir. Bu onun özgünlüğüne bir halel getirmese de zamansal açıdan ötelenmesi tehlikesini doğurur.

> "Avangard sanatçı için bugünün deha ürünü kaçınılmaz bir şekilde yarının beğeni nesnesi haline gelecektir."[153]

Fransa'da Baudelaire'in sanatının ancak ölümünden onlarca yıl sonra anlaşılmasının arkasında onun avangardlığını hazmedecek bir toplum yapısının henüz hazır olmadığı şeklinde hükmedilebilir. Sanat açısından tarihsicilik sabırla karşılanabilir. Fakat siyaset ve toplumsal dönüşümler açısından aynı sabrı göstermek düşünülmez bile. Bu bakımdan bizim edebiyatımızda sanatsal anlamda avangardlarımızdan ilki olan Şinasi'nin, siyasal anlamda avangardlarımızdan biri ve Tanzimat Fermanı'nın en önemli aktörü olan Mustafa Reşit Paşa için yazdığı bir kasidede yer alan aşağıdaki

---

[149] **Estetik'in Kısa Tarihi**, s. 316.

[150] Vasili Kandiski, **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev. Tevfik Turan, YKY, 2. bs. İst. 1993, s. 30.

[151] **Estetik'in Kısa Tarihi**, s. 317.

[152] **Age.** s. 317.

[153] **Age.** s. 320.

beyit, avangard hareketlerin her zaman kadife bir zemin üzerinde hayata geçirilemeyeceği fikrini güçlendirir.

Andırırsın o tabibi ki ne dem vese ilâç
Izdırabından anı hastası eyler iz'âç

(Sen, iyileşmesi için verdiği ilacın acılığından hastası tarafından bunaltılan bir doktora benziyorsun)

Böylelikle Tanzimat Fermanı'nın ilgili maddeleri ışığında Osmanlı toplumunun zorla da olsa değişmesi gerektiği vurgulanır. Biz aynı tutumu Cumhuriyet sonrasında halka rağmen gerçekleştirilen kimi devrimlerde de görürüz. Netice itibariyle politik avangard hareketler kitleler üzerinde iktidar gücünü elde tutanlar için daha kolay gerçekleşmektedir. Bu açıdan çok partili dönemi ve Demokrat Parti'nin Türkiye'de yaptığı değişimi sivil bir avangard hareketi olarak görebiliriz.

Avangard sanatçının zamanla ilişkisi bu açıdan problemlidir. O zamanın ilerisinde olan bir aktördür. Kandiski:

> "Bugünün resim ve müzik sanatındaki ahenksizlik (dissonance), yarının ahenginden (sonsonance) başka bir şey değildir."[154]

der. Toparlarsak bugünün avangard sanatını anlamayan geniş kitleler ileride onu yaratmak için yarış içine gireceklerdir. Bu bakımdan avangard sanat her şeyden önce hayata egemen gelenekçi sanatla bağını koparmalı, ona karşı mücade'e etmelidir. Zaten onun, zamanın ilerisinde olması durumu da bunu gerektirir. *"Tarihin değerlendirdiği insanlar her zaman dönüm noktalarında bulunanlardır. Onlar bir geleneği yıkıp yeni bir gelenek kurarlar."*[155] diyen Orhan Veli ve arkadaşları aynı zamanda avangard sanatçının zamanla olan ilişkisine vurgu yapmışlardır. Bu yüzden Divan şairi zamanla yüzleşmediği, *kuralcı olduğu* ve *gelenekçi olmadığı* için avangard olamamıştır. Zira gelenek hayata egemen kuralları büyük bir sadakatle sürdürmek değil, kendi içinde eleştirisini, karşıt ve ötekini yaratarak 'kol kırılır yen içinde' misali yenilikte bir süreklilik göstermek eylemidir.

Kandiski'nin piramidinin son ayağı onun ifadesiyle 'iç hayatın saf ifadesi' yani öznel olanın dışa vurulması hadisesidir. Bu bakımdan avangard sanatçı bireysel olmak zorundadır.

> "Hakiki bireysellik kendisini başkalarıyla tüm benzerliklerden soyutlayabilen, 'kitle'ye özgü ortak karakteristiklerden

---

[154] Luc Ferry'den nakl. Hakkı Hünler, **Estetik'in Kısa Tarihi**, s. 321.

[155] Orhan Veli, **Bütün Şiirleri,** (Haz. Asım Bezirci). Can yay. 19. bs. İst. 1983, s. 82.

yalıtabilen, örneğin resimde 'figürasyon'u ve müzikte 'tonalite'yi terk etmeyi göze alabilen dehalara aittir."[156]

Bu bir bakıma avangard sanatçının seçkincilik ve tarihsicilik özelliklerinden sonra taşımak zorunda olduğu bir vasıftır. Böylece avangard sanatçı durmadan şaşırtan, dehasını kusan özelliği ile geniş kitleleri sarhoş edecek, kendisine hayran bırakacaktır. Kandiski avangard sanatçının bireyselliğine örnek olarak Picasso'yu gösterir. "Hep kendini dışa vurma zorunluluğunun gösterdiği yoldan giden ve sık sık fırtınalara kapılan Picasso bir dışsal araçtan ötekine atlıyor. Bu araçlar arasında bir uçurum varsa delidolu bir sıçrama yapıyor; ardından gelen, tam ona ulaştığım sanan kalabalık sürü dehşetten dehşete düşedursun, karşı yakaya atlıyor. Yeniden başlıyor o yorucu inişler çıkışlar."[157] Böylelikle tarihsel açıdan zamanın ilerisinde, toplumsal açıdan kitlelerin üstünde olan avangard sanatçı bireysel dışa vurum bakımından da öteki bireylerden farklılığını bir eylem biçimine dönüştürmekle avangard figürasyonunu tamamlamaktadır. Şüphesiz Kandiski'nin verdiği yerinde fakat az bulunur sıra dışı bir örnektir. Genelde avangard sanatçılar sanat adına yaptıkları ve kitleler tarafından *garip* ve *tuhaf* bulunan eylemleriyle bilinirler. Zira avangard sanatçı gelenekten kopmak ve güçlü bir bireyselliğe dayanmak zorundadır.

Bizim toplumumuz Batı'daki süreci idrak etmediğinden bizim avangard hareketlerimiz aynı zamanda siyasal ve toplumsal değişim hareketlerine ya da dönemeçlerine tesadüf eder. Birinin ötekini -ya da tam tersini- doğurması olasıdır. Tanzimat devri yazarlarının sanatı hayata sindirmek çabalarına karşı Servet-i Fünuncular estetik haz nesneleri yaratmayı tercih ederler. Bu bakımdan ikinciler avangard olamamıştır. Kendilerinden önceki kuşağın sanatını aşma yolunda Tevfik Fikret –o da birkaç sosyal muhtevalı şiirinin- dışında bir çaba içinde görülmemiştir. Halbuki bunun için sosyal ve siyasal zemin hazırdı. İstibdat idaresi bu tip bir avangardlığa uygun olduğu halde sanatçılar bu cesareti gösteremedi. İlk avangardlarımız olan Namık Kemal ve arkadaşlarının da aynı Padişah tarafından sürgüne gönderildiğini unutmamak gerekir.

Fakat edebiyatta bizde ilk avangard Şinasi'dir. Sınırlı yeteneğine rağmen edebiyatımıza Şair Evlenmesi gibi Batılı anlamda ilk tiyatro eserini kazandırmış, Batı edebiyatından ilk tercümeleri yapmış, ilk gazeteyi çıkarmakla kalmamış bu konuda süreklilik göstermiş. Makale, sözlük ve noktalama işaretleri kullanma gibi devrinde devrim sayılabilecek hizmetlere imza atmıştır. Onun avangardlığının en belirgin çizgisi Türkler'in artık

---

[156] **Age.** s. 322.

[157] **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, s. 42.

matbuatta bir özgüvene kavuşmalarını tetiklemek olmuştur. Fakat mizacı ve içinde yaşadığı sosyal ve siyasal şartlar Şinasi'yi bir 'meydan' adamı olma vasfından uzak tutmuştur. Onun talebesi Namık Kemal bu misyonu neredeyse tek başına yüklenir. Fakat o da sürekli desteklenmedikçe bu hareketin kadük kalacağının farkındadır. Bu yüzden yeteneğini fark ettiği Hâmid'den çok şey bekler. Fakat bir 'salon adamı' olan Hâmid, büyük bir hürmetle bağlı olduğu Namık Kemal'in umutlarını boşa çıkarır. Artık o Namık Kemal'in gözünde bir 'miskin'dir.

Meşrutiyet'in getirdiği kaos ve göreceli özgürlük ortamı durulur durulmaz Ziya Gökalp *Yeni Hayat* projesi ile ilk sistemli avangard hareketinin sahibi oldu. Tanzimat ve Islahat fermanlarının bir bakıma dış baskıların sonucu olduğunu düşünürsek *Yeni Hayat* toplumu dönüştürmeyi amaçlayan ilk *sivil* avangard hareketidir. Şiirleri incelendiğinde bu programın biri *Kızıl Elma* diğeri *Yeni Hayat* olmak üzere kurgulandığını görebiliriz. *Kızıl Elma* ile şairin tasavvur ettiği ütopyanın manevi ve millî dinamikleri inşa edilmeye çalışılmış, *Yeni Hayat* ile sanattan iktisada, dinden devlete kadar sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik bir programın inşa edilmeye çalışıldığını gözlemleriz. Birinin romantik diğerinin gerçekçi olduğunu kabul edebiliriz. Bu programı *Türkçülüğün Esasları* adlı kanaatimize göre yanlış tanıtılmış ve ıskalanmış bir program takip eder. Tıpkı Baudelaire gibi Ziya Gökalp'in avangardlığını besleyen daha doğrusu kolaylaştıran gelişmelerde söz etmek gerekir. Osmanlı Devleti'nin çöküşü ve silah iradesiyle kazanılmış bir siyasal erkin gölgesinde Gökalp fikirlerini kolaylıkla yayabilmiş hatta daha Türkiye Cumhuriyeti kurulmadan iktidardaki İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin faal ve etkili bir üyesi olarak kendi düşünce halesini inşa etmişti. Bu bakımdan Gökalp'in avangardlığı *önceki* ile çatışmadan vücut bulmuş ve ötekinin yenilmişliğinin açıkta bıraktığı alan üzerine kurulmuş bir projedir. Bu yüzden Türk toplumunun tarih içinde ortaya çıkarabildiği avangard hareketler içinde en etkilisi olmuştur.

Sanat şiirinden aldığımız şu iki dörtlüğü okuyalım:

Arûz sizin olsun, Hece bizimdir
Halkın söylediği Türkçe bizimdir
Leyl sizin, *şeb* sizin, *gece* bizimdir
Değildir bir ma'nâ üç ada muhtac—

Irmağız, her akan sele uymayız,
Şark'tan Garp'ten esen yele uymayız,
El uysun bize, biz ele uymayız,
Biz dilmac değiliz, yalvacız yalvac

Şairin ileri sürdüğü düşüncelerin kaynağı millettir. Onun zenginlikleri kendi ruhuna uygun dönüştürüldüğünde Gökalp'in arzu ettiği ütopya

gerçekleşecektir. İslam edebiyatının argümanlarından biri olan Aruz yerine millî ölçü heceyi, ümmet yerine halkı, ümmet edebiyatının dilinin yerine Türkçe'yi getirmeyi amaçlar. Onun programında bir yere angaje olmak yoktur. Şark da en az Garb kadar bu millete uzaktadır. Bu bakımdan Şark Gökalp'te coğrafi bir iklimi gösterir. Sanat ve fikirde *dilmac* (tercüman) değil *yalvac* (peygamber) yani *öncü* olmamız gerektiğini ifade eden Gökalp'in bu görüşleri ile Tevfik Fikret hatta Mehmet Âkif'in görüşleri arasında benzerlikler buluruz.

Bu bakımdan Ziya Gökalp'in bütün şiirlerini bu programın birer argümanı olarak okuyabiliriz. Bir avangard hareket ancak güçlü sürdürücüleri olduğu sürece uzun süre yaşama fırsatı bulur. Ziya Gökalp'in yolunu açtığı yeni hareket bir kısmı aruz ve eski şiirin terbiyesiyle büyümüş Beş Hececiler tarafından hüsnükabul görür. Faruk Nafiz'in *Sanat* şiiri ile Gökalp'in *Sanat* şiiri arasındaki benzerlik bu bakımdan önemlidir:

Sen anlayan bir gözle süzersin uzun uzun
Yabancı bir şehirde bir kadın heykelini;
Biz duyarız en büyük zevkini ruhumuzun
Görünce bir köylünün kıvrılmayan belini...

Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Söylenmemiş bir masal gibi Anadolu'muz.
Arkadaş, biz bu yolda türküler tutturuken
Sana uğurlar olsun... ayrılıyor yolumuz.

Şairin son dizesinde dediği gibi avangard hareket eski anlayışla, gelenekle 'yolları ayırma' teşebbüsüdür.

Yahya Kemal sanat ve edebiyatta avangard olma tereddüdünü yaşayan fakat tarihsel konumu itibariyle modernizme yakın duruşuyla kendi sorunsalını aşamamış bir figür olarak gözükür. Onun avangardlığı kendi sanatı içindedir ve buna avangardlıktan ziyade 'aşma' terimi daha çok yakışmaktadır. Zira avangardlar sanatlarının umuma şamil olmasını isterler Yani herkes tarafından benimsenmesi, taklit edilmesi ve yayılmasını dilerler. Bir tilmiz ordusunun oluşmasını hayal ederler. Fakat Yahya Kemal çevresindeki gençlere neredeyse şiir yasaklayacak kadar 'hasis' davranır.[158] Kendi şiirlerini bile ölümüne yakın kitaplaştırma fırsatı bulan titiz bir şairin avangardlık gibi kısa ömürlü bir eylemin sahibi olmasını beklemek doğru olmayacaktır. Bunun yanında onun geçmişle ya da karşıt ile bağlarını

[158] Bk. Ali İhsan Kolcu. **Zamana Düşen Çığlık,** (Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik temelleri & Tanpınar'ın Şiir Estetiği), Akçağ, yay. Ank. 2002.

büsbütün koparamaması da avangardlığını zedelemiştir. Bu bakımdan Gökalp'in

Harabisin harabâti değilsin,
Gözün mazidedir âti değilsin.

sözüne karşılık o, avangardlığını sınırlayan tarihi cevabı vermiştir:

"Ne harabi, ne harabâtiyim
Kökü mazide olan âtiyim."

Kökü mazide olanın avangardlığı tartışılır. Kökten tamamen kopamayışın tereddüdünü yaşayan sadece Yahya Kemal değildir. Ziya Paşa bu konuda daha ünlüdür. Onun eski şiir-halk şiiri arasındaki tereddütleri bu konuda tam bir devrimci olan Namık Kemal'in iman ve aksiyonu ile karşılaştırıldığında ilginç bir tablo ortaya çıkar. Giydiği yeni kıyafetin göz kamaştırmasına mukabil önceki elbisesinin güzelliklerinden vaz geçemeyen adamın tereddüdüdür bu. Bu yüzden Ziya Paşa iki elbisesini dönüşümlü olarak giyer. Hem divan hem de yeni şiire göz kırpar. Yahya Kemal ise *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı kitabında topladığı tarz-ı kadîm şiirleri her ne kadar tamamen divan şiirinin retorik ve estetiğine bağlı olmasa da zaman zaman eski elbisesini tekrar giymek isteyen adamın durumunu sergiler. Bu bakımdan hem Ziya Paşa'nın hem de Yahya Kemal'in durumu kendini dönüp 'geriye bakmaktan' alıkoyamayan mitolojideki Orpheus'un dramına benzer. Hatta biraz daha ileri giderek bir yüzü geçmişe diğer yüzü geleceğe dönük olan tanrı Janus'a benzetebiliriz.

Okuyucu burada Ziya Gökalp'in *Kızıl Elma* başlığı altında topladığı şiirlerinin bir geriye dönüş başka ifadeyle 'gözü mazide olmak'la eşdeğer olmaz mı sorusunu sorabilir. Dikkat edilirse Gökalp o dönemin metinlerini değil ruhunu şimdiki zamanın anlayışı ile yansıtmaktadır. O şiirlerle kavmî devre dönmeyi ve şaman / ozan / bahşî / sürecini yaşamayı değil bugünün dinamiklerini inşa etmek için tarihten ve uzak geçmişten yararlanmayı amaçlamaktadır. Uzak geçmişi ve ona ait kültleri geleceği inşa etmede bir fon olarak kullanır.

Ergenekon yurdun adı
Börteçine kurdun adı
Üçyüz sene durdun hadi
Çık ey yüzbin mızrağımız

diyen şairin hülyası, kuru bir hamaset duygusu içinde geçmişe dönmek, o günleri tekrar yaşamak değil Ergenekon labirentine benzeyen o günün emperyalist tuzakları içinden Türk milletini sağ salim esenliğe çıkarmaktır. Bu bakımdan çağdaş şiirimizin tanrı Janus'u olan bu iki aktörlerden birinin (Ziya Gökalp) yüzü geleceğe diğerinin (Yahya Kemal) yüzü geçmişe dönüktür.

Yahya Kemal Servet-i Fünun şiir estetiğine bağlı ilk şiirlerinden Paris dönüşü bulduğunu söylediği 'beyaz lisan'la yazdığı şiirler karşılaştırıldığında ne kadar yol kat ettiği anlaşılır. Kendi şiir dilini yaratmakla bir şairin kendi sanatı içinde bir avangard olduğu kabul edilebilir. Fakat bu dilin ne kadar nev'i şahsına münhasır olduğu kısa zamanda anlaşılacak, Faruk Nafiz, Tanpınar, Ahmet Kutsi vd. genç şairlerin bu lisanla şiir yazmaya çalışacaklarını fakat bunda başarılı olamayacaklarını gözlemleyeceğiz. Bu dil Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'in tam bir devrim ruhuyla ve cesaretle bulduğu halk şairlerinin dili ve onun sentetik bir devamı olan hececilerin kullandığı dil kadar yankı yapmamıştır. Zira Yahya Kemal her ne kadar *"Şiir kelimelerle yazılır" düsturunun* sahibi Mallarmé mektebine bağlı olsa da, kelimenin aynı zamanda şiir için ne büyük tuzaklarla dolu bir nesne olduğunun da farkındaydı. Bu bakımdan onun titizliği, kelime seçimi ve dize istifi sanatının mihenk taşını oluşturur. Şiir mimarisinin esası olur.

Hayatla sanat arasındaki bulanık, müphem ve karmaşık ilişkiyi yenileştirme çabasında olan avangardların aksine hayata sırtı dönük bir şiir yazan Yahya Kemal bu nedenlerden ötürü ne öncüllerine ne de kendinden sonrakilere benzemez. Onun gelenekçi yanı, geçmişle bağını bir türlü koparamaması hatta bir 'başkaldırı' aktörü olamaması bu kanaatimizi kuvvetlendirmiştir.

Namık Kemal ve Ziya Gökalp deneyiminden sonra edebiyatımız son dönemde gerçek anlamda iki avangard hareketle karşılaşmıştır. Birisi çok gürültü koparan Nazım Hikmet ve arkadaşlarının ünlü "Putları Yıkıyoruz!" kampanyası bu anlamda önemli bir avangard harekettir. Abdülhak Hâmid, Mehmet Emin gibi devrinin şiir tiranlarına karşı açılan bu yıkıcı kampanyanın amacı "put" dedikleri köhnemiş sanat anlayışının aktörleri olan şairleri tarihe gömmek ve sanatın hayatla olan *bulanık ilişkisini* yeniden kurmak, sosyalist terminoloji ile söylersek, sanatı çalışanların hizmetine sunmak, çalışanları sanatın konusu haline getirme çaba ve niyetidir. Bu bir bakıma yüzyıllardan beri sürüp gelen sanat ve edebiyat anlayışının makas değiştirmesi bir başka sınıfın hizmetine girmesi sorunsalıdır. Namık Kemal'in 'millet', Ziya Gökalp'in 'Türklük' adına yaptıkları avangard hamlenin karşısında bu kez Marksist düşünceye bağlı bir öncü hareket çıkar. Yıkılan her putun yerine aslında bir başkası, yani proletaryanın putu dikilecektir. Böylelikle sanatın hayatla olan ilişkisi bir kez daha bulanacaktır. Bunun için Nazım Hikmet ve arkadaşları Resimli Ay dergisinde başlattıkları bu kampanya tebessümle karşılanmıştır. Zira Nazım Hikmet "1922 ile 1930'lu yıllar arasında Rus fütüristlerinin etkisiyle Gelenek'i olumsuzlayarak *Açların Gözbebekleri* ya da *Makineleşmek İstiyorum* türünden şiirler yazmış bir avangardistken, 1939'dan başlayarak (özellikle de *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ile) Gelenek'e döner ve Michael Riffaterre'nin deyişiyle, *'geçmişteki semiyotik*

pratiğin' temellük edilmesinin, Modernizmin olmazsa olmaz koşullarından biri olduğunu kavrar."[159] Bir bakıma Nâzım Hikmet'in şiiri 'geçmişteki semiyotik pratiğin' temellük edilmesinin şiiridir. O zaman şiiri neredeyse insanlık tarihine göndermelerle dolu, tiyatrosunda ise Eşber'i, Sardanapal'i, Tezer'i, Tarık'ı yazmış Hâmid'in suçu neydi diye sorulabilir. Avangard karşıtı olduğu, yıkmaya çalıştığının yerine onun benzerini koyacaksa onun öncülüğü nerede kalmıştır. Bu bakımdan Nazım Hikmet ve arkadaşlarının başlattığı kampanya hedefleri iyi belirlenmemiş bir avangard teşebbüs olarak hatırlanmalıdır. Hilmi Yavuz'un dikkatiyle o 'Gelenek'i ancak form açısından olumsuzlar.[160] Yoksa muhteva bakımından Nazım Hikmet edebiyatımızın en velûd metinlerarası şairlerinden biridir. Onun Mevlana'nın bir rubaisinden hareketle olumsuzlayarak yazdığı kendi rubaisine bakalım:[161]

Bir gerçek âlemdi gördüğün ey Celâleddin, heyûlâ filân değil,
Uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı illetî-ûlâ filân değil.
Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin en muhteşemi:
"Suret..... hemi zıllest..." filân diye başlayan değil...

Bu rubaisinde şair ateist ve materyalist bir dünya görüşünü dile getirir. Celâleddin'in gördüğü âlemin hayal değil gerçek olduğunu ifade eder. Üstelik onun tasavvufi inanışın aksine Tanrı tarafından yaratılmadığını ve uçsuz bucaksız olmadığını söyler. Şairin yaptığı eskinin üzerinden yeni bir yol döşemektir. Onu dışlayarak, olumsuzlayarak değil tümden reddederek avangard olunabilir. Zira avangardın doğasında 'yıkıcılık' vardır. Nazım Hikmet ve arkadaşlarının başlattığı "Putları Yıkıyoruz!" hareketi sanatın hayatla ilişkisini kurma çabasıydı elbet. Fakat seçilen zaman ve ortam böyle bir ilişkiyi onaylamamıştır. Bu hareketin başlatıldığı 1929 yılı dikkate alındığında sanatın hayatla ilişkisi daha bulanmamıştı ve genç Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi sanat politikası olan 'mektepten memlekete' henüz eskimemişti. Bu bakımdan her avantür hareket avangard olma başarısını gösteremez. Bizde tuhaf bir alışkanlıkla avangard hareketler belli bir süre sonra yani düşünsel nadasını tamamladıktan sonra ilgi görmeye başlar.

Edebiyatımızda bilinçli ikinci avangard hareketi Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın başını çektiği Garip hareketedir. Geleneğe karşı

---

[159] Hilmi Yavuz, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, "Nâzım: Aşma ve Avangard", YKY, İst. 2005, s. 195-196.

[160] **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, s. 196-197.

[161] Farsça ve Türkçe kaynakları araştırmama rağmen Mevlana'nın böyle bir rubaisine rastlamadım. Anlam bakımından buna pek benzeyen bir rubaisine rastladıysam da kelime kadrosu itibariyle bambaşka bir metin vardı karşımda. Bu bakımdan bu rubainin Mevlana'ya ait olup olmadığı araştırmaya muhtaç bir konu olarak tazeliğini korumaktadır.

çıkışı, oluşan sosyal ve siyasal gelişmeler sonucunda sanatla hayatın bulanık ilişkisini yeniden kurma adına Garip hareketi başat metinlerden biridir. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'le temsil edilen dönemin burjuva şiir anlayışına ideolojik dozu düşük fakat sanatsal dozu yüksek bir manifestoyla karşı çıkarlar. Namık Kemal ve Ziya Gökalp'ten sonra yankısı uzun sürmüş bir avangardist harekete imza atarlar. Garip Mukaddimesi'nin temel karakteristiği 'yapıcı' değil 'yıkıcı' oluşunda aranmalıdır. Garip Mukaddimesi sanatın hayatla bulanık ilişkisini yeniden kurmak adına başlatılmış bir hareketin manifestosudur. Bu yönüyle bilinçli bir avangard teşebbüstür.

> "Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde, bu değişmeyen taraf, müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak şeklinde tecelli ediyor. Müreffeh sınıfları yaşamak için çalışmaya ihtiyacı olmayan insanlar teşkil ederler. O insanlar geçmiş devirlerin hâkimidirler. O sınıfı temsil etmiş olan şiir, lâyık olduğundan daha büyük bir mükemmeliyete erişmiştir. Ama yeni şiirin istinat edeceği zevk, artık ekalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değil. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar, yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda buluyorlar. Her şey gibi şiir de onların hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir. "[162]

Görüldüğü gibi Orhan Veli ve arkadaşları artık değişen toplumsal yapının bir sonucu olarak şiiri 'çalışan sınıf'(lar)ın hakkı olarak görmektedir. Emekçi / proleter sınıf yeni hayat tarzının egemen sınıfı olacaktır. Sanat ve edebiyat da onların beğenisine seslenecektir. Bu hareket sanatın hayatla olan ilişkisini yeniden kurmak anlamına gelir.

Felsefesini olmazlar üzerine ve geçmiş sanat anlayışını eleştiri zemininde kuran Garip sanatçıları hareketin zaman içerisinde avangardlığının erimesiyle şiirde Ortodoks bir yolu tercih etmek zorunda kaldılar. Orhan Veli'nin erken ölümü onu başlangıçtaki kurallarından fazla uzaklaştırmadı. Fakat Melih Cevdet ve Oktay Rifat için aynı şeyleri söylemek mümkün değildir. Onlar da zaman içinde kendilerine karşıt olarak ortaya çıkan fakat avangard özelliği olmayan II. Yeni şiir akımına kapıldılar. Böylelikle egemen burjuva kültürü bir kez daha bir avangard hareketi kendi içinde eritmeyi başardı.

Orhan Veli ve arkadaşlarının 'gelenek' bağlamında hedef aldığı kitle Ahmet Haşim, Yahya Kemal ye onların tilmizi olan daha çok Fransız şiirinden beslenerek memleket gerçeklerine sırt çevirmiş şairlerdi. Bir bakıma sanatın hayatla olan bulanık ilişkisini kuramamış bu zümrenin karşısında

---

[162] Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, s. 185.

avangard bir hamle yapmak hiç de zor olmamıştır. Kristalize olmuş estetik zevklerin yerine sıradan insanın günlük hayatından sahneleri şiire sokmak, bir bakıma küçük burjuvaziyi bir şiir nesnesi olarak kabul etmek Garip hareketinin en önemli iddiasıydı. Bu, hayatın içinde Süleyman Efendi'nin nasırını fark eden, Dalgacı Mahmut'un aylaklığını yücelten, atom bombasına karşı olacak kadar protest, güzel havalarda tütüne başlayan şiir kahramanının kabahatini, Yüksekkaldırım maceralarını, Rahatı Kaçan Ağaç'ların dünyasını resmeden bir hareket olarak kaldı. Şüphesiz tilmizler ve gelenek savaşı açısından Garip hareketi Türk şiirini akıp geldiği doğal mecrasından değiştirmediyse de bir kez 'sarstığı' ortadadır. Hatta kendisinden sonra avangardı (II. Yeni) doğurarak karşıtında yaşamayı sürdürdü. O zaman Garipçiler'in şiirde ne istediklerine bakmakta yarar vardır.

1.Geleneğe ve onun sanat anlayışına karşı olmak

2.Vezin ve kafiyeyi şiir için mutlaka gerekli aletler olmaktan çıkarmak

3.Eşyayı başka türlü gösterdiğinden söz sanatlarını kullanmamak

4.Şiiri çalışan sınıfların hizmetine vermek

5.Sanatlarda tedahüle (iç içe girme) karşıtlık, şiirin resimden, resmin heykelden yaralanmasına karşı olmak

6.Diyalektiğe ve hayatın akışına ayak uyduramadığı için sanat ve edebiyatta ekol kavramına karşı çıkmak

7.Mısracı zihniyete karşı çıkmak

8.Şairâneye karşı olmak

Görüldüğü gibi Garip Mukaddimesi özetle bir 'karşı' harekettir. Onun öncülüğü eskiye ait gelenekçi sanat anlayışına belki de Namık Kemal'den sonra en vurucu darbeyi yapmasıdır. Fakat burada şunu belirtelim ki Namık Kemal'in saldırdığı anlayış ile Garipçiler'in saldırdığı şiir anlayışı aynı değildir. Divan şiirinin hayatla ilişkisini kesmesi üzerine Namık Kemal sanatın hayatla ilişkisini yeniden kurmak üzere böyle bir hamle yapmıştı. Garipçiler de Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'de temsil edilen yeni şiir anlayışına hayatla bağlarını kopardığı noktada hücum etmişlerdir. Her iki şairin de (Yahya Kemal'in kendi ferdi ızdıraplarını toplumsal hayatla örtüştürdüğü kimi şiirlerin saymazsak) 'hayattan uzak' bir şiir yazdıkları bilinmektedir. İşte Garipçiler ortaya koydukları bu karşı ilkeli manifestoyla üstü kapalı olarak bu iki şairin temsil ettiği anlayışa karşı çıkmışlardır. Fakat elbette bu manifestoyu tersinden okuyacak olursak her karşı çıkış ilkesini olumlayıp bir 'olumlu' poetikadan söz edebiliriz. Kaldı ki bunu zaten söz konusu şairler kimi şiirlerinde başarı ile yapmışlardır.

Kandiski'nin piramidini göz önünde bulundurursak Garipçiler'in düşünsel anlamda *seçkinci*, zamansal anlamda *tarihsicilik* ve bireysel

öznelciliği ilkelerini idrak etmediklerini görürüz. Zira Garipçiler kuvveden fiile geçmek suretiyle sanatsal eylemlerini eserleriyle pekiştirmişlerdir. Ne zamanın ilerisinde olmanın ağır sabrını yaşamışlar ne de kendilerini seçkin bir sınıfın üyeleri olarak görmüşlerdir. Bu bakımdan belki de avangard kuram içinde kendi içinde tekemmül ve temellük etmiş bir hareket olarak kaldılar. Fakat kendi karşıtlarını (II. Yeni Şiiri) da yaratarak gerçek anlamda gelenek olgusuna hizmet ettiler. Bu açıdan Garip hareketi başarılı bir avangard hamle olarak görülür.

Edebiyat tarihimizi sarsan bu avangard hareketlerden başka sadece bir türün gelişimi açısından ve bir tek sanatçının gayretlerinin ürünü olarak dikkate değer avangard hareketlerden biri de Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanı ile yaptığı öncü hamle zikredilebilir. Sanatın hayatla kopan ilişkisini yeniden kurma adına Oğuz Atay'ın yaptığı hamle manidardır. Her avangardist yazar gibi zamanında anlaşılmamış ya da görmezden gelinmiştir. Nihayette avangardist sanatçı toplumun ilerisindedir. Onun getirdiği yenilik geleneğin sarmalında statik bir hayat yaşayan zümrelerin bir çırpıda anlayıp kabullenecekleri bir durum söz konusu değildir. Yıldız Ecevit bir yazısında Oğuz Atay'ı ve onun en önemli romanı *Tutunamayanlar*'ı edebiyatımız için avangard bir hamle olarak görür ve bunu iki nedene bağlar. Birincisi yazarın romanında kullandığı anlatım tekniklerindeki başarısıdır.

> "Tutunamayanlar'da önemli olan ne 'olay' ne de onun getirdiği 'gerilim'dir: toplumsal, kültürel ve bireysel katmanların iç içeliğinden oluşan karmaşık bir bilinç dünyasıdır; soyut bir yaşantıdır. Türk yazın çevrelerinin, Atay gibi büyük bir yeteneğe hemen sahip çıkmamasının özünde her şeyden önce, onun yapıtlarının estetik boyutunu oluşturan bu alışılmamış avangardist biçim ögeleri yatmakta."[163]

Atay'ın avangardist hamlesinin sonuçlarından ikincisi siyasal ve toplumsaldır:

> "Yetmişli yıllar Türk toplumunda yeni siyasal bilinçlenmelerin eylem alanına döküldüğü bir dönem. Türk siyasasının sağ/sol ayrımındaki uzlaşmazlığın doruğunu yaşadığı yıllar. Sloganlar, kalıplar ve kişelerin aydınların kimliğini oluşturduğu böyle bir dönemde, 'kendini çözemeyen kişi, kendi dışındaki hiçbir sorunu çözemez' (Tutunamayanlar, s. 76.) diyen ve 'birey'i ön plana iten bir aydının çevresi tarafından dışlanması doğal görünüyor insana. Ortam henüz bir Oğuz Atay'a hazır değildi, diyebiliriz."

diyen yazar aslında avangard kavramının özünde saklı olan *zamanının ilerisinde olmak* düsturunu dillendirmektedir. Oğuz Atay'ın geleneksel roman

---

[163] Yıldız Ecevit, **Kurmaca Bir Dünyadan**, Gündoğan yay. Ank. 1992, s. 177.

biçimini terk etmesinin arkasında da avangardistlerin birer ıslah edilemez gelenek düşmanı olmalarında yatmaktadır. Bu bakımdan sadece işlediği konu ile değil onun biçiminin de öncü olmasını isteyen yazar bu gayretiyle avangardist tanımlamasına birebir uymayı hak eder.

Yıldız Ecevit, Oğuz Atay ve Tutunamayanlar'ı değerlendirdiği bir yazısında yazarın romanında kullandığı anlatım teknikleri ile öncülük yaptığını vurgular: "Türk romanında öncü bir atılım diye nitelendirebileceğimiz *'Tutunamayanlar'*ın en önemli özelliği atektonik yapısıdır. Nesir, nazım ve tiyatronun çeşitli türlerinde görülen atektonik biçim, açık ya da esnek doku olarak da adlandırılan ve sonucu doğru tutarlı ve yoğun bir konu-olay ilerlemesi yerine, konu birimlerine önem veren bir yapıdır."[164]

Sanatın hayatla olan bulanık ilişkisini yeniden kurmak adına yapılan bu kalem tecrübelerinin sadece işlenen konuda değil, anlatım tekniklerinde de öncü olması beklenir. Zira sanatın hayatla ilişkisini kurmak demek insanla ilişkisini kurmak demektir. İnsan ve onun oluşturduğu toplumsal değerler değiştiğine göre anlatım şekilleri de değişecektir. Hayatı çok hızlı ve karmaşık bir süreçte yaşayan yeni insanın iç dünyası bir yüzyıl öncesi kadar sakin ve durağan değildir. Bu yüzden bilinçaltının hızı ile hayatın hızı birbirine paralel olmalıdır. Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* romanında kullandığı oyun, rüya, mektup, diyalog, bilimsel notlar, eski tangolar, şiir yorumları, günlük, biyografi, ansiklopedik açıklamalar, kutsal kitap söylemi ile yazılmış bölümler, şarkılar gibi önceden başka romanlarda kullanılmış kimi anlatım tekniklerini hep birden tek romanda ve bir biçem dahilinde kullanmayı dener. Bu aslında zamanımızın insanın bilinçaltı mezarlığından başka bir şey değildir. Yazar bu bilinçaltına ayna tutar. Fakat yazar buna rağmen zamanında anlaşılamamıştır. Her avangard gibi zamanının ilerisinde olmasının kaderini yaşamıştır. Kandiski boşuna; "Bugünün resim ve müzik sanatındaki ahenksizlik *(dissonance),* yarının ahenginden *(consonance)* başka bir şey değildir"[165] dememiştir. Orhan Veli de; "Güç kabul edilecek değişiklik zevke ait olandır." der. Zira alışkanlıklarımız ve bunların kodladığı zevk nesnelerini, anlayış ve hayat şekillerini kolay kolay terk edemeyiz. Ancak onlara yeni ekler yaparız.

Konuyu edebiyatımızdan başka bir örnekle sürdürelim ve Abdülhak Hâmid'in *Nâ-Kâfi* şiirini Avangard Kuramı çerçevesinde okumaya çalışalım.

---

[164] **Age.** s. 25-26.

[165] Luc Ferry'den nakl. Hakkı Hünler, **Estetik'in Kısa Tarihi**, s. 321.

Abdülhak Hâmid'in Nâ-kâfî Şiirini Avangard Okuma Denemesi

NÂ-KÂFİ
Nasıl şerheyleyim ben derdimi, icâd nâ-kâfi
Dua nâkıs, tazarru bî-eser, feryâd nâ-kâfî
Melekler, burçlar ger kılsalar imdâd nâ-kâfî
Gamım levh-i semâya eylesem inşâd nâ-kâfî

Güler mi mâteme dünyada hiçbir sahib-i insâf?
Felâket görmemişsin derdimi edersin istihfâf,
Felâket olsa lâyıktır, bu halka sendeki evsâf,
Kifâyet gösterip ey eyleyen irâd, nâ-kâfî.

Aceb hûn-ı dil-i mecrûhumu sen mey mi zannettin?
Sadâ-yı Makber'i bir nar'a-i hey hey mi zannettin?
Veyâhud kendini âlemde sen, bir şey mi zannettin?
Bugün ben yazdım, elbette yazar ahfâd, nâ-kâfî,

Evet, tarz-ı kadîm şi'ri bozduk, herc ü merc ettik,
Nedir şi'r-i hakiki safha-i irfâna dercettik,
Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harcettik,
Bize gelmişti zira meslek-i ecdâd, nâ-kâfî.

Ne dersen de eminim ben bu yolda sermediyyetten,
Ölür, lâkin cihânda kimse mahvolmaz hamiyyetten,
Gelen imdâd kâfidir bana irfân-ı milletten
Ne rütbe olsa da tab'ımda isti'dâd, nâ-kâfî.

Yazılış amacı farklı olsa da *Nâ-kâfî* manzumesi edebiyatımızda avangard metinlerden biridir. Hâmid, manzumenin ilk bendinde derdini anlatmaktan aciz olduğundan şikâyet eder. *Dua, yalvarma, feryad eksik; melekler, burçlar (talih)* bu bakımdan yetersizdir. İkinci bendde şairin suçlamalarına neden olan rahatsızlığın cevabını üçüncü bendde buluruz. Buna göre şair Makber şiirine yöneltilen saldırılardan büyük üzüntü duymuştur.

Aceb hûn-ı dil-i mecrûhumu sen mey mi zannettin?
Sadâ-yı Makber'i bir nar'a-i hey hey mi zannettin?

beyti bu rahatsızlığı dile getirir. Fakat şairin asıl poetik tespitlerini biz bir sonraki dörtlükte buluruz. Bu tarihî bir beyanname konumundadır. Aynı zamanda bir meydan okuma havası da hissedilir. Doğal olarak bu bir avangard tavırdır.

Evet, tarz-ı kadîm şi'ri bozduk, herc ü merc ettik,
Nedir şi'r-i hakiki safha-i irfâna dercettik,

Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harcettik,
Bize gelmişti zira meslek-i ecdâd, nâ-kâfi.

Bu, sanatın hayatla olan bulanık ilişkisini yeniden kurma çabasının görüntüsüdür. Metin, şairin 'tarz-ı kadîm' dediği eski şiiri bozup alt üst ettiğini ikrâr eden dizelerden örülmüştür. Artık sanatın hayatla olan eski ilişkisi yetersiz ve işlevsizdir. O halde yapılması gereken yeni bir paradigma vücuda getirmektir. Eski şiirin bozulması ameliyesinin arkasında yeni şiirin ayak sesleri vardır. Şair bir avangard olarak önce eskinin etkisizleştiğini ikrar eder; ardından da yeni sanatın daha doğrusu hayatın sanatla olan yeni ilişkisinin esaslarını ortaya koyar. Avangardlar sadece yıkıcı değildir; aynı zamanda yapıcı ve teklif vericidirler. Artık ecdâdın gittiği yol gençlere kifayetsiz gelmiştir. İlginç olan şairin ileride başına gelecekleri anlamış gibi bir avangard diyalektiği geliştirmiş olmasıdır.

Bugün ben yazdım, elbette yazar ahfâd, nâ-kâfi,

Şair kendisinden sonra gelecek kuşağın da birgün kendisini 'yetersizlikle (nâ-kâfi) suçlayacağını ve bunun sanatta normal bir gelişim olduğunu ifade eder. Onun kehaneti gerçekleşir ve Nazım Hikmet'in başlattığı *Putları Yıkıyoruz* kampanyasının bir figürü olmaktan kendisini kurtaramaz. Bu bakımdan avangardlık durağan değil dinamik bir tavırdır. Dünün avangard hareketi bugün için artık eskimiş ve sanatın hayatla bulanık ilişkisi anlamsızlaşmış olabilir. Bu bakımdan gelenek dediğimiz kendi içinde yenilenerek akan o kırılgan süreç bu tür öncü hareketlerin sayesinde oluşur. Hâmid kendisinden sonra geleceklerin onu tarihe gömeceğini bilmektedir. Sanatın diyalektiğinde bu kaçınılmazdır. Fakat salt bu yüzden eskimiş bir sanatta direnmek her halde akıllıca bir hareket olmaz. Yunus,

Her dem yeniden doğarız
Bizden kim usanası

diyerek genel anlamda avangard hareketin uyması gereken diyalektik süreci de işaret etmişti.

EİNFÜHLUNG (ÖZDEŞLEYİM) KURAMI

Okur merkezli kuramlardan biri de Almanca bir kavramdan geliştirilen Einfühlung (Özdeşleyim/Empaty)'dur. Bu kuramın temel ilkeleri Alman filozof Theodore Lipps (1851-1914) tarafından konmuştur. Buna göre *einfühlung* insanın nesnelerle kurduğu ilişki sonucu onunla özdeşleşmesi, aynileşmesi hadisesidir. Gündelik hayatta insanlar birçok nesne /durum ve olaylarla karşılaşır. Bunların kimileri insanı etkiler. Bir nesne içimizde uyandırdığı duygularla bir empati halinin yaşamasına sebebiyet verir. Aslında yapılan şey insanın söz konusu nesneye bir duygu halini yüklemesidir. Buna göre güzellik nesnenin kendisinde değil ona bakan insanın içindedir. Nesne kendisine bakanın duyguları ile algılanır. Bunun için de 'estetik haz' denilen sürecin yaşanması gerekir. *"Estetik haz bir objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır."*[166] Biz bir sanat eserini seyrederken, dinlerken, okurken estetik bir haz duyarız. Bu sanat eseri vasıtasıyla kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Âşık Veysel;

Güzelliğin on par'etmez
Bu bendeki aşk olmasa
Eğlenecek yer bulaman
Gönlümdeki köşk olmasa

dizelerinde bu durumu özetlemiştir. Sevgilinin ya da nesnenin güzelliği kendinden menkul değildir. Onu güzel niteleyen ona bakanın iç duygularıdır. Bir bakıma nesneye bakan onun vasıtasıyla kendi kendisinden estetik bir haz duyar. Nesneyle bütünleşir hatta nesneye huruc eder.

Bu kurama göre insan nesneleri kendi ruh haline göre niteler. Nesnelere yüklemiş olduğumuz nitelikler bize ait niteliklerdir. İnsan önce bu nitelikleri nesnelere yükler daha sonra da sanki bu nitelikler nesnede varmış gibi onlara karşı bir empati duymaya başlar. Böylece nesneleri bir tür duygusallık içinde algılar ve bu duygusallıkla yaşamaya çalışırız. "Gerçekten de özdeşleyim olayında biz, nesneleri içinden kavrar ve yaşarız. Ama, nesnelerde kavradığımız ve yaşadığımız şey, nesnenin kendisi değil, nesneye yüklediğimiz kendi duygularımızdır.

"Sanat eseri objektifleşmiş bir muhteva, yahut şeklini bulmuş bir 'ifade' (Ausdurck)'den başka bir şey değildir. Temâşâ eden bu

---

[166] Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim,** Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İst. 1985. s. 30

> muhtevayı yaşar ve kendini sanat eserinde hissederek onu âdeta yaratır."[167]

Örneğin, yıkık bir sütun karşısında duyduğumuz eziklik, sütuna değil, kendimize ait bir duygudur. Ama, bu eziklik duygusunu kendimizde değil, o yıkık sütunda yaşarız. Yine ulu bir çınar ağacı karşısında duyduğumuz yücelik duygusu, bize ait bir duygudur, ama bu duyguyu biz kendimizde değil, çınar ağacında yaşarız. Köpük köpük dalgalı bir deniz karşısında duyduğumuz coşkunluk duygusunu biz yine kendimizde değil, o dalgalı denizde yaşarız. Bu, şunu gösteriyor ki, biz nesnelerle aramızda bir özdeşlik ilgisi kuruyor, kendimize ait duyguları nesnelere yükleyerek sanki onlarla özdeşleşiyoruz. İşte, nesnelerle böyle duygusal bir özdeşlik ilgisi kurmaya *özdeşleyim olayı* denir.[168]

Özdeşleyim her şeyden önce bir psikolojik olaydır. İnsanın nesnelerle ilişkisini iç dünyasındaki öncelikler ve estetize olmuş durumlar belirler. Filan kadına değil de falan kadına âşık oluşumuzdaki temel farklılık da buradan doğmaktadır. Sahip olduğumuz estetik nitelikler karşı cinste aradığımız nitelikleri belirler. O (nesne) karşımıza çıktığında önce sempati daha sonra da empati oluşur. Çünkü nesneye önce duygularımızı yükleriz, sonra da sanki onlar o nesnede varmış gibi kabul eder ve onda kendimizi yok ederiz, aynileşiriz.

Özdeşleyimin psikolojik boyutunu inceleyen Johannes Volkelt onun iki türlü yaşantıya sebebiyet verdiğini ileri sürer. Birincisi, insanın diğer insanlarla, nesnelerle, sanat eserleriyle kurduğu ilgiden ortaya çıkan ruhsal, duygusal ortaklık, birlikteliktir. Buna göre böyle bir ilişki içine girdiğimiz sanat eseri, nesne ya da insan ruhsal-tinsel bakımdan bir doluluk içindedir.[169] Bir bakıma nesne bize dolu haliyle gelir. Yüzünde acı, sevinç ya da üzüntü ifadeleri bulunan bir insan böyledir. Onun yüzüne baktığımızda ondan bize taşan duygu hali bizimki ile birleşir.

> "İşte, bizim gibi ruhsal-tinsel nitelikte olan varlıklarla kuracağımız bir *ortak duygudaşlık ilgisi*, J. Volkelt'e göre, asıl özdeşleyim olgusunu oluşturur. Bu asıl özdeşleyim olgusunda, bir insanı ya da bir sanat yapıtını seyreden, onu algılayan süje'nin algıladığı varlıkta özdeşleyimlediği şey ile algıladığı şey arasında bir örtüşme meydana gelir. Buna göre de, bu asıl

---

[167] Nazan Göknil, "Estetik Haz, Psikolojik ve Fenomenolojik Estetik Hakkında Bir Araştırma", **Felsefe Arkivi**, nr. 1, 1945, s. 145-146.

[168] **Estetik**, s. 41.

[69] **Age.** s. 42.

özdeşleyimde algılanan şey ile onda bir ruh durumu olarak özdeşleyimlenen şey arasında bir uyum söz konusu olur."[170]

Acılar paylaşılarak azalır, sözü bu türden bir özdeşleyimdir. Bu durumda nesneden taşan duygu hali bizim içimizde hazır durumda olan duygularımızı tetikler ve nesnenin niteliği ile birleşir.

İkinci türden özdeşleyim olayı *"algılanan şeyle özdeşleyimlenen şey arasında daima bir aralık, kapanmayan bir yarık bulun[masıdır]."* [171] Ortak duygudaşlık durumunun yerini ruhsal-sembolik özdeşleyim alır. Buna göre bir cami kubbesi karşısında duyduğumuz sonsuzluk duygusu, yıkılmaya yüz tutmuş bir konak karşısında duyduğumuz eziklik duygusu bu türden bir psikolojik özdeşleyim yaratır. Burada estetik hazdan söz edilemez. Hz. İsa'nın çarmıha gerilişini tasvir eden bir tablodan alacağımız estetik haz değil acı olmalıdır. Eğer tabloyu bir sanat eseri olarak muhtevasından soyutlamayı başarabilirsek estetik haz da duyabiliriz. Bu çok güzel bir *çirkin kadın resmi* yapan ressamın durumuna benzer. Resmin nesnesi çirkindir fakat güzel resmedilmiştir. Muhteva çirkin sanat ustacadır. Burada estetik haz duyulabilir. Aynı şey çok güzel bir kadın kötü resmeden ressamın durumu aynıdır. Bu kez özdeşleyim tersine işlemiş olur. *"Bunun için, estetik haz, bizi değiştiren, bize mutluluk veren bir hazdır."*[172]

Özdeşleyimin psikolojik boyutunu irdeleyen filozoflardan biri de kuramın kurucusu Lipps olmuştur. Lipps özdeşleyimi, *"kendini kendinden farklı olan yabancı bir objede duymaktır."*[173] diye tamılar. Ona göre;

> "Obje'de duyduğum şey, genel olarak söylenirse, yaşamdır. Ve yaşam, kuvvettir, içten bir çalışmadır, çabalamadır ve bir şey ortaya koymaktır. Yaşam, bir sözle, etkinliktir." [174]

Bu etkinlik, herhangi bir engelleme ile karşılaşmadan gerçekleşirse, o zaman bu etkinlikte bulunan kişide bir özgürlük duygusu doğar. Bu özgürlük duygusu bir haz duygusudur."[175] Buna göre Lipps'in ifadeye çalıştığı psikolojik süreci bir estetik süreç olarak kabul edebiliriz. Fakat bu etkileşim sürecinin çözülmesi gereken bir sorunu vardır. Özdeşleyim içinde bulunduğumuz nesne, bizim dışımızdadır. Biz aslında kendi dışımızdaki bir

---

[170] **Age.** s. 42.

[171] **Age.** s. 42.

[172] **Age.** s. 45.

[173] Nazan Göknil, a.g.m. s. 145-146.

[174] **Estetik**, s. 42

[175] **Age.** s. 42

nesneden hareketle kendi kendimizden haz duymaktayız. Bu durumda estetik haz yaşantısı daima bir dış 'uyarıcı'ya ihtiyaç gösterecektir. Bu ister maddi bir nesne olsun ister bir duygu hali ya da ruhsal bir durum olsun özdeşleyim her zaman bir 'haricî uyarıcı'nın varlığına ihtiyaç duyacaktır. Seyrettiğimiz bir film, dinlediğimiz bir konser, okuduğumuz bir kitap bizde estetik hazzın uyanmasına vesile olur. Fakat duyusal nesnelerin bıraktığı etki nesne ortadan kalkınca kaybolur. Bir çiçeğin kokusu çiçekten uzaklaştıkça kaybolur fakat okuduğumuz gerçekten nitelikli bir romanın, seyrettiğimiz bir filmin, tiyatronun günlerce etkisinde kalabiliriz.

Baudelaire, Yapay Cennetler'ini içki, afyon, esrar gibi harici uyarıcılarla kurmuştu. Baudelaire'e göre stetik hazzın yaşanabilmesi için bir dış uyarıcı gereklidir; olmadığı zaman narsizm meydana gelir. Bu, insanın kendine hem bir nesne hem de özne olarak yaşama halidir. Suda kendi aksini görüp kendine âşık olan Narkisos'un durumu konuyu açıklayıcı niteliktedir. Narkisos suya bakmadan önce kendi içinde birtakım duyguları olan biridir. Suda kendi aksini görünce nesneden (kendi aksinden) hareketle kendi içinde birtakım duygular uyandı. Böylece kendi nesnesine âşık oldu. Suya baktığında gördüğü kendisi değil güzel yüzlü bir erkektir. Ama aynı zamanda ona bakan da kendisidir. Böylece Narkisos hem bir dış uyarıcı olarak kendisi, hem de bir özne-nesne olarak yine kendisiyle özdeşleyime girer. İnsanın kendini aynada bir obje olarak seyretmesi de Narkisos türü bir özdeşleyim içine girer. Bu kendini hem nesne hem de özne kılma tasarrufudur.

> "Bizde daima kendiliğimizden etkin olma ihtiyacı vardır. Hatta, bu, özümüzün ana ihtiyacıdır.» Ama bu etkinlik istemini bir başka obje'de "yaşamakla" (özdeşleyim), biz, o başka obje'de *varoluruz*. İçsel yaşama içtepimizle bir dış obje'ye, bir dış biçime kendimizi verdiğimiz sürece, bireysel varlığımızdan kurtulmuş oluruz."[176]

Bu kendimizi bir başka nesnede var etme ve kendimizden vazgeçme düşüncesini doğurur.

> "Bu kendi kendini objektivleştirmede, bir kendi kendinden vazgeçme bulunur. Bireysel etkinlik ihtiyacımızın bu onayı, aynı zamanda, sınırsız imkânlarımızı sınırlamayı, onun birleşmez farklılıklarının bir imkânını ifade eder.[177]

Bu bir bakıma 'başkasının ben'i olmak ya da onda erimek, yok olmaktır. Şimdi bu bilgilerin ışığında Özdemir Asaf'ın "2=1" şiirine bakalım

---

[176] **Soyutlama ve Özdeşleyim**, s. 31

[177] **Age.** s. 31

2= 1
Kim o, deme boşuna...
Benim, ben.
Öyle bir ben ki gelen kapına;
Başdan-başa sen.

Şiirde özne 2'yi 1'e indirgeyen bir tasarrufu dillendirir. Genel düzenek içinde aşk karşı iki cinsen kurmaya çalıştığı duygusal yapıdır. Buna göre 1+1'in 2 etmesi yani aşkı oluşturması gerekir. Fakat şair denklemi bu şekilde değil de tersinden kurar. Buna göre karşı iki cins birbirinin içinde eriyerek 2'yi 1'e düşürmüştür. İşte bu 'einfühlung'dur. Şiirin öznesi öteki nesne-özne'de erimiş, varlığını yok etmiştir. Sevgilisiyle özdeşleşmiştir. Bu durumda özdeşleyimde ben, gerçek *ben* değildir. Tam tersine bu gerçek benden kurtulma söz konusudur. İdeal bir 'biçim'de erimek demektir bu. Bu şiirde özne ideal biçimini sevgilisinin varlığında yani 'ben'i 'sen'e dönüştürerek kurmuştur.

Şimdi de Yunus Emre'nin bir şiirine bakalım.

Yunus'un Bir Şiirini Einfühlung Okuma Denemesi

Ol Kâdir-i Kün feyekûn lutfidici Sübhân benem
Kesmedin rızkını viren cümlelere sultân benem

Nutfeden Âdem yaradan yumurdadan kuş düreden
Kudret dilini söyleyen zikr eyleyen Sübhân benem

Kimini zâhid eyleyen kimini fâsık eyleyen
'Ayıblarını örtüci delilile burhan benem

Bir kulına atlar virüp avret ü mâl çoklar virüp
Hem birinün yok bir pulı rahm idici Rahman benem

Benem ebed benem bekâ ol Kadir ü Hay mutlaka
Hızır ola yarın saka anı kılan Gufran benem

Dört dürlü nesneden hâsıl bilün benem uşda delil
Odıla su toprag u yil bünyâd kılan Yezdan benem

Ete deri sünük çatan ten perdelerini dutan
Kudret işüm çokdur benüm hem zahir ü 'ıyân benem

Hem bâtınam hem zahirem hem evvelem hem âhirem
Bu cümlesini yaradup hem tertibi kılan benem

Yokdur arada tercemân andagı iş bana 'ıyân
Oldur bana viren lisân ol denize 'umman benem

Bu yiri gögi yaradan bu 'Arş'ı Kürsî durudan
Bin bir adı vardur Yûnus ol sâhib-i Kur'ân benem[178]

Yunus'un bu şiiri tasavvuftaki Ene'l-Hak (Tanrı benim) nazariyesinin bir yansımasıdır. Şair Allah'ın kimi sıfatlarını (Gufrân, Sübhân, Rahmân, Yezdân) zikrederek ve kendisinin de ondan kopma bir parça olduğunu hatırlatarak şiirini kurgular. Buna göre Tanrı ile bir olan fenafillâha kavuşan özne kendi ben'inden ve onun bağlarından kurtulmuş, Kadir-i Mutlak'ın özünde kendi özünü yok etmiş, O'nunla bütünleşmiştir. Bilindiği gibi tasavvufta sâlikin kendi varlığını şeyhinin varlığında eritmesi hadisesine fenafüşşeyh, Tanrı'nın varlığında yok etmeye fenafillah ve nihayet sonsuz hayata kavuşmaya da bekabillah denir. Özdeşleyim nazariyesinden bakıldığında Yunus'un yaptığı da bir tür Einfühlung'dur. Bu şiir üzerine Einfühlung uygulamasını yapan Burhan Toprak bu terimi Bedîî Hulûl sözüyle karşılamak ister.[179] Yazar einfühlungu Volkelt ve Lipps'ten hareketle; *"iki varlığın hissiyat mecrasile birbirlerine hulûl ve ittihadı, şahsiyetlerinin kaynaşması"*[180] olarak tanımlar. Yunus'un şiirin bizi ene'l-hak yoluyla Vahdet-i Vücud nazariyesine götürür. Kul ile Tanrı'nın 'bir'liği, Yaratan'la yaratılmışların 'bir'liğidir bu. Kendisini var edenle bir tür özdeşleyimdir. Burada Yunus özdeşleyimi tam anlamıyla gerçekleştirir. Zira kendisini Tanrı'nın varlığında eritir. Onun üstün sıfatlarının kendi ben'inde uyandırdığı duygularla kendi ben'ini artık Tanrı'nın ben'i olarak kabul eder ve O'nunla aynileştiğini, O'na iltihak ettiğini, O'nun varlığında eridiğini ifade eder. Bu "Ben O'yum" ifadesidir, yoksa kimilerinin yanlış anladığı gibi "O, benim" ifadesi değildir. Bir başka şiirinde Yunus;

İsteyüben bulımazam
Ol ben isem ya ben hani
Seçemedim ondan beni
Bir kezden ol oldum ahî

diyerek yukarıdaki ene'l-hak dizgesini sürdürür.

---

[178] **Yunus Emre Divanı**, Tenkitli Metin, Haz. Mustafa Tatçı, KB. yay. Ank. 1990, s. 227-228.

[179] Burhan Toprak, "Bedîî Hulûl (Einfühlung)", **Görüş** mecmuası, c. 1, sayı, 2, Eylül 1930, s. 78-91.

[180] Burhan Toprak, agm. s. 80.

Burhan Toprak Bedîî Hulûl'ü;

> "güzelde tamamen kendimizi kaybetmek" olarak tanımlamaktadır. "Biz o olmalıyız, o da biz (...) Leyla ile Mecnun'u anlayabilmek için zaman zaman Leyla ve Mecnun olmalı, onlar gibi yanmalı, hasretten kül olmalıdır. Kurun-ı vüsta sanatını anlayabilmek, tadabilmek için Golgota yokuşunun ızdırabını bizzat yaşayabilmeli ve İsa yerine çarmıha biz gerilmeliyiz"[181] der.

Dışımızdaki nesne ile aynileşme, kendi varımızı onun varında eritmek, tasavvufi terminoloji ile söylersek Ene'l-Hak durumu tahrik noktası duygudan çok iman ve aşk olan üst seviyede bir özdeşleyim olayıdır. Yunus bunu başarı ile yansıtmıştır. Bu manzumede özne ile nesnenin yani ben'in dışındaki bir varlık ile (burada Tanrı) özdeşleyim dile getirilmiştir. Şimdi de öznenin dışarıda kaldığı fakat bunların kendi içinde uyandırdığı estetik haz bağlamında nesneler arasında bir özdeşleyimden söz edelim.

Attila İlhan'ın *Kimi Sevsem Sensin* şiiri öznenin dışarıda tutulduğu fakat özdeşleyimde bulunacak nesne ile öteki nesnelerin özdeşleşmesini irdeleyen ilginç bir metin görünümündedir.

A. İlhan'ın *Kimi Sevsem Sensin* Şiirini Einfühlung Okuma Denemesi

KİMİ SEVSEM SENSİN
kimi sevsem sensin / hayret
sevgi hepsini nasıl değiştiriyor
gözleri maviyken yaprak yeşili
senin sesinle konuşuyor elbet
yarım bakışları o kadar tehlikeli
senin sigaranı senin gibi içiyor
kimi sevsem sensin / hayret
senden nedense vazgeçilemiyor

her şeyi terk ettim / ne aşk ne şehvet
sarışın başladığım esmer bitiyor
anlaşılmaz yüzü koyu gölgeli
dudakları keskin kırmızı jilet
bir belaya çattık / nasıl bitirmeli
gitar kımıldadı mı zaman deliniyor
kimi sevsem sensin / hayret
kapıların kapalı girilemiyor

[181] Burhan Toprak, agm. s. 81.

kimi sevsem sensin / senden ibaret
hepsini senin admla çağırıyorum
arkamdan şımarık gülüşüyorlar
getirdikleri yağmur / sende unuttuğum
hani o sımsıcak iri çekirdekli
senin gibi vahşi öpüşüyorlar
kimi sevsem sensin / hayret
in misin cin misin anlamıyorum

Bu manzumede özne kendi içinde estetik haz uyandıran temel nesnenin başka nesneleri değiştirerek kendine benzetmesi durumu ifade edilmiştir. Duygusal bakımdan estetik haz uyandıran egemen nesne kendisinin karşılaştırıldığı öteki nesneleri kendine benzetmek suretiyle özneyi etkilemeye devam etmektedir. Bunun bir başka yanı egemen nesnenin öznede bıraktığı silinemez derin etkidir. Hiçbir nesne bu egemen nesnenin izlerini silememekte, kendi estetik etkisini uyandıramamaktadır. Özne *kimi sevsem sensin* dizesiyle bu etkiyi tekrar eder. Nesnenin öznede estetik hazzı uyandırmak için tetiklediği unsurlar hayli fazladır. Herhangi bir hareket, unsur, durum öznenin bu egemen nesnenin etkisine girmesine yetmektedir. İçindeki nesneyi bastırmak adına başka nesnelere yönelen özne her defasında mağlup olmaktadır. Egemen nesnenin sevgisi bütün 'ötekiler'i değiştirmektedir.

kimi sevsem sensin / hayret
sevgi hepsini nasıl değiştiriyor
gözleri maviyken yaprak yeşili
senin sesinle konuşuyor elbet

Böylelikle özdeşleyim nesneler arasında bir egemenlik savaşının sonucunda gerçekleşmektedir. Fakat her defasında ilk, egemen ve mutlak nesne bu savaştan galip çıkmaktadır. Bunun nedeni ötekilerin ilk nesnede olduğu gibi daha yoğun bir estetik haz uyandıramamalarıdır.

kimi sevsem sensin / senden ibaret
hepsini senin adınla çağırıyorum

dizeleri bu teslimiyetin ifadesidir. Demek ki bu egemen nesne ile öyle bir estetik haz yaşanmıştır ki hiçbir yeni estetik haz nesnesi bu yoğunluğu ortadan kaldıramamaktadır. Burada öznenin 'genel'den 'özel'e inen bir itirafını da buluruz. Egemen nesne özel bir nesnedir; halbuki 'kimi' sözüyle ifadesini bulan bütün 'ötekiler' ancak 'genel'in içinde değerlendirilebilecek nesnelerdir.

Divan şiirinde aşk bir nesne vasıtasıyla öznenin kendinde yaşadığı büyük bir estetik hazzı ifade eder. Ötekinde kendisini eriten bir anlayıştır bu. Fuzuli bir beytinde:

Ger ben ben isem nesin sen ey yâr
Ger sen sen isen neyim men-i zâr

Bu düşünceyi dile getirir. Bu da nesnede (sevgilide) erimeyi yani birinde diğeri, diğerinde biri olmayı dile getirir. Doğal olarak da bu da özdeşleyimdir. Özne Leyla'ya sen kendinin Leyla olduğunu söylüyorsun, iyi ama bunca zamandır sen Leyla'ysan ben kimim. Eğer ben Kays (Mecnun) isem sen kim oluyorsun? Leyla da nerden çıktı? Burada tasavvufî anlam bir yana öznenin nesneyi ne kadar içselleştirdiği, içinde erittiği, Özdemir Asaf'ın tabiriyle 2'yi 1'e dönüştürdüğü anlatılmak istemiştir.

Şimdi de özne-nesne özdeşleyimini olduğu gibi bütün unsurlarıyla yansıtan Necip Fazıl'ın *Takvimdeki Deniz* şiirine bakalım:

Öncelikle özdeşleyim sürecini dikkate alarak, metni göreceli beş bölüme ayırmayı uygun buluyorum.

Necip Fazıl'ın *Takvimdeki Deniz* Şiirini Einfühlung Okuma Denemesi

TAKVİMDEKİ DENİZ
I
Hasreti denizlerin,
Denizler kadar derin.
Ve o kadar bucaksız.
Ta karşımda yapraksız
Kullanılmış bir takvim...
Üzerinde bir resim:
Azgın, sonsuz bir deniz.
Kaygısız, düşüncesiz,
Çalkanıyor boşlukta
Resimdeyse bir nokta:
Yana yatmış bir gemi...
Kaybettiği âlemi
Arıyor deryalarda.
Bu resim rüyalarda
II
Gibi aklımı çeldi,
Bana sahici geldi.
Geçtim kendi kendimden,
Yüzüme o resimden,
Köpükler vurdu sandım.
Duymuş gibi tıkandım.
Ciğerimde bir yosun.
Artık beni kim tutsun?

Denizler oldu tasam,
Yakar onu bulmazsam
Beni bu hasret dedim,
Varırım elbet dedim,
Bir ömür geze geze
Takvimdeki denize.
III
Ne var bana ne oldu
Odama nasıl doldu
Birden bire bu meltem
Ve dalgalandı perdem
Havalandı kâğıtlar.
Odamda kıyamet var.
Ah yolculuk yolculuk
Ne kadar baygın soluk
O gün bizde betbeniz
Ve ne titrek kalbimiz.
IV
Ve eşyamız ne küskün.
Yola çıktığımız gün,
Bir sıraya dizilmiş
Gözyaşlarını silmiş,
Bakarlar sinsi sinsi
Niçin o anda hepsi
Bir kuş gibi hafifler
Arkandan geleyim der?
Niçin o güne kadar
Dilsiz duran ne kadar
Eşya varsa dirilir
Yolumuza serpilir?
Ufak böcekler gibi,
Gezer onların kalbi
Üstünde döşemenin.
Gizli bir didişmenin
Saati çalar o an;
Birden bakar ki insan
Her şey karmakarışık.
Ayırmak olmaz artık
Bir kalbi bir taraktan
Ve kalb ağlayaraktan
Çekilir geri geri
Terkeder bu mahşeri.

V
Bu mahşerin içinden
O gün ben de geçtim ben,
Nem varsa evim, anam,
Çocukluğum, hatıram,
Ve ne sevdalar serde
Bıraktım gerilerde
Kaçar gibi yangından.
Rüzgârların ardından
Baktım da süzgün süzgün
Kurşun yükünü gönlün
Tüy gibi hafiflettim.
Denize hicret ettim.

Birinci bölümde özne eski bir takvim yaprağında görünen denizi betimler. Bu bölüm bir deniz tasviridir. Bu, azgın, sonsuz bir denizdir. Onun üzerinde kaybettiği dünyayı arayan, kaygısız ve yana bir yatmış bir gemi çalkalanmaktadır. Bu gemi ile özne arasında ilişki kurulabilir. Öznenin arayışı ile geminin arayışları bu noktada birleşir. Fakat gemi nihayette denize ait bir unsurdur. Halbuki özne, deniz üzerinde yaşamayı değil denize hicret etmeyi düşlemektedir.

İkinci bölüm bu resmin yani nesnenin özne üzerinde etkisini göstermeye başlamasını betimler. Özne artık denizi bulmak hasretiyle yanmaktadır. Bu uğurda bir ömür gezmeyi göze almaktadır. Özne bir rüya hali yaşasa da bundan şikâyetçi değildir. Denize ait unsurlar öznenin ruhundaki değişimi tetiklemeye başlar.

Denizler oldu tasam,
Yakar onu bulmazsam
Beni bu hasret dedim,
Varırım elbet dedim,
Bir ömür geze geze
Takvimdeki denize.

Metnin üçüncü bölümü bu deniz objesinin öznenin ruhunda yarattığı değişiklikler dile getirilir. Denizle birlikte bir meltem de öznenin odasına dolar. Artık özdeşleyim başlamaktadır. Nesne ve onun unsurları hem çağrışımlar yoluyla hem de imgenin gücüyle özneyi etki altına almaya başlamıştır. Öznenin bulunduğu oda artık ötekileşmenin değişimini yansıtır.

Dördüncü bölümde özne ile eşya arasında önceden oluşmuş özdeşleyişimden kopamamanın acıları yansıtılır. Zaman içerisinde kendi eşyasıyla bir empati kurmuş olan özne şimdi bir başka empatiye hazırlanırken eski nesnelerin ayrılık feryadını duymaktadır. Artık dilsiz gibi duran eşyalar konuşmaya başlamıştır. Elbette eşya konuşmaz fakat öznenin vaktiyle onlara

yüklediği duygu hali ile oluşmuş özdeşleyim burada kendisini gösterir. Her birinde bir hayat ve duygu belirtisi, hatırası olan eşyalardan kopmak kolay değildir. Kalp bu mahşeri 'ağlayaraktan' terk etmek zorunda kalır.

Niçin o güne kadar
Dilsiz duran ne kadar
Eşya varsa dirilir
Yolumuza serpilir?

Fakat özne yeni ve daha güçlü bir özdeşleyimin peşindedir. Çünkü takvimdeki deniz resmi onda bir yolculuk duygusunu estetik hazza dönüştürmüştür. Özne bu yeni hali güçlü bir biçimde yaşamak istemektedir. Bunun için ardına bakmamaya karar verir.

Çekilir geri geri
Terkeder bu mahşeri.

Manzumenin beşinci bölümü özdeşleyimin tamamlandığını betimler. Özne eski hayatına dair ne varsa hepsini geride bırakarak denize hicret eder. Artık o kendi varlığını denizin varlığında eritir.

Bu mahşerin içinden
O gün ben de geçtim ben,
Nem varsa evim, anam,
Çocukluğum, hatıram.
Ve ne sevdalar serde
Bıraktım gerilerde
Kaçar gibi yangından.
Rüzgârların ardından
Baktım da süzgün süzgün
Kurşun yükünü gönlün
Tüy gibi hafiflettim.
Denize hicret ettim

Öznenin saydığı nesnelerin her biri vaktiyle onda değişim estetik hazlar uyandıran objelerdi. Fakat o artık başka bir estetik hazzın ve bunun sonucu olarak da özdeşleyimin peşindedir. Bunun da nesnesi 'deniz'dir. Fakat burada denizin kendisi değil bir resmi söz konusudur. Üstelik bu bir tablo değil, kullanılmış bir takvim üzerindeki deniz resmidir. Bu bakımdan resim nesnesine dönüşmüş bir denizden söz etmekteyiz. Bu da özdeşleyimi daha güçlü hale getirmektedir. Zira öznenin denizden alacağı estetik haz ile deniz resminden alacağı estetik haz burada görüldüğü gibi aynı olmamaktadır. Belki de denizin bir tabloda hapsedilmiş olmasıyla öznenin bir ev/oda'da hapsedilmiş, öteki nesnelerle artık tükenmeye yüz tutmuş estetik haz alışverişinin de bir payı olabilir. Böylelikle bir özdeşleyimi başlatan şey nedensiz olabilir. Proust kimi *Geçmiş Zamanın Peşinde* roman(lar)ını çocukken yediği *madelin* kurabiyelerinin damağında bıraktığı tadı

hatırlayarak yazmaya başladığını söyler. Bu nedensizlik *einfühlung* için de geçerlidir.

Bilindiği gibi harici bir nesne olmadan *einfühlung* gerçekleşmez. Narkisos olayında da öznenin nasıl nesneleştiğini görmüştük. Bizi bir nesnede bir başka nesneye yönelten cazibe onun bizde uyandırmış olduğu estetik haz duygusudur. İnsanların sık sık eş, eşya, arkadaş, çevre vb. değiştirmelerinin arkasında bu estetik haz duygusunun çeşitliliğini yaşamaya duyulan özlem olabilir.

SOYUTLAMA KURAMI

Batı sanatı nasıl mimesise (yansıtma / taklit / kopya)'e dayanıyorsa onun karşısında yer alan kimi Doğu[182] ve İslam sanatları da tecride, soyutlamaya dayanır. Doğu ve İslam toplumları Aristo'yu tanımakla birlikte onun mimetik düşüncesine uzak durmuşlardır. Aristo eşyayı, nesneleri bir form olarak kabul eder. Buna göre idea bu formun içindedir. Bu yanıyla hocası Eflatun'la çelişmektedir. Eflatun idea'ları bir başka âlemde ilk-örnekler olarak tasavvur etmekteydi. Yansıtma Kuramı bahsinde verdiğimiz örneği burada tekrar edelim: Palatoncu mimesis ile Aristocu mimesisin farkını belirten bir anekdota göre; Parmağı ile gökleri gösteren yaşlı Platon yanında Aristo parmağı ile reel dünyayı, eşya ve tabiatı gösterir.[183] Böylece idea'ların yani ilk-örnek ve mutlak-formların yeri Eflatun'a göre metafizik bir alanda, Aristo'ya göre ise görünür dünyada, tabiatta, nesne ve eşyalardadır.

Aristo mimetiğine sıcak bakmayan İslam mistikleri tasavvufun da etkisiyle –ki başlangıç olarak Platon'un nazariyasından çok şey almıştır- Eflatun'un idea'lar kuramını Vahdet-i Vücud nazariyesiyle birleştirerek tasavvuftaki varlık silsilesini ortaya koydular. Tanpınar, Racine'in bir piyesi için kaleme aldığı bir yazısında Aristo mimetiğinden yaralanmayı "iyi örneklere ayak uydurmak" şeklinde izah eder. Bu mesafeli yaklaşma dünyevi ve nefsanî bağlarından, yüklerinden kurtulup Tanrı'ya ulaşmak ve onda sonsuza dek varolma (bekabillah) arzusunu besleyen tasavvuf yolcusu için hem gerekli hem de zorunludur. Zira tabiatın ya da idea'ların yansıtılması madde ve eşyayı kendi bünyesinden soyutlamayı şiar edinmiş bir mistik anlayışı benimsemek nesneler arasında ve onlara bağımlı bir hayatı tercih etmek olacaktır. Dünya nimetleriyle olan ilişkisini olabildiğince kesebilen sâlik tasavvufta yol alabilir. Bu da kendisini nesneden, eşyadan, nimetlerden soyutlayarak mümkündür. Bütün bir tarikat kültürü bu tip hikâyelerle doludur.

Soyutlama ya da tecridin bir edebiyat ve sanat kuramı olarak edebiyatımızdaki izini sürmek bizi değişik kaynaklara yöneltmeye zorlamıştır. Başta Wilhelm Worringer'in Soyutlama ve Özdeşleyim denemesi İslam sanatına bir Batılı (Alman) bakışı göstermesi bakımından yol gösterici olmuştur. Fakat bizim için yolumuzu gösteren asıl ışık kendi edebiyatımız ve ona ait metinlerdir. Daha önce Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi üzerinde yaptığım bir çözümleme çalışmasında kısmen de olsa bu bölüme katkıda

---

[182] Burada Doğu kavramıyla daha çok İslâmiyet çevresindeki coğrafyadan söz edilmektedir. Sanat ve dinsel eserlerinde bol figüratif ögeler kullanan Hint, Budist ve öteki din ve topluluklara mensup sanattan söz edilmemektedir.

[183] Suut Kemal Yetkin, **Estetik Doktrinler**, Bilgi yay. Ank. 1972, s. 19.

bulunabilecek hususlara değinmiştim. Onun dışında özellikle tasavvuf edebiyatımızın bu konuda zengin örneklere sahip olduğunu gördüm. Bu bakımdan edebiyatımızdaki soyutlama kuramının ilk kez böyle bir denemesi yapılacaktır.

Öncelikli olarak Worringer'in İslam sanatlarını da içine alan tespitlerini irdelemekte yarar vardır. Worringer söz konusu denemesinde Einfühlung yani özdeşleyimin tam karşısına soyutlamayı (abstraktion) koyar. Özdeşleyim nesnede kendi varlığını eritme ya da bir nesnede kendi kendimizden duyduğumuz estetik haz'dır. Bu haliyle ötekinde varolmayı ya da erimeyi, kendi varlığını eritmeyi (fenafüşşeyh / fenafillah / bekabillah) amaçlayan tasavvuf düşüncesine yakındır. Bu mantıktan hareket edecek olursak soyutlamayı da, bu süreçte kendini eşya ve hadiselerin, hayat bağ ve şekillerinin, nefsin ve dünyanın her türlü şehvetinden kurtarma bir bakıma 'melekleşme'ye (bî-nefs) çalışmanın bir aşaması, ilmihali olarak kabul edebiliriz. Fakat biz bu dar çerçevede kalmayacağız.

Worringer doğayı taklit etmeyi insanın bir iç-tepisi olarak kabul eder ve bunun sanatla bir ilgisinin olmadığını söyler.[184] Böylelikle rönesansta ölçüsü kaçan tabiatı taklit etme furyasını katı bir biçimde eleştirir.

> "İlkel budunların sanat istemi —onlarda genel olarak böyle bir sanat istemi varsa—, sonra bütün ilkel sanat çağlarının sanat istemi ve son olarak da gelişmiş belli Doğu uygar budunlarının sanat istemi bu soyut eğilimi gösterir. Buna göre, soyutlama içtepisi, her sanatın başında gelir ve yüksek kültür basamaklarında bulunan belli budunlarda egemen olarak kalır; oysa örneğin, Greklerde ve öbür Batılılarda, yerini özdeşleyim içtepisine bırakmak üzere gitgide gücünü yitirir."[185]

Worringer'in bu tespiti yerindedir. Zira bu her iki dünyanın (Doğu-Batı) evrene, olaylara, yaratılışa, nesne ve insanların dünyaya gelişlerindeki amaçlarında sahip oldukları ön kabullerin farklılığını göstermektedir. Bu dünyayı öteki âlemi kazanmak için ekip-biçilecek ve hasadı kaldırılacak bir tarla gibi gören anlayışla, tek hedefi bu tarlaya ve onun nimetlerine olabildiğince sahip olmayı yani maddeyi amaçlayan bir anlayın bakış farkı olacaktır. İlkel budunların başlangıçta aynı temel düşünceden yani soyutlamadan hareket etmelerine rağmen sonradan Grek ve öteki Batılıların sanatta soyutlamadan uzaklaşmaları giderek daha çok maddeye bağımlı kalmaları ve inanç sistematiklerinin değişmesiyle açıklanabilir. Halbuki İslâm sanatları yazı ve mimariden başlayarak minyatür ve şiirde de giderek daha

---

[184] **Soyutlama ve Özdeşleyim,** s. 19.

[185] **Age.** s. 19.

soyut bir çizgiye gelmişlerdir. Süleymaniye Camii ile Saint Antoine kilisesinin bu açıdan bir mukayesesi çok şey söyleyecektir. Birinde duvarlarındaki yazıdan, çinilerindeki soyut çizgilere, kubbelerinden aydınlığa ve sonsuzluğa açılma hissi veren artistik mekânıyla ruha uhrevî kapıları açan atmosferi, diğerinde başta resim, heykel ve Hz. İsa ile Meryem ikonları, yakılmış mumlar, camekânlı figürler vs. ile ancak bir müzenin soğukluğunu veren bir atmosferle karşılaşırsınız. Biri ışığı, aydınlığı ve uzam duygusunu mimarisinin en önemli unsuru yaparken diğeri ışığı mum ışıklarını mekânın boğuk ve kasvetli karanlığına yapay bir *aura* unsuru olarak sunmaya çalışır. Birinde insanı ve dünyayı hatırlatan hiçbir şey yokken diğerinde her şey 'dünya' ve 'insan'la doludur.

Worringer denemesinde özdeşleyim ile ilgili 'insanla dış dünya olayları arasında panteistik bir içtenlik gibi mutlu bir ilgi'den söz eder. Bunun karşısında soyutlama içtepisi 'insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük iç huzursuzluğu'[186] koyar. Bunu da daha sonra *tinsel uzay korkusu* kavramıyla açıklar. Bunun öteki adı *agora fobi* yani 'meydan korkusu'dur. Kısaca dünyaya gelmekten duyulan korku' olarak kabul edilebilir.

Adem Kasidesi'nde Âkif Paşa;

Biz bu mihnet-gehi hestîye küçükten geldik
Yoksa kim eyler idi terk-i kühencâ-yı adem

(Biz bu varlığın gam ülkesine küçükken geldik; yoksa yokluk ülkesini kim terk ederdi)

demek suretiyle **agora fobi**'sini açığa vurmuştu. Ziya Paşa da;

Âsûde olam dersen gelme cihâne
Meydana düşen kurtulamaz seng-i kazâdan

(Eğer mutlu olmak istiyorsan dünyaya gelme, dünyaya gelen alın yazısından kurtulamaz).

Diyerek aynı ***meydan*** korkusunu dile getirmişti.

Worringer tinsel uzay korkusunun insanın gelişmesi ile birlikte ortadan kalkacağını söyler: "Meydan korkusu, basit olarak, insanın normal gelişme basamağından artakalan bir artık olarak açıklanabilir; bu söz konusu normal gelişme basamağında bulunan insan, önünde uzanan uzay karşısında güven duymak için, henüz kendini bütünüyle görme izlenimlerine bırakmayıp, dokunma duyumlarının sağladığı güvene ihtiyaç duyar. İnsan, iki ayağı üstüne kalkıp da yalnız bir göz-insanı olunca, onda hafif bir güvensizlik duygusu

[186] Age. s. 23.

arta kalır. Ancak, daha ileri gelişmesinde, alışkanlık ve zihinsel düşünme yardımıyla, geniş uzay karşısında duyduğu bu ilkel korkudan kurtulabilir."[187]

İnsanın bedensel ve zihinsel gelişiminin sağladığı bu katkı onun bütünüyle kurtuluşunu yani agora fobisini yenmesine yardım etmez. O halde yapılacak şey içinde yaşanılan dünyanın nesnelerini bir keyfilikten kurtarmak ve onları soyut biçimlere yaklaştırmaktır. Elif İslam dünyasının ortak alfabesinin ilk harfidir. Elif aynı zamanda Allah'ı sembolize eder; ve Allah adının eski yazıdaki ilk harfi Elif'tir. Daha ilk adımda İslâmî soyut düşünce elif'i içinde bulunduğu keyfilikten kurtarmış onu soyutlayarak *madde* olma *ağırlığından* kurtarmıştır. Bu anlamda eski alfabenin her bir harfi için ayrı bir soyutlama tarzı geliştirilmiş bu da hem hat sanatına hem de yazı ile dinsel argümanların çabucak birleşmesine yardımcı olmuştur.

Cim Elif'le sohbet eder oturur
Cim Elif'ten Mim'e haber götürür

Muammasının dizelerini söyleten de bu soyutlama arzusudur.

Worringer soyutlama içtepisinin insanın dünyevî nesnelerle olan ilişkisi üzerine oturtur.

> "Soyutlama içtepisinde, kendi kendinden vazgeçme iç-tepisinin gücü, benzeri olmayan daha büyük ve daha tutarlı bir güçtür. Soyutlama içtepisi, burada, özdeşleyim ihtiyacında olduğu gibi, bireysel varlıktan kaçma içtepisi olarak değil de, zorunlu ve değişmez şeylere bakarken, insan varlığının genel olarak tesadüfiliğinden, genel organik varlığın görünüşteki keyfiliğinden kurtulma içtepisi olarak kendini gösterir."[188] O halde soyutlamaya giden yol bireyle uzay arasındaki uzay tasvirinin ortadan kaldırılmasıdır. Zira dünyevî nesneleri birbiriyle doğrudan doğruya bağlayan ve onlara "dünya tablosu içinde görelelik sağlayan uzaydır."[189]

Bir Mevlevî sema'ında, bir Bektaşî semah'ında bu durumu pekâlâ gözlemleyebiliriz.

Şimdi de Worringer'in *kendi kendinden* vazgeçme problemini irdeleyelim. Soyutlama özdeşleyimde olduğu gibi kendini bir başka nesnede yok etme, ya da eritme, o olma eylemi değil aksine bir başka transandantal (aşkın) objede 'kendi'liğine ait unsurlardan kurtulmak, arınmak ve tek ve mutlak cevhere dönüşmektir. Bunun sanatta değişik yansımaları vardır. Türk cami mimarisindeki uzay/uzam ve artistik mekân anlayışını hatırlamak

---

[187] **Soyutlama ve Özdeşleyim**, s. 23-24

[188] **Age.** s. 23-24.

[189] **Age.** s. 29.

yerinde olur. Hatta Sultanahmet Camii'nin ön tarafında kubbeyle desteklenmeyen dört minaresinin soyut bir uzay anlayışını bütün bir semayı kubbe kabul etme tasarrufu olarak yorumlayabiliriz. Kendi kendinden vazgeçme soyutlama kuramında daha soyut bir aşamaya geçme olarak algılanabilir. Şeyhinin varlığında erimek isteyen mürid kendisinden vazgeçmemekte aksine şeyhinin ulaştığı uhrevî ve metafizik zenginliğe kavuşmaktadır. Yunus'un

Cennet cennet dedikleri
Birkaç huri birkaç melek
İsteyene sen ver anı
Bana seni gerek seni

Dizeleri de Yunus'un vaat edilen cennete kavuşmak için bu dünyada kendi varlığından tamamen kurtulma anlamına gelmemektedir. O büyük ikramiyenin peşinde yani önce fenafillâh (Allah'ın varlığında yok olmak) sonra da bekabillah (Allah'ın varlığında ölümsüz olmak) arzusundadır. Onun bu tavrı nimet ve nesnelere bağlı bir cennet anlayışını ve ona imanı alaya almak anlamına gelmektedir. Cennet nimetleri dünyadakilere çok benzeyen ya da örtüşen bir varlıklar dünyasına tekabül etmemelidir. İlerleyen sayfalarda inceleyeceğimiz Adem Kasidesi Yunus'u destekleyen beyitlerle doludur.

Batı düşüncesi einfühlüng ve soyutlama gibi birbirinin karşıtı iki kavramı birbirlerini dışlamasıyla yani birinin diğerini dışarıda bırakmasıyla meydana gelir. Einfühlung kuramında özne kendisini bir başka nesnede yok ederken bir 'dönüşüm' yaşar. O artık öteki'dir. Soyutlamada ise nesneyi "dünya tablosunun gösterdiği bütün zamansallık ve tesadüfîlikten kurtulmanın yetkin ve insan için biricik düşünülebilir ifadesi"[190] olarak algılar. Fakat bu görüş bizim üzerinde durmak istediğimiz daha doğrusu tasarladığımız kuramın ilkelerine katkıda bulunmakla birlikte onunla birebir örtüşmez. Zira Worringer daha çok Rönesans ve sonrası bir çılgınlık bir furya halinde gelişen natüralizmi esas alarak böyle bir yargıya varmaktadır. Yani konuştuğu alan resim sanatıdır. Worringer'in einfühlung ve soyutlama adını verdiği iki temel psişik eğilim Batılı anlamda sanat ürünlerine uygulandığında Batı resim geleneğinden gelen Natüralizm'e ve Stil adını verdiği soyutlamaya karşılık gelmektedir. Stil bizim üzerinde durduğumuz soyutlama kavramıyla birebir örtüşmemektedir. Zira Worringer, Lipps'ten hareketle *stil* tanımında yer alan geometrik çizgi tarifi bu konudaki ayrışmayı göz önüne serer. *"Geometrik çizgi, doğal obje'den doğal bağlam içinde bulunmamasıyla ayrılır."191* Onun soyuta ulaşmak için bulduğu yol *tinsel uzay korkusu*'nu aşacak bir geometrik

[190] **Age.** s. 50.
[191] **Age.** s. 28.

cridi bulmaktır. Bu da madde ve nesnelerin kendi aralarındaki transandantal (aşkın) ilişkiyi gösterir.

> "Şüphesiz geometrik çizginin özünü yapan şey, doğaya ait bir şeydir. Mekanik güçler doğal güçlerdir. Ama onlar, geometrik çizgi ve geometrik biçimler halinde, doğal bağlamdan ve doğal güçlerin değişik görünüşlerinden dışarıya alınırlar ve kendi başına kavranırlar."[192]

Böylece mağara duvarlarına çizilen hayvan, av, savaş resimleri dış gerçeklikten soyutlanarak çizgi halinde ifade edilmiş olurlar. İlkel kavimlerin bu tür soyutlama girişimleri bu işaret dilinin pratikliğine bağlanabilir; fakat büyük sanatsal aşamalardan geçerek ulaştıkları soyut sanatın örnekleri olarak gösterilemezler. Worringer işte burada stil'i yani soyutlamayı ilkel kavimlerden başlatırken İslâm sanatlarındaki soyutlamanın aslında dinin ve tasavvuf geleneğinin birtakım naslarına dayandığını görmezden gelmektedir. Yani bir bakıma Müslüman sanatkârın bu açıdan eli kolu bağlanmış durumdadır. Sanatın soyut ifadesi büyük bir merhaledir şüphesiz. İslâm sanatlarının şansı cahiliye döneminin bütün put, heykel, resim ve öteki figüratif unsurların yasaklanmasıyla vuku bulur. Zira öyle olmasaydı çok zengin bir resim, heykel ve şiir sanatından söz edilebilirdi, fakat bunun adı İslâmî ya da sofistik sanat olmazdı. Tasvir yasağının Müslüman sanatçıları daha mücerred çizgilere yönlendirdiği şüphe götürmez. Her türlü eski yazıya Kur'ân'ı çağrıştırdığı için bir çeşit kutsiyet yükleyen bir gelenekten geldiğimizi unutmamak gerekir.

Öte yandan İslâm estetiğinde resim zaten en başından itibaren tasvir yasağı dolayısıyla hat ve minyatürde büyük bir mücerred devir geçirmiştir. Bu bakımdan Worringer'in tespitleri Batı sanatı için tutarlı fakat İslâm sanatlarının genel karakteristiği bakımından eksik tespitlerdir. Üstelik Batı sanatının soyutlama sürecine hız veren geometrik stil (soyutlama) İslam sanatlarında, yazı ve mimarisinde neredeyse yok gibidir. Onun yerine hem raks ve ayin hem mimari ve yazı hem de başa sarılan sarıklara varıncaya kadar bir kavis, yuvarlama, daire ve helezonik bakış açısı egemendir.

Worringer soyutlama örneklerini sadece resim sanatından vererek daha doğrusu kuramını resim üzerine ilişkilendirerek edebiyat, müzik ve öteki figüratif sanatları ihmal etmekte, görmezden gelmektedir.

O halde kendi sanat ve edebiyatımızın soyutlama (tecrid) kuramını kendi metinlerimizden çıkarma zorunluluğu vardır. Bize göre bütün bir tasavvuf düşüncesi ve ona bağlı şiir, mesnevi, minyatür, musiki ve göndermeler dünyası soyutlama yani tecrid mantığı üzerine kurulmuştur.

---

[192]Lipps, **Aesthetik**, s. 249'dan akt. Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, s. 28.

Sâlik'in tarikatta tecride girmesinden altında musikide sanat eserini yani nağmeyi dünyevi unsurlardan arındırmaya, minyatürden, hat sanatındaki ayıklamaya kadar bütün bir tasavvuf sistemi soyutlama üzerine inşa edilmiştir, denebilir.

Dervişin giydiği kıyafet (aba) eşyadan, elbiseden tecriddir; içtiği bir tas çorba yemekten, damak zevkine ve tad alma şehvetinden tecriddir. Evlenmemesi kadından, cinsel şehvetten soyutlanmaktır. Dergâhtaki çilesi nefsin terbiyesidir ve nefsin arzu ve isteklerinden tecriddir. İtaat ve bağlanma benlik duygusundan tecriddir.

Çeşitli tarikatlara bağlı irşad sistemi insanı tekrar bir cennet sâkini haline getirmek için değişik yöntemler kullanırlar. Temel espri kaybolmuş cenneti tekrar elde etmektir. O halde bu bayağı, alçak (dünya) yerden kurtulmak, onun sunduğu nimetlere, nefsin heva vü heveslerine sırtını dönmek gerekir.

Einfühlung ne kadar Batılı ise Soyutlama da o kadar Doğuludur. Zira einfühlung (özdeşleyim) insanın dış nesnelerle, dış dünya ile kurduğu bir çeşit 'bir olma' (panteist) ilişkisidir. Halbuki Soyutlama insanın maddeden tecrid edilmesi onunla ilişkisini mümkünse kesmesi ya da olabildiğince aza indirgemesidir. Soyutlama dışarıda bıraktıklarıyla, bırakabildikleriyle mümkündür. Zira her nesne bu anlamda insan için bir 'yük'(bâr-ı belâ) tür. Tasavvuf yolcusunun dünya nimetleriyle, nesne ve unsurlarıyla ilişkisini kesmesi gibi sanatçı da yazınsal metninde olabildiğince fazlalıkları atarak daha soyut ve öz bir hedefe ulaşabilir. Doğulu sanatçı nesnelere yaklaşarak değil onlardan uzaklaşarak eserine vücud verir.

İslâm sanat ve edebiyatında, özellikle de Divan edebiyatında soyutlama bilhassa aşk anlayışında ortaya çıkar. Divan edebiyatı insansız bir aşk anlayışı geliştirmişlerdir. Bunun nedenlerini bu çalışmanın dışında tutmakla birlikte İslâm'ın cennet kavramının bu anlayışın yerleşmesinde etkili olduğunu düşünmekteyiz. Aşk Divan edebiyatında insandan soyutlanmıştır. İnsan bu anlayışta içi boşaltılmış, nefsi arındırılmış bir figür olarak vardır. Karagöz perdesindeki figür neyse Leyla ile Mecnun mesnevisindeki Leyla ve Mecnun figürleri de aynıdır. Zira bu figürler hiçbir zaman sıradan insanın aşk anlayışını betimlemez. Çünkü nefsleri yoktur. Bir mesnevi boyunca iki karşı cinsin bir kez bile sarıldıkları, el ele tutuştukları görülmez. Zira bu aşk anlayışı kavramı nesne ve özneden soyutlanmıştır. Leyla ve Mecnun aşkın, aşk kavramının nesneleridir ve birer insan olarak hiçbir yaratıcı ve belirleyici özellikleri yoktur. Tasavvuf bu güzel aşk anlayışını kullanmakta gecikmedi. Tıpkı Eflatun'da olduğu gibi onlara aşkın kaynağı ve hedefi olarak Tanrı'yı gösterdi. Bu bakımdan Divan edebiyatının benimsediği aşk içi boşaltılmış figürlerini bu dünyadan alan Platonik (Eflatunvari) bir aşktır. Kökeni ise

insanın kaybettiği 'yitik cennet' kavramında aranmalıdır. Cennette yasak meyveyi yiyen insan bunun kefareti olarak dünyada kendisini böyle bir ilişkiden mahrum bir aşk anlayışını dillendirmeyi 'yitik cenneti'ine kavuşmak için bir çıkar yol olarak görmüştür.

Aşkın bir üst ve yüce kavram olarak insandan soyutlanması şairi onu temsil edecek semboller aramaya yöneltmiştir. Tabitta en çok rastlanan gül-bülbül, şem-pervane ilişkisini bu soyut aşkın sembolleri olarak kabul ettiler.

> "Klasik şairler ve yazarlar, doğadan aldıkları mum ve pervane motiflerinden bir soyutlama ile insanî psikolojiye ve onun en yüce hali olan'aşk' kavramına ulaşıyorlar; ordan da metafizik âleme, Tanrı'ya, vücud birliği görüşüne, Tanrı aşkından yok olmaya ve o sevgide yeniden ve ebedî olarak dirilmeye çıkıyorlar."[193]

Kurulan paradigma temelde yanlış fakat ifade edilmek istenen soyut aşk anlayışına uygundur. Semboller genel bir aşk anlayışını anlatmak için değil soyut bir aşkı anlatmak için seçilmiştir. Bir yandan bir *hayvan-kuş* diğer yandan bir *bitki-gül* aynı aşkı terennüm edecekler, sevgili rollerini yükleneceklerdir. İnsanlar bir bitki ile bir hayvanın aşkında kendi ruhlarının serüvenini takip etmeyi deneyeceklerdi. Bir yandan *şem-mum* diğer yandan *pervane-kelebek* aynı soyut aşkı tecessüm ettirceklerdir. Paradigma yanlış kurulunca sonuçları da yanlış olmuştur. Bu aşk anlayışı hiçbir zaman hayata aksettiremedi ve bir 'mesel' gibi kaldı. Fakat bu aşk anlayışının İslâm sanatının bir kolu olan soyutlamaya hizmet ettiği de yadsınamaz.

Biz soyutlama kuramını daha çok edebî metinler refakatinde sürdürmek niyetindeyiz. Bu bakımdan bazı metinlerde bu kuramın nasıl işlendiğini tespite çalışalım. Öncelikli olarak şunu belirtelim ki metinler dikkate alındığında soyutlamanın üç şekilde kurgulandığı görülecektir. Birincisi bir sisteme (daha çok tasavvuf) bağlı tecrid düşüncesinin edebiyat metinlerinde görünümü; ikincisi de metinlerdeki figürlerin bir soyutlama işlemine tabi tutulması, üçüncüsü de bunların her ikisinin bir arada yapıldığı şeklidir. Birincisine Fuzuli'nin aşağıdaki gazeli örnek verilebilir. İkincisine ise yine metni aşağıda Neşâtî'nin bir gazeli ve Asaf Halet Çelebi'nin *Cüneyd* şiiri, üçüncüsüne de aşağıda Yunus'un hemen altta bulunan bir manzumesi örnek verilebilir.

Yunus'un aşağıdaki manzumesi edebiyatımızda kaynağı tasavvufa dayanan soyutlamanın güzel bir örneğidir.

Severim ben Seni candan içeru
Yolum vardır bu erkândan içeru

---

[193] Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları, 1**, Diriliş yay. İst. 1982, s. 17.

Şeriat, tarikat yoldur varana
Hakikat meyvası andan içeru

Dinin terk edenin küfürdür işi
Ol ne küfürdür, imandan içeru

Beni bende demen, ben de değilim
Bir ben vardır bende, benden içeru

Beni benden alana ermez elim
Kim kadem basa Sultandan içeru

Süleyman kuş dilin bilir dediler
Süleyman var, Süleyman'dan içeru

Tecelliden nasip erdi kimine
Kiminin maksudu bundan içeru

Senin aşkın beni benden alıptır
Ne şirin dert bu, dermandan içeru

Miskin Yunus, gözü tuş oldu Sana
Kapıda bir kuldur, Sultandan içeru

Metnin soyut düzleminin yapısını *içerde* ve *dışarıda* olanlar diye formüle edebiliriz. Şaire ve onun bağlı bulunduğu sofistik geleneğe göre dışarıdakiler *bâr-ı belâ* yani varlığın, var olmanın yükü'dür. Özü, cevher'i kuşatan onu asıl kimliğinden uzaklaştıran hep bu *dışarıda* olanlardır. Şairin *dışarıdan* içeriye doğru olan yolculuğu bir ayıklamayı nesneleri dışarıda bırakmayı gerektirir. Bu üzerinde dünyaya ait bir dikiş iğnesi olduğu için göklerin dördüncü katından ileriye gidemeyip miracı yarım kalan Hz. İsa'nın durumunu hatırlatır.

Metnin genel anlam dünyasına bakıldığında Tanrı sevgisini merkeze alan bir kurgunun egemen olduğu anlaşılır. Ulaşılmak istenen hedef Tanrı'nın sevgisidir. O halde Tanrı'yı unutturacak ya da sâlik'i yolundan alıkoyacak dünyevî unsurlardan kurtulmak gerekecektir. Daha ilk beyitte şair Tanrı'ya seslenerek O'nu candan içeru sevdiğini belirtir. Candan içeru söz grubu, can'ı bile bir yük, ağırlık ve feda edilmesi, atılması gereken bir unsur, engel olarak gören haklı anlayışı ifade eder.

Şair düşünce ve inanç sistemlerinin dünyevî ve kurumsal görünüşlerini asıl maksada ulaşmak için hep birer 'bahane' olarak görür. Şeriat, tarikat

Tanrı'ya ulaşmak için birer bahanedir. Tanrı'ya kestirmeden ulaşabilmek için bir patika yoludur. Asıl meyva, armağan, hediye şeriat ve tarikattan içeridedir. O binanın içinde değil o sistemin müridi getirebileceği merhaledir. Kimi zaman insanlar bu uğurda bildik ve harici unsurlarla önem kazanmış temel akidelerin somut bir görüntüsü olan dinden uzaklaşarak (böyle davranmakla dinden çıkmış gibi görünürler) asıl iman meyvesine kavuşurlar. Bu dışarıda olanla içeride olanın, (zahid-rind) aldatıcı görüntüsüdür.

Şair şiire anlam ruhunu veren,

Beni bende demen, ben de değilim
Bir ben vardır bende, benden içeru

dizeleriyle benden içerde olan ben'e bir açıklık getirir. Ben harici görünüşümüzün dilbilimsel ifadesinden başka bir şey değildir. Bu zamir her ne kadar 'ben' dediğimiz nesneyi ifade etse de yaratılış esprisi gereğince o 'ben'in içinde asıl ben yani öz / cevher vardır. Şairin dışarıda bırakmak istediği ben onu dünyaya ve onun retoriğine bağlayan ben'dir. O bundan şikâyetçidir. Kendisini o benden soyutlamak arzusundadır. Zira dışarıdaki ben kendisini dünyaya doğru çekerken içerideki Tanrı'ya doğru sürüklemektedir. Dışarıdakinde günah ve sıkıntı varken içeridekinde huzur ve dinginlik vardır. Dışarıdaki nefs içerideki ruh'tur. İnsan bu iki unsurun mücadele alanından başka bir şey değildir.

Şair düşüncesini Hz. Süleyman'dan verdiği bir örnekle pekiştirmek ister. Bir insan olan Hz. Süleyman'ın kuşdilini konuşması doğal olarak Tanrı'nın kendisine verdiği bir mucizedir. O halde nesneleri görünüşleriyle yani dışarıda sunduklarıyla değil özleriyle, içeride barındırdıklarıyla değerlendirmek gerekecektir.

Soyutlama insanı nesneler dünyasının ağır ve bozucu atmosferinden uzaklaştırır. Yunus'un

Bunca varlık içinde gitmez gönül darlığı

dizesi bunu güzel özetler. Varlıklar dünyası bir agora fobi (meydan korkusu)'yi doğurur. İnsan bundan kurtulmak için onları düşünsel olarak soyut biçimlere dönüştürmek ister. Böylelikle hem nesnenin egemen varlık korkusundan uzaklaşacak hem de onu bir başka düşünsel boyuta sokarak kendi istediği tecridi gerçekleştirecektir. Bu manzumede şairin 'dışarıda' bırakmak istediklerinin ne kadar çok içeride olduğunu söylediği şeylerin ise ne kadar az olduğunu tahmin etmek bu düşünceyi doğrulayacaktır.

Şimdi de Fuzulî'nin Soyutlama kuramını en iyi aksettiren metinlerinden birine bakalım:

Ey gönül yâri iste cândan geç[194]
Ser-i kûyun gözet cihandan geç

Yâ tama' kes hayât zevkından
Yâ leb-i la'l-i dil-sitândan geç

Mülk-i tecriddir feragat evi
Terk-i mâl eyle hân ü mândan geç

Lâ-mekân seyrinin azîmetin it
Bu harâb olacak mekândan geç

İ'tibâr etme mülk-i dünyâya
İ'tibâr-ı ulüvv-i şândan geç

Ehl-i dünyânın olmaz âhireti
Ger bunu ister isen andan geç

Meskenin bezm-i gâh-ı vahdettir
Ey Fuzûlî bu hâk-dândan geç.

Fuzuli'nin bu manzumesi yüksek amaç uğruna öznenin kendinden ve dünyadan ve ona bağlı cazibesi tescilli unsurlardan vazgeçmesi istenmektedir. Esas itibariyle böyle bir amaç için bu tip bir yolun tercih edilmesi de söz konusudur. Manzumenin kurgusu basittir: bir şey isteniyorsa ötekinden vazgeçilecektir; yani dışarıda bırakılacaktır. Bu edebiyata egemen aşk anlayışının koyduğu sarsılmaz bir umdedir.

Ey gönül yâri iste cândan geç
Ser-i kûyun gözet cihandan geç

Eğer sevgiliye kavuşulacaksa candan vazgeçilecektir. Onun yaşadığı yer arzu edilecekse dünyadan vazgeçilecektir. Bu bir özdeşleyim değildir. Çünkü özdeşleyim kendisini ötekinin varlığında eriterek onun kimyasına karışmak demektir. Bu durumda 'ben'den yani özne'den söz edilmez. Zira özne artık nesneleşmiştir. Halbuki burada öznenin ötekine karışması değil ona kavuşabilmek için kendi öz varlığından vazgeçmesi istenmektedir. Çünkü yâr yoluna fedâ edilmeden cânân'a kavuşulamaz. Zira bu aşkın retoriğinde kavuşma (vuslat) yoktur. Aşk bir üst kavramdır ve tek kişilik yaşanır. Aşkın nesnesi onun bahanesidir yoksa öznenin karşısındaki mâşuk figürü değildir. Bu bakımdan âşık burada kendisini *dışarıda bırakmak* durumundadır.

---

[194] **Fuzûlî Dîvânı**, Haz. Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgân Cunbur, Akçağ yay. Ankara 1990, s. 155.

Manzumenin öteki beyitleri de aynı minvâl üzere düzenlenmiştir. Bir sonraki beyitte; ya hayatın zevkine karşı duyulan tamahtan vazgeçilmeli ya da gönül ülkesinin kırmızı dudağından yani vuslattan vazgeçilmelidir. Her ikisi bir arada olamaz. Bir sonraki beyit bizim üzerinde durduğumuz soyutlama kuramını özetler gibidir.

Mülk-i tecriddir feragat evi
Terk-i mâl eyle hân ü mândan geç

Vazgeçme, feragat evi tecrid (soyutlama) ülkesidir; malı mülkü terk edip yeme içmeden vaçgeçilmelidir. İnsan öz varlığını birtakım nesnelere sahip olarak ya da onların sayısını arttırarak değil onlardan kurtularak zenginleştirebilir. Zira her nesne bir yük ve ağırlıktır.

Bir sonraki beyit soyutlama düşüncesini besleyen agora fobi'yi dillendirir.

Lâ-mekân seyrinin azîmetin it
Bu harâb olacak mekândan geç

Bu yıkılası mekân (dünya) insana ıstıraptan başka bir şey vermemiştir. Buradan vazgeçilip mekânsızlığın yolu tutulmalıdır. Zira mekân bizim çeşitli nedenlerle bir yere bağlılığımızı gösterir. Can ve nefsimiz bizi bu dünyaya bağlamıştır. Bundan kurtulmanın yolu onlardan vazgeçmektir.

Nakd-i cân ile bu âlemden ucuz kurtuldum

Diyen şairin hezeyanı boşuna değildir. Dünya bizi kendine benzetir, vazgeçemeyeceğimiz nimetlerini sunarak bizi kendisine bağlar. Bu aynı zamanda nefsin de arzu ettiği bir şeydir. Halbuki ruh bu anlaşmadan huzursuzluk duyar. İnsan hayatını bir huzursuzluğa çeviren işte bu nefs-ruh anlaşmazlığıdır. Bir sonraki beyit bu durumu dillendirir:

İ'tibâr etme mülk-i dünyâya
İ'tibâr-ı ulüvv-i şândan geç

Dünya, verdiği nimetler, bahşettiği şan ve şöhretle insanı kendi paradigmasının bir nesnesine dönüştürür. Bu yüzden hayata ve yaşamaya duyulan itibar artar. Nesnenin işlevi bittiğinde nefs bir cesede dönüşür. Fakat ruh yaşanılan hayatın niteliğinden dolayı kirletilmiştir ve ıstırap içindedir. Dünyanın bahşettiği şan şeref nefsi okşarsa da sonsuza dek sürmez. Bunun için şair bir sonraki beyitte dünya ehlinin yani kendisini dünyanın akışına bırakmış kimsenin ahiretinin olamayacağını söyler. Birini isteyen ötekinden vazgeçmelidir. Tamamen dünyayı isteyenler ahiretlerini kazanamazlar. Ahireti isteyenler de dünyaya ve onun çekici paradigmasına iltifat etmemelidir.

Manzumenin son beytinde bu kuramın tasavvuf paradigması içinde formülü olan vahdet-kesret düzeneğini şiire taşır. Kesrette (çoklukta) kalanlar vahdet'e (bir'liğe) erişemez. İnsanı vahdetten alıkoyan varlık ve nesnelerdir.

Ruhun bunlardan ayıklanması, temizlenmesi, dışarıda bırakılması gerekir. Bir'liğin meclisine ulaşabilmek için bu dünyadan (hâkdân) vazgeçilmelidir.

Fuzuli mutasavvıf bir şair değildir; fakat şiirlerinde tasavvuf kültürünü zaman zaman yoğun işleyen bir ediptir. Bu manzumede İslâm tasavvufunun oturduğu temel ilkelerden biri olan soyutlamayı işlemeye çalışmıştır. Bu kurama göre metin dışarıda bıraktıklarıyla, soyunduklarıyla önem taşır.

Şimdi de Âkif Paşa'nın başlı başına bir soyutlama örneği olan Adem Kasidesi'nin kimi beyitlerine bakalım.[195]

Manzumenin ikinci beyitine 'inceleyici bir gözle bakıldığında insanın varlığı (vücud) yokluk sahrasında bir cennet bahçesi gibi görünür', denmektedir. Yokluğun vücuduna inceleyici bir gözle bakmak insana / varlığa ulaşmaktır. İnsan yoktan var edilmiştir. Tekrar yok'luğa ulaşabilmesi için varlığından kurtulmalıdır.

Çeşm-i im'ân ile baktıkça vücûd-ı ademe
Sahn-ı cennet görünür âdeme sahrâ-yı adem

Soyut somut bir nesnede (vücud) değil somut, soyut bir nesnede (vücûd-ı adem) mevcuttur. Böylece somuttan soyuta değil önce soyuttan somuta daha sonra da olması gerektiği gibi somuttan tekrar soyuta dönüş söz konusudur.

Bu manzumede somut-soyut ilişkisi daha doğrusu soyutlama varlık-yokluk bağlamında kurgulanmıştır. Yokluk maddeyi, nesneyi soyutlamayı karşılar. Somut ise varlıklar dünyasına tekabül eder.

Var ise andadır ancak yoğ ise yoktur yok
Rahat istersen eğer eyle temennâ-yı adem

Şair bir şey varsa onda (yokluk) dır. Eğer o yoksa *yok* yoktur. Eğer rahat istiyorsan eğer yokluğu dile demektedir. Bir şey varsa o şey yoktadır; yani kavram olarak, soyut olarak yokluk ülkesindedir. Varlık önce 'yok' kimliği ile yokluk dünyasında mevcuttur. Daha sonra varlık kimliği ile 'vücud' (varlık) dünyasında var olur. Bu bakımdan herşey önce yokluk âleminde 'yok' olarak vardır. Eğer bir şey yokluk âleminde yoksa varlık âleminde var olamayacağı gibi yokluk âleminde de olmayacaktır. O halde rahatını düşünen insana, varlıklar âleminin de içinde bulunduğu yokluğu / yokluk ülkesini arzu etmekten başka bir şey kalmıyor. Çünkü varlık insanı mutsuz eden bir şeydir.

Kâinatta her şey zıddıyla kaimdir. Bir nesne, kavram kendisini ifade edebilmesi için zıddına / karşıtına ihtiyaç duyar. Siyah olmadan beyaz, ağırlık

---

[195] Bk. Ali İhsan Kolcu, **Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi**, Akçağ yay. Ank. 2002.

olmadan hafiflik fark edilemez, anlamlandırılamaz. O halde soyutun karşıtı somut, yok'un karşıtı da var'dır. Yokluğu bir varlık olarak değerlendiren (çünkü yokluk da bir varlıktır) Adem (Yokluk) Kasidesi soyutu bir başka zemine çeker.

Yok dedikçe var olur yok mu garâbet bunda
Nâm-ı hestî mi nedir hall-i muammâ-yı adem

Yok dedikçe var olur bunda bir gariplik yok mudur? Yokluk bilmecesinin çözümü acaba varlığın adı mıdır? Diye soran şair birinin cevabını ötekinde arar. Bu Tanrı'yı yaratmış olduğu nesnelerde arayan müminin durumuna benzer. Soyut algılamamız gereken Tanrı başta çocuklar olmak üzere insanların zihinlerinde çeşitli kılıkta görünen bir varlığa dönüştürülür. Bunun nedeni soyutlamanın maddeden ayrı yapılamamasıdır. Bu yüzden kimi soyut metinler olması gerekenden çok somut varlık ve onların tezahürlerini barındırır.

Manzumenin başka beyitlerinde Âkif Paşa, Zeyd, Amr, Hind gibi hukuk diline, Leylâ, Mecnûn gibi şiir diline girmiş soyut figürleri somutlaştırıp insanların ezeli davalarının nesnesi haline getirildiğini ifade eder.

Zeyd-i vârid ile sulh olmadı Amr-ı âid
Yoğ ise âlemin aslı ne bu gavgâ-yı adem
Kays u Leylâsı dahi Zeyd ile Amr'ı gibidir
Diyecek olsam olur ol dahi esmâ-yı adem

Aşağıdaki beyit nesnenin kendi isminden soyutlanmasının güzel bir örneğidir.

Nakş-ı Nâmık'la aceb Nâmık olur mu hâtem
Var gibi bunda vücûd ehline îmâ-yı adem

(Bir yüzüğe Nâmık adı yazılsa Nâmık orada olur mu? Bunda, varlık iddia edene bir yokluk imâsı vardır.)

Burada Namık adlı nesne (insan) Namık adını remzeden harflerle bir mühre kazınmıştır. Bir bakıma gerçek (varlık / nesne) Namık soyutlanmıştır. Bu soyutlamanın taşıyıcısı 'yazı'dır. O halde yazı, rakam, sembol, remz ve başka işaretler de soyutlamanın taşıyıcısı olabilir. Önemli olan soyutlama yapılırken 'dışarıda' bırakılandır. Namık yazısı Namık adlı bilmem şu kadar kilo, şu boyda, şu yaşta adamın dışarıda bırakılmasıdır.

Şair manzumenin 45. beytinde tipik bir soyutlama örneği verir:

Bî-vücûdum o kadar ben ki aransak ikimiz
Ben bulunmam bulunur belki müsemmâ-yı adem

(Ben varlığımdan öylesine sıyrılmışım ki, yoklukla birlikte ikimizi arasalar, ben bulunmam ama belki yokluğun ismi bulunur).

Bu, kendini kendinden soyutlamanın gayretidir. Öyle ki özne kendisini tekrar bulacak durumda bile değildir. Yoklukla ikisi aransa yokluğun ismi bulunur fakat asla kendisinden bir iz bile bulunmaz. Özneyi bu kadar maddeden, kendinden soyutlamaya iten düşünce varlığın dayanılmaz 'ağırlığı'dır. Bu haliyle metin tasavvuf düşüncesine yakın durmaktadır.

Neşatî'nin Bir Gazelini Okuma Denemesi

Şevkiz ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânız
Hûnuz ki dil-i gönce-i hamrâda nihânız

Biz cism-i nizâr üzre döküp dâne-i eşki
Çün rişte-i cân gevher-i ma'nâda nihânız

Olsak nola bî-nâm u nişan şöhre-i âlem
Biz dil gibi bir turfa mu'ammâda nihânız

Mahrem yine her hâlimize bâd-ı sabâdır
Dâ'im şiken-i zülf-i dil-ârâda nihânız

Hem gül gibi rengîni-i ma'nâ ile zahir
Hem neş'e gibi hâlet-i sahbâda nihânız

Geh hâme gibi şekve-tırâz-ı gam-ı aşkız
Geh nâle gibi hâme-i şekvâda nihânız

Etdik o kadar ref-i ta'ayyün ki Neşatî
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız[196]

---

[196] 1. Biz, çılgın bülbülün ötüşlerinde gizli olan neşe ve kırmızı gülün kalbinde saklı olan kan gibiyiz (Bülbülün sesindeki coşkunluk ve gülün rengindeki yakıcılık bizim iç dünyamızı yansıtır).

2. Bu zayıf (iplik gibi incelmiş) vücudumuzun üzerine gözyaşı taneleri döküp, mana incilerinin dizildiği can ipliği gibi görünmez olmuşuz (inci gibi kıymetli manevi değerler taşıyan canımız nasıl görünmüyorsa, aşk derdiyle iplik gibi incelmiş bedenimiz de inciye benzeyen gözyaşları arasında görünmez olmuştur. Tasavvufun maddi varlıktan kurtulma ilkesi böyle dile getirilmiştir).

3. Adımız sanımız bulunmadığı halde bütün dünyaca tanınsak buna şaşılır mı? Çünkü biz gönül gibi acayip, anlaşılmaz bir bilmecenin içinde gizlenmişiz (Ad, san, mal, servet vb. nesneler, dünyayı seven kişileri ilgilendirir. Âşık olan kişi bunlara değer vermez. Ancak gönülden anlayanlar, «ehl-i dil» olanlar, gönül denilen bilmeceyi çözebilirler. Âşık yalnızca iç dünyasına önem verir. O gönlüyle yaşar, gönlüne

Neşâtî bu gazelinde hem tasavvuf mazmunlarını hem de bütün bir Divan şiirine hayat veren temel mazmunları kullanarak özneyi (burada biz zamiriyle kendisini ve kendisi gibi olanları kastediyor) nesnede gizlemek suretiyle bir soyutlamaya gitmektedir. Buna göre nesneler bir şeyleri göstermek için vardır. Aşk derdiyle çılgın bülbül sesinde bir şeyi gizler; kırmızı gülün kalbinde saklı olan kan bir şeyleri gizler; iplik gibi incelmiş bedende inci gibi gözyaşı tanelerinden mânâ incilerinin dizildiği *iplik* görünmez olmuştur. Gönül (dil) gibi taze bir bilmece içinde bir şeyleri (sevgiliyi) gizler; sevgilinin saçının kıvrımı âşığı gizler; gülün rengi âşığın iç dünyasının renkliliğini gösterirken şarabın kırmızılığındaki neşe bir şeyleri gizler; kalem bazen aşk derdinin şikâyetlerini dile getirirken bazen de inîltileri gizler. Üzerinde hiçbir pas ve kir bulunmayan saf ayna Neşâtî gibi görünen varlığından kendisini soyutlamış kimseleri gizler.

Metnin ana kurgusu eşyada / nesnede özneyi *gizleme* gayretidir. Bu gizleme gayreti nesneyi olduğu gibi görünen ve bilinen şekliyle bir 'saklama', 'görünmez kılma' eylemi değil aksine öznenin birtakım hadiselerden sonra ulaştığı ya da öyle zannettiği bir hâl'in dışa vurumudur. Gizlenen özne gizleyen 'nesne'dir. Fakat bu gizlilik nesnede öznenin özelliklerini yok etmek anlamına gelmemektedir. Aksine nesnede özneyi olduğu gibi muhafaza etmekle birlikte değerini de arttırmaktadır. Söylenende söylenmeyeni, görünende görünmeyeni hissetme, idrak etme, algılama yoludur bu. Bülbülün sesinde bir feryat vardır; fakat seste değil asıl o feryadın içinde bir anlam gizlidir. Bu bakımdan bülbülün sesi sıradan bir kuşun sesinden soyutlanmış özel bin anlam yüklenmiştir. Bülbülün sesini dinleyen bir âşık bu dili anlar. Kırmızı gülün kalbinde saklı kanda da bir şey gizlidir. Sevgilinin saçının kıvrımı âşık için içine düştüğü bir tuzaktır; kısaca âşığın gönlünün hapishanesidir. Bunun sırrını bu saçı her sabah tarayan saba rüzgârı bilir.

---

gizlenmiş gibidir. Bu özellik onu öyle yüceltir ki, şöhreti görünen ve görünmeyen bütün âlemi kaplar).

4. Her zaman sevgilinin saçının kıvrımında gizlendiğimiz için, bizim halimizi ancak tan yeli bilir.

5. Hem iç dünyamızın renkliliği ile gül gibi görünürüz, hem de şarabın niteliğindeki neşe gibi gizliyiz.

6. Bazan sözü, kalem gibi aşk derdinin şikâyetiyle süsleriz. Bazan da inilti gibi, şikâyeti dile getiren kalemde gizliyiz.

7. Neşatî, biz görünen varlığımızı (bedenimizi) öylesine yok ettik ki, artık üzerinde toz ve pas bulunmayan parlak aynada bile görünmüyoruz (Şair, kendisinde maddeden eser kalmadığını, maddeyle ilişkisini kestiğini böyle ifade etmiş). (İsmail Ünver, Neşatî, KB. yay. Ank. 1986, s. 103-105.)

Kalem hem dertleri yazı suretiyle açığa vuran hem de yazmamak suretiy... 'gizleyen'dir. Gazelin en anlam yüklü beyti sonda yerini alır. Neşâtî tasavvufî lugati kullanarak varlığını öylesine yok ettiğini, bedeninden kurtulduğunu ve artık en parlak aynalarda bile görünmediğini belirtiyor. Bu maddeyle ilişkisini kestiğini gösteren bir söylemdir.

Manzumenin geneline bakıldığında şairin maddede görünenin değil onun arkasındaki, onda gizlenenin vurgulandığı görülecektir. Bu temâşâ duygusunun ve ona bağlı paradigmanın ters-yüz edilmiş şeklidir. Gizlenmek, gizli olmak salt bir 'gizem' duygusunun beslediği bir durum değildir. Nesnenin künhünde var olanı görme biçimidir bu. 'Olan'da (mevcut) olmayanı görmek değil olan'da varolanı görmek gayretidir. Varoluşçuluğun tohumda bitkiyi görmesi teorisine de benzemez bu. Yani varlık özden önce mevcuttur ilkesi burada söz konusu değildir.

Şiire damgasını vuran kuram Worringer'in *maddi meydan korkusu* dediği 'agora fobi'dir. Bundan kurtulmak için *tinsel uzay korkusunu* yenmek, insanı bir nesneler ormanında korumasız bırakan şekillerden, madde ve unsurlardan kurtarmaya çalışmaktır. Bunun yolu geniş uzay karşısında duyduğu korkulardan kurtulma yolunu denemektir. İlkel kavimler bunu Worringer'in dediği gibi bunu rahatlıkla başarmışlardır. Fakat biz bu süreçte soyutlamanın salt bir uzay korkusunun yarattığı ve nesnelerin hücumundan kurtulmak isteyen ilkel insanın başvurduğu onları kendi asıl işlevlerinden ya da doğanın istediği işlevlerden soyutlama eylemi ile değil de somut sanatların bir tekâmül evresi olarak düşünmekteyiz. Yani soyutlama bir ilkel sanat biçimi olarak mahkûm edilmemeli; aksine sanatta ve sanat düşüncesinde gelişme ve ilerlemenin bir sonucu olarak algılamanın doğru olacağını düşünmekteyiz. Buna göre İslâm sanatlarındaki figürasyonun git gide soyuta dönüşmesi bir gelişmenin ürünüdür. Cahiliye devrinin resim ve putlarından minyatür ve hattın soyut çizgilerini takip ederek ilerleyen bu düşünce tasavvuf sisteminin etkisiyle hem edebiyatta hem de sofistik dünyada yerini almıştır. Batı mimetiğinin nesneleri, dış dünyayı kopyalaması onu nihayette içinde ve dışında madde / nesne olan bir dünyaya hapsetmekte idi. Bunun yaratacağı sonuçları hisseden Nietzsche de sanatı *doğanın bir taklidi değil ona yapılan bir ek* olarak tanımlamıştı. O halde bu manzumede Doğu sanatlarının geldiği mücerred aşamayı görmeye çalışmalıyız. Maddenin metafiziği kendisinde saklı cevheri asla ortadan kaldıramamaktadır. Son beyitte parlak aynalarda bile gizli olan öznenin varlığı ortadan kalkmıyor. Nesne ile, kendisini madde dünyasına bağlayan unsurlarla ilişkisini kestiğini söylüyor. Öznenin gizli olması onun yok olması anlamına gelmez. Onun bir giz(li) olarak (tıpkı Tanrı gibi) var olmasına işaret ediyor. O halde bu manzume Tanrı'nın *küntü kenzen mahfiyen fi ahbabetün an uraf* (Ben bir hazine idim bilinmeyi istedim, bilinmeyi sevdim) hadis-i kudsi'sinden mülhemdir, denebilir. Tanrı ne kadar

aşikârsa bu manzumedeki özne de o kadar ortadadır; Tanrı ne kadar gizli ise özne de o kadar gizlidir. Bu müphemiyet ve soyutlama aslında Tanrı'yı bilme sanatıdır. Onun mimetik bakış açısıyla bir çeşit panteist duyguyla değil aksine onu maddeden azade düşünerek mücerred bir duyguyla 'görmek' gerekir.

Manzumede Divan şiirinin kimi mazmunlarının kullanılması ise tamamen bir kurgu gayretinin örneğidir. Aynı mazmun ve sembol kadrosunu bir başka şiirde başka bir bağlamda kullanabiliriz. Bu bakımdan bir rastlantısal durum söz konusudur. Zira şairin vermek istediği asıl anlamı sürükleyen son beyittir. Zira burada bir kendiliğinden 'oluş'tan değil bir 'etmek' eyleminden söz edilmektedir. Soyutlama bir edimin neticesidir.

Etdik o kadar ref-i ta'ayyün ki Neşatî
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız

Öznenin parlak aynalarda sırrolması, gizlenmesi bir cehd ve gayretin neticesidir. İlk dize bunun macerasını özetler. Özne görünen varlığını öylesine yok etmiştir ki artık parlak aynalarda görünmez olmuştur. Aynı şiirin rüzgârıyla *Mâverâda Söyleniş* manzumesini kaleme alan Yahya Kemâl de;

Merhûm Edirne Şeyhi Neşâtî diyor ki: "Biz
Sâf aynalarda sırroluruz öyle gaabiz".

Beytiyle öznenin nesnede soyutlanması düşüncesine iştirak eder. Einfühlung özneyi ne kadar nesne içinde yok ederse soyutlama da özeyi o kadar gizler, kedi varlığından soyutlar, ama yok etmez. O öz olarak oradadır.

Asaf Halet Çelebi'nin *Cüneyd* Şiirini Okuma Denemesi

CÜNEYD
bakanlar bana
gövdemi görürler
ben başka yerdeyim

gömenler beni
gövdemi gömerler
ben başka yerdeyim

aç cübbeni cüneyd
ne görüyorsun
görünmeyeni

cüneyd nerede
cüneyd ne oldu
sana bana olan
ona da oldu

kendi cübbesi altında
cüneyd yok oldu

Cüneyd şiiri öznenin nesneleştiği sanısının ters-yüz edilmesi üzerine kurgulanmıştır. Buradaki özne (Cüneyd) bilinenin ve görünenin aksine ete kemiğe bürünmüş bir halde ortada gezinen ve Cüneyd diye bilinen öznede değildir. Özneye bakanlar şairin 'gövde' dediği nesneyi görmektedirler; halbuki o başka yerdedir. Cüneyd'in ölümü halinde onun gövdesini gömerler o bir başka yerdedir. Cüneyd'in cübbesinin altında 'görünmeyen' vardır. Bir *görünmeyen* olarak *görünen* şey *görünmeyen* (varlık)'dir. Varlık bir görünmeyen olarak orada 'var'dır. Sonraki aşama Cüneyd'in hali ile ilgilidir. Sana bana olan Cüneyd'e de olmuştur; Cüneyd cübbesinin altında 'yok' olmuştur.

O halde şiir, öznenin bir *öz*'ü gösteren olarak varlığını işaret etmektedir. Bu kez özne nesnede kendisini dış âlemden, nesne ve eşyadan soyutlayarak değil nesne özneyi perdeleyen, gizleyen bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Şiirde konuşan iki kişi vardır. Biri şair diğeri özne olan Cüneyd'dir. Eylem Cüneyd'in varlığında tecelli eder, fakat anlatılan bütün insanlardır.

Peki bu ne tür bir soyutlamadır? Şair öznenin nesnede yok olması, gizlenmesi yolundaki paradigmayı neden ters çevirmiştir? Bunun cevabı metafizik düşünceye müracaat edilerek verilebilir. Fizik hiçbir şeyin yoktan var vardan da yok olamayacağı ilkesini dillendirdiğine göre Cüneyd'in yok oluşunu bu paradigmaya göre açıklamak mümkün değildir. O halde Cüneyd kendisini var eden yaratılış düşüncesinin bağlı bulunduğu paradigmaya göre tanımlayacaktır. Yok olmak burada bu felsefenin terminolojisine göre buharlaşmak, maddi cismi ortadan kaldırmak anlamında değildir.

Cüneyd'in bu manzumede iki halinin öne çıkarıldığını görmekteyiz. *Görünmez* olmak ve *başka yerde* olmak!. Başka yerde olmak Cüneyd'in 'yok' olmadığını gösterir. O halde Cüneyd biz insanların mahiyetini çözemediği bir şekilde ortadan 'yok' olmuştur. Bu gizemli ve sofistik bir 'hal' kanunudur. Genel işlerliği yoktur. İkinci olarak Cüneyd görünürlükten *soyutlanarak* 'var'dır. Cüneyd'in gövde olarak varlığı onun bir yanıyla madde dünyasına bağlı olduğunu gösterir. Cüneyd, ona bakanlarla bir aradadır. Onun varlığı ya da yokluğu başka 'varlıklar'ın onayı ile mümkündür. Üstelik Cüneyd'i var kılan cübbe gibi dünyevî ve maddî bir nesne vardır. Cübbesinin içinde Cüneyd 'görünmeyeni görmekte'dir. Ayrıca yok olma eylemi de Cüneyd'in cübbesinin altında gerçekleşmiştir. Bu illüzyon (yanılsama) değil şüphesiz, fakat şairin illüzyon yöntemini kullandığı da açıktır. Soyutlama bizi somut nesneler dünyasından uzaklaştıran ve bir başka gerçekliğe taşıyan haldir. Şair soyutlama eylemi sırasında özneyi tümden ortadan kaldırmayarak zaten bu kuramın en temel ilkesine uymuştur.

PSİKANALİTİK EDEBİYAT KURAMI

Sanatçıdan Esere (Sanatçının Psikolojisi ve Kişiliği)

Sanat ve edebiyatta psikanaliz uygulamaları Avusturyalı hekim Sigmund Freud'un bu alanda elde ettiği bulguların ışığında başlar. Bu kurama göre yazarın yaşadığı hayat, çocukluğu, eğitimi, çevresi, arkadaşları, hastalık ve nevrozları, ruhsal durumu, cinsel kompleksleri, bilinçaltı vb. sanat eserinin açıklanmasında, anlaşılmasında rol oynar. Freud'un ulaştığı bulgular değişik biçimlerde *yazar-eser-okur* ekseninde ele alınmıştır. Psikanaliz verileri sadece yazarın kişiliği ile değil onun eserlerinde yarattığı tip ve karakterlerle de ilgilenir. Gerçek bir kişilik gibi bir kahramanın psikanalitik tahlili yapılır.

Freud'un yanında, sanatçının ruhsal durumu ile yarattığı eser arasında birebir ilişki kuran eleştirmenler de vardır. Bu durumda eser kendisini vücuda getiren yazarın ruhsal durumunun, kişiliğinin aynası konumuna gelir. Eserin kurmaca bir metin olduğu kimi zaman gözden uzak tutulur.

Freud'un psikanalizle ilgili elde ettiği veriler yazarın bilinçaltını da arkeolojik bir inceleme alanı olarak görür. Yazarı yazmaya iten dürtüler, konu ve karakter seçimi bir tür karmaşa içinde açığa çıkması gereken hususlar olarak kabul edilir.

Bu kurama göre yazarın ayrıntılı ve eksiksiz biyografisi eserin anlaşılmasında önemli rol oynayabilir. İlk aşamada bu eleştirmene yazarın bilinçaltı ile ilgili veriler sunar.

Freud sanatçıyı nevrotik bir varlık olarak görür. Bunun yaratma, yazma, söyleme eylemi ile yakından ilişkisi vardır. Eski çağlarda sanatçıyı temsil eden Şamanların bir tür vecd içinde hem dans ederek hem de cin tutmuş gibi sıra dışı figürler sergilemesi yaratma eyleminin doğal bir süreç olmadığına dair deliller olarak gösterilir. Sanatçının cinler, ruhlar ve öteki gerçeküstü varlıklarla olan ilişkisi, bağı ve transı bu konuda ilkel de olsa yaratma eyleminin sancılarına işaret eder. Ayrıca ilk defa antik dönemde adları zikredilen Muse'ler (peri) sanatçı ile metafizik güçler arasında bir ilişkiyi gözler önüne seriyordu. İlham perisi sanatçıyı yaratma eylemi için dürten temel uyarıcıdır. Günümüze kadar varlığını inanılan bu perinin yerini kimilerine göre (Baudelaire, Nerval, Apollinaire, Celan vd.) modern çağda içki, afyon, esrar gibi harici uyarıcılar almıştır.

Sanatçının yaratma eylemi ile metafizik güçler arasındaki ilişki Antik çağdan beri söylenegelmiştir. Platon'a göre şairler, yazar ve söylerken akla dayalı bir iş yapmazlar. Bir çeşit vecd içindedirler. Aslında bu kendinden

geçme hadisesi aktarımla okura nakledilir. Yani bir bakıma yazarın, şairin yaratma anında ulaştığı vecd hali aktarım vasıtasıyla okura, seyirciye nakledilir. Bir bakıma katharsis ya da sanattan beklenen estetik yaşantı bu yolla aktarılmış olur.

Freud'a göre sanatçı bütün insanlar adına konuşan kimsedir. Birtakım nevrotik durumların sahibi insan, içgüdüler, itiler ve dürtüler içinde bir karmaşaya sahiptir. Toplumsal hayat, kanunlar, töreler ve genel ahlâk kuralları bu dürtülerin, istek ve itilerin açığa çıkmasını, gerçekleştirilmesini engeller. Onları bastırmaya transfer etmeye çalışır. Fakat neredeyse insan ruhunun özünü teşkil eden bu isteklerden kolay kolay vazgeçemez. Bu durumda muhayyile devreye girer ve insan hayal kurma yoluyla kimi istek ve dürtülerine ulaşmaya çalışır. Kendisini olmak istediği yerde ve durumlarda görür. Kontrollü bir hayal kurma eyleminin zararı olmadığı gibi kişinin kimi isteklerinde tatmin sağladığı için yararı bile vardır. Fakat bu hayal kurma yoluyla isteklerine kavuşma alışkanlığı aşırıya kaçar ve kişinin yaratma ve iktidar sınırlarını aşarsa o zaman çeşitli ruh hastalıklarının, psişik durumların ortaya çıkması ve insanı akıl hastalığına kadar götürecek bir süreci başlatmış olur.

İşte sanatçı bu hayalleri sanat yoluyla açığa çıkarın kimsedir. Sıradan insanların telaffuz etmekten bile kaçınacağı durumları o sanat yoluyla ifade eder, ortaya koyar, tartışır ve hayatın bir realitesi durumuna getirir. Bu durumda sanatçı bizim söylemekten, açığa çıkarmaktan korktuğumuz istek ve itilerimizi büyük bir cesaretle ortaya koyan adamdır. Fakat yukarıda da söylendiği gibi bu hayal kurma ve tasavvur gücü aşırıya kaçtığı zaman hastalığa davetiye çıkarır. Dünya literatürüne Sadisme'i kazandıran Fransız yazar Marki de Sade'ın yazarlık macerası buna en iyi örnektir.

Freud'a göre sanatçı nevrotik bir kişiliktir yani ruh hastası sayılır. Romantikler sanatçıdaki başkalaşımı *dehâ* ve *dâhilik* kavramlarıyla açıklamışlardır. Bu bakımdan onların farklılığı sadece yaratmada değil davranışlarında da kendisini göstermiş ve bu gariplikler büyük bir hoşgörü ile karşılanmıştır. Zira insanlar yaratma ile davranış arasında birebir bir ilişkinin olduğuna inanmışlardır.

Hayal kurma yoluyla dünyada tatmin edilemeyecek istek yoktur. Fakat bunların gerçekliği ve realitede, hayatta uygulanabilirliği söz konusu olduğu zaman aynı ifadeyi kullanmak o kadar kolay görünmemektedir. Eski çağlarda efsane ve masallardaki kahramanların olağanüstü durumlar karşısındaki muzafferane eylemleri bu dürtülerin bir yansımasıdır. Daha çok erkek egemen ağızla konuşan Freud 'a göre bu isteklerin tatmin edilememesi durumunda hastalık ortaya çıkar.

"Onur, zenginlik, ün kazanmak, yükselmek ve kadınların sevgisini elde etmek ister, ama bu zevklere ulaşma araçlarından yoksundur. Böylece o da, özlemi yerine getirilmemiş herhangi biri gibi gerçeklikten uzaklaşarak bütün ilgisini ve libidosunu isteklerinin hayal dünyasında yaratılmasına aktarır. Bu da kolayca nevroza yol açabilir".[197]

Sanatçıyı yazmaya, yaratmaya iten dürtülerin temelinde bilinçaltındaki bu itilerin etkisini kabul eden Freud, onu sıradan insandan daha nevrotik bir varlık olarak kabul eder. Buna göre yazar bu itileri bastıramadığı için onları sanat yoluyla ifadeye dolayısıyla da tatmine ulaşır. Yusuf Atılgan'ın romanlarında işlenen cinsellik teması ile Duygu Asena'nın roman ve öykülerinde yer alan cinsellik temasını bu bakımdan karşılaştırmak yerinde olacaktır. Oidupus karmaşasından Anima arketipine kadar Yusuf Atılgan'da bir dizi karmaşanın varlığını görürüz. Aynı şekilde Duygu Asena'da Elektra kompleksinden Diana ve Kaen karmaşasına kadar bir dizi sorunlu kahramanlarla karşılaşırız. Psikanalitik kuram bunlara bakarak yazarın bilinçaltını ortaya çıkarmayı dener. Bu durumda bu yazarlar bir nevrotik vak'adır. Zira bu kurama göre bu eserler yazarın bilinçaltında hapsedilmiş kimi korku, istek, ihtiras ve dürtülerinin sembolleri olarak bakmak mümkündür. O zaman sanat eseri yazarın kişiliğini, ruhsal durumunu açıklayan bir belge konumuna dönüşmektedir. *Kırık Hayatlar, Aşk-ı Memnu, Mâî ve Siyah, Nesl-i Âhir* romanlarına bakarak Halit Ziya'nın aslında düş kırıklıklarının, başarısızlıkların yazarı olduğu varsayımını çıkarabiliriz. Zira bu romanlarda saadete ulaşan, mutluluğu elde eden hiç kimse yok gibidir. Hemen herkes kaybetmiştir. Hayata bu eserlerin gözüyle bakan sanatçının bilinçaltında kimbilir hangi yenilgilerin, korkuların, bastırılmış ve iğdiş ya da hadım olmuş isteklerin etkisi vardır? Yazarın hayatı artık canlı bir kadavradır. Eleştirmen onu istediği yerden kesip biçmekle kalmayacak en ücra organlarına, hücrelerine kadar inceleyecektir. Kimi zaman bu kuramın yararlı sonuçları da ortaya çıkabilir. Esere ait birtakım gizemli noktalar, yazarın hayatıyla ilişkilendirilerek ya da onun biyografisine müracaat edilerek açıklığa kavuşturulabilir. Yahya Kemal'in Üsküp'te doğduğunu çocukluğunu burada geçirdiği ve muhayyilesinin de buralarda şekillendiği bilgisinden habersiz bir eleştirmen *Açık Deniz* şiirinde yer alan dizelerin ne anlama geldiklerini, nerelere göndeme yaptığını kolay kolay anlayamaz.

Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum
Her lahza bir alev gibi hasretti duyduğum
Kalbimde vardı "Byron"u bedbaht eden melâl
Gezdim o yaşta dağları hülyam içinde lâl

---

[197] **Introductory Lectures on Psychoanalysis**'den akt. Moran, s. 136.

Aldım Rakofça kırlarının hür havasını
Duydum akıncı cedlerimin ihtirasını

Aynı şekilde Necip Fazıl'ın Maarif vekâleti tarafından Paris'e Sorbon üniversitesine felsefe tahsili yapmak üzere burslu gönderildiğini fakat şairin okulun semtine bile uğramadan geceleri kumar oynayarak gündüzleri de uyuyarak bir buçuk yıl orada bohem hayatı yaşadığını bilmezsek; yine bütün bir gece her şeyini kaybettikten sonra beş parasız bir serseri gibi sokaklara düşerek kilometrelerce ötedeki pansiyona gitmek üzere yürüdüğünü ve ünlü Kaldırımlar şiirinin de bu sırada yazılmaya başladığını bilmezsek bu metni başka şekilde yorumlayabilir ve yanılabiliriz. Bu bakımdan salt yazarın biyografisine başvurarak metin tahlili yapmak ne kadar sakıncalı ise metni tamamen bağımsız ve tamamlanmış bir bütün sayarak ve biyografiden ayrıştırarak incelemeye ve anlamaya çalışmak da o kadar sıkıntı yaratır. Klasik edebiyat monografileri yazarları, *hayatı-sanatı-eserleri* çizgisini izleyerek sanatçının değerini biyografisine bağlama eğilimindedir.

Freud psikanalizin ulaştığı verileri edebî figürlere uygulamaktan geri kalmaz. Başka eleştirmen ve yazarların örneklerine geçmeden onun bu konudaki iki örneğini anmak gerekir. Biri Dostoyevski ve Ana-Baba Kıyımı diğeri de Sophokles'in ünlü tragedyası Kral Oidipus'tur. Freud ilkinde yazarın kişiliğini tahlile tabi tutarak elde ettiği verileri Karamazof Kardeşler romanını açıklamada kullanır. İkincisinde sadece bir yazarı değil ama bütün insanları ilgilendiren Oidipus karmaşasının Sophokles'in eserinin iyi anlaşılması için hepiniz adına bir arkeolojisine girişir.

İlkinden başlayalım:

Başlangıç olarak Freud Dostoyevski'de biri *yaratıcı sanatçı* diğerleri, *nevrotik, ahlâkçı* ve *günahkâr* olmak üzere dört yön tespit eder ve bu karmaşada insanın yolunu nasıl bulacağını sorar. Onun epilepsi hastası olduğundan ilk karısının kendisini aldatmasına kadar bir dizi nevrotik durumları sayar. "(...) duygusal yaşamının olağanüstü yoğunluğu, kaçınılmaz olarak onu bir sado-mazoşist ya da bir suçlu olarak belirleyen doğuştan gelen sapıklığa içgüdüsel yatkınlığı ve çözümlenemez sanatsal yeteneği." İşte Freud'un Dostoyevski'yi bir sanatçı olarak tahlil etme arzusu bu noktalarda belirmektedir. Epilepsinin yıkıcı etkilerinin sanatçı üzerinde derin izler bıraktığını ifade eden Freud' onun çocukluk dönemine dair elde ettiği hiçbir veriyi değerlendirmeden geçmez. Bunlardan biri de küçük Dostoyevski'nin uykuya varmadan önce geceleyin bu ölüme benzer uykuya dalmaktan koktuğunu ve bu yüzden cenazesinin beş gün ertelenmesini rica eden küçük

notlar bırakmasıyla[198] ilişkilendirir. Bu çıkarsamadan sonra Freud sözü baba katilliğine getirir. Karamazof Kardeşler romanında babanın öldürülmesiyle Dostoyevski'nin kendi abası ile olan ilişkisine dikkati çeker. Ona göre;

> "Bir oğlanın babası ile ilişkisi bizim deyimimizle 'çift değerli' bir ilişkidir. Bir rakip olarak babadan kurtulmaya çalışan nefrete ek olarak alışıldık olduğu üzere ona yönelik belli bir sevgi de varlığını sürdürür. Aklın iki tutumu babayla özdeşleşim için birleşir; oğlan ona hayran olduğu ve onun gibi olmak istediği ve aynı zamanda onu yolundan uzaklaştırmak istediği için babasının yerinde olmak ister."[199]

Freud'un Sophokles'in Oidipus adını tragedyasından esinlenerek işlediği kompleks erkek çocuklarının anneye, kız çocuklarının babaya olan düşkünlükleri üzerine kurgulanmış ve günümüzde de geçerliliğini koruyan karmaşaya dayanır. Temelde bu bir mülkiyet duygusunun keşfi ve onun verilen mücadeledir. Erkek çocuk baba tarafından iğdiş edilme korkusu yaşadığı için cezalandırılmaktan korkar. Bu korku onu babasını öldürme ve annesine sahip olma arzusundan caydırır. Fakat bu durum çocukta bilinçaltına itilir ve ileride ortaya çıkacak nevrotik durumlara sebebiyet verebilir.

> "Bizim çiftcinsellik olarak adlandırdığımız yapısal etmen bir çocukta göreceli olarak aşırı gelişmişse bir karmaşa daha doğar. Çünkü o zaman erilliğine yönelik iğdiş edilme tehdidi altında, oğlanın eğilimi dişillik doğrultusunda sapmak, kendisini annesinin yerine koymak ve babasının sevgi nesnesi olarak onun rolünü üstlenmek üzere güçlenir. Ama iğdiş edilme korkusu *bu* çözümü de olanaksız kılar. Oğlan babası tarafından bir kadın olarak sevilmeyi istemesi halinde de iğdiş edilmeye boyun eğmesi gerektiğini anlar. Böylece her iki itki de —yani babadan nefret etme ve babaya âşık olma— bastırmaya uğrar. Babaya nefret bir dış tehlike (iğdiş edilme) korkusuyla terk edilirken, temelde aynı *dış* tehlikeye dek geri uzanmasına karşın babaya âşık olmanın bir *iç* içgüdüsel tehlike olarak ele alınması durumunda belli bir ruhbilimsel fark vardır."[200]

Bu girişten sonra Freud, Dostoyevski'nin Çar tarafından siyasal suçlardan dolayı kendisini ölüme mahkûm etmesini ve bunu da trajik bir şekilde prova etmesinin onda baba katilliği duygusunu kamçıladığını söyler. Bir yandan bir çocuk olarak kendi babasına karşı işlediği suçlar diğer yandan Çar-Baba'nın -psikolojik olarak- sadece iğdiş ettiği değil aynı zamanda

---

[198] Freud, **Sanat ve Edebiyat,** Çev. Dr. Emre. Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın, Payel yay. İst. 1999, s. 425.

[199] **Sanat ve Edebiyat,** s. 425.

[200] **Age.** s. 426.

ölümle cezalandırmaya kadar giden baskısı Freud'a göre Karamazof Kardeşler romanında evladın babasını öldürmesine kadar uzanır veya o tarzda esere yansır.

Oidipus karmaşasının yansıdığı Sophokles'in Kral Oidipus tragedyası, Shakespeare'in Hamlet ve Dostoyevski'nin Karamazof Kardeşler romanının yani bir bakıma Yunan, İngiliz ve Rus edebiyatında bu temanın hem de birer başyapıtla ele alınıp işlenmesini bir tesadüf eseri olarak görmeyen Freud, bu karmaşanın güncelliğine işaret ederek aralarındaki farklılıkları belirtir. Kral Oidipus'taki baba katilliğini doğru bir kanı ile tamamen 'yazgı'ya bağlar. İngiliz oyununda ise suç başka biri yani amca tarafından işlenir. Danimarka Prensi Hamlet baba yerine geçen ve bir bakıma kendisinin istediği şeyi yapan amcasını bir türlü öldüremez. Zira o artık yeni bir 'baba'dır ve iğdiş edilme korkusu devam etmektedir.

Karamazof Kardeşler de ise yazar görüşlerini bir adım ileri götürür. Freud'u dinleyelim:

> "Rus Romanı aynı yönde bir adım daha atar. Burada da suç başkası tarafından işlenmiştir. Ancak bu başkasının öldürülen adamla akrabalık ilişkisi, cinsel rekabet güdüsünün açıkça kabullenildiği kahramanın, Dimitrininkiyle aynıdır; katil kahramanın erkek kardeşidir ve Dosto-yevski'nin sanki kendi içindeki epileptiğin, nevrotiğin, bir anababa katili olduğunu itiraf etmeye çalışırmışçasına ona kendi hastalığını, sözde epilepsiyi yüklemiş olması dikkat çekici bir durumdur."[201]

Başlangıçta babası ile giriştiği mülkiyet çatışması karşısında Dimitri de baba katilliğini tasavvur eder. Fakat bu düşüncesi kuvveden fiile geçemez. Katilin bir başka kardeş olduğu anlaşılır. Yukarıda da belirtildiği gibi baba katilliğinin arka planında özde bir mülkiyet kavgası vardır. Oidipus karmaşası ile annede beliren bu mülkiyet paylaşımı hayatın akışı içinde iktidar, güç, mal, para gibi değişik yansımalarla devam eder. Halikarnas Balıkçısı'nın karısıyla yakaladığı babasını öldürmesi bir namus cinayetinin arka planında Dimitri'ninkine benzer bir özel mülkiyet çatışmasının varlığı da sezilir.

Böylelikle Freud yazarın çocukluğundan başlayarak onun epilepsi hastası olmasına, babasına karşı işlediği suçlardan, Çar-Baba tarafından iğdiş edilme korkusuna kadar bir yığın nevrotik durumu Karamazof Kardeşler romanını açıklamak ve anlamak için kullanır. Dostoyevski gibi bu konuda münbit malzeme veren bir yazarın eserini bu yolla incelemek doğal olarak uygun ve yararlı bir eylem olarak görünmektedir. Ya yazarı bu konuda ketum

---

[201] Age. s. 431-432.

davranan eserleri veya yazarını bilemediğimiz eserleri ne yapacağız? Onları da başka inceleme kuramları ile anlamaya çalışacağız.

Burada kendi yaptığımız ve daha önce yayımladığımız bir çalışmadan söz etmek yerinde olacaktır. Zamana Düşen Çığlık (Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri & Tanpınar'ın Şiir Estetiği) adlı çalışmamızda Freud'un Oidupus karmaşasını figürler arası bir ilişki olarak ve baba katilliği bağlamında sanatçının yaratıcı gücünün iğdiş edilmesi ve üretememe konusunu işleyen Yahya Kemal-Tanpınar (Edebî Baba ve oğul) ilişkisini irdelemeye çalışmıştım. Dergâh mecmuası o dönemde kimi gençleri bir araya getiren bir mahfil durumunda idi. Bu mahfilin şaşmaz iki şiir titanı vardı. Biri Yahya Kemal diğeri Haşim'di. Fakat Yahya Kemal gerek diplomatik kişiliği gerekse Haşim'e göre daha dışa dönük ve atak karakteri sayesinde şiirin bu yeni Olimpos'unun tanrısı olmayı başardı. Çevresinde de Tanpınar, Ali Mümtaz Arolat, Faruk Nafiz, Ahmet Muhip ve Mustafa Nihat Özön gibi gençler vardır. Yahya Kemal'in baskın kişiliği baba fenomeni yerine geçer. Kısa zamanda gençlere neredeyse şiir yazmayı yasaklar. Tanpınar gibi oğul yerine geçen şairler sanatta var olabilmek ve kendi iktidarlarını gösterebilmek için bu edebî babayı öldürmek zorundadır. Fakat gerek sanattaki iktidarlarının yetersizliği gerekse baba fenomeninin buna izin vermemesi yüzünden Yahya Kemal o kuşağın edebî babası olarak ve kendi oğullarını durmadan iğdiş etme tehdidiyle hayatını sürdürdü. Kısaca özetlediğim bu ilişki tamamen Tanpınar'ın eserlerinden, anekdotlarından ve devrinin öteki edebî hadiseleri arasından arkeolojik bir çalışmayla ortaya konmuş bir bağlamdır.

Bizim edebiyatımızda bu tip vak'a metinlerine rastlamak mümkündür. Ahmet Haşim'in annesine aşırı derecede bağlılığı, onun geç evlenmesine yani annesini yerini alacak bir kadını kolay kolay beğenmemesiyle açıklanabilir mi?

Freud'un gözünde sanatçı bir ruh hastasıdır. Onun garip davranışları sanatçıya ait özel eylemler olarak kabul edilmez. Onun gündüz düşleri, hayal kurma ve sanat eseri arasında olduğuna inandığı münasebet eleştirilmiştir. Bu eleştirilere kısmen katılmakla birlikte sanatçıların birtakım garip davranışlarını açıklama konusunda başka yardımlara muhtaç olduğumuzu da unutmayalım. Necip Fazıl ölümüne kadar bir kumar tutkunu olarak kaldı. Bu huyunu Parmaksız Salih adlı tiyatrosunda acımasızca eleştirir, fakat bu konuda eser yazmasına karşın bu tutkudan arınamaz. Yahya Kemal bir hedonistti. Damak tutkusu, düzenli fakat az içmesi eserlerinde epiküryen dizeler olarak kendisini gösterdi. Nazım Hikmet yıkanmaktan hoşlanmayan bir insandı. Kadınlara düşkünlüğü de ayrı bir nevrotik durum olarak incelenebilir. Hamid için de kadın tutkusunu öne çıkarabiliriz. Cahit Sıtkı içki müptelasıydı. Murathan Mungan eşcinselliğini açıklamaktan çekinmemiştir. Sait Faik'in genç erkeklere karşı tutkusu vardı.

Batı edebiyatında durum daha vahimdir. Çeşitli nevrotik durumlar sergileyen sanatçılar arasında Truman Capote, Andre Gide, E. M. Forster, Virginia Woolf, Tenesee Williams, Walt Whitman, Oscar Wilde, Michel Foucault, Rimbaud, Verlaine vd. sayılabilir.

Genel kanaat yazar ve sanatçıların psikanalitik incelemeye yatkın olmalarının nedeni eserlerinde kendilerini bir bakıma ele vermeleri ve yaratım esnasında özgür davranmalarıdır. Her türlü tabu ve yasaktan uzak iyi ya da kötü eserler verme özgürlüğüne kavuşan sanatçı içinden geldiği gibi davranacaktır. İçinde bulunduğu nevrotik durumları eserleriyle nesnelleştirdiği için yazarı ruh hastası saymak ne derece doğrudur. Toplum içinde elini kolunu sallayarak gezen ve kendilerini dışa vurmadıkları için birer canlı bomba diye nitelendirilebilecek insanların nevrotik durumları yok mudur? Eğer öyleyse bunca cinayet neden işlenmektedir. Yazarın kendisini ifşa etmesi onun mutlak nevrotik bir vak'a olduğunu ispat etmez. Hayatını içki, afyon ve fuhuş üçgeninde geçiren Baudelaire, sırf toplumun tepkisini daha çok çekmek için bir ara homoseksüel olduğu dedikodusunu bile yaymıştır.

Freud sanat eserinin ortaya çıkışında yazarın biyografisine yaslanma ve onu tahlile tabi tutma tutumunu "Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri" adlı yazısında da sürdürür. Buna göre Freud sanat eserlerinin yaratıcı yazarların gündüz düşlerinden kaynaklandığını ileri sürer. Ona göre yazarın gündelik hayatta karşısına çıkan bir olay ona çocukluk dönemine ait bir tecrübesini ya da olayı hatırlatmakta bu eski isteği dile çevirmek için yazma isteği duymaktadır. Şimdiki zamandaki bazı olay ve unsurlarla da zenginleşen bu kurgu esas itibariyle ilhamını çocukluktan alır. Bu bakımdan Freud sanat eserinin yazarla olan birebir ilişkisini doğruladığını düşünür. Fakat yazarı yazmaya iten her dürtü ya da isteğin çocuklukla ilişkilendirmek ne derece doğrudur? Freud yazarın bu ilişkiyi 'örtülü' bir biçimde yapmasından yanadır.[202]

Freud eski bir anekdota dayanarak yazarların bu kadar çok öyküyü nereden buldukları sorusunu sorar. Başlangıç olarak yukarıda da değinildiği gibi çocukluk devresine iner. 'Oyun'la çocuk arasındaki ilişkiyi irdeler. Ona göre yaratıcı yazarla oyun oynayan çocuğun yaptığı eylem öz'de aynıdır. "Bir yandan keskin bir biçimde gerçeklikten ayırırken öte yandan çok ciddiye aldığı –yani büyük ölçekte duyguyla donattığı- bir düşlem dünyası yaratır."[203] Çocuk olgun bir bireye dönüştüğü zaman oyun isteği tekrar uyanır. Böylece hayatta su götürmez ciddi uğraşıları çocukluk devresine ait oyunlarla

---

[202] Oğuz Cebeci, **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, İthaki yay. İst. 2004, s. 175.

[203] **Sanat ve Edebiyat**, s. 126.

eşitleyerek hayatın kendisine dayattığı ağır yüklerden kurtulur. Freud insanın oyun oynamaktan asla vazgeçmediği tezi üzerinde ısrar eder. Çocuğun yetişkin olma isteği nasıl dizginlenemezse bir yetişkinin de çocukluğa dönme isteği dizginlenemez. Fakat birey bunu dönüştürülmüş eylemlerle gerçekleştirir. Burada Freud'un *düşlem* dediği esas itibariyle sanatçının fiktif dünyasının açık alanı olan gündüz düşlerinden söz eder. Bunu Freud'un anladığı biçimde gündüz düşü gören yazar olarak değil de düş kuran yazar olarak algılamak daha yerinde olacaktır. Kimi hayat sahnelerinin düş yardımıyla kurgulanmasıdır arzu edilen. Bu düşlemlerin aşırısının nevroza ya da psikoza dönüşebileceğini yukarıda belirtmiştik. Hizmetçi olarak girdiği evin genç ve yakışıklı oğluna âşık olan kızın bu ev, erkek ve istikbaline dair gördüğü gündüz düşleri bu cinstendir. Aşkına karşılık bulamayan hizmetçi kız ister istemez bir 'düş kırıklığı' yaşayacaktır. İsteklerinin tazyikine göre ya bir nevrozun pençesine düşecek ya da böyle bir duruma düşmemek için çok çaba sarfedecektir. Kendisini üniversite sınavını kazanmaya kilitleyen bir öğrenci de başarısızlık durumunda sosyal hayatta örneklerini gördüğümüz gibi intihara kadar gidebilecek nevrotik durumlara düşebilir.

Bizim edebiyatımızda yazarın biyografisi ile eseri arasındaki muğlak fakat kaçınılmaz ilişkinin gündüz düşlemi zemininde örneklerinden biri de Tanpınar'ın Antalyalı Genç Kız'a Mektup diye bilinen hakikatte hiç gönderilmemiş bir metninde karşımıza çıkar.

> "Ergani madeninde üç yaşında iken birgün kendime rastladım. Çok karlı bir gündü. Ben sıcak ve buğulu bir camdan karla örtülü bayıra bakıyordum. Sonra birdenbire tekrar kar yağmaya başladı. Bir çeşit çok lezzetli bir hayranlık içinde kalmıştım. Bu anı her karlı günde hatırlar ve yağmasını beklerim."[204]

Peride Celâl'in *Kaçak*, Nazlı Eray'ın *Monte Kristo*, Tahsin Yücel'in *Üşümek* adlı öykülerinde kahramanların gördüğü gündüz düşleri bir anlatım tekniği olarak esere damgasını vurur.[205] Özellikle Peride Celâl'in *Kaçak* adlı öyküsü bir genç kızın istikbaline dair gündüz düşleri görmesini irdeleyen nefis bir metin niteliğindedir.[206]

---

[204] **Tanpınar'ın Mektupları**, Haz. Z. Kerman, Dergâh yay. 2. bs. İst. 1992, s. 244.

[205] Bu metinlerin tahlili için bk. Ali İhsan Kolcu, **Öykü Sanatı**, 2. bs. Salkımsöğüt yay. Ank. 2006, s. 181-182, 227-228.

[206] Bk. **Türk Öykü Dağarcığı**, c. 1, Salkımsöğüt yay. Ank. 2006, s. 482.

Eserden Sanatçıya (Metinlere Yansımış Biçimiyle Sanatçının Portresi)

Eserin değerini sanatçının yaşantısında arayan bir tür psikanalitik arkeolojiyi amaçlayan görüşten sonra, esere yansımış biçimiyle sanatçının karakter ve kişiliğinin izlerini sürebiliriz. Burada amaçlanan eserin incelenmesi ve anlaşılması sürecinde yazarın 'ima edilmiş' bir figür olarak metnin içinde yer alıp almama meselesidir. Huzur romanında her okur hatta kimi akademisyenler Mümtaz'la Tanpınar'ı, İhsan'la Yahya Kemal'i aynileştirirler. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu romanında Hasta Çocuk adeta Peyami Safa ile özdeştir. Zira yazarın biyografisine aşina okur bu kahramanla yazar arasında doğrudan ilişki kuracak verilere sahiptir. İkisi de yetimdir, yazarın sağ kolu, Hasta Çocuk'un dizi sakattır. Araba Sevdası romanında Bihruz Bey, yazarın gençliğinin bir karikatürüdür. Ahmet Midhat Efendi, Müşahedat romanında bırakın fiktif bir kahramana dönüşmeyi, yazarlığı, gündelik hayatı ile bizzat Ahmet Midhat Efendi kimliği ile yer alır.

İma edilmiş ya da doğrudan birer metin kişisi olarak eserde yer alan yazarların yanında eserin salt bir sanatçıya hasredildiği örneklere de rastlamak mümkündür. Bunlar iki şekilde oluşur. Birincisi bizzat şair ya da yazarın kendisini bir metnin öznesi olarak nitelemesi ve kendisini anlatması; ikincisi bir sanatçının bir başka sanatçıyı resmetmesi örnekleridir. İkincilerin örnekleri çoktur. Zengin edebiyatımız birincilere de örnek olabilecek metinler hazinesine sahiptir. Bu meyanda Ahmet Haşim'in *Başım* adlı şiirini zikretmek yerinde olacaktır.

Ahmet Haşim'in *Başım* Şiirini Psikanalitik Okuma Denemesi

BAŞIM
Bî-haber göğdeme gelmiş, konmuş,
Müteheyyiç, mütekallis bir baş;
Ayırır sanki bu baştan etimi,
Ömr-ü ehrama muâdil bir yaş!

Ürkerim kendi hayâlâtımdan,
Sanki kandır şakağımdan akıyor...
Bir kızıl çehrede âteş gözler,
Bana gûyâ ki içimden bakıyor!

Bu cehennemde yetişmiş kafaya,
Kanlı bir lokmadır ancak mihenim,
Ah yâ Rabbî, nasıl birleşti,
Bu çetin başla bu suçsuz bedenim?

Dişi, tırnakları geçmiş etime,
Göğdem üstünde duran ifritin.
Bir küçük lahza-i ârâma feda,
Bütün alâyişi nâm-ü-sıytin!

Bu şiiri tek cümle ile sanatçının psikolojisinin kendisi tarafından esere yansıtılmış biçimi olarak görebiliriz. Haşim'in insafsız bir biçimde yaptığı bu portre onun psikolojisinin izlerini taşır. Burada sanatın estetize ettiği ince bir ruhla onunla mütenasip olmayan bir bedene sahip şairin yaşadığı iç çatışma vardır. Artık şair/özne ima edilmiş bir kişi olarak değil bizzat bir şiir kahramanı, öznesi olarak metinde yer alır. Freud'un üzerinde o kadar ısrarla durduğu sanatçının nevrotik bir canlı olduğu tezi bir kez daha ispatlanmaktadır. Kendi yüzünden nefret derecesinde iğrenen bir şairin ruh hali sağlıklı olabilir mi? Bu durum onun saadetinin önünde bir engel gibi durmaktadır; ve Haşim belki de bu yüzden, güzellikleri eşitleyen ihtiyarlık döneminde evlenmeye cesaret edebilmiştir.

Manzumenin birinci dörtlüğü şair/özne'nin kendi sağlıklı ve diri gövdesine yakıştıramadığı başının tasvirini içerir. Bu baş firavunların primitleriyle aynı yaşta denecek kadar ihtiyardır. Üstelik habersizce gelip şair/özne'nin gövdesine konmuştur. Şair burada yüzümüzü kendi seçemeyişimizin ezelî ızdırabını dile getirir. Her ne kadar günümüzde kimi estetik cerrahi yöntemleriyle birtakım değişiklikler yapılsa da metnin yazıldığı dönem dikkate alındığında şairin bu tür bir maşerî ızdırabı dillendirmesi olağan sayılır.

İkinci dörtlükte aynada kendi yüzünü seyreden şair/özne'nin hayal kırıklıkları dillendirilmiştir. Bu kendi görünüşünden korkan bir şairin isyanıdır. Şakağındaki Halep çıbanının bıraktığı iz ona durmadan kan akan bir yara gibi görünmektedir. Gözleri ise bir kızıl çehrede sözüm ona özneye içinden bakan ateş gibi görünmektedir.

Üçüncü dörtlük bu başın cehennemden gelme olduğunu yani bir ifrite ait olduğunu vurgular. Ardından şair/özne bu başla bu gövdenin nasıl birleştiğini sitem yollu bir tavırla Tanrı'dan sorgular. Bu çetin baş bu suçsuz bedenle birleşerek Ahmet Haşim denen fenomeni ortaya çıkarmıştır.

Şair/öznenin ızdırap verici tablosu bununla kalmaz. Bu ifritin dişleri ve tırnakları da bu suçsuz etin içine geçmiştir. Şair/özne manzumenin son iki dizesinde içindeki trajediyi yüksek sesle dile getirir. Bütün bir şöhreti, yani şair olarak tanınmayı küçük bir anın mutluluğuna terk edebileceğini söyler.

Bu bakımdan Başım şiiri şairin samimiyetini göstermesi bakımından değerli fakat öte yandan bir ızdırabı ifade etmesi bakımından da trajik bir metindir.

Öte yandan sanatçıların bir başka sanatçıyı resmetmeleri, onlardaki psikolojik durumlara dikkat çekmelerine örnek olarak Tevfik Fikret'in meşhur Aveng-i Tesâvir (Portreler Askısı) şiirlerini gösterebiliriz. Hâmid, Ekrem, Cenab, Fuzuli, Nef'î gibi şairlerin portrelerini yapan Fikret bazılarını tanımamasına rağmen eserlerindeki özelliklerden hareketle onlara bir karakter çizmiştir. Fuzuli'nin portresinin ilk dizelerine bakalım:

FUZÛLÎ
Gözünde şûle-nümâ mihr-i âteşîn-i Irak,
Bakışlarında hüveydâ hazîn bir istiğrak,
Dehâya nâsıye-i sâfi merkez-i işrâk.
Soluk dudakları pür-lerziş-i sürûd-i firâk...
Eserlerinde bu sevdâlı çehredir zâhir.
Bu çehre bence Fuzûlî'ye pek münâsibdir.
(...)

Şimdi de Nef'î portresinden birkaç beyit okuyalım:

NEFÎ
Bir yağız çehre, çatılmış iki hançer kaşlar;
Yine hançer gibi keskin iki ma'nâlı nazar...

Yâd-ı ulvisi hayâlimde bu sîmâyı taşır,
Bence Nefi'ye bu sîma-yı mehâbet yaraşır.

Tab'ı sahbâ gibi cûş-âver-i mîna-yı makal,
Fikri Anka gibi bâlâ-rev-i atbak-ı hayâl.

Açılır gonçe-i ilhâmı leb-i hârında,
Berk urur şu'le-i endîşesi enzârında.

Ateşîn cerbeze bir nâtıka-âsâ gözler
Cezbe-i rûh-ı şagaf-dârını takrir eyler.

Görünür -safha-i emvâca düşen lem'a gibi-
Alnının çîn-i bülendinde o rûh-ı asabî.
(...)

Şimdi de şairin arkadaşı Cenab Şahabeddin portresini bakalım.

CENÂB
Halecânlarla geçen bir günün akşamında;
Mai bir gölgeliğin sîne-i ârâmında,
Gecenin bir ebedî ân-ı semen-fâmında,
Pür-sükûn, zemzeme-i hilkati gûş ettinse...

Varsa şairliğe rûhunla nüfûzun, hünerin,
Dolaşıp neş'e-i san'atle gülen dîdelerin
Çehre-i girye-nikâbında hayât-ı beşerin
Bir müşerrih gibi teşrîh-i nükûş ettinse...

Birşey anlarsın, evet, belki bu simâdan sen,
Birşey anlarsın onun şîve-i tahrîrinden;
Yazamam yoksa Cenâb'ın sana mâhiyyetini.

Şöyle temsil edeyim: Bir yeni ufk-ı meşhûd,
Bir semâ-pâre-i nev-dide ki her çeşm-i şühûd
Göremez, görse de idrâk edemez füshatini.

Yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı üzere sanatçı hiç tanımadığı bir figürü kendi ihsaslarının dürtüsü ve onun hakkında elde ettiği bilgiler ışığında resmedebilir. Sanat tarihi bu tip heykel ve portrelerle doludur. Burada aranması gereken gerçeklik duygusunun nasıl ve ne kadar yansıtıldığı meselesidir. Yukarıda Cenab örneğine sözümüz yoktur ama şairin Fuzuli ve Nef'î'yi hiç tanımadan görmeden bu biçimde tasvir etmesinin inceliği nereden gelmektedir. Cevap basittir. Şair sanatçının eserlerini okuyarak, ulaşabildiyse biyografisine müracaat ederek elde ettiği verilere göre zihninde bir Nef'î ya da Fuzuli hayalini canlandırır; sonra da bunu dizelere döker. Ressamsa tuvale, heykeltıraşsa mermere kazır. Fakat kimi zaman bu tasvirle sanatçının karakteri uyuşmaz hatta tam tersi olabilir. Fuzuli ağlayıp sızlayan bağrı yanık bir şair değil de gayet realist ve ciddi bir adam olabilir. O sadece yaptığı sanatın gereği olarak öyle bir kimliğe bürünmüş olabilir. Nef'î, Fikret'in çizdiğinin aksine neşeli, mülayim veya sakin bir kişilik de olabilir. Bu yüzden bu tip eserlerden hareketle sanatçının eserini değerlendirmek ya da eserden sanatçının biyografisine dair veriler toplamak sağlıklı olmayacaktır.

Esere Yönelik Psikanalitik Kuram

Bu kuramın ana fikri eserde var olan nevrotik figürler ile cereyan eden nevrotik durumların psikanalitik veriler ışığında incelemek ve eserin değerlendirilmesine katkıda bulunma olarak özetlenebilir. Esasen günümüzde bu alandaki edebiyat eleştirisinde yapılan şey de budur. Bir psikolog olan Bilgin Saydam *Deli Dumrul'un Bilinci* adlı çalışmasında Deli Dumrul'u psiko-analitik bir incelemeye tabi tutmuş ve onun bilincini yaratan arka plan kültürü üzerinde yoğunlaşmıştır. Uzun yıllar Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastahanesi'nde çalışmış ve oranın başhekimliğini yapmış olan Prof. Dr. Ayhan Songar da Tevfik Fikret'in ruhsal kişiliğini psikanalitik

verilere dayanarak ortaya koymaya çalışmıştır.[207] Mehmet Kaplan da *Tevfik Fikret* adlı monografisinde şairin psikolojisini incelediği bölümde psikanalitik verilerden yararlanmıştır.

Bir vak'a figürü olarak eserde yer alan kahramanın ruh hali, içinde bulunduğu nevrotik durumlar en az yazarın biyografisi kadar münbit bir veriler alanıdır. Zira bu tipler seçilmiş ve bir kişilik giydirilmiş figürlerdir. Benim Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası adlı çalışmamda ayrıntılı olarak incelediğim Anayurt Oteli'nin baş karakteri Zebercet böyle bir kişilik giydirilmiş kahramandır. Bu bakımdan bu bahiste bu romandan söz edeceğim.

Anayurt Oteli romanı, eski bir konaktan bozma bir otelde kâtiplik yapan Zebercet'in karakteri üzerine kurgulanmıştır. Zebercet bir taraftan bu otelin konak olduğu günlere kadar giderek kendisini bu soylu aileye bağlama iştiyakı içinde olurken bir yandan da bir merdiven altında geçen hayatının muhasebesini yapar. Onun dünyası bu konaktan (otel) ibarettir. Gizlice müşterilerin odalarını dinler çeşitli cinsel fanteziler içinde giderek karmaşık hale gelen bir ruh hali sergiler. Onun karmaşasını yaratan unsurlar köksüzlük, cinsellik ve idealsizlik olarak kendisini gösterir. Cinselliğini odacı kadınla giriştiği tek taraflı ilişkiyle çözümlemeyi denerse de kimi eşcinsel eğilimler göstermekten geri durmaz. Zebercet'in psikolojik sorunlarının temelinde çocukluğundan başlayarak git gide artan ve dış dünyadan gelen baskıların altında ezilmesi yatmaktadır. Aceleci tavrını eleştirmek için yedi aylık doğumunu hatırlatan ebeveynlerinden, okulda Kürt Muhittin'in baskın kişiliği altından ezilmesine, askerde Fatihli adlı askerin baskın egemen kişiliğini tek yanlı kabulü ve nihayet dışa vuramadığı şiddet duygusu onda kısa sürede bir nevrozun oluşmasına zemin hazırlar. Zebercet'in biriktirdiği bu öfke zayıf olanda uygulama alanı yaratır. Otelde ortalıkçı kadın olarak bulunan ve aynı zamanda Zebercet'in tek yanlı cinsel ihtirasını tatmin ettiği figürü öldürür.

---

[207] Psikanalitik verilerle edebiyat eserlerine bakma konusunda yayımlanan kimi eserleri burada zikretmek yerinde olacaktır: Haluk Sunat, **İmgenin Tılsımlı Rüzgârı Yazınsal Metne Psikanalitik Duyarlıklı Bakış**, Yirmidört yay. İst. 2006; Haluk Sunat, **Hayal, Hakikat, Yaratı Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış,** Bağlam yay, İst. 2001; Haluk Sunat, **Birey Sorunsalı Psikanaliz ve Eleştirel Bir Bakışla Marksizm,** Papirüs yay. İst. 1999; Ali İhsan Kolcu, **Zamana Düşen Çığlık** (Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri & Tanpınar'ın Şiir Estetiği), Akçağ yay. Ank. 2002; Haluk Sunat, **Boşluğa Açılan Kapı**, Bağlam yay. İst. 2004; Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark**, Metis yay, İst. 2004; Oğuz Cebeci, **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, İthaki yay. İst. 2004, Ahmet Sarı, **Psikaniliz ve Edebiyat,** Salkımsöğüt yay. Erz. 2008 ve Ahmet Sarı, **Masalların Psikanalizi,** Salkımsöğüt yay. Erz. 2008 sayılabilir.

Ardından bu olayı gören kediyi de öldürür. Sonuçta içinden çıkılmaz bir duruma düşer. Ceza ve şiddetin yönü kendi bedenine çevrilir ve intihar eder.

Roman boyunca sergilediği davranışlara bakarak Zebercet'in bir şizoid olduğu ortaya çıkmaktadır. Yazar daha en başta romanını kurgularken bir şizoidin bastırılmış ve kıstırılmış hayatını anlatacağına karar vermiştir.

> "Zebercet psikiyatrik teşhisler açısından bakıldığında tam bir şizoid kişilik yapısı göstermektedir.
>
> Alabildiğine içine dönük, toplumsal ilişkileri soğuk ve mesafeli, karşısındakilere güvensiz, kuşkucu ve ürkek bir insan. Küçük bir otel neredeyse bütün evrenini doldurmaya yetmektedir. Doğup büyüdüğü kasabada çalıştığı otelin bulunduğu sokaktan bir adım öteye hemen hiç geçmemiş ve tüm gününü otelin içinde geçirmekten hiç yakınmayan sessiz biraz 'garip' bir insan. Fizik yapısı da ruhsal yapısı ile uyumludur. Dar omuzlu, zayıf ve çelimsiz. Kimsenin iç dünyasını merak etmeyen ve onlarla duygusal hiçbir alışverişe girmeyen bu sessiz ve içine kapanık insan, dışarıdan bakıldığında dayanılması zor gibi görünen bir ruhsal denge ve uyumla yaşamını sürdürmektedir.
>
> Şizoid insanlar bilindiği gibi insanlara duygusal açıdan yaklaşmaktan ve onlara bağlanmaktan müthiş korkarlar. Terk edilmeye ve reddedilmeye aşırı duyarlıdırlar."[208]

Bir yazarın çizdiği şizoid tipi ile bir psikiyatrın koyduğu teşhisin denkliği psikanalitik eleştiri açısmdan önemlidir. Fakat bazen Freud, Jung ve Adler'in elde ettiği verilerin aksine durumlar da söz konusu olmaktadır. Can Yücel Oidipus karmaşasını yalanlarcasına bir şiirinde babasına olan büyük aşkını dile getirir:

C. Yücel'in *Hayatta Ben En Çok Babamı Sevdim* Şiirini Okuma Denemesi

HAYATTA BEN EN ÇOK BABAMI SEVDİM
Hayatta ben en çok babamı sevdim-
Karaçalılar gibi yardan bitme bir çocuk
Çarpı bacaklarıyla — ha düştü, ha düşecek —
Nasıl koşarsa ardından bir devin,
O çapkın babamı ben öyle sevdim

Bilmezdi ki oturduğumuz semti,

---

[208] Prof. Dr. Cengiz Güleç, "Anayurt Oteli: Zebercet'in Dünyası", **Varlık**, Şubat 1992; **Yusuf Atılgan'a Armağan**, s. 364-369

Geldi mi de gidici — hep, hep acele işi! —
Çağın en güzel gözlü maarif müfettişi.
Atlastan bakardım nereye gitti,
Öyle öyle ezber ettim gurbeti.

Sevinçten uçardım hasta oldum mu,
40'ı geçerse ateş, çağ'rırlar İstanbul'a.
Bi helalleşmek ister elbet, diğ'mi, oğluyla!
Tifoyken başardım bu aşk oyununu,
Ohh dedim, göğsüne gömdüm burnumu.

En son teftişine çıkana değin
Koştururken ardından o uçmaktaki devin,
Daha başka tür aşklar, geniş sevdalar için
Açıldı nefesim, fikrim, canevim.
Hayatta ben en çok babamı sevdim.

Freud, Sophokles'in Kral Oidipus tragedyasından geliştirdiği Oidupus karmaşası bu çalışmada adı çok geçtiği için bu komplekse olduğu gibi yansıtan bir örneği değil de ondan daha ilginç olan ve bir bakıma Freud'un bu iddiasını bir tarafıyla çürüten bir örnek üzerinde duracağız. Gerçi Freud bu gibi durumlarda aşağıda da değineceğimiz gibi bu kompleksin ters çalıştığım *çiftcinsellik* kavramıyla ifade etmektedir, fakat ilginç olması hasebiyle biz Can Yücel'in şiiri üzerinde duracağız.

Freud'un Oidipus karmaşasından hareketle iddia ettiğinin aksi durumlarla da karşılaşılabilmektedir. Buna göre kız çocuklarının anneye erkek çocuklarının da babaya daha düşkün oldukları durumlara da rastlanmaktadır. Bu durum tersinden okunduğunda aynı sonuçlara tesadüf edilebilir; yani kızlarına daha düşkün anneler ve oğullarına daha düşkün babalar da söz konusu olabilmektedir.

Buna göre gerek sanat eserinde gerekse yazarın biyografisine kayıtlı psikanalitik durumların eseri açıklamada, anlamada mutlak ve yüzde yüz geçerli bir gerçekliği söz konusu değildir. İstisnalar göz ardı edilse bile sanatçı dediğimiz o büyük karmaşanın bizi aldatabileceğini hatırdan uzak tutmamalıyız. Her ne kadar burada Freud'un babasını *öldüremeyen* erkek çocuğun çare olarak onun baskın kişiliğini kabul edip boyun eğeceğini ve bir bakıma iğdiş olma korkusu yüzünden baba karşısında edilgen bir tavra teslim olacağını yani çiftcinsellik durumunun devreye gireceğini söylerse de bu manzumede bu durumun en azından 'örtük' bir halde sergilendiğini söyleyebiliriz.

"Bizim çiftcinsellik olarak adlandırdığımız yapısal etmen bir çocukta göreceli olarak aşırı gelişmişse bir karmaşa daha doğar.

> Çünkü o zaman erilliğine yönelik iğdiş edilme tehdidi altında, oğlanın eğilimi dişillik doğrultusunda sapmak, kendisini annesinin yerine koymak ve babasının sevgi nesnesi olarak onun rolünü üstlenmek üzere güçlenir. Ama iğdiş edilme korkusu bu çözümü de olanaksız kılar. Oğlan babası tarafından bir kadın olarak sevilmeyi istemesi halinde de iğdiş edilmeye boyun eğmesi gerektiğini anlar. Böylece her iki itki de —yani babadan nefret etme ve babaya âşık olma— bastırmaya uğrar. Babaya nefret bir dış tehlike (iğdiş edilme) korkusuyla terk edilirken, temelde aynı dış tehlikeye dek geri uzanmasına karşın babaya âşık olmanın bir iç içgüdüsel tehlike olarak ele alınması durumunda belli bir ruhbilimsel fark vardır."[209]

Can Yücel'in bu manzumede sergilediği tutum Freud'un yukarıda tafsilatıyla anlattığı durumla birebir benzerlik göstermektedir. Çocuğun babasına dair sıraladığı sıfatlara bakılırsa ona karşı büyük bir *hayranlığın*, kendi deyimiyle *aşkın* varlığından söz edebiliriz. Bu *çapkın* baba, 'çağın en güzel gözlü maarif müfettişi'dir. O ölümünden sonra da cennetteki dev'dir. Bu yaklaşımdan hareketle Freud'un verileri iyi bir uygulama örneğine kavuşmuş demektir.

Biz Freud'un bu kesin ve katı görüşüne katılmakla birlikte baba-oğul arasındaki bu karmaşık ilişkiyi salt Oidipus kompleksi ile açıklamanın yetersiz olacağı görüşünü ifade etmek istiyoruz. Kanaatimize göre baba-oğul, anne-kız, kız-baba, anne-oğul ilişkisi sadece cinsiyet ve mülkiyet duygusunun kamçıladığı bir sevgiden öte daha yüce ve masum nedenlere bağlıdır. Freud'u doğrulayacak vak'aları kabul etmekle birlikte bu tip her sevginin altında çifticinsellik nedenini aramak bize pek doğru gelmemektedir. Fakat metin bu şekilde okunabilir. Varılan sonuçlar da yadırganamaz. Biz Freud'un görüşlerine kapılmakla birlikte kendi millî hayatımızın güzel bir geleneğini de görmezden gelmeyeceğiz. Hayata iki arkadaş gibi başlayan ve bunu ömür boyunca sürdüren baba-oğul, anne-kız, baba-kız, anne-oğul vak'alarını unutmamak gerekir. Yine de Can Yücel'in bu şiiri esere yönelik psikanalitik eleştirinin güzel bir örneği olarak meydanda durmaktadır.

Böylelikle psikanalitik bulguların edebiyat eserlerini açıklamada çok başarılı fakat tek başlarına yeterli bir kuram olmadığını vurgulayarak bu bahsi bitirelim.

---

[209] **Sanat ve Edebiyat**, s. 426.

Sanat Eserinde Anlam Sorunu

Sanat eserinde saklı anlamı yazarın biyografisiyle ilişkilendirerek açıklamaya çalışmak eleştiri yöntemlerinden biridir. Eser sanatçının renkli ve zengin duygusal yaşantısının bir aynası olarak ortadadır. Sanatçının biyografisinden elde edeceğimiz veriler eserin anlaşılması için kullanılabilir. Biyografinin varlığı da yokluğu da esas itibariyle böyle bir yöntemde sakıncalıdır. Şöyle ki: çok karmaşık bir kişiliğe ve parçalanmış şahsiyete sahip olan sanatçı hem eserini ilginç kılmak ve hem de yaptığı işi bir oyun, muamma haline getirerek okuyucuyu şaşırtabilir. Bu durumda çok sağlam bir biyografi bile işe yaramayabilir. Eserde işlenen düşünsel ve duygusal konuların birebir sanatçının yaşantısının izleri olduğunu kabul etmek değerlendirmeler için sakıncalı olabilir. Mehmet Kaplan, Şiir Tahlilleri'nde, Attila İlhan'ın Yorgun Serüvenci şiirini tahlil ederken şiirin öznesi ile şairi aynı kişi kabul ederek eserle şair arasında doğrudan bir ilişki kurar. Metinde şiirin öznesi;

ben yeşil bir su içtim onsekiz
emirgân'da içtim temmuz'da
bütün Karadeniz akıyordu
rüzgâr çözülmüştü ay yoktu
işte ben klor içtim onsekiz
bıyıklarımdan damlata damlata
büyük rezilliğimizi içtim.

demektedir. Bu dizeler öznenin içki tutkunu biri olduğu fikrini uyandırmaktadır. Mehmet Kaplan metinde yer alan başka dizeler yanında şairin başka şiirlerinden de alıntılar yaparak bu düşüncesini destekler. Kaplan da bunlara bakarak şairin -öznenin değil- içki müptelası biri olduğunu ve yaşantısına ait bu ayrıntının şiire yansıdığını iddia eder:

> "Attilâ İlhan'ın mizacında "şiddeti" ve "aşırılık" vardır. Bu hususiyet üslûbunda açıkça gözükür. Şâirin kullanmış olduğu kelime ve benzetmelerden çoğu fazla gergin, asabı ve hareketlerinde en son dereceye ulaşmak isteyen bir hassasiyetin ifadesidir. Meselâ, şâir aşırı derecede içkiye düşkündür. «Yorgun Serüvenci »de bu aşırılık birtakım stilistik vasıtalarla iyice belirtiliyor. Birinci parçada «içtim» fiili üç kere tekrarlanmıştır.
>
> bıyıklarımdan damlata damlata
>
> büyük rezilliğimizi içtim

mısraları bu aşırılığı 'visuel' hale getiriyor."[210]

Bu tahlili okuyan Attila İlhan, hayatında ağzına içki koymadığını dolayısıyla bir 'içici' olmadığını ifade etmiştir. O halde Mehmet Kaplan nerede yanılmıştır? Bu sorunun cevabı çok basittir. Mehmet Kaplan şiirin öznesi ile şairi aynı kişi kabul etmiştir. Halbuki tıpkı romanda olduğu gibi şiir kişileri, (özne, lirik ben, şairin sözünü emanet ettiği kişi vd.) yazarın parçalanmış şahsiyetinin figürleridir. Şair bir metinde istediği kişiliği kullanabilir. O fiktif / kurmaca dünyaya ait bir figürdür. Dolayısıyla doğrudan doğruya şairle yani metnin yaratıcısı ile ilişkilendirilemez. Fakat Yahya Kemal'in *Açık Deniz* şiirinde olduğu gibi;

Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum

diye başlayan bir şiir ile şairin biyografisi arasında doğrudan bir ilişki kurulabilir. Zira burada şair özne olarak bizzat kendi adını zikretmektedir.

Sanat eserindeki öznenin bir başkası olduğu sonradan anlaşılmış ve onun sanatçının parçalanmış şahsiyetinin sonsuz figürlerinden biri olduğu gerçeği ortaya çıkmıştır. Yazar tıpkı bir aktör gibidir. Her gün birkaç rolü, hayatı boyunca da binlerce rolü oynar, sahnede yaşar. Fakat işi bitince tekrar gündelik hayattaki yaşantısına, kimliğine döner. Gustave Flaubert'in *'Madame Bovary kimdir?"* sorusuna *"Benim."* diye cevap vermesinin nedeni de budur. Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul* romanında yirmiden fazla karakter yaratarak devrin öne çıkan bütün siyasal, sosyal ve bürokratik figürlerini temsil etmişti.

Bu bakımdan bir metnin anlamının salt yazarın biyografisine dayanarak açıklanması yeterli değildir.

O halde bir eserin anlamını sağlıklı bir biçimde nasıl bulacağız. Biyografiye dayanan yöntemin sakıncalarını gördük. Bir eserin gerçek anlamı onu yaratanın yani yazarın zihninde düşündüğü, tasarladığı, ifade etmek isteği ya da dile çevirmeye çalıştığı anlamdır. Bunu yaparken kullandığı 'dil', seçtiği üslub önemlidir. Recaizade Mahmud Ekrem Fransız yazar Buffon'dan tercüme ettiği *"Üslub-ı beyân, ayniyle insan"* yani üslub insanın, yazarın ta kendisidir" sözüyle üslüpla yazar arasında şaşmaz bir ilişkinin varlığından söz etmiştir. Ardından da bir tek üslub yok esâlib (üsluplar) vardır" diye ilave etmiştir. Bu ilk sözde yazarın kullandığı üslubun onun sanatı hakkında bir bilgi vereceğidir. İkincisi ise yazarın bir tek üslubunun değil üsluplarının olduğu görüşüdür ki bu durumda yazarın ve sanat eserinin anlaşılması daha da zorlaşır. Fikret'in, Necatigil'in, Dağlarca'nın şiirlerine bakarak bu şairlerin yazı hayatları boyunca birçok üslubu denediklerini görürüz. Bu, sanatın doğasında olan bir şeydir. Git gide gelişen sanatçının üslubu da değişecekti

[210] Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri 2**, Dergâh yay. 4. bs. İst. 1984, s. 253-254.

Bu bakımdan üsluba bakarak genel hatlarıyla bir sanat eseri için yine genel hükümler verilse de bu her zaman doğrulayıcı ve sağlıklı bir değerlendirme olmaz. Divan edebiyatında Nedim'in şuhâne üslubu ile Fuzuli'nin; Şeyh Galib'in Nef'î'nin üslubunu bir uzman kolaylıkla birbirinden ayırabilir. Fakat bu şairlerin şiirlerine yazılan nazireler –eğer mahlaslarını görmezden gelirsek- işin içine girdiğinde metinleri birbirlerinden ayırmak gittikçe güçleşir.

Öte yandan şairi belli olmayan, bu estetiğe (Divan edebiyatı) mensup kimi metinlerin yazarını bulmak da ayrı bir sorun teşkil etmektedir. Edebiyatımız böyle bir tecrübeyi yaşamıştır. Vaktiyle dergilerde yayımlanan ve XV. Yüzyılda yaşamış Rabia Hatun'a ait olduğu iddia edilen manzumelerin aslında İsmail Hami Danişmend tarafından yazıldıkları sonradan Nihat Sami Banarlı'nın bilimsel şüphesi sayesinde ortaya çıkarılmıştır.

Bir kâsedür alev dolu gönlüm yana yanâ
Men tâ senün yanunda dahi hasretem sanâ!
Yaşlar dökende söndüremez âteşimi su
Sunsan elünle kaanumu içsem kanâ kanâ

Şimdi bu dizelere bakarak şairin üslubu hakıkında nasıl bir fikre varabiliriz. Büyük ölçüde devrinin insanlarının yanıldığı gibi bu şiirleri yazanın Azerî Türkçesine vakıf, muhtemelen –tıpkı Fuzulî gibi- o coğrafyaya yakın bir şairin dizeleri olarak kabul görecektir. Yukarıda da söylendiği gibi şair değişik oyunlar oynamaktan keyif alan bir yaratıcıdır. İsmail Hami Danişmend'in bu küçük oyunu edebiyat dünyasını bir süre meşgul etmiştir. O halde yazarın üslubu da metni açıklamak için tek başına yeterli bir yöntem değildir.

Eserin kendisindeki anlamın muğlâklığı kimi metinleri çözülemez ve tam anlamıyla anlaşılamaz hale getirdiği durumlar da vardır. Divan edebiyatını o kadar meşgul eden ve henuz tam ve doyurucu bir anlam kazandırılmayan XVIII. yüzyıl Divan şairlerinden Sâmî'nin şu beytine bakalım:

Hazır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurur
Rahne-i seng-i siyeh penbe-i mînâdandır

Bir muamma gibi önümüzde duran bu beyit hakkında Muallim Naci, Bursalı Mehmet Tahir, Cenab Şahabeddin, Ali Nihat Tarlan, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kaya Bilgegil, Şahin Uçar, Muhammed Nur Doğan kimileri birbirine benzer kimileri farklı anlamlar vermişlerdir.[211]

---

[211] Bu meselenin tartışıldığı fakat doyurucu bir sonuca varılmayan makale yazı için bk. Kemal Kahramanoğlu, **Divan Şiiri, Değişen Dünyada Kaybolmuş Paradigma**, Çizgi yay. Konya, 2006, s. 101-109.

Divan edebiyatı gibi anlam anahtarlarını herkesin eline vermiş bir estetik yapının bu tip muamma metinleri çözmekte bile zorlanması karşısında, herbiri ayrı bir dünyanın karmaşasında teşekkül etmiş modern metinler nasıl çözülecektir? O zaman biraz da modern metinler üzerinde durmak gerekliliği doğar.

Kimilerince modern Türk şiirinin kurucuları arasında gösterilen fakat hakikatte başka bir coğrafyanın estetik dünyasını Türkçeye tercüme etmekten başka bir derinliği olmayan Ahmet Haşim'in edebiyat dünyasına okurlar tarafından muğlak bulunan bir şiirle girmesi şaşırtıcıdır. Onun poetikasına da sirayet eden bu muğlak bulunan şiir Bir Günün Sonunda Arzu'dur.

BİR GÜNÜN SONUNDA ARZU
Yorgun gözümün halkalarında
Güller gibi fecr oldu nümâyân,
Güller gibi... sonsuz iri güller.
Gün doğdu yazık arkalarından!

Altın kulelerden yine kuşlar,
Tekrârını ömrün eder i'lân,
Kuşlar mıdır onlar ki her akşam,
Âlemlerimizden sefer eyler?

Akşam, yine akşam, yine akşam,
Bir sırma kemerdir suya baksam;
Üstümde semâ kavs-i mutalsam

Akşam, yine akşam, yine akşam,
Göllerde bu dem bir kamış olsam!

Şair bu manzumeye karşı yürütülen çoğu alay kokan eleştirilere cevap olarak, daha sonra poetikasının bir bölümünü oluşturacak "Şiirde Mânâ ve Vuzuh" diye bir yazı kaleme alır. Haşim'e göre şiirde mânâ aramak kuşu eti için öldürmeye benzer. Bu yüzden şiiri açıklamaya çalışan edebiyat hocasını da eleştirir.

Yukarıdaki manzumeyi okuyanlarca anlaşılmaz ya da muğlak bulan şey onun eski bir mazmunu dönüştürmesiyle ilgilidir.

Manzume biri gül, diğeri kuş öteki de akşam metaforu üzerine kurgulanmıştır. İlk dörtlükte şair ya da şiirin öznesi kendi yorgun ruh hali ile güller arasında bir ilişki kurmayı denemiştir. Gül sembolü belki de ilk defa bu şiirde alışık olunan ya da bilinen anlamının dışında farklı bir tarzda kullanılmıştır. Yorgun gözün halkaları ile gül çiçeğinin birbiri içine

halkalanmış yaprakları arasında bir benzetme yapılmıştır. Yorgun göz, etrafın kaplayan halkalarla bir günün bitişi ile akşama ulaşan bir gülün durumunu andırmaktadır. Bu elbette Divan sembolizmine, gül mazmununa bir katkıdır. Şair yorgun gözünün halkalarında –tıpkı güllerin sabah açıp akşamla birlikte içine çekilmesi, bir bakıma ömrünü tamamlaması gibi- bir günün batışını terennüm eder.

Bu yeni imge dünyası eski şiirin estetiği ile sanat anlayışları sınırlanmış okurlar için bir muammaya dönüşür ve bilinen tezyifler yapılır. Bunlar yaşanırken şair hayattadır ve eleştirilere cevap verme şansı vardır. Ahmet Haşim ya yukarıdaki örnekte olduğu gibi XVIII. yüz yıl şairi Sâmî gibi hayatta olmasaydı söz konusu şiire yapılan itirazları nasıl bertaraf edebilecekti? Bu durumda metin tek başına kendisini ifadeden uzak kalmaktadır. Eskiler *"El-mânâ fî batnı'ş-şâir"* (anlam şairin karnındadır) demişlerdir. Şairin karnındaki mânâyı bulup çıkarmak eleştirmenin görevidir. Fakat bu konuda o hangi yöntemleri kullanacaktır. Metnin anlamını yazarın zihninde ya da karnında arayan görüş yazarın biyografisi ve psikolojisi ile ilgilenmeyi emreder. Anlamı eserin kendinde yani metninde arayan yöntem Yeni Eleştiri (New Critisisme) ve Yapısalcı yöntemi kullanır. Bu konuda bir başka yöntem de yani metnin anlamını 'okur'da arayan yöntemleri alımlama estetiği, duygusal etki kuramı feminist ve izlenimci kuramlar olarak sıralayabiliriz.

Yazara dönük eleştirinin ya da eserin anlamını yazarın metne koyduğu anlam olarak kabul eden görüşe göre eser, yazarın dile çevirdiği biçimde anlam olarak da tamamlanmıştır. Fakat yazarın esere koyduğu anlamı algılamanın çeşitli tuzakları vardır bir kere okuyucu ya da eleştirmen yazarın zihninden geçenleri olduğu gibi bilemez. Kimi tahminler yürütse de bunlar eseri anlamlandırmaya yetmez. Eleştirmenin elde edeceği çıkarsamalar anlamı keşfetmede yeterli olmayabilir. Zira yazar metninde gizli ve sembolik bir dil kullanabilir. Bu da olmazsa yazar kafasındaki anlamı dile çeviremeyebilir. O eseri yaratırkenki duydukları ile dile çevirdikleri arasında bir farklılık olabilir. Bu durumda karşımıza; "ben öyle demek istememiştim, şunu ifade etmek istemiştim" cinsinden savunma cümleleri gelir. Zira tasarladığı başka ortaya koyduğu başkadır. Bazen dildeki tercih ve tasavvurları da bir metnin anlamını değiştirir. Okur tarafından başka şekilde anlamlandırılabilir.

Bu konuya örnek olması bakımından Mehmet Kaplan'ın Kemal Özer'in bir şiiri ile ilgili yazdığı ya[illegible]ı okuyalım:

"Kemal Özer'in Gül Yordamı isimli yeni şiir kitabında çıkan Meryem'i örnek olarak incelemek istiyorum. İlkin şiiri beraber okuyalım:[212]

MERYEM

Meryem üçüncü kadın sağdan girince
Kudüsten beri ateşli ağzında sigara
İlk görenler haykırıyor yüzüne karşı
Onun tuttuğu yerden bacaklarını
Sormakla yakınız Meryem'i çocuklardan
Çay ile sırmalamış saçları altın
Suya iner gölgesi bir ev aklında
Merdiveni Kudüs yönlü balkonu da

Kapalı, karışık, mânası anlaşılmaz bir şiir. Fakat güzel. Bu güzellik nereden geliyor? Çeşitli unsurların teşkil ettiği bütünlükten. Göze çarpan ilk bütünlük, şiirde baştan sona kadar bir insanın, Meryem'in anlatılmasıdır. Bize burada bir kadın tanıtılıyor. Nedir bu kadının hususiyeti? Kelimelere dayanarak bunu tespite çalışalım.

Meryem üçüncü kadın sağdan girince

Bu mısra bize bir genelevi hatırlatıyor. Meryem, bir fahişedir ve ırken yahudidir. Adı ve iki kere tekrarlanan Kudüs kelimesi bunu gösteriyor.

İlk görenler haykırıyor yüzüne karşı
Onun tuttuğu yerden bacaklarını

Bu mısralarda etin bahis mevzuu olduğu aşikârdır. İlk görenler, çoğul şekli, onun herkesin kadını olduğunu belirtiyor.

Meryem dertlidir. Derdi asırlardan beri devam eder. Yahudi ırkının kaderini o kendi omuzlarında taşır.

Kudüsten beri ateşli ağzında sigara

Meryem ve Kudüs kelimeleri, bu fahişeye dinî, tarihî bir mâna kazandırıyor. Burada birbirine tamamiyle zıt iki plânın birleştiğini görüyoruz: Fuhuş ve din. Bu nevi paradokslara birçok şairde rastlarız. Cleanth Brooks gibi bazı münekkitler şiiri paradoksla izaha çalışıyorlar. Meryem şiirinin güzelliği ve bütünlüğünü temin eden unsurlardan biri, muhakkak ki ihtiva ettiği "dindar fahişe" paradoksudur.

---

[212] Mehmet Kaplan, **Çağrı** der. Temmuz 1959.

> Meryem fahişe olmakla beraber masumdur. Onu yakından tanımak için çocuklardan sormak lâzımdır.
>
> Sormakla yakınız Meryem'i çocuklardan
>
> Başkalarına güzel görünmek için saçlarını, çayla sırmalayan zavallı Meryem bir genelev kadını olmakla beraber içinde, gölgesi suya inen, merdiveni ve balkonu Kudüs'e bir eve karşı, hasret duyar. Şiirin başındaki genelev tasavvuru ile şiirin sonundaki özel ev arasında derin mânalı bir " Correspondence vardır.
>
> Bu kısa tahlil gösteriyor ki, şiire dağılmış olan unsurlar, Meryem'in tipi, şahsiyeti, ırkı, halihazır durumu, ruhu, özleyişi hakkında insicamlı bir fikir veriyor. Kapalılık ve karışıklık tamamiyle sathî ilk bakıştan doğan bir intibadır. Derinleşince şiirin bir bütün teşkil ettiği açıkça görülür. (...)

Mehmet Kaplan'ın bu şiir için kullandığı ilk cümle: *"Kapalı, karışık, mânası anlaşılmaz bir şiir."*dir. Sonra tahlilinin sonlarına doğru *"Kapalılık ve karışıklık tamamiyle sathî ilk bakıştan doğan bir intibadır."* diye bir cümle kullanır. Bu demektir ki Kaplan'ın tahlili intiba'ya yani izlenime, metnin kendisine çağrıştırdığı şeylere dayanmaktadır. Zaten tahlil de tamamen eleştirmenin 'yorumları'na, 'çıkarsamaları'na dayanmaktadır. Başlangıçta manasını anlamadığını söylediği şiire tahlilin sonunda bir *anlam* verir. Hatta daha da ileri giderek bu kapalılığın *sathî* olduğunu *ilk bakıştan doğan bir intiba* olduğunu belirtir. Bunun anlamı şudur: Eleştirmen başlangıçta anlamını çözemediği şiiri birtakım kelimeleri birarada düşünerek anlamlandırmaya başlar. Meryem, Kudüs kelimelerinden hareketle kadının yahudi olduğunu bile iddia eder. Tahlil ilerledikçe Meryem'in fahişeliğini ortaya çıkarır. Ardından onun genelevde çalıştığını ve özel bir ev hayal ettiğini vurgular.

> Meryem üçüncü kadın sağdan girince
> Kudüsten beri ateşli ağzında sigara
> İlk görenler haykırıyor yüzüne karşı
> Onun tuttuğu yerden bacaklarını
> Sormakla yakınız Meryem'i çocuklardan
> Çay ile sırmalamış saçları altın
> Suya iner gölgesi bir ev aklında
> Merdiveni Kudüs yönlü balkonu da

Bu metne giydirilmiş bir anlam elbisesidir. Metnin gerçekte taşıdığı anlam bu mudur? Bu soruyu 11. 01. 2007 tarih ve saat 15.40'ta yaptığımız uzun bir telefon görüşmesiyle şairin kendisine sordum. Şair Kemal Özer, Kaplan'ın bu tahliline katılmadığını, metne kendince bir anlam yakıştırdığını, öyle yorumladığını ifade etti. Kendisinden bunun belgelemesini istediğimizde de Mehmet Fuat'ın kitabında (Ağıt şiiri) olduğu gibi sonradan pişman olduğu

bir yanlışa düşmemek için bunu yapmayacağını tarafımıza bildirdi. Fakat ısrarla Kaplan'ın görüşüne katılmadığını söyledi.

Aynı şiir üzerinde bir başka tahlil denemesine girişen Süreyya Evren, Kaplan'ın görüşlerine kısmen katılsa da daha farklı yanılgılara düşer. Şimdi de onun tahlilini okuyalım:

Süreyya Evren

Kemal Özerin Meryem Şiiri Üzerine Bir Çalışma ve Birkaç Değinme

"Kemal Özer, 1959'da yayımlanan Gül Yordamı'ndan bugüne pek çok şiir kitabı, çeviri, yazı yayınladı. Ama kimi okurların aklı ve gönlü hâlâ Gül Yordamı'nda...

Kitabın ilk şiiri Meryem'i okumak yollu bir çalışma yapmak istiyordum. M.Kaplan'ın "tahlilini" de unutmadan şiirin giriş, gelişme, sonuç bölümlerini saptamakla işe ısınayım... İlk iki dize giriştir, elimizde kamera genelevden içeri giriyoruz, iki kadın geçiyoruz, üçüncü kadında duruyoruz: Bu Meryem'dir! Bin yıllardır içiyormuşçasına sigara içen Meryem. İki şey öğrendik; 1) Fahişedir. (Aynı zamanda sigara içiyor, bir fahişelik 'tik'i olarak). 2) Yahudi'dir. Gelişme bölümü sayesinde bir şey daha öğreneceğiz: Meryem'i sevmeyi...

İnsanlar saldırgandır. Meryem'i ilk gören müşteriler yüzüne karşı haykırıyorlar. (İlk görenler! öyle bir gruplandırmadır ki tüm müşterileri kapsar. Herkes haykırır.) Haykırmak da bir 'bağırmak'tır. Ama telâştan, ama öfkeden, ama korkudan doğan bir bağırmak. Peki müşteriler yüzüne karşı haykırınca Meryem ne yapıyor? İki eliyle tutup bacaklarını açıyor, ki müşteriler rahatça çökebilsinler. Kusursuz bir teslimiyet jesti!

İnsanların Meryem'e yönelik tüm eylemleri şiddet doludur. Haykırmakla yetinmezler, bu sefer de yakarlar. (Ortaçağ Avrupa'sının kadınları direğe bağlanıp...) Çocuktan al haberi gereği çocuklara sormuşlar ve Meryem'in iyiliğini, saflığını, teslimiyetini öğrenmişlerdir. Meryem'in nasıl bir insan olduğu önemli değildir onlar için. "Meryem bir insandır" diye yazmaz kitaplarında. Meryem bir fahişedir ve: Yakınız!

Peki Meryem kendisini yakmak isteyenlere karşı ne yapar? Altın rengine çevirebilmek için saçlarını sırmalar. Kendini beğendirmeye mi çalışıyor, şansın iktidarın altında karaşınlığını boyayan bir Meryem?

Meryem'in, bacaklarını tutup açarak teslimiyetin doruğuna varması tehlikeliydi. Oradan bir intihara gidebilirdi, "Gelin, hadi

gelin üstüme" diye hırlayarak isyan tükürükleri saçabilirdi, korkulurdu ondan. Ama saçlarını boyamakla yitirmişliğini bir düzene oturttu. Rutin getirdi bacaklarına. (...)

Böylece şiirin sonuç bölümüne geldik. Meryem, gölgesi suya inen, merdiveni ve balkonu Kudüs yönlü bir ev hayal ediyor. Hayal kurmak da sigara içmek gibi bir fahişelik 'tik'i olarak kullanılmış."[213]

Süreyya Evren tahlilini her ne kadar Kaplan'ın tahlili üzerinden sürdürse de kimi yerlerde ondan ayrılır. Bir kere 'yakınlaşmak' anlamındaki 'yakınız' sözcüğünü *ateşe vermek* anlamındaki 'yakınız' sözcüğü ile karıştırmış daha doğrusu bu kelimeye o anlamı yakıştırmıştır. İkinci olarak Meryem'in Yahudiliği, fahişeliği tam belirgin olmadığı halde Kaplan'ın fikrine katılır. Meryem'i fahişe kabul edip Ortaçağ'da bu gibi kadınlara yapılan muameleyi hatırlatır. Yazar bize farklı bir Meryem portresi çizer. Meryem'de anlatılan trajik durumun yerini daha romantik ve tanıdık bildik bir dram alır.

Şimdi karşımızda ikisi eleştirmen diğeri şair metne üç farklı anlam veren figür durmaktadır. Kemal Özer her ne kadar şiirin anlamı konusunda özel bir beyanda bulunmadıysa da Kaplan'ın verdiği anlama katılmadığını belirtmekte farklı bir anlamı muhafaza ettiğini belirtmiş oldu.

Şimdi biz kalkıp bu şiirin anlamı, bir hastane odasında kadınlar koğuşunda sağdan üçüncü karyolada yatan Meryem adlı hasta bir kadının hikâyesi olduğunu, bu kadının namuslu ve temiz bir ahlâka sahip bulunduğunu, sonradan kirletildiğini ya da darp edilmek suretiyle hafızasını kısmen kaybettiğini, hatırladıklarının da sadece yönü Kudüs'e bakan bir ev olduğunu hatta bu hayalin aslında duvarda asılı Kudüs konulu bir tablodan geldiğini söylersek metni anlamlandırmak için zorlamış olur muyuz? Yoksa ona kendi biçtiğimiz anlam elbisesini giydirmiş mi oluruz? Bunun cevabını okurlar verecektir.

O halde rahatlıkla şu söylenebilir. Modern şiir hazır anlam kalıplarının bir istif dahilinde bir araya getirildiği bir düzenek içinde değil tamamiyle birbirinden farklı ve ayrı bir karmaşa içinde çoğu zaman bir *düzensizliğin* verdiği *düzen* içinde biraraya gelen unsurların sakladığı anlam labirenti ile örülmüştür.

Yukarıdaki metinde ne yazarın anlatmak istediği -ki şair bunu zaten açıklamamaktadır- ne de eleştirmenlerin ona giydirmeye çalıştığı anlam elbisesi yerli yerine oturmuştur. Attila İlhan böyle bir karışıklığı önlemek için şiir kitaplarının sonuna "Meraklısı İçin Notlar" diye o kitapta yer alan şiirlerle

---

[213] **Varlık**, Ekim, 1994, Kemal Özer, **Eleştirilerin Gündeminde**, Demet Yayıncılık, yordam kitapları, İst. 1999, s. 259-263.

ilgili özel notlar düşmüştür. Böylelikle yüzde yüz inandırıcı olmasa bile –zira şair bizim öyle düşünmemizi isteyebilir- bu gibi notlar doğru anlamı yakalamada yardımcı olabilir. Attila İlhan'ın meraklısı için notlar şiirin doğru anlaşılması için yapılan uyarılardır.

Bir başka görüşe göre eserin sakladığı anlamı en iyi yazarın bileceği hususundadır. Bu görüşün de tartışılacak yönleri vardır. Bir kere her şair duygularını dile çevirmede her zaman başarılı olamayabilir. Yani okur aslında eksik aktarılmış ya da dile çevril(eme)miş bir metinle karşı karşıyadır. Şair çoğu zaman şiiri yarattığı ruh halini muhafaza ettiği için metni ona aktaramadıkları ile birlikte okur ve metnin tamamlandığını zanneder. Bir süre sonra şiiri yaratan özel ana ait ruh hali kaybolunca metnin yetersiz aktarıldığını, dile çevrilemediğini fark eder. Bu durumların bazen yararı da ortaya çıkar. Şiir bir duyguyu dile çevirmek işi olduğuna göre bu işlem sırasında şairin kullandığı kimi kelimeler dildeki zengin çağrışım dünyalarının verdiği anlamlarla metne bambaşka bir renk ve anlam katabilirler. Bu bakımdan duygu dile aktarılırken 'dil'in gücü asla yadsınamaz. Mallarmé *"Şiir fikirle değil kelimelerle yazılır" derken* kelimenin sözlük anlamından çok dize içinde çeşitli istifler yoluyla kazanacağı anlamları kastetmişti. Berneard Pingaud, *"Yazarın söylemek istediği hiçbir zaman söylediği ile örtüşmez."*[214] der.

Yazar eserini yarattığı süreçte ne düşünürse düşünsün, ona hangi anlamları verdiğini iddia ederse etsin nihayette o da eseri karşısında bir okuyucu durumundadır. Tamamlanmış hatta yayımlanmış bir metnin anlamı artık sadece kendisinde saklıdır. Yeni Eleştiri eseri anlamaya bu noktadan başlar.

---

[214] Mercure France, s. 37'den akt. Süheyla Bayrav, **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi, Multılıngual**, İst. 1999, s. 55.

FENOMENOLOJİK EDEBİYAT KURAMI

Fenomen, "görünen şey", "nesne", "görüngü" demektir. Bir felsefe akımı olarak bu bilim 'duyularla algılanan şey'lerle ilgilenir. Bu kuram ya da estetiğin kurucuları Edmund Husserl (1859-1938) ve onun halefi olan Martin Heidegger (1889-1976)'dir.

Yirminci yüzyılın başında cereyan eden I. Dünya Savaşı sonrası Avrupa bu savaşın bıraktığı yıkıntı mirasıyla baş başa kalmıştı. Monarşilerin yol açtığı felaketlerin faturası pahalı oldu. Bunun neticesi olarak Avrupa'nın çeşitli kentlerinde toplumsal hareketler meydana geldi. Fakat siyasal erkler bu hareketleri bir bir bastırdı. Fakat bir kez Avrupa kapitalizminin ve onun siyasal arenadaki temsil gücü olan monarşilere karşı bir isyan duygusu ortaya çıkmıştı. Felsefe, bilim, kültür, sanat ve edebiyat çökmeye yüz tutmuş bir uygarlığın kısır sözcülüğünü yapmaktan öte bir işe yaramıyordu. İşte böyle bir ortamda Edmund Husserl, yeni bir felsefî yöntem geliştirmeye çabalar. Bu felsefenin özü eski hayata ve onun unsurlarına hizmet eden düşünsel paradigmanın yerine yeni ve onu nakzeden farklı bir paradigma kurmaktır. Fenomenoloji adı verilen bu düşünceye göre nesneler dış dünyada bizden bağımsız olarak vardır. Husserl, bizim insanlar olarak nesnelere ilişkin bilgimizi "genelde güvenilir olduğuna ilişkin sağduyusal inancı geçici olarak reddeder"[215] Fenomenoloji görüngüleri (nesne) "bir idealite saymakta, realiteden sıyrılmış bir *öz*, *eidos* olarak anlamakla nesnelerin *real* varlığını görmemezlikten geliyor."[216]

Bu bir bakıma bize nesneler hakkında denenmiş, ispatlanmış ve dayatılmış bilgileri bir süre için parantez içine almak anlamına gelmektedir. Husserl, *"Mevcut felsefelerden veya onların tenkidlerinden değil fenomenlerden hareket etmelidir."*[217] der. 'Kuş, iki kanatlı, iki ayaklı, gagalı ve uçabilen bir canlıdır' sözü kuş fenomeni hakkında bize verilen bilginin ifadesinden başka bir şey değildir.

---

[215] **Edebiyat Kuramı**, s. 80.

[216] **Estetik**, s. 49.

[217] Takiyettin Mengüşoğlu, "Fenomenoloji Felsefesi, Fenomenolojinin Umumi Vasıfları", **Felsefe Arkivi**, nr. 1, 1945, s. 48.

"Herhangi bir biçimleme tarzındaki değer ve değersizlik nesnelerin gerçek nesnelikleriyle değil, onların fenomen olarak verilmesiyle ilgilidir."[218]

Fenomenoloji bu bilgiyi bir süreliğine parantez içine alıp nesneye tekrar bakmayı onu yeniden tanımlamayı daha doğrusu ondaki 'özü' ortaya çıkarmayı amaçlar. Önceki kuş tarifi ya da tanımlaması egemen kültürün bakış açısını ve algı şeklini yansıtmakta idi. "Husserl'e göre nesnelerin bağımsız varoluşlarından emin olmasak da yaşantıladığımız gerçek nesne bir yanılsama olsun olmasın, bize, bilincimizde dolaysız olarak nasıl göründüklerinden emin olabiliriz? Nesnelere kendi için şeyler değil de bilinç tarafından konumlanan 'amaçlanan' şeyler olarak bakılabilir. Her türlü bilinç bir şeyin bilincidir. Düşünürken, ben düşüncemin belli bir nesneye "yönelik" olduğunu bilirim."[219] Bu bir bakıma önceden ideoloji, eğitim, dünya görüşü, sanat ve felsefî miras gibi çeşitli yollarla kazanılmış bilginin zihni ve nesneleri algılama tasarrufudur. Burada bir düşünce ve bilgi tutulmasından söz edebiliriz. Zira nesneler bize yüklenen veriler ışığında değerlendirilecektir. Millî para bir egemenlik sembolüdür. Hayat egemen kültür onun ekonomik açıdan bir kült olduğunu, bağımsızlığımızın, hükümranlık hakkımızın iktisadî nesnesi olduğunu bize öğretmiştir. Biz paraya bu gözle bakardık. Fakat milli paranın ekonomik erozyon nesnesi haline gelmesiyle birlikte ondan kaçar olduk. Tasarruflarımızı Euro ya da Dolar gibi yabancı paralarla yapar olduk. İşte para konusunda önceden sahip olduğumuz bilgi ve değer bir anda yerle bir olmuştur. Onu üreten manevi ve millî düşüncenin paradigması kaybolmuş yerine iktisadî endişelerin egemen olduğu bir paradigma yerleşmiştir. Halk bir süreliğine Türk lirasını parantez içine almıştır. Durum böyle giderse Türk Lirası o parantez içinden hiç kurtulamayacaktır. Durum ülkemizde artık bir hamaset edebiyatının argümanı olmaktan kurtulamayan 'yerli malı, yurdun malı, herkes onu kullanmalı' sloganı için de böyledir. Dış dünyayı ve onun nesnelerini kendi bilincimizin muhtevasına indirgeme ihtiyacı vardır. Buna ileri de değineceğimiz gibi *"Fenomenolojik indirgeme"* denir.

Fenomenolojinin kurucusu Husserl "nesneler, şeylere dönelim" derken yukarıda sözünü ettiğimiz bilgi tutulmasından kurtulmayı düşünüyordu. Soyut ya da somut bütün nesneler, şeyler, objeler, olgular belirlenmiş bir bilginin görüntüleridir. Fenomenoloji öncelikli olarak bu nesneleri bireyin kendi bilincine indirgemeyi öngörür. "Fenomenoloji bizim yaşantılarımızdan çıkarak emin olabileceğimiz şeyleri kavrayıp, üstünde gerçekten güvenilebilir bir

---

[218] Moritz Geiger, **Estetik Anlayış**, Çev. Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi, İst. 1985, s. 129.

[219] **Edebiyat Kuramı**, s. 80.

bilginin oluşturulabileceği temeli hazırlayabilecekti."[220] Yukarıdaki kuş örneğini sürdürürsek bir kuşa bakıldığında ne algılandığı sorusu değil kuşların evrensel öz'lerinin ne olduğu sorusu araştırılmalıdır.

Evrensel öz fenomenin tarihsel süreçte değişmeyen esasıdır. Nasıl ki bir üçgenin dama aynı kalan öz'ü değişmiyorsa, edebiyat eserlerinin de; mesela tragedyadan örnek verecek olursak trajik özü değişmemektedir. Bu bakımdan Shakespeare'de, Sophokles'te Racine ya da Schiller'de trajik öz somut hale gelir. Kral Oidipus ya da Hamlet okunduğunda aynı trajik öz'ün ortaya çıktığı görülür. Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun mesnevisi içinde trajik bir öz bulunduran bir nesne / metindir. Nizamî aynı konuyu aynı özle nazma çekmiştir. Onlar bir yana bu mesnevinin yeni çeviriyazılarına dayanan yeniden üretimleri (reprodüksiyon) de aynı özü yansıtmışlardır. Bu bakımdan fenomenoloji kuramına göre metin yani nesne tarih dışıdır. Fenomenolojinin öz kavramı ile Platon'un mutlak örnek olan idea kavramını karıştırmamak gerekir. Zira Platon zihni bir algılamadan söz ederken, fenomenoloji filozofları somut nesneler üzerinde düşünmeyi tercih ederler.

Estetik hazzın kaynağını obje'de (metin, resim, heykel, minyatür vb.) değil de öznede arayan eski anlayışa karşı Husserl, nesneyi öne çıkarır. Onun *"Şeylere (nesne / obje) dönelim"* sözü böyle bir arayışın ürünüdür. *"Şeylere dönelim"* buyruğunun sanat alanındaki yansıması sanat objesine dönelim demektir. Bunun edebiyattaki karşılığı yazınsal metindir. Edebiyat açısından Fenomenolojik kuramda eleştirmeni ilgilendiren tek metinlerin kendisi değildir. Küçük Ağa, Tutunamayanlar, Anayurt Oteli romanları, Rindlerin Akşamı, Turan, Salkımsöğüt manzumelerinin kendisi değil bunlardaki 'öz'dür. Bu bakımdan eleştirmen bu metinlerin tek tek değil genel yapılarıyla ilgilenir. Bu manzumelerde kendini gösteren öz ne ise fenomenoloji onunla ilgilenir. İşte böyle bir öz ya da (eidos) idealite'nin arandığı yerde artık bireysel bir objenin yeri yoktur.[221]

Fenomenolojik kuramın edebiyatta uygulaması bir dizi ön koşulu göz önünde tutmak zorunluluğu doğurur. Eleştirmen başlangıçta yazınsal metni parantez içine almak durumundadır. Onu tarihsel bağlarından, yazarından, üretildiği toplumsal ve sosyolojik şartlardan ayrı düşünmek zorundadır. Metnin kendisinin dışında hiçbir şeyden asla etkilenmeden onun derin ya da 'içkin' anlamını yani 'özü'nü ortaya çıkarmaya çalışmalıdır. Bu *efradını câmi ağyarını mâni* düsturu değil *efradını ve ağyarını mani* düsturudur. Metin, onu yaratan yazarın bilincinin katışıksız somutlamasına indirgenir. Metin artık somut bir nesnedir. Metnin tüm semantik ve stilistik yönleri

---

[220] **Age.** s. 81.

[221] **Estetik**, s. 49.

karmaşık bir bütünlüğün organik bölümleri olarak ele alınır ve bu bölümleri birleştiren öz, yazarın zihnidir."[222] Metnin öz'ünü kavramak için yazarın biyografisine başvurmak gerekmez. Yazarın bilincinin eserdeki yansımaları bu öz'ün bulunması için yeterlidir. Böylece yazarın dünyasını, özne olarak kendisi ile nesne olarak dünya ile olan fenomenoloji ilişkisini kavrarız. Fenomenoloji Husserl'e göre nesneye geçiş, Heidegger'e göre ise 'var olmaya' geçiş olarak algılanmıştır.

Şimdi bu kuramın edebiyat eserlerine uygulamasında izlenecek yöntemi izaha çalışalım.

Fenomen terimi Heidegger tarafından sınırlanmış anlamıyla "bir şeyde kendini gösteren" demektir. Bu bir şeyin bir başka şeyin yardımı olmaksızın ortaya çıkması anlamına gelmektedir. Bir nesneye bakan kişi onu olduğu gibi algılar. Goethe'nin; *"Fenomenlerin ardında hiçbir şey aranmamalıdır, fenomenlerin bizzat kendisi bir öğretidir."*[223] der.

Edebiyat eseri bu kurama göre bir fenomendir. Yani eser nasıl görünüyorsa öyledir. Onun arkasında başka şeyler aramak gereksizdir. Bu anlayışa göre eleştirmen esere sadece bir edebî eser olarak yönelmelidir. Asla edebî konuların dışına çıkmamalıdır. O ne bir tarihsel ve sosyolojik belge, ne yazarın psikolojisinin aksettiği bir hekim raporu ne de ülkenin içinde bulunduğu ekonomik durumun tablosudur. Neyse odur. Bu bakımdan Yeni Eleştirisi yöntemi ile yakınlık gösterir. Bu kurama göre edebî eser başka şeyi açıklamak ya ad göstermek için kullanılan bir iktibas metni değildir. Bu Mütareke devri İstanbul'unun ahlâkî yozlaşmasını göstermek için Yakup Kadri'nin Sodom ve Gomore romanına atıfta bulunmak, Tanzimat sonrası toplumumuzda baş gösteren alafranga züppeliği anlatmak için Recaizade'nin *Araba Sevdası* romanını referans göstermek anlamına gelir. Bu metni bir edebî eser olarak değil de bir sosyolojik ve tarihsel belge olarak kullanmak demektir. Bu anlayışa göre Han Duvarları şiiri öznenin Anadolu'da bir zamanlar yapılan çetin yolculukların belgesi konumundadır. Fenomenoloji kuramı bütün bu yaklaşımları yasaklar. Bu anlayışa göre;

> "Mevcut olanın ötesini ele alma, boşluğu dövmekten başka bir şey değildir. Aynanın gerisinde bilinen bir şey yoktur. Sanatsal değişimin ve güzelleşmenin yansımasında sadece ve sadece anlam bakımından bize edebiyatı (eseri) açıklayan şeyler bulunmaktadır."[224]

---

[222] **Edebiyat Kuramı**, s. 81.

[223] **Edebiyat Bilimi'nin Yöntemleri**, s. 44.

[224] **Age.** s. 48.

Edebiyat eserinden başka bilimlerinde yaralanmasını isteyen eski anlayışa karşı bu yöntemle karşı çıkılmıştır. Bilindiği üzere Taine geliştirdiği sosyolojik eleştiri yöntemiyle edebiyat eserini bir sosyoloji ve tarihsel metin / belge olarak okumanın yolunu açmıştı. Bunun yararı ve zararı tartışılabilir. Freud da kendi psikanalitik bulgularını edebiyat eserlerini ve yazarların biyografilerini didik didik ederek zenginleştirmiş ve en az klinik çalışmaları kadar edebiyattan yararlanmıştı. Fenomenoloji bütün bu 'yararlanma çabalarını kesinlikle yasaklar. Öte yandan fenomenoloji edebiyat eserlerinin anlaşılması için başka bilimlerden yardım alma tasarrufunu da reddeder. Buna göre Yusuf Atılgan'ın Anayurt Oteli romanının baş karakteri Zebercet'in ruh halini ortaya koymak için eleştirmen psikolojinin verilerinden yararlanacak fakat çözümlemesini psikolojiye dayandıramayacaktır.

Çözümleme yapacak incelemecinin Moritz Geiger'in ifadeleriyle *"ancak iyi yetişmiş"*[225] olması gerekir. "Özü araştırmak için gerekli olan sezgi, eğer özne bir kez onu yapabilecek duruma gelmişse, hiç de öyle güç olmayabilir."[226]

Fenomenolojinin çözümleme yöntemi çeşitli aşamaları içermektedir. Şimdi bunları sırasıyla izaha çalışalım:

Nesne İndirgeme:

Buna göre nesnenin yani yazınsal metnin kendisi dışındaki unsurlardan arındırılması bir bakıma dışına çıkılması, metnin kendine indirgenmesi gerekir.

1.Yazınsal metnin bir coğrafyaya, mekâna bağlı olarak üretilmiş olmasının getirdiği yükten kurtulması gerekir. Ziya Paşa'nın Zafername'si şairin Paris'te bulunduğu sırada bilardo oynayarak yazdığı bir eserdir, cümlesi Zafername'nin edebîliği ile ilgisi olmayan bir bilgidir. O metnin Paris'te ya da Adana'da yazılmış olmasından kaynaklanan bir kazanım söz konusu olmamalıdır. *Necip Fazıl'ın Zindandan Mehmet'e Mektup şiiri şairin hapisanede yazdığı şiirlerden biridir,* cümlesi de metnin yazınsallığına hiçbir şey katmayan metnin dışında bir bilgidir. Bu bakımdan fenomenoloji kuramı metni algılamada böyle bir 'dışarıdan müdahaleyi' yasaklar.

2. Metinde 'ne zaman' sorusundan vazgeçilmelidir. Bu kuramda metnin ne zaman ortaya çıktığı araştırılmaz, sorgulanmaz. Zira bunun metnin yazınsallığına kattığı bir şey yoktur. *Belde yahut Divaneliklerim* kitabı Hamid'in Paris ikametinde yaşadığı maceralarını anlatır ya da *Sis* şiiri Tevfik

---

[225] **Estetik Anlayış**, s. 137.

[226] **Age.** s. 137.

Fikret'in psikolojik olarak 'rahat' olamadığı bir *zaman*'da yazılmıştır. Dışarıda yoğun bir sis, evin etrafında da Saray'ın hafiyeleri vardır; üstelik şair dostları ile de ilişkisini azaltmıştır, cümlesinin de eserin yazınsallığına kattığı bir şey yoktur. Eserin hangi tarihsel şartlarda ortaya çıktığı önemlidir yoksa eserin dışındaki nesnel tarihin önemi yoktur. Bu bakımdan eserdeki tarihtir önemli olan, eserin dışındaki değil. *"Eser bizzat kendi vasıtasıyla açılan bir alana aittir."*[227]

3. Yazarın yani metnin üreticisinin biyografisi, yaşadığı ya da sürdürdüğü hayat şartları, metnin ortaya çıkışındaki şartlar, eskilerin 'sebeb-i telif-i nazm' dedikleri yazma amacı aranmamalıdır. Eserin ortaya çıkışındaki genel psikolojiyi ilgilendiren veriler de dışarıda bırakılmalıdır. Şair bu manzumeyi sevgilisinden ayrıldıktan sonra ya da karısı veremden vefat ettikten (Hâmid, Makber) sonra yazdı, demenin metnin yazınsallığına katkısı yoktur. Sonradan Hamid'in bu şiir karısının ölümünden çok önce yazmaya başladığı anlaşılır ve bu bilgiye dayanılarak yapılan yorum ve çözümleme çürüğe çıkar. Heidegger, "eser yazarıyla eser değildir"[228] der. Eserin algılanıp anlaşılması için yazarına ihtiyacı yoktur.

4. Eserin yazınsallığını tespit ederken onun manevi bilimlerle, düşünce, bilim, sanat tarihi ile ya da sosyal bilimlerin öteki dalları ile olan ilişkisi görmezden gelinir. Başka eserler ve sanatçılar bir mukayese unsuru olarak kullanılarak metnin /nesnenin yazınsallığı ortaya konamaz. Onun *ardıl* ya da *öncü* veya *özgün* olup olmadığı meselesi metnin kendi muhtevasına içkin bir durum değildir. Ayrıca bir yazarın metinde ortaya koyduğu düşüncelerini bir başka yazarın düşünceleriyle desteklemek, açıklamak ya da bir çeşit katkısını beklemek doğru değildir. Fenomenolojik tahlil yapacak eleştirmenin, Nietzsche, *" Sanat doğanın bir taklidi değildir, tersine ona yapılan bir ektir, kendisini aşmak üzere yanına dikilen fizikötesi bir ekidir doğanın"* demiştir. O halde sanatçının yaptığı bir yansıtma değil eklemedir, cinsinden bir dış desteğe ihtiyacı yoktur. Veya Mâî ve Siyah romanı Eylül romanına göre daha iyi kurgulanmıştır cinsinden bir mukayeseye de gerek yoktur. Fenomenoloji kuramı metnin kendisinin dışındaki her şeyi değerlendirme dışında tutar.

Böylece metin sadece kendi gerçeği ile baş başa kalır. İndirgeme ne kadar güçlü olursa metin de o kadar kendisi kalır. Sonuçta ortaya metnin öz'ü çıkar.

Yorumcu sadece metinde yani nesnede indirgemeye, özü bulmaya çalışmaz. Aynı zamanda metnin yazınsallığının ortaya çıkarılabilmesi için öznede de indirgeme gerekir.

---

[227] **Edebiyat Bilimi'nin Yöntemleri**, s. 48.

[228] **Age.** s. 48.

Özne indirgeme:

Burada eseri inceleyen eleştirmen, yorumcu, kuramcı ya da yetişmiş nitelikli okurun bu eylem sırasında bazı şeyleri bir tarafa bırakması gerektiğini söyleyeceğiz. Her okur .bir esere sahip olduğu donanımların ve bakış açılarının penceresinden bakar. Öncelikli olarak bu gelenekçi tarzdan kurtulmak gerekir. Bunun için de öznede indirgeme eyleminin gerçekleşmesi gerekecektir

1. Eseri inceleyecek kişi ilk olarak kendi bilgilerini bir tarafa bırakacaktır.

2. İkinci olarak eser hakkında daha önce verilmiş ve inceleyicinin bilgisi dahilindeki bütün yargılardan kendisini soyutlayacaktır. İncelemeci çözümlemeye çalıştığı metin hakkında çalışmalara dayanmaktan kendisini alıkoyacaktır. Bunun tehlikesi önceki hükümlerin döşediği raylardan yürümek ve metni anlayacağına önceki hükmü doğrulamak için veri aramaya girişebilir. Yaban romanı hakkında değişik araştırıcılar farklı yorumlar getirmiştir. Fenomenolojik inceleme yapacak olan inceleyici bütün bu araştırmalara sırtını dönecektir. Metni başka araştırmaların yardımı ile değil kendi soyutlanmış ve yeni bir bakış açısı kazanmış nazarlarıyla algılamaya çalışmalıdır.

3.İncelemeci algılayacağı metin karşısında bütün önyargılarından, öznel duygularından, ideoloji ve düşünsel sapmalarından, bireysel önceliklerinden kurtulmalı, onları bir yana bırakmalıdır. Ya da fenomenolojik terminoloji ile söylersek onları bir süreliğine parantez içine almalıdır. Şeytan Âyetler kitabıyla Salman Rüşdi, İslâm'a ve onun peygamberi olan Hz. Muhammed'e ve Kur'ân'a fütursuzca saldırmıştır. Dini bütün bir Müslüman eleştirmen onun eserini sonuna kadar dinsel duygularını bir süre için parantez içine alarak okuma yürekliliğini göstermelidir. Esirin anlaşılmasında incelemeciden kaynaklanan teferruat atılmalıdır. Mehmet Kaplan, Attila İlhan'ın Yorgun Serüvenci şiirini tahlil ederken, metinde geçen içki ile ilgili motiflere dayanarak şairin çok içki içtiğini bu yüzden şiirini bu şekilde kurguladığına dair sözler söyler. Attila İlhan da "Meraklısına Notlar"da hayatında ağzına içki koymadığını belirten bir yazı ile Kaplan'a cevap verir. Böylelikle Kaplan'ın yaptığının metni açıklamak üzere yoruma kattığı yanlış bir teferruat olarak kalır. Gözleme yorum karıştırmak bu yöntemde gereksizdir. Zira böyle bir tasarruf metindeki özü gizleyebilir.

Böylelikle fenomenolojik kuramda bir yandan metinde (nesne) indirgeme diğer yandan da öznede (inceleyici) indirgemenin gerekli olduğunu, aşamaları ile ortaya koymaya çalıştık. Fakat bu problematiğin çözmesi gereken başka hususları da vardır. Bir kere yorum metnin kendi

içinden çıkan bir konuya yönelik[229] olmalıdır. Fenomenolojik edebiyat kuramının göz önünde bulundurması gereken hususlardan biri de metin karşısında öznenin yani inceleyicinin metinle karşılıklı etkileşiminin doğuracağı ve yoruma zarar verebilecek kimi sapmalardır. Bunun zor bir süreç olduğu bilinmektedir. Bu kuramın bağımsız bir yöntem izleme isteği asılında edebiyat eserlerinin çözümlemesini güçleştirmektedir. *"Prensiplerin felsefeden aldığı için edebiyata tamamen yabancı kalacaktır ve edebiyata yabancı görüşler, zorla kabul ettirilmek istenecektir."*[230] Fenomenolojik kurama itirazlar bununla sınırlı kalmaz. Onun sanat eserini bir çeşit izolasyona, tecrite (soyutlama) tabi tutması eleştirilmiştir. Ayrıca edebiyat eserini tarihten, sosyolojiden, gelenekten soyutlaması, filolojiyi bir edebiyat bilimi değil de tarihin malı sayması ve nihayet yazarın biyografisini dışarıda bırakmasıyla eleştirilmiştir. Horst Rüdiger, *"Geleneklere ilişki kurmadan birçok eserin anlaşılamayacağı"*[231]nı söyler.

Şimdi de bu kuramsal bilgilerin ışığında Yahya Kemal'in bir şiirini fenomenolojik çözümlemeyi deneyelim.

Yahya Kemal'in *1918* Adlı Şiirini Fenomenolojik Okuma Denemesi

Bu kuramın yöntemsel verilerine göre öncelikle nesneyi yani metni hem nesne indirgemesine hem de özne indirgemesine tabi tutma yolunu izleyeceğiz. Önce nesne indirgemesinden başlayalım.

Öncelikli olarak bu metnin bir coğrafyaya, mekâna bağlı olarak üretilmiş olmasının getirdiği yükten kurtarmamız gerekmektedir. Bu yüzden edebiyat tarhinden ya da şairin hatıralarından veya düştüğü bir nottan hareket etmeyeceğiz. Hatta onları görmezden geleceğiz. Metinde şiirin yazıldığı yerle ilgili bir husus sezilmemektedir. Metnin kendisinde vatan, eski vatan, bizim diyar gibi kelimeler geçse de onların işaret ettiği kolaylığa da itibar etmeyeceğiz. Metin mekân açısından bir yere bağlı olarak yazılmamış, yazıldığı yerin metne yüklediiğ bu açıdan bir yük de yoktur.

İkinci olarak metnin yazıldığı zamanı sorgulayacağız. Metnin adı 1918'dir. Bu l. Dünya Savaşı'nın bitiş ve İstanbul'un işgal tarihidir. Fakat l. Dünya Savaşı'nın bitiş ve İstanbul'un düşmanlar tarafından işgal tarihi metnin dışında nesnel zamana ait bir tarihtir ve metni dolaylı olarak ilgilendirmektedir. İncelemeci bu 'dolaylı' ilgiye de sırtını dönecektir. Biz adı

---

[229] **Edebiyat Bilimi'nin Yöntemleri**, s. 51.

[230] **Age.** s. 58.

[231] **Age.** s. 58.

1918 olan bir metinle karşı karşıyayız. Dolayısıyla 1918'in ne olduğunu değil metin içinde nasıl göründüğünü yani nasıl işlendiği, ifade ettiği öz'ü yakalamaya çalışacağız. 1918'in I. Dünya Savaşı'nın bitiş ve İstanbul'un işgal tarihini bilmemizin ve 'bakın işte Yahya Kemal savaş sonrası bu şiiri kaleme almıştır' cinsinden sıradan bir edebiyat tarihi bilgisinin bu metnin yazınsallığına kattığı bir şey yoktur. İncelemeci ona da sırtını dönecek en azından şimdilik olmak kaydıyla parantez içine alacaktır. Zira bu metni doğrudan doğruya bu tarihle ve onun geniş anlamışla ilişkilendirecek olursak metni bir büyük olaya yamamaya çalışmışız demektir. Bu arada metnin kendisi ortadan kaybolur.

1918
Ölenler öldü, kalanlarla muztarip kaldık.
Vatanda hor görülen bir cemâatiz artık
Ölenler en sonu kurtuldular bu dağdağadan
Ve göz kapaklarının arkasında eski Vatan
Bizim diyâr olarak kaldı tâ kıyâmete dek.

Kalanlar ortada genç, ihtiyar, kadın, erkek
Harâb olup yaşıyor tâli'in azâbıyle;
Vatanda düşmanı seyretmek ızdırâbıyle.
Vatanda korkulu rüya içindeyiz, gerçek.
Fakat bu çok süremez, mutlaka şafak sökecek
Ateş ve kanla siler, bir gün, ordumuz lekeyi,
Bu, insan oğluna bir şeyn olan, Mütareke'yi

Üçüncü olarak metnin üreticisinin yani yazarın / şairin bu şiiri yazarken içinde bulunduğu psikolojik durumu kurcalamayacağız, merak edip öğrendiklerimizi metinle ilişkilendirmeyeceğiz. Ülkesi işgal edilmiş, doğduğu topraklar (Rumeli) düşman eline geçmiş bir şairin karmaşık iç dünyasıyla karşı karşıyayız, cinsinden metnin yazınsallığına ve çözümlemesine bir katkı sağlamayacak cümleler bu kuram tarafından sarfınazar edilir.

Dördüncü olarak metni çözümlemek ve algılamak için tarih, sosyoloji, psikoloji gibi başka ilimlerden asla yararlanmayacağız, söz etmeyeceğiz. "1918" şiirini üreticisinin ya da başka şairlerin metinleriyle karşılaştırmak suretiyle bir değerlendirmeden kaçınmalıyız. Bu tür karşılaştırmalar metnin öz'ünün anlaşılması için gerekli bilgiler değildir.

Böylece metni bütün dış unsurlardan, etiklerden, ona müdahale etmeye dünden razı kesimlerle ilişkisini kesmiş olduk. Şimdi de onu inceleyecek olan araştırmacının özne indirgemesine geçelim:

İnceleyici her şeyden önce yoruma ve metni algılamaya tesir edebilecek kendi bilgilerini bir yana bırakacaktır. İkinci olarak da eser hakkında daha önce verilmiş ve inceleyicinin bilgisi dahilindeki bütün yargılardan kendisini

soyutlayacaktır. İncelemeci çözümlemeye çalıştığı metin hakkında önceden yapılmış ve bir hükme varılmış çalışmalara dayanmaktan kendisini alıkoyacaktır. "1918" şiiri hakkında daha önce yukarıda da temas ettiğimiz gibi I. Dünya Savaşı sonrası Osmanlı Devleti'nin mağlup ilan edilmesi neticesinde İstanbul'un işgali ve şairin kendi vatanında tutsak durumuna düşmesi neticesinde duyduğu üzüntüleri dile getirir, denilmiştir. Bu tasvirî bilgi de parantez içine alınmalıdır. Zira bu bilginin metnin algılanmasından ya da sahip olduğu öz'ün ortaya çıkarılmasında bir katkısı yoktur."Kusursuz bir güzelliğin anlaşıldığı yerde nedensellik prensibinin önemi kalmamıştır.[232]

Üçüncü olarak, inceleyici, bu metne bütün duygularından, bireysel hassasiyetlerinden, ideolojisinden kendisini soyutlayarak bakmalıdır. Metin onun kimi düşüncelerinin, dünya görüşünü doğrulayan bir araç değildir. fenomenolojik kuram öznelci eleştiri anlayışını reddeder. Bizde Nurullah Ataç'ın 'bana göre...' diye başlayan edebiyat eleştirisinin bu kuramda yeri yoktur.

O halde metin dışı bu soyutlama ve parantez içine alma ediminden sonra metnin özü'nü kavramaya yönelik bakışımızı derinleştirebiliriz. Metnin özü şudur: adı ne ve ne zaman olduysa bir savaş yaşanmıştır. Bu savaşa *gidenler* olduğu gibi yaralı ve sakat *dönenler* de olmuştur. Fakat en az onlar kadar 'kalanlar'ın durumu da fenadır. İşte bu şiir 'kalanlar'ın durumunu ortaya koyan bir nesne/metindir. Kalanlar muztariptir, kendi vatanlarında hor görülmektedir. Ölenler bir bakıma işgali ve itilip kakılmayı görmedikleri için bahtiyar sayılmalıdır. Kalanlar talihin azabıyla yaşamaktadır. Artık onlar korkulu bir rüya içindedir. Fakat şair bir kurtuluşa inanmakta ve ordunun –bu ordunun Türk ordusuyla bir ilişkisinin kurulmaması gerekir- bu işgal ve tutsaklık lekesini sileceğinden umut edilmektedir. Metnin özü budur. Eğer ara cümlede söylediğimiz gibi Türk ordusunun şanından, geçmiş zaferlerinden söz etseydik –ki edebilirdik- o zaman metnin değil metin aracılığı ile Türk ordusunun övgüsünü yapmış olurduk.

Sonuç itibariyle fenomenolojik kuram tek tek fenomenlerin nitelik ya da yapısını değil genel ve özü'nü bulmaya çalışır.

Fenomenolojik yöntemle metni inceleyecek olan araştırmacı metne bakar ve sadece 'nasıl' olduğunu nasıl göründüğünü söyler. Bunun dışında bir şey söylemez. Eğer söylerse metinden / nesneden uzaklaşmış olur. Beethowen, bir bestesini çalıp bitirdiğinde dinleyenlerden biri; "Bu bestenizde ne anlatmak istediniz üstad?" Diye sorunca, Beethoven'in aynı parçayı bir daha çalarak; "İşte bunu!" diyerek cevap vermesi fenomenolojik kuramı en iyi açıklayan anekdotlardan biridir. Eğer Beethowen dinleyicinin besteyi

---

[232] **Edebiyat Bilimi'nin Yöntemleri**, s. 54.

anlaması için uzun uzun mütalaalara girişseydi nesne (beste) üzerinden başka düşüncelerini açıklamış olurdu. Beethowen anlamı bestenin kendisine hapsettiği yani kendi kendisi yaptığı için onu anlamak için sadece ona bakmak (burada dinlemek) gerektiğini ihtar etmiştir.

Fenomenolojik kuram *"değerlendirmeci olmayan eleştirellikten bütünüyle uzak bir inceleme tarzıdır."*[233] Bu kurama göre bir yazarın bütün eserlerinin organik bir bütün oluşturduğunu varsayar. Metni dış unsurlardan arındırdığı için tarihsellikle de ilgisini keser. Böylelikle çok farklı nesnel zamanlarda yazılmış edebiyat eserlerini hatta temaları farklı olanları bile bir organizma içinde bir araya getirebilir. Metnin mutlak öz'ü bu kuramın edebiyat uygulamalarında aranacak anahtar olarak belirir.

---

[233] **Edebiyat Kuramı**, s. 84.

ONTOLOJİK EDEBİYAT KURAMI

Ontolojik edebiyat kuramı Sanat Ontolojisi'nin edebiyata uyarlamasıdır. Ontoloji XX. yüzyılda Nicolai Hartmann tarafından kurulan var olanı ve varlığın bütününü kendine konu edinen bir felsefe görüşüne dayanır. Ontoloji *varlık* yahut *varoluş* ile bunların temel kategorilerinin araştırılmasıdır. "Varlık" ve "varoluş" ayrımını; "Varlık vardır." ve "Varlık yoktur." fikirlerini tartışır. Felsefede varlık sorunu Platon'dan Aristo'ya kadar geriye gider. Platon varlığı idea dediği zihni sisteme bağlıyordu. Aristo ise "Var olan nedir?" Sorusuna 'vardır' cevabını vererek meseleyi tartışmaya açar.

Modern ontolojinin kurucusu Nicolai Hartmann'a göre Aristo'nun meseleyi bu şekilde ortaya koyması yerindedir. Aristo'ya göre var olan genel varlıktan ilke olarak ayrılır. Buna göre var olanı belirleyen dört neden vardır.

1. maddi neden, 2. biçim nedeni, 3. erek nedeni, 4. hareket ettirici neden.[234] Bu özellikler eski ontolojinin temel nitelikleri olarak kendisini gösterir. Biz ontolojinin temel problemlerini tartışmak yerine bir estetik obje olan edebiyat eserinin ontik yapısını ortaya çıkarmanın yöntemini tartışacağız.[235]

Ontoloji öteki alanlarda olduğu gibi sanat eserini (resim, heykel, şiir mimari vb.) de bir varlık olarak kabul eder. Bu var olanın tabakalarını, yapısını incelemek ontolojinin ilgi alanı içindedir. Buna göre estetik obje yani sanat veya edebiyat eseri bir var-olan'dır. Bu bakımdan fenomenolojinin nesne/şey tanımı ile örtüşür. Biz buna kısaca metin demekle yetineceğiz. Edebiyat metni bir var-olan'dır. Bu bakımdan ondan hareket edilecektir. Onun yapısı analiz edilecektir. Estetik obje ister resim, heykel, şiir olsun bir nesnelliği gösteren varlıktır ve gerçek değildir. Bir doğa resmi bizim dışımızdaki doğa ile birebir bir resim değildir. Dış gerçeklik doğa canlıdır ve gerçektir. Halbuki resim bir yansıtma, taklit, kopyadır ve gerçekliği yoktur. Bu resme bakarak mesela, Toros dağlarının güzelliği hakkında bilgi veremeyiz. Bu resme bakan birisi onu bir resim olarak kabul eder. İki nesneyi birbirinden ayırır. İnsan için de durum böyledir. İnsan heykeli ile gerçek ve canlı insan birbirinden farklıdır. İnsana heykel muamelesi yapamayacağımız gibi heykele de insan muamelesi yapamayız. Bu onların temel gerçekliğine

---

[234] İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, Sosyal yay. 2. bs. İst. 1984, s. 3.

[235] Nicolai Hartmann'ın felsefesinin genel tasviri için bk. Takiyettin Mengüşoğlu, **Fenomenologi ve Nicolai Hartmann**, Edebiyat Fakültesi Mat. İst. 1976.

aykırıdır. Bu bakımdan doğaya ait bir nesne bir sanat objesi haline gelince gerçekliği değişir. O artık estetik bir objedir ve sanatın kendi kanunları ile değerlendirmeye tabi tutulur. Fatih Sultan Mehmet, zekâsı, cesareti, bilgisi ve hükümranlık yeteneği ile gerçek bir figürdür. Halbuki Gentile Bellini'nin yaptığı Fatih Sultan Mehmet tablosu artık estetik bir objedir. Bu objenin incelenmesi resim sanatının verileriyle olur. Halbuki real bir figür olan Fatih Sultan Mehmet'in varlığı ancak bir tarihçi tarafından incelenebilir. Gerçek bir varlık sanat objesi haline gelince başka bir değerler sistemi içine girmiş olur. Burada tartışılan Fatih Sultan Mehmet adlı portrenin resim sanatı açısından değeridir. Bu değerlendirme olumsuz da olabilir. Yani Bellini kötü bir Fatih portresi yapmıştır denebilir. Bu durumda verilen hüküm Padişah için değil onun konu olduğu resim objesi için olur. Bu bakımdan bir sanat objesi olarak var-olan'ın bilgisi farklı olacaktır. "sanat eserleri bilgi objelerinin varlık tarzını paylaşmazlar.", "Bilgi bir kendi başına var-olan'ın objektionudur; buna karşılık sanat-yaratması ve sanat kavraması, kendi başına var olmayan bir şeyin *objektivationudur.*" [236] Yani bir elma doğadaki bir nesne olarak başka bir bilgiye, kendinde var olan bilgiye sahipken elma resmi ya da elma şiiri bir sanatçının o esere koyduğu bilgiyi muhafaza eder. Bu bakımdan hayatın gerçeği ve bilgisi ile sanatın gerçeği bilgisi birbirinden farklıdır.

> "Bir var-olan bir bilme edimine konu olmasıyla ilk kez bilgi nesnesi kılınmış olur; ama ilk kez var olmaz. Bir var-olan olarak nesnenin nesne olmasıyla varlığa gelmemesi, nesne olmadan önce de kendi başına bir varolmaya sahip olması, kendisinin bir öznece nesne yapılmasına karşı tamamen kayıtsız kalması anlamına gelir "[237]

Estetik obje ile bilgi objesi birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılır. *"Varlık tasvir edilen bir varlık haline gelince, sahip olduğu transparens, saydamlık artar."*[238] Böylece varlık sanat eseri ya da objesi haline gelirken gerçek varlığı ya da yansıttığı varlığı aşması okurun onda bir anlam bulmasından kaynaklanır.

> "Bir öznenin karşısında duran, yani özne tarafından karşıda duran haline getirilen (nesneleştirilen) şey, böylece o bilginin nesnesi (objectum) kılınmış olur. Her türlü varolanın daha baştan nesne olduğu söylenemez; çünkü varolan, bilen bir öznenin nesnesi olmadan da, yani bilinmeden de vardır. Ancak

---

[236] **Sanat Ontolojisi**, s. 67.

[237] Nicolai Hartmann, **Die Erkenntnis im Lichte der Ontologie, Ontolojinin Işığında Bilgi**, Çevirenin önsözü, (Çev. Harun Tepe) Türkiye Felsefe Kurumu yay. Ank. 1998, s. Viii.

[238] Max Bense, **Aestetica**'dan akt. Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. 67.

> bilinen bilinmesiyle bilgi nesnesi kılınmış olur. Başka türlü söylenirse, bu, bilgi nesnesi esas olarak, nesneleştirilmesi ötesinde de bir varlığa sahiptir; nesne varolan olarak kendisinin nesne olmasıyla ortaya çıkmaz, nesne olmasından bağımsız olarak vardır, bir özne için nesne olmasına karşı da kayıtsızdır."[239]

Fikret'in Mâî Deniz şiiri denizin bir sanat objesi, bir şiir olarak ortaya çıkmasının ürünüdür. Artık ortada iki tane deniz vardır. Biri gerçek deniz diğeri Fikret'in Mâî Deniz şiiri. Her tasvir edilen şey varlığı aştığı için şiir tasvir ettiği gerçek objeyi aşmış demektir. Deniz bu şekilde saydam bir hale gelir. Böylece Mâî Deniz şiiri bir anlam tabakasına sahip olur. *"Anlam kazanmış olan bir şey, anlam sfer'ine yükselmemiş olan bir şey için transcendent'tir, aşkındır."*[240] Buna göre sanat eserini doğadaki nesneden ayıran şey 'sanat eserinin bir ifadesinin bir anlamının olmasıdır' denebilir. Ona bu anlamı doğal olarak sanatçı katmıştır. Fakat bundan sanat eserinin gerçek dışı bir varlık olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Sanat eseri aynı zamanda bir gerçeğe dayanır ve bu yönüyle gerçek bir varlıktır. Bir şiir, resim, ya da heykel sahip olduğu sanatsal ifade ve anlamdan başka bir de gerçek varlığı gösterir. Sanatçılar için o bir anlamı olan varlıktır; fakat müzayedeci ya da koleksiyoncu için o bir 'değeri' olan varlıktır. Bu bakımdan sanat eseri takyit ya da tasvir ettiği nesneden daha 'aşkın'dır.

Sanat eserinin araştırılması için onun bir ilgi objesi olarak kabul edilmesini zaruri kılar. İncelemeci artık bir bilgi nesnesinin karşısındadır. Bunun analizi için de bilgi çözümlemesi yöntemlerine başvuracaktır. Başlangıçta sanat eserinin gerçekle olan ilişkisi ortaya konmalıdır. Sanat eseri bir yanıyla gerçek diğer yanıyla gerçek-dışı bir varlıktır. İntibah romanı hem gerçek hem de gerçek-dışıdır. İntibah romanı maddi ve gerçek bir nesne olan yani kâğıda basılmış, ciltlenmiş olarak İntibah romanı olarak gerçek bir varlığa, anlattığı hikâye ile gerçek-dışı bir varlığa bürünür. Biz İntibah romanı derken onun gerçeğe, somuta bürünmüş şekli olan ciltli kitaptan değil hikâyeden söz ederiz. Böylece sanat eserinin hem gerçek hem gerçek-dışı bir varlık olduğu ortaya çıkar.

Ontoloji işte bu sanat eserinin varlık problemiyle ilgilenir. Sanat eserinin çeşitli varlık tabakalarından oluştuğunu kabul eder. Biz konumuz edebiyat olduğu için öteki sanat eserlerin bir yana bırakarak sadece edebiyat eserlerinde yani metinlerde varlık tabakalarını araştıracağız.

---

[239] **Ontolojinin Işığında Bilgi**, s. 9.

[240] **Sanat Ontolojisi**, s. 67-68.

Sanat eserinde varlık tabakaları düşüncesini ilk uygulayan Roman Ingarden olmuştur. O sorunu daha varlık aşamasında ele alıp bir çözüm bulmaya çalışır:

> "Karşımıza çıkan ilk güçlük, bir edebiyat eserini hangi objelerden sayacağımız sorusudur. Yani real mı, yoksa ideal objelerden mi?"[241]

Hem gerçek hem gerçek-dışı hem de ideal olan edebiyat eseri varlık bakımdan heterojen bir yapıya sahiptir. Birçok varlık tabakasından meydana gelir. İncelemecinin görevi bu varlık tabakalarını ortaya çıkarıp metnin anlamını tespit etmektir. Yazınsal metni oluşturan her tabaka esirin bütününden pay aldığı gibi tek başına da bir şey ifade eder. Çoklukta birlik aynı zamanda birliklerin tek tek incelenmelerine de izin verir. Türk şirinde kullanılan aruz kalıplarının tasnifi bu yönde bir çabayı işaret eder.

Edebiyat eserindeki varlık tabakaları tesadüfen bir araya gelmiş yapılar değildir. Şiirde ya da öteki metinlerde tesadüfün kattığı kimi zenginlikler, çağrışımlar olduğu doğrudur. Fakat biz burada yetkinlikle tamamlanmış ve örülmüş bir text'ten yani organik bir yapısı olan metinden söz etmekteyiz.

Roman Ingarden ontik bir inceleme nesnesi olarak bir edebiyat eserini dört tabakadan oluştuğunu söyler. Bunlar:

> "1. Kelime sesleri ve onlara dayanarak meydana gelen ve daha yüksek bir basamağı gösteren ses yapıları,
>
> 2. Farklı derecelerdeki anlam birlikleri tabakası
>
> 3. Farklı şematik görüşler tabakası
>
> 4. Tasvir edilen şeylerin (nesne, insan, olaylar) ve onların alınyazılarının tabakası"[242]

Şimdi bu tabakaları tek tek inceleyelim.

Birinci tabaka kelime sesleri tabakasıdır. Her metin kelimelerden oluşur. Kelime bir *ses* ve bir *anlam* sferinden oluşan bir yapıdır. Biz *ateş* kelimesinin ilkin a-t-e-ş seslerinden oluşan *ses* sonra da *anlam* sferini algılarız. Sonra ikisi birden bir tek şeyi karşılar. *"Kelimelerin, sözcüklerin bu tonla varlığı, fiziksel bir tabakadır."*[243] Dil şekilleri olan cümleler bu kelimelerden, sözlerden oluşur. Ses kelimenin anlamını koruyan bir mahfazadır. Kelime ses sisteminin alfabesi olan hecelerden oluşur. Heceler

---

[241] Roman Ingarden, **Das literarische Kunstwerk**, s. 6'dan akt. Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. 103.

[242] **Das literarische Kunstwerk**, s. 26'dan akt. Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. 104.

[243] **Sanat Ontolojisi**, s. 105.

daha alt birimlere kadar indirgenin uzun kısa, ya da açık kapalı gibi ayrıntılara girebilir. Bir kelimenin tonal varlığı Ingarden'e göre iki bakımdan önemlidir.

> "Birincisi, onlar, çeşitli özellikleri ve karakterleri dolayısı ile edebiyat eserinin yapısı içinde özel bir elemandır. İkincisi: onlar, öbür tabakaların gelişme ve kısmen de kuruluşunda özel bir görev alırlar. Birinci halde, edebiyat eserinin bütününü özel olarak biçim kazanmış bir material ile, özel estetik değer nitelikleriyle zenginleştirirler; bu özel estetik değer nitelikleri, edebiyat eserinin öbür tabakalarından doğan değer nitelikleriyle birleşerek edebiyat eserinin kendine özgü polyphoni'sini meydana getirirler."[244]

Bir şiirde mesela Cenab Şahabeddin'in Elhan-ı Şita şiiri bize bir kış manzarası tasvir eder. Dizelerin bir ses varlığı olduğu gibi anlam varlığı da vardır. Ve bu şiir onu oluşturan kelimelerin toplamıdır. Fakat kelimeler dizeleri oluşturarak kendi fiziksel varlıklarını başka varlıklarla bir araya getirerek uzun anlam dizeleri oluştururlar. Bu dizelerin içerdiği anlam şiirin anlamıdır. O halde anlam ses tabakasına da oluşturan kelimelere dayanır. Kelime kalkarsa anlam da ortadan kalkar. Üstelik bu tabakanın kendisinden sonra derindeki öteki tabakaların da bir bakıma varlık sebebidir. Ingarden haklı olarak kelime sesleri tabakasının sadece ontolojik bir fonksiyonu olmadığını aynı zamanda estetik bir işlevi olduğunu söyler. Bir başka diye çevrilen bir şiir ilk aşamada kelime sesleri tabakasını kaybedecektir. Bu öteki tabakaların bu kayıptan etkileneceği anlamına gelmektedir. O zaman ortaya bir başka, adına 'çeviri' dediğimiz bir metin çıkacaktır. Edebiyat eserinin çok sesliliği işte burada kendisini gösterir. Bir çeviri ne kadar aslına sadık kalınarak yapılırsa yapılsın hiçbir zaman özgün metnin çok sesliliğine ulaşamayacaktır. Her dilin kendine özgü bir ses armonisi vardır. Bu armoni ile bütünleşen anlam kelime dediğimiz yapıyı oluşturur. Elhan-ı Şitâ şiirini anlam olarak çevirebilirsiniz fakat ses olarak onu bir başka dile çevirmek imkânsızdır. Ahmet Haşim'in şiirleri anlamdan çok ses kompozisyonuna dayanır. Onun şiirlerini anlam olarak bir başka dile aktarılabilir fakat ses olarak aktarılamaz. Sadece şiirlerde değil düzyazılarda da yazıldığı dilin ses zenginlikleri yansıtıldığı için başka dile çevrilirken ses kaybına uğrarlar.

2. Ontolojik çözümlemede ses yapısının üzerinde anlam birliği tabakası vardır. Anlam kelime ve kelime sesleri tarafından taşınır. Masa, radyo, duvak birer kelimedir ve her birini oluşturan ses birlikleri farklıdır. Bu kelimelerin telaffuzu sırasında çıkardığımız sesler bir ses alfabesi sisteminin unsurlarıdır. Tek başlarına genel ses sistemine tabidirler. Mesela a sesini biz masa için olduğu gibi duvak kelimesi için de çıkarırız. Ontoloji bununla değil bu

---

[244] **Das literarische Kunstwerk**, s. 31'den akt. Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. 105

seslerin oluşturduğu anlam birlikleri ile yani kelimelerle ilgilenir. Bütün edebiyat eserleri kelimeye dayanır. Mallarmé *"şiir kelimelerle yazılır"* derken bir bakıma ontik bir gerçeği ifade ediyordu. Çünkü anlamın taşıyıcısı kelimedir. Kelimelerin oluşturduğu cümle, dize, cümlelerin oluşturduğu paragraflar ve onların oluşturduğu metinler roman, öykü, şiir ve öteki edebi türleri oluştururlar.

> "Cümle anlamları ve bütün anlam münasebetleri, edebiyat eserinde kendi kedine var-olan bir maddî tabaka oluşturur; bu tabakanın kendine özgü, öbür tabakaların konstitution'u bakımından gösterdiği başarıdan bağımsız bir özelliği vardır; bu özellik, eserin polyphonisine, 'kendi sesini' katar ve bu polyponinin meydana gelişini etkiler."[245]

Tıpkı şiirde kelime ve ona bağlı imgenin anlama anlam kattığı gibi cümle de metnin, düzyazının çok sesli yapısına anlam katar onu zenginleştirir. Edebiyat eserinin anlam tabakasını bu cümleler oluşturur.

Her sanat eseri bir anlamı içerir. Sanatçı ürettiği eseriyle okurlara bir şeyler bildirmek ister. Sanat eseri bu bildirinin taşıyıcısıdır. Okur ancak eserin ne anlattığını anladıktan sonra onun derinliğine nüfuz edebilir. *"Çünkü edebiyat eseri için 'anlaşılır olmak' bir zorunluluğu gerektirir."*[246] Anlamını çözemediğimiz bir şiir bize haz vermez. Anlamdan çok ses unsurunun öne çıkarıldığı şiirlerde bile anlam aranır; daha doğrusu o sese asgari derecede refakat etmesi gereken bir anlamın varlığı aranır.

O gül endâm bir al şale bürünsün yürüsün
Ucu gönlüm gibi ardınca sürünsün yürüsün

diyen şairin anlamdan çok sesi öne çıkarmak istediği bellidir. Şair sevgilinin şalının arkasından bu şiirin mensup olduğu retorik gereği sesle birlikte sürünmeyi arzulamaktadır. Yani bir ses imgesine bağlı gibi görünen bu beyitte sese refakat eden bir anlam vardır. Fakat;

Gözüm cânım efendim sevdiğim devletlü sultanım

dizesinde hangi anlam vardır? Ses var anlam yoktur. Eğer bir şiirde anlam sezilmezse okur o metinden hiçbir estetik haz duymaz. Bilmediğimiz dilde okunan şiirlerde biz sadece metnin tonâtilesini sezeriz, anlama vakıf olamayız ve bu yüzden o şiirden bir şey anlamayız. Anlamını bilmediğimize de yabancıyızdır.

Anlam tabakası okura bir başka varlık tabakasını açtığı için önemlidir. Anlam edebiyat eserinin amacı değil öteki tabakalara götüren, onun kapısını açan araçtır denebilir.

---

[245] **Das literarische Kunstwerk**, s. 222'den akt. Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. 109.

[246] **Sanat Ontolojisi**, s. 111.

3. Farklı şematik görüşler tabakası

Anlam tabakasının bizi gelip bıraktığı yer nesne tabakasıdır. Gerçek dışılık özelliği ile lirik şiir dışında bütün edebiyat türleri insan ya da olaylarla ilgilidir.[247] Nesne tabakası türü ne olursa olsun insan ve onunla ilgili olaylardan bahsetme zorunda olan edebiyat eserlerinde meydana gelen olayları içine alır. Bir bakıma insanların ve olayların oluşturduğu tabakadır.

Okuyucunun okuduğu edebiyat eserinde asıl ilgisini çeken tabaka burasıdır. Bir bakıma anlam sferinin anlamlanmasına neden olan nesnelerin yani olaylar ve insanî durumların yer aldığı tabakadır bu.

> "Gerçekten, bir edebiyat eserinde, her şeyden önce tasvir edilen *şeylere* yöneliriz; onlar karşısında tavır alırız, anlamlandıran bakışımız, onlarda belli bir huzur ve tatmine kavuşur, öbür tabakalarda, belli bir dereceye kadar, onlara pek dikkat etmeden geçeriz; onlara, belki de objeleri konu yönünden kavramak için zorunlu oldukları için herhalde şöyle bir dikkat ederiz."[248]

Bir bakıma anlam dediğimiz şey obje/nesne diye nitelediğimiz unsurlardan ve bunların ilişkilerinden ortaya çıkar. Yusuf Atılgan'ın Anayurt Oteli romanında Zebercet bir nesne olduğu gibi otel de nesnedir. Zebercet'in intiharı, ortalıkçı kadını öldürmesi, müşterilerle olan ilişkisi de bu terminolojiye göre birer nesnedir. İlk iki tabaka yani kelime sesleri tabakası ile anlam tabakası bir bakıma nesneler tabakasını inşa etmek için vardırlar. Nesneler tabakası bu bakımdan kendisi için var olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bir bakıma amacı kendisi olan bir tabakadır; öteki tabakalar nesne tabakasını var etmek için mevcutturlar. Fakat bu nesneler sözde gerçek varlıklardır. Aşk-ı Memnu romanında ne Bihter, Behlül, Adnan Bey gerçektir; ne de yalı, köşk vd. gerçektir. Bunlar *sözde gerçek* nesnelerdir. Okuyucu bu romanı okurken *sözde* bir gerçekliğin içine girdiğinin farkındadır ve roman bittikten sonra olayın geçtiği yalıyı aramaya kalkmaz.

Bu tabakanın okuyucuya hizmeti varlığın özü ile ilgili bir ufuk açmasında[249] yatmaktadır. Bu yeni bir anlam dünyasına yelken açmakla aynı anlama gelir. Bu varlık tabakası metafizik olanı somut kılma görevini üstlenir. Gaston Bachelard, "Filozoflar şairleri okumuş olsalardı ne çok şey öğrenirlerdi" diyecektir. Metafizik olanı, soyut olanı görünür kılan somutlaştıran edebiyat eseridir. Kral Oidipus tragedyası trajik olanın Oidipus karakterinde nesnelleşmesi demektir. Çakırsaraylı, Rum Niko, Küçük Ağa

---

[247] **Sanat Ontolojisi,** s. 115.

[248] **Das literarische Kunstwerk,** s. 224'ten akt. Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. 115.

[249] **Sanat Ontolojisi**, s. 117.

romanında devlet erkine ihanet etmiş olmanın somut nesneleri/örnekleridir. Karl Jaspers *"İlk felsefe ilkin edebiyat biçimi içinde doğar"* demiştir. Aylak Adam romanında C. aylaklığın nesnesidir. Anayurt Oteli romanında Zebercet şizoid kişiliğin Otel hayatın bir hapishane olarak görüntüsü/ nesnesidir. Bayrak bağımsızlığın, marş hükümranlığın nesneleri durumundadır. Bu bakımdan nesne tabakasını fabula olarak da alabiliriz.

3. Tasvir edilen şeylerin (nesne, insan, olaylar) ve onların alınyazılarının tabakası

Bu edebiyat eserinin son varlık tabakasıdır. Bir edebiyat eserinde durumlar ve olaylarla karşılaşırız. Fakat bunlar gerçek durum ve olaylar değildir. Yazar bize edebiyat eserinde belli bir 'görme' açısından durum ve olayları verir, görmemizi sağlar. Hayatta yer alan gerçek figürler ile edebiyat eserinin figürleri farklıdır. Halit Ziya gerçek bir figürdür, Bihter ise 'sözde gerçek' bir figürdür. Aradaki fark birinin gerçeğe diğerinin fantazyaya dayanmasıdır.

> "Edebiyat eserinde okuyucuya verilen görmeler (perspektivler), hiç bir zaman gerçek algı perspektiv'lerinde değil de, tersine sırf fantazide aktüelleşebilirler, herne kadar edebiyat eserinde onlar, genellikle, algıya uygun olarak belirlenebilirlerse de. Ama, bu görmeler okuyucuya yalnız yapma bir yoldan verilir; ve gerçek, real olan nesnelere ait değildir de, tersine, salt intentional, içerik bakımından görünüşte real nesnelerdendir."[250]

İntibah romanı Çamlıca tasviri ile başlar. Romancı bizi birkaç kez bu mesire yerine götürür. Çamlıca'nın doğal güzellikleri ayrıntılarına kadar okuyucuya anlatılır. Biz yazarın bakış açısına refakat ederek Çamlıca'yı bilmemizi istediği kadar biliriz. Yazar gerçek bir Çamlıca tasviri yapmamıştır. Çamlıca adlı bir yerin tasvirini yapmıştır. Biz de okurlar olarak fantazya yoluyla bu mekânı benimseriz. Romancı bir kahramanını Çamlıca'ya götürdüğü zaman biz de onunla birlikte gideriz, geçtiği yollardan geçeriz. Fakat hiçbir zaman Çamlıca'nın gerçekliğini tartışmayız, hatırımıza getirmeyiz.

> ". "Fantazi yoluyla aktüelleşen 'görme'lerin temelinde yalnız bir *görünüşte-duyum* materiali bulunur; bu görünüşte-duyum materiali, aktüelitesine rağmen, gerçek duyu veri'lerinden Öz bakımından farklıdır. Bunun sonucu olarak da, fantazi yoluyla aktüelleşen bir görme, hiç bir zaman algıyla yaşanan bir canlılığa sahip olamaz."[251]

---

[250] **Das literarische Kunstwerk**, s. 287'ten akt. Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. 122.

[251] **Age**, s. 122.

Doğal olarak gerçek nesneleri algıladığımız gibi fantazya yoluyla algıladığımız nesneleri algılayamayız. Bu stadyumda maç seyretmekle televizyonda maç seyretmeye benzer. Stadyumda seyirci istediği perspektifi kullanabilir. Herkes topu takip ederken o kalecilerin durumuna, seyircilerin tezahüratına ya da hakemlerin performansına bakabilir, çok sevdiği oyuncuyu gözünü kırpmadan seyredebilir, hatta top toplayıcı çocukları daha ilginç bulup onları gözlemleyebilir. Halbuki televizyon başındaki seyirci maç naklini gerçekleştiren yönetmenin gösterdiğinden başkasını göremez. O halde romancı bize kendi perspektifini dayatır. Biz de okur olarak o perspektiften metnin nesnelerini yani olay ve durumların izleriz. Yine aynı romanda (İntibah) Namık Kemal bize kahramanı Ali Bey'in portresini şöyle çizer:

> "Ali Bey zengin bir ailenin çocuğu, yirmi bir yirmi iki yaşında bir delikanlı idi. Anasının babasının bir tanesi olduğundan ve bilhassa babası evlât kadrini gerçekten bilenlerden bulunduğundan, İstanbul'da bulunduğu halde, okuma yazmasına maarifçe en ileri yerlerin seçkinleri kadar itina olundu. Çocuk o yaşta iken birkaç dil bilir, edebiyatçılar arasında kültürlü genç neslin en kabiliyetlilerinden biri sayılırdı. Hele babasının -bizim taraflarda benzeri az görülen- yumuşaklılık ve şefkati, mizacında olan saffet ve nezakte o kadar kuvvet vermiş idi ki, terbiyesine, hal ve hareketine bakanlar, kendini âdeta bir melek zannederlerdi. Fakat bîçâre babası sağ oldukça sevgili oğlu için daima büyük endişe içinde idi. Çünkü çocuk sarı benizli, çok sinirli, bununla beraber kanı da oynak bir şey olarak, gördüğü akıllıca terbiyelerin, şefkatli muamelelerin tesiriyle, tabiatın neticelerinden olan hiddete galebe eder gibi görünür ise de, mizacın bir diğer neticesi olan, bir şeye düşkünlük ve iptilâya esir olduğu halinden anlaşılırdı: Her neye merak ederse, bütün dünyayı unuturcasına yalnız onunla meşgul olurdu. Bir şeyi arzu eder de elde edilmesinde bir engele tesadüf ederse, maksadı ne kadar küçük birşey olursa olsun, ele geçirmek için yolunda en büyük fedâkârlıktan çekinmezdi. Ufak bir isteği yerine gelmeyecek olursa günlerce hastalanır; gecelerce gizli gizli ağlardı."[252]

Yazar okuyucuya şöyle demek istiyor. Ali Bey'i senin hayal etmene gerek yok, ben onu sana göstermek istediğim perspektiften tanıyacaksın. Çünkü bu metnin nesne tabakasında ona yaptıracağım şeyler bu portreyle ilgilidir. Senin başka türlü bir kahraman hayal etmen gereksizdir. Bu tabiatıyla

---

[252] **İntibah**, Haz. Mehmet Kaplan, Kültür ve Turizm Bakanlığı yay. Ankara 1986, s 15-16.(Bu ve bundan sonraki alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.)

sınırlı bir perspektiftir. Fakat Yusuf Atılgan Zebercet'i bize böyle tanıtmaz, onun davranışlarından bu şizoid kahramanın kişiliğini çıkartırız.

Sonuç olarak Roman Ingarden'in edebiyat eserinde var olduğunu saydığı varlık tabakaları, ses, anlam, nesne ve görme tabakalarıdır. Terminolojik bir hataya sebebiyet vermemek için yazarın farklı şematik görüşler tabakasını nesne tabakası, nesnelerin ve onların alınyazısı tabakasını da görme tabakası olarak nitelendirdiğini belirtelim. Bununla birlikte Ingarden'ın tabakalar kuramı incelemeciyi bütünüyle tatmin etmediğini ve birçok ontolojik sorunu çözemediğini belirten İsmail Tunalı ile aynı kanaati paylaştığımızı ilave edelim.[253]

Roman Ingarden'in yanı sıra Nicolai Hartmann'ın edebiyat eserinde olduğunu iddia ettiği varlık tabakalarını inceleyelim.

Nicolai Hartmann ontolojik problemi Das Problem des geistigen Seins ve Aesthetik adlı eserlerinde ele almıştır. Hartmann'ın varlık tabakaları problemi İngarden'in sınırlanmış ve kesinlik kazanmış tabakalar nazariyesine uymaz. Hartmann'a göre edebiyat eserin varlık tabakaları heterojen karakterde iki gerçek tabakadan oluşur.

> "Biri real zaman ve uzay içinde yer alan real varlık, öbürü de real zaman ya da uzayın dışında bulunan irreal varlık. Nicolai Hartmann'ın tabakalar teorisi bu ontik karşıtlıktan doğar. Çünkü bu iki varlık sfer'i iki ana varlık tabakası olarak düşünülebilir."[254]

Şiir örnek alındığında ilk tabakanın duyulur sfer olduğu yani metnin dili olduğu ortaya çıkar. Metni oluşturan sözler, kelimeler yani Ingarden'in varlık tabakalarının ilki olan sesler ve kelimelerin tabakasıdır bu. Maddi ve somut olarak onu görünür kılan unsurdur. Edebiyatın duyulur tabakası resim ve heykelde olduğu gibi bir tabiat malzemesini göstermez. Dil onu görünür kılan malzemedir. Hartmann kelimeyi ses ve anlam olarak ikiye ayırmadan tek başına alır. İkinci tabaka kelimelerin işaret ettiği ve yüklendiği şeylerle ilgilidir. Bunlar eylemde bulunan figürlerin bütün faaliyetleri, alınyazıları, tutku ve heyecanları, Ingarden'in nesne dediği tabakanın tamamıdır.

> "Bu temel fenomen bakımından edebiyat eserinde tabakaların gösterdiği zıtlık herkesçe bilinen bir şeydir. Hiç kimse harfleri tinsel bir şeyle karıştırmaz. Kelime, işitilebilir ve okunabilir. Kelimelerin oluşturduğu yapı, edebiyat eserinin *real* yapısıdır. Ama, onun dile getirdiği şey, tamamen başka bir şeydir: insanî şeylerin bütünü, alınyazısı ve tutkular, hattâ eylemde bulunan

---

[253] **Sanat Ontolojisi**, s. 127.

[254] **Age.** s. 127.

figürler, kişiler ve karakterler. Bütün bunlar, burada arka-yapıdır, salt görünüştür."[255]

Buna göre edebiyat eseri biri real (ön-yapı) diğeri irreal (arka-yapı) olmak üzere iki varlık tabakasından oluşur. Ön-yapı harfler, kelimeler, sözlerdir; arka-yapı ise anlamlar dediğimiz bütün insani durum ve faaliyetlerdir. Ön-yapı maddi arka-yapı ise maddi değildir. Ön-yapı homojen arka-yapı heterojendir. Bir roman üzerinde gösterecek olursak ön-yapıdan arka-yapıya doğru derinleşerek genişleyen bir tabakalar düzeninin olduğunu görürüz. En önde duyulara aracılık eden figürler bulunur. Tiyatroda bu oyunun karakterleri romanda kahramanlardır. Küçük Ağa romanında kurtuluş umudunu seslendiren duyulara aracılık eden kahraman Ali Emmi'dir. Onun figüratif varlığı arka-yapıdaki eylemlerin yansıdığı görünüşleri oluşturur. Bir başka tabaka ruhî tabakadır ve insanın ahlâkî özelliklerinin ortaya çıkarıldığı tabakadır. Burada kahramanın moral özelliklerini buluruz. Küçük Ağa romanında bu İstanbullu Hoca figürüdür. Onun ahlâkî değeri *yanlıştan dönme* olarak kendisini gösterir. Dördüncü tabaka Hartmann'ın tabakalar sistemlinde en derin olanı oluşturur. Çünkü, *"bu tabaka, artık insanın ruhî içi ile değil de, onun hayatının bütünü ile ilgilidir"*[256] Buna da bir sanatçı ve yaratıcı olarak insan tarafından çizilen 'kader' ya da 'alınyazısı' tabakası diyebiliriz. Metnin tanrısı olarak Tarık Buğra'nın İstanbullu Hoca'ya, Çakırsaraylı'ya, Çolak Salih'e, Halit Ziya'nın Bihter'e, Namık Kemal'in Mehpeyker'e, Yakup Kadri'nin Naim Efendi'ye çizdiği kader'dir bu. Hartmann'ın edebiyat eserlerinde bulduğu varlık tabakaları bunlarla kalmaz. Bir de *bireysel ide* ve *genel insanlık idesi* dediği iki tabaka daha sayar. Bireysel ideyi Hartmann şöyle açıklıyor:

"Her insan özünde bulunan şeyi, yalnız kısmen hayatında gerçekleştirebilir. Ama yanlış eğitim, kötü tahsil yabancı kişilikleri taklit vb. İle bunu bütünüyle başaramaz."[257]

Araba Sevdası romanındaki Bihruz Bey, Anayurt Oteli'ndeki Zebercet, Felatun Bey'le Rakım Efendi romanındaki Felatun böyle tiplerdir.

İkinci tabaka genel insanlık idesini işaret eder. Tek tek kişilerin yerine bir bakıma klasik, değişmez olanın resmidir bu. Herkesin öz'ünü temsil edeceği için bu karakterin iyi çizilmiş olması gerekir. Baudelaire'in bilge, gezgin imge avcısı, serseri kahramanı flaneur böyle bir karakterdir.

Şimdi ontolojik kuramın iki filozofu Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann'ın tabakalar kuramının bileşenlerini görmeye çalışalım. Ingarden,

---

[255] Nicolai Hartmann, **Aesthetik**, s. 103'ten akt. Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. 128.

[256] **Aesthetik**, s. 178'den akt. Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. 131.

[257] **Age**, s. 131.

ses tabakasını kelime ve seslerden oluşan bir yapı olarak yani birbirinden ayrı iki varlık tabakası olarak görür. Nesne tabakası onda anlam tabakasını karşılar. Ses, kelime, anlam tabakasından sonra görme tabakası ile Ingarden edebiyat eserinin varlık tabakalarını tamamlar.

Hartmann ise dili maddi bir tabaka olarak kabul eder ve kelime ile sesi birbirinden ayırmaz. Halbuki ses ayrı tabakadır ve müzik eserinde maddi varlığa tekabül eder. Nota bu ses sisteminin alfabesidir. Hartmann, *"anlam tabakasını karakter, kader ve kişilik, insanlık ide'leri gibi birtakım tabakalara ayırmakla, anlam tabakasını daha somutlaştırmış oldu."*[258]

Bu karşılaştırmanın ışığında her iki filozofun ortak yönlerinden hareketle bir ontik tabakalar sistemi oluşturmak mümkündür. Buna göre bir edebiyat eserinin varlık tabakaları incelendiğinde ilk önce *ses* tabakası gelir. Başat lirik şiir olmak üzere ses unsuru edebiyat eserinde önemli bir tabakayı oluşturur. Lirik şiirin ses zenginliğinden yararlanmak için yazarlar mensur şiir türünü keşfetmişlerdir.

Zil, şal ve gül.. Bu bahçede raksın bütün hızı..
Şevk akşamında Endülüs üç defa kırmızı...

dizelerinin ses varlığı daha okurken kendisini hissettirmektedir. Bu dizeleri düzyazıya çevirmekle sesin sağladığı müzikalite kaybolur. İşte bu ses tabakasının üstünden anlam tabakası gelir. Ses sistemlerinin oluşturduğu kelimeler ve onların birliklerinin (cümle) anlamıdır bu.

Daha deniz görmemiş bir çoban çocuğuyum

dizesinde ses tabakasından başak bir de semantik / anlam tabakası vardır. Şair henüz deniz görmediğini söylemekle deniz ve ona ait kültürden (balık, su, yelken, gemi, yolculuk vb.) haberdar olmadığını, belli bir alana sıkışmış dar bir kültürle yetiştiğini ifade etmektedir. Anlam tabakası edebiyat eserinin bütünlüğü içinde sadece bir tabakadır ve onun bütüncül anlamını temsil etme, yansıtmaya yeterli değildir.

Üçüncü tabaka nesne ya da obje tabakasıdır ki bir edebiyat eserinde kahramanlar ve onların oluşturduğu durum ve olayların tümüdür. Gerçi bunla gerçek-dışı ya da sözde gerçek elemen, olay ve durumlardır fakat sanatın gerçeği içinde düşünüldüğünde bir gerçeklikleri olduğu kabul edilir. Atsız'ın Ruh Adam romanında Selim Pusat, Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ında Turgut, Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam'ında C. Böyle figürlerdir. Ayrıca Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı romanında işlenen cinayet, Balzac'ın Goriot Baba romanında pansiyon, Oblomov'da aristokratların, küçük memurların durumu birer nesne olarak kabul edilir. Bunlar sözde bir gerçeklik

---

[258] **Sanat Ontolojisi,** s. 132.

içinde anlamı ve işlevi olan nesnelerdir. Dış gerçeklikle bu bağlamda bir ilişki kurulamaz.

Edebiyat eserinin son tabakası bu nesnelerin kader ya da alınyazısı tabakasıdır. Alınyazısını bir eserde yer alan kahramanın akıbeti ya da eserin tanrısı olan yazarın ona biçtiği hayat tarzı olarak değil de, genel anlamda insanî bakımdan ifade ettiği kaderi kastediyoruz. Bu Nicolai Hartmann'ın 'insanlık ide'si dediği şeydir. Kral Oidipus'ta yer alan insanlık idesi insana biçilmiş mutlak kaderin önüne geçilemeyeceği, değiştirilemeyeceği meselesidir. Kral Lear çocuklarına aşırı düşkün yaşlı bir kralın dramını anlatır. Bir Adam Yaratmak piyesindeki Hüsrev babasından miras aldığı trajediyi dikkatlere sunar.

Şimdi Cenap Şahabeddin'in bir şiiri üzerinde bu tabakaların varlığını ve metnin bütünü içindeki işlevini görmeye çalışalım:

Cenab Şahabeddin'in *Senin İçin* Şiirini Ontolojik Okuma Denemesi

SENİN İÇİN
Sesin işler gibi bir şuh kanat gamlarıma
Seni dinlerken olur kalbim uçan kuşlara eş,
Gün batarken sanırım gölgeni bir başka güneş;
Sarışınlık getirir gözlerin akşamlarıma.

Doğuyor ömrüme bir yirmi sekiz yaş güneşi
Bir kuş okşar gibi sen saçlarımı okşarken.
Koklarım ellerini gülleri koklar gibi ben;
Avucundan alırım kış günü bir yaz ateşi.

Gönlüme avdet eder her unu ılmuş nisan
Ne zaman gençliğini yolda hır man görsem.
Eskiden pembe dudaklarda ka ğılmış busem
Toplanır leblerime, bir gece la ğın dursan.

Seni zambak gibi gördükçe aç pencerede
Gül açar bahtının evvelki hazanlık korusu
Genç eder ufkumu hülyalarının genç kokusu;
Sorarım ak saçımın örttüğü yıllar nerde?

Cebhemi varsın o solgun seneler soldursun
Yeni yıldız gibi dogdukça güzel her akşam,
Gençliğin böyle benimken kocamam, hiç kocamam .. .
Ruhum, ölsem bile ben, sen yaşayan ruhumsun

Metnin ilk tabakası ses sferidir. Şiiri okuyanlar dizelerde sese dayalı bir ritmin olduğunu fark edeceklerdir. Şiir aruzun en kıvrak vezinlerinden biri olan . . - - . . - - . . - - . . – (feilâtün, feilâtün, feilâtün feilün) vezniyle yazılmıştır. Şairin kimi dizelerde yaptığı ulamalar şiire bir ses ahengi sağlamıştır. Metnin başından sonuna kadar bu uyumu hissetmek mümkündür.

İkinci tabaka bu seslerin oluşturduğu kelimelerin yüklendiği anlam tabakasıdır. Bu semantik bir tabakadır. Burada kelimelerin tek anlamları, öteki kelimelerle ilişkisi ve bu ilişkiden çıkan yeni çağrışımlar dikkate alınır. Her dizenin sonraki dizelerle ve metnin bütünüyle olan ilişkisi, bağı vs. değerlendirilir. Kimi anahtar tamlamalar, imge ve kelime gruplarının metin anlamına kattığı başkalaşım ya da katkı incelenir. Mesela bu şiirde şair sevgilisine seslenmektedir. Fakat arada bir yaş farkı vardır. Biz bunu;

Doğuyor ömrüme bir yirmi sekiz yaş güneşi

dizesinden anlıyoruz. Ardından gelen;

Gençliğin böyle benimken kocaman, hiç kocamam ..

dizesi bu anlam sferini güçlendirmektedir. Demek ki şiirin öznesi kendisinden yaşça küçük bir kıza âşık olmuştur, kendi yaşlılığını da hesaba katmakla birlikte aşkın bu farkı kapatacağını düşünmektedir. Bunun gibi her kelime ve kelime grubunun işaret ettiği anlamlar üzerinde durulabilir. Bir başka örnek; özne sevgilinin kendi ruhunda uyandırdığı canlılığı ifade etmek için;

Sarışınlık getirir gözlerin akşamlarıma.

diyecektir. Karaşınlık, kızıllık değil de sarışınlık!

Bu örnekleri çoğaltabiliriz: özne sürekli olarak kendi fiziksel özellikleri ile sevgilisinin, kendi geçmişi ile şimdi'nin mukayesesini yapar. Kış günü sevgilinin avuçlarından bir yaz ateşi alması öznenin yaşlılığına nesnenin ise gençliğine tekabül eder. Şiir bu anlam tezadı üzerine kurulmuştur.

Üçüncü tabaka nesne ya da obje tabakasıdır. Bu şiirde metnin öznesi yaşlı bir adamdır ve yirmi sekiz yaşında olduğunu öğrendiğimiz genç bir kadınla birlikte olmak (evlenmek) niyetindedir. Yalnız aradaki yaş farkı özneyi düşündürmektedir. Fakat bu yeni sevginin öznenin ruhunda ve bedeninde uyandırdığı inkılâp bu engeli aşmaya yetmektedir. Özne ısrarla kendisine yöneltilebilecek soruları savar gibi önceden herkesi karşılamak tavrı içindedir. Sevgilinin avuçlarından kış günü bir yaz ateşi alan özne, bir zamanlar pembe dudaklara dağıttığı buseleri geri çağırır; kadın pencerede açılmış zambak gibi görse hülyalarının genç kokusu onu genç eder. Böylece sevgili ile eşitlenmiş olur. Bu, metindeki kahramanların yol açtığı, başından geçtiği durumları dile getiren nesne tabakasıdır.

Bundan sonra şiirin son tabakası olan alınyazısı tabakası gelir. Bu bütün insanlığı ilgilendiren ortak bir durum, konu, tema ya da olaydır. Bu şiirde daha önce çok işlenen yaşlı âşık genç mâşuk konusu işlenmiştir. Konu

yaşlılık-gençlik bağlamında ve sevgi-şehvet düzeneğinde ele alınmıştır. Bu Goethe'nin *Gönül Yakınlıkları* romanında dile getirdiği genç aşkıyla olan macerasına eştir. Bu aynı zamanda yaşlılığın kimi durumlarda dramatik bir hal alacağını gösteren Karacaoğlan'ın;

Karac'oğlan der ki n'olup n'olayım
Akan sularınan ben de geleyim
Sakal seni makkabınan yolayım
Bir kız bana emmi dedi n'eyleyim

dörtlüğü ile aynı anlam bağlamı içinde yer alır. Bu Nicolai Hartmann'ın *insanlık ide*'si dediği sferin ta kendisidir. Bu, bedenin yaşlandığı fakat ruhun asla yaşlanmadığı, gençlik heveslerinden bir türlü kurtulamadığı duygusunu doğrular bir insanlık ide'sidir.

Böylelikle hem Roman Ingarden'in hem de Nicolai Hartmann'ın ontolojik tabaka kuramından yola çıkarak oluşturduğumuz tabakalar kuramı ışığında bir şiiri tahlile çalıştık. Aynı yöntemi Ziya Osman Saba'nın bir şiiri üzerinde tecrübe edelim.

Ziya Osman Saba'nın *Sebil ve Güvercinler* Şiirini Ontolojik Okuma Denemesi

SEBİL VE GÜVERCİNLER
Çözülen bir demetten indiler birer birer,
Bırak, yorgun başları bu taşlarda uyusun.
Tutuşmuş ruhlarına bir damla gözyaşı sun,
Bir sebile döküldü bembeyaz güvercinler...

Nihayetsiz çöllerin üstünden hep beraber
Geçerken bulmadılar ne bir ot ne bir yosun,
Ürkmeden su içsinler yavaşça, susun, susun!
Bir sebile döküldü bembeyaz güvercinler...

En son şarkılarını dağıtarak rüzgâra,
Beyaz boyunlarını uzattılar taslara...
Bir damla suya hasret gideceklermiş meğer.

Şimdi bomboş sebilden selviler bir şey sorar,
Hatırlatır uzayan dem çekişleri rüzgâr
Mermer basamaklarda uçuşur beyaz tüyler.

Sebil ve Güvercinler şiirinin ses tabakası ritmik bir uyuma dayanır. İncelendiğinde Hece vezninin 14'lü kalıbıyla yazıldığı ve 7+7 duraklarının kullanıldığı görülür. Bu metinde bir önceki şiire göre farklı bir ritm çeşidi ile karşı karşıyayız demektir. Önceki şiirde hecelerin ses değerleri (uzun, kısa-

açık, kapalı) ritmi sağlayan birer unsur iken bu şiirde düzenli ve ritmik hece durakları bu ahengi sağlamaktadır. Dize sonlarındaki kafiyeler de bu uyuma ve ritme eşlik etmektedir. Ayrıca bu şiirde anlamla bütünleşen bir ritmik uyumdan söz etmek gerekecektir.

Çözülen bir demetten indiler birer birer,
Bırak, yorgun başları bu taşlarda uyusun.

gibi şiirdeki eylemle eylemin nesnesi olan güvercinlerin durumu üzerine çok farklı bir üslup kullanılmıştır. Her dize bir eylemle başlayıp bir sükûnetle yani durumla sonuçlanmaktadır. Güvercinlerin gökyüzünden sebile süzülüşlerini taklit eden bu üslup şiirin konusuyla harikulade bir uyum göstermiştir. Şiir bir bakıma güvercin diliyle yazılmış gibidir.

Tutuşmuş ruhlarına bir damla gözyaşı sun,
Bir sebile döküldü bembeyaz güvercinler...

Şiirin ikinci varlık tabakası anlam sferidir. Şiir güvercinlerin bir sebilden su içmeleri ve bunun çağrıştırdığı anlam birlikleri üzerine kurgulanmıştır. Anlamı oluşturacak kelime kadrosu işte bu manzarayla ilgilidir. Bir sebile su içmek için konan güvercinlerin rahatsız edilmemesi şiirin sürüklediği duyguyu ifade eder. Demet kelimesiyle güvercinlerin birlikte uçuşları kastedilmiştir. Bir demetin dağılışı gibi güvercin küme'si sebile doğru inişe geçmiştir. Fakat burada sadece maddi anlamda susuzluğu gidermekten söz edilmemektedir. Güvercinler dinen öldürülmesi günah sayılan kuşlardandır. Dinin böyle kesin bir emri olmamakla birlikte Müslüman hassasiyeti Hz. Peygamber'in Mekke'den Medine'ye hicreti sırasında saklandığı bir mağarada müşriklerin saldırılarına uğramaması için bir güvercinin mağara girişinde yuva yapması bu kuşlara nisbî bir kutsiyet kazandırmıştır. Bu bakımdan susuzluktan damakları tutuştuğu gibi ruhları da tutuşmuştur. Damaklarına sebilin su ruhlarına gözyaşı suyu gerekir. Metnin anlamının geniş bir açılımını kelime ve kelime gurubu seviyesinde yapmak mümkündür. Buna göre güvercinler nihayetsiz çöllerden aşarak gelmişlerdir. Yiyecek ve içeceğin olmadığı bir yoldan gelmişlerdir. Üstelik burada da kalıcı değillerdir. Nitekim sularını içtikten sonra uçup yollarına devam etmişlerdir. Şiirin son üçlüğü bunu ifade etmektedir.

Şimdi bomboş sebilden selviler bir şey sorar,
Hatırlatır uzayan dem çekişleri rüzgâr
Mermer basamaklarda uçuşur beyaz tüyler.

O halde bilinmez bir yerden gelip bir başka bilinmeze giden güvercinlerden söz etmekteyiz. Buna ister uhrevî / metafizik ister maddi bir anlam verilsin ortada bir yolculuk kavramı vardır. Dolayısıyla metnin anlam tabakası bu minval üzerine açılabilir.

Şiirin üçüncü tabakası nesne ve obje tabakasıdır. Yukarıda da izah ettiğimiz gibi bu tabaka metni oluşturan figürlerin hayat şekilleri, olay ve durumlarıdır. Burada şiirin öznesi güvercinlerdir. Onlar buraya yani sebile su içmeye inmişlerdir. Onların bu durumları şairi onlara bir macera yakıştırmaya itmiştir denebilir. Buna metnin içinde cereyan eden kader de diyebiliriz. Buna göre uzun bir yoldan geldiği düşünülen beyaz güvercinler onların su içmesi için yapılmış sebil[a] konarak susuzlukların gidermişlerdir. Burada bir durum tablosu vardır. Şair bu durumdan bir hikâye (fabula) çıkarmayı bilmiştir. Buna göre bu güvercinler belki de kutsal bir yolculuğun figürleridir. Zira damakları tutuştuğu gibi ruhları da tutuşmuştur. Bu kutsal yolculuk burada nihayetlenmemektedir. Bir su içimi burada konaklayan güvercinler yine sonsuz maviliklere kanat açmışlardır. Onların yokluğu sebilin çevresindeki selvileri de üzmüştür. Böylece anlam eşya ve durumla bütünleşmiş olmaktadır.

Şiirin dördüncü tabakası metin figürlerinin kader ve alınyazısı tabakasıdır. Bu şiirde büyük insanlık ide'sini ilgilendiren durum varlığın bir Yaradan'a mensubiyetidir. Medeniyet bu duygunun inşa edilmesidir. İslam medeniyeti bu duygudan hareket ederek kuşların rahat su içmesi için sebiller, rahat yuvalamaları içir kuş evleri yapmıştır. Hatta kışın yiyecek sıkıntısı çeken dağdaki kurtları da düşünmüş, onlar için vakıflar bile kurmuştur. Evlilik çağına gelmiş her gelinlik kızı da bir güvercin gibi düşünmüş ve onlar için de çeyizlerini karşılayacak vakıflar kurmuştur. Bu kadarla da kalmamış alan elle veren elin gizliliğini sağlamak için kentin belli bölgelerine sadaka taşları dikmiştir. O zaman bu şiiri bu bağlamda düşünmek gerekecektir. Hartmann'ın insanlık ide'si dediği şey bu şiirde sonsuz merhamet duygusu olarak belirmektedir.

VAROLUŞÇU EDEBİYAT KURAMI

Varoluşçuluk tanım aşamasında güçlükle karşılaşılan bir felsefedir. Waille'e göre bir bunalım, Banfi'ye göre kötümserlik, Mounier'ye göre umutsuzluk, Hamelin'e göre bunaltı, Lukacs'a göre idealizm, Benda'ya göre akıldışılık ve Foulquié'ye göre saçma (absurd) felsefesidir.

Fransızca'da Exister-Varolmak kelimesinden gelen Exitansialisme 1945-1960 yılları arasında yoğunluk kazanan bir felsefe ve buna bağlı olarak gelişen bir sanat ve edebiyat akımıdır. Kaynakları eskiye gitmekle birlikte özellikle XX. yüzyılda iki önemli savaş geçiren Avurupa'mn yaşadığı sıra dışı insan katliamları, sürgün, işkence ve toplu ölümler sonucunda varolan manevî değerler alt üst olmasıyla ortaya çıkan felsefî bir arayış olarak görülebilir. Varoluşçuluk işte böyle manevi bir enkaz içinden filizlenmiş temelde 'kötümser', 'karamsar' bir felsefe akımıdır. Bu karamsarlığın kaynağı bir XVII. Yüzyıl filozofu olan Pascal'ın; "Tasa biz insanların varlığına ayrılmaz şekilde bağlıdır." sözüne dayanır. Daha sonraları XIX. Yüzyılda Danimarkalı filozof Sören Kirkegeard (1813-1885) tarafından sistematize edilmiştir. Ardından Karl Jaspers (1883-1969), Martin Heidegger (1889-1976) gibi Alman filozofları bu felsefeyi geliştirmişlerdir. Heidegger insanı kasdederek; "dünyaya neden geldiğimizi bilmeden gelmişizdir" der. Ama bir gün ölmek için gelmişizdir. Bu da insanda sıkıntı ve tasa yaratmıştır. O halde bu sıkıntı ve tasalardan kurtulmak için insanın özgür olduğunun bilincine varması ve öyle davranması gerekir. İnsan özgür olduğuna göre kaderini kendisi yaratabilir. *"Yani varoluşun köklü anlamsızlığına 'absurdité' rağmen kendi hayatına kendisi bir anlam verebilir."*[259] Bu düşünce Heidegger'i tanrıtanımazlığa kadar götürmüş ve ateist bir varoluşçuluğu savunmuştur. Karl Jaspers Heidegger'in aksine varoluş felsefesinde dinsel inançlara açık kapı bırakır. Ona göre varoluşumuzun arka planında, Allah'ın varlığını inkâr eden Egzistansiyalizmin ileri sürdüğü gibi yokluk (le néant) değil de, eylemin ve bilginin gücünün ötesinde üstün bir varlık (Être transcedant) vardır."[260] Heidegger ve Jaspers'ten sonra bir başka Alman filozof Edmund Husserl (1859-1938)'in fenomenoloji felsefesi varoluşçuluğun gelişmesinde öncü rol oynamıştır.

---

[259] Cemil Göker, **Fransa'da Edebiyat Akımları**, DTCF yay. 2. bs. Ank. 1986. s. 113.

[260] **Fransa'da Edebiyat Akımları**, s. 113.

Varoluşçuluk bireyin nesneleştiği bir dünyaya tepkidir. Özellikle sanayi çağı sonrası makinenin egemenliği altına giren birey, git gide onun bir vidası, nesnesi haline gelmiştir.

> "Modern insan bir devlet hastanesinin doğum, kliniğinde dünyaya geliyor, oradan yuvaya, yuvadan okula, sonra da ya bir fabrika ya bir büroya geçiyor. Modern insan artık kendi yaşamını sürdürmüyor, ölümü bile kendinin değil çoğu kez."[261]

Bu tekdüze biçilmiş hayatın nesnesi olmak özneyi kaybetmek anlamına gelir. Bu bakımdan varoluşçuluk her şeyden önce yeni bireyin inşası anlamına gelir. Birey kendisini saran ve bir üyesi olduğu toplumun genel geçer kabullerinin karşısında yer almalıdır. Toplum karşıtlığı onun biricik tepkilerinden biri olmalıdır. Hayat bireyi bu toplum içinde korumasız, umutsuz, güvensiz bırakmıştır. Birey büyük bir 'boğuntu'nun içindedir. Bireyin kişiliğini silen toptancı anlayışlara, her çeşit cemaatleşme duygusuna karşıdır. Varoluşçuluk bireyin benliğini çiğneyen baskıya başkaldırmayı öngörür. Varoluşçu filozof-yazarlardan Albert Camus bu felsefenin başkaldırı boyutunu başarıyla temsil eder. Bireyi ana gerçek sayıp toplumu horlayan Kierkegard bireyin nesne değil özneleşmesi için duyduğu kaygıyı dile getirir. Fakat bu özne doğanın ya da Tanrı'nın kendisine verdikleriyle yetinen özne değildir. O kendisini inşa etmek, gerçekleştirmek zorunda olan bir varolan'dır. Jaspers de bireyin devlet tarafından yutulmasına karşıdır. Devlet bireyin her türlü özgürlüğüne karışır. Kendini gerçekleştirme yolunda özgür olması gereken birey devletin egemen kurallar sitemi içinde nesneleşmeye yüz tutar. Bu bakımdan varoluşun arka planında özgürlük ve başkaldırı vardır. Sartre kişinin kendisini nasıl kurarsa öyle olacağından söz eder. Bu özgür seçim aynı zamanda sorumluluğu da beraberinde getirir.

İşte Fransız varoluşçuluğunun en önemli temsilcisi olan Jean Paul Sartre(1905-1980)'ın üstünde bu filozofların etkisi olmuştur. Sartre daha çok Heidegger'in Tanrı'yı inkâr eden felsefesini benimsemiştir. Jaspers'in Tanrı'yı ve dini varoluşçuluğun içinde gören düşünceleri bir başka Fransız filozof-yazar Gabriel Marcel (1889-1973)'de etkisini göstermiştir. Marcel, Hiristiyanlığa dayalı bir varoluşçuluğu benimsemiştir. Sartre varoluşçulukla ilgili düşüncelerini felsefe eserlerinde olduğu gibi edebiyat eserlerinde de yansıtmıştır. Hatta bulantı adlı romanını salt bu amaçla varoluşçuluğun edebiyat uyarlaması olarak kaleme almıştır.

Varoluşçuluğun bir düşünce akımı olmadığını söyleyenler daha çok bu düşüncenin temsilcilerinin birbirleriyle anlaşamadıkları savını ileri sürerler. Jaspers-Heidegger-Sarte'ın temel konularda anlaşamadıklarını, öncüler olan

---

[261] Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe**, MEB. Yay. İst. 1979, s. 110-111.

Pascal ve Kierkegard'ın da Hiristiyanlığa bağlılıkları yüzünden onlardan ayrıldıkları belirtilir.[262]

Varoluşçuluk varoluşun önceliğini benimseyen bir kuramdır. Bu bakımdan insanın varoluşunu, somut gerçekliği içinde ve toplumdaki bireyselliği açısından göz önüne alan felsefî öğreti olarak tanımlanabilir. Bir başka deyişle soyut kavramlardan uzakta du an öz (cevher)'le ilgilenmeyen varolan şeyle (existence) ilgilenen bir felsefe akımıdır.

> "Başlangıçta var olan nesnelerin yalnızca 'kendindeliği' (en soi) vardı. Bu varlık kitle halindeydi, sağlam, yuvarlak, hareketsiz, yarıksız (aralıksız), bölümsüzdü. O zaman bu temelsiz varlık kendini temellendirmeye çalıştı. O zaman kendi kendisiyle bir çeşit bağlantı kurması gerekmekteydi. Bunu yapabilmek için ilkin kendini aşıp hiçliğe doğru adım atması gerekiyordu. Sonradan bu hiçlikten yeniden kendi kendine dönebilmesi için kendini hiçlemesi, yadsıması gerekiyordu. Yabancı bir yerde olmadan insan kendi yurdunu tam bilemez (tanıyamaz) Sartre'a göre. Varlığın yabancısı da hiçliktir. Bu ayrılık olmadan varlığın bilgisine erişilemezdi. Bu ayrılma, bu yarılma ile birlikte varlıkta bir delik açılır, bu delikten de kendisi-için (pour soi) varlık, kendi bilincine erişen varlık ortaya çıkar: "Hiçlik varlığın deliğidir, kendindenin çökmesiyle kendisi-için meydana gelir."[263]

Görüldüğü gibi Sartre, varoluşçuluğun aynı zamanda bir 'hiçleme' olduğunu ve ardından da gerçek anlamda bir 'varolan' olarak bireyin inşasını hedeflediğini işaret eder. 'Hiç'in 'varolan'ı karşıtlayan bir varlık nedeni olarak kabul edilmesi esastır.

> "Varoluşçuluk felsefesinde, insan varoluşunun anlamı, söz konusudur; insanın kendini gerçekleştirmesi, insan varoluşunun raslantılar içinde oluşu, güvensizliği söz konusudur; güçsüzlüğü ve hiçliği içinde insan, zaman içinde ve tarihselliği içinde insan, ölüme mahkûm bir varlık olarak insanın varoluşu, hiçlik karşısında insanın varoluşu, insan varoluşunun halisliği (authentique oluşu), ve bu halis olmaya çağrı, özgürlüğü içinde insanın varoluşu, topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın kendini bulması, kendi olması, doğruluk ve ahlâklılık karşısında sahici davranışı - tutumu; bütün bu sorunlar söz konusudur varoluşçuluk felsefesinde. Ayrıca "insan evreni

---

[262] Walter Kaufmann, **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, Seçilmiş Bölümler, Çev. Akşit Göktürk, YKY. İst.1997, s. 7.

[263] **Çağdaş Felsefe**, s. 132.

aşabilir mi aşamaz mı?" "Aşarsa nereye dek varır bu aşma" gibi sorunlar söz konusudur."[264]

Görüldüğü gibi varoluşçuluk salt çağdaş insan sorunları üzerinde değil belki bu çağda daha belirgin olarak ortaya çıkma fırsatını bulmuş insanlığın bir anlamda yüzyıllardan beri biriktirmiş olduğu ölüm gibi, hiçlik, gibi, kader gibi temel sorunlara da çözüm bulmaya daha doğrusu karşı tavır almaya çalışır. Ortega Y Gasset çağımızın toplumu getirdiği yeri eleştirirken; "Artık kahramanlar yok yalnız koro var." der. Bu, insanın büyük kitlelerin bir nesnesi olduğunun resmidir. Varoluşçuluk bireyi tekrar kahraman durumuna getirmek amacını taşır. Yalnız bu bireyin kendi kahramanlığıdır, toplumsal bir figür olarak kahramanlıktan söz edilmemektedir. Onun için Kierkegard bireyi nesneleştiren toplum karşıtıdır.

"Bu felsefe yeni bir dizge kurmak istemiyor, tam tersine insanları karar verme durumuna getirmek istiyor; öğretmek istemiyor, yeni bir tavır alışa çağırıyor; çağı yeni bir biçimde açıklamak istemiyor, onu yargılıyor; sakinleştirmek değil, ürkütmek onun amacı; sentez de istemiyor, ya o - ya o karşısında" bırakıyor, işte bundan dolayı, geçen yüzyıldaki devrimin bunalım zamanında doğmuş olan bu felsefe, yine son iki dünya savaşından sonraki bunalım zamanlarında böylesine güçlü bir etki yapmış, güçlü bir felsefe akımı olmuştur."[265]

Heidegger Varlık ve Zaman'da insanı "dünya içinde bir varlık"[266] olarak niteler. Onun dışı dünyadaki varlıklarla, nesnelerle kurduğu ilişkiler insan varlığına şekil vermektedir.

Varoluşçuluk,

"bireyciliğe aşırı yer vermek, kişioğlunun varoluş sorununa büyük ilgi göstermek ve 'herhangi bir düşünce okulundan olmamak, herhangi bir inançlar kümesini, özellikle sistemleri yetersiz görmek; sığlığını, bilgiçliğini, yaşamdan yoksunluğunu ileri sürerek gelenekçi felsefeyi açıkça küçümsememek, bütün bunlar Kierkegard'ın, Jaspers'in Heidegger'in olduğu gibi Nietzche'nin de belli başlı özellikleri' ve 'varoluşçuluğun çıkış noktalarıdır."[267]

---

[264] **Çağdaş Felsefe**, s. 108-109.

[265] **A. g. e.** s. 112.

[266] Frank Magill, **Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği**, Çev. Vahap Mutal, Dergâh yay. 2. bs. İst. 1992, s. 48.

[267] **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, s. 7-s.

Şimdi Sartre'ın varoluşçulukla ilgili metinlerinden hareketle bu felsefenin temel ilkelerini görmeye çalışalım.

1. Varoluş Öz'den Önce Gelir

Varoluşçuluk temel ilkesini Sartre'ın "İnsan (kendisinde varolan) cevherden, özden önce gelen varlıktır" sözü belirler.

> "Bunun anlamı şu: insanoğlu ilkin vardır, sonra şu ya da budur. Kısacası, insanoğlu kendi özünü eliyle yaratmak zorundadır; kişiliğini, dünya sahnesine atılarak, acı çekerek, kavga ederek yavaş yavaş belirler ve tanımlama sonuna dek açıktır; insanoğlu ölmeden, insanlık yok olmadan ne oldukları söylenemez."[268]

Buna göre her nesnede bir öz (esence) bir de varoluş (exitence) vardır. Öz, cevher bir nesnenin özelliklerinin değişmez bir bütünüdür. Varoluşu ise kâinatın içinde gerçek olarak bulunuşudur. Dinsel düşünce ve öğreti öz'ün önce, varoluşun daha sonra geldiğini zanneder. Egzistansiyalistler bunun tam tersini düşünürler. Önce insan yani varolan vardır, daha sonra onun şu ya da bu oluşu söz konusudur.

Şimdi dinsel gelenekten gelen görüşün aynası olarak Hacı Bayram-ı Veli'nin bir dörtlüğüne göz atalım:

Nâgehân ol şara vardım
Ol şarı yapılır gördüm
Ben dahi bile yapıldım
Taş ü toprak arasında

dizeleri şairin insanı (varolan) önce bir öz olarak kabul etmesi daha sonra taşla toprağın belli bir değişim ve gelişimden geçerek bir sanat eseri haline gelmesinden esinlenerek kendisinin de yaparken yapıldığını yani inşa ederken inşa edildiğini ifade eder. Burada *öz* cevherden önce gelir. Hacı Bayram-ı Veli'nin varolan olabilmesi için böyle bir işlemden geçmesi gerekirdi. Tasavvuftaki sistem de buna bağlı olarak işler. İnsan önce bir öz, cevher olarak kabul edilir. Onun varolması (insan-ı kâmil) için çileden, ruhsal ve nefsanî eğitimden geçmesi yani özün terbiye edilmesi gerekir. Şeyh Galip'in;

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

beyti insan nesnesindeki öz'ün Tanrı'dan bir parça, örnek olduğunu ifade eder. Yunus Emre de;

Beni bende demen bende değilem

---

[268] Jean-Paul Sartre, "Varoluşçuluğun Savunulması", **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, s. 322.

Bir ben vardır bende benden içeri

diyerek öz ile varlığın aynı şey olmadığını ifade etmişti.

Böylece Hacı Bayram-ı Veli'nin şiirindeki *öz* anlayışı güçlenmiş olur. Bu gelenekçi dinsel anlayışa göre *öz* varlıktan önce gelir. Yani bu görüş Sartre'ın ifade etmeye çalıştığı varoluşçuluğun tam karşıtıdır. Zira o varlığı özden önce kabul eder. Bir sandal yapacak olan kişi önce onun özünü tahayyül eder, kurgular. Daha sonra eyleme yani inşa safhasına geçer. Sartre de varolanla öz'ün ilişkisi hakkında Marks'la benzer bir tutuma göndermede bulunur.

> "Bütün söyleyebileceğim —benzerlikler üzerinde pek çok durmaktan da kaçınarak— varoluşçuluğun, Marx'ta rastlanan insan anlayışından pek uzaklaşmadığıdır. Gerçekten de, Marx, benimsediğimiz şu istenceyi kabul etmez miydi acaba, bir şeyler yapmak, onları yaparken kendi kişiliğini oluşturmak ve yapılanının dışında bir şey olmamak."[269]

Halbuki varoluşçular özü değil de varolanı yani insanı esas alır. Böylelikle onun Tanrı tarafından yaratılmış olduğu inancına sırtlarını dönerler. Onlar insanda ama sadece insanda –öteki nesnelerde değil- varoluşun özden önce geldiğine inanırlar. Sartre'ın yukarıdaki sözünü tekrar edelim: "önce insan vardır, şu ya da bu olması daha sonra gelir."[270] Evet bu görüşe göre varoluş, özden önce gelir ve her bireye bir *öz* kazandırmayı sağlayacak özgürlükle özdeştir. Burada bir sorunu açıklığa kavuşturmak gerekir. Bu düşünceye göre, "insan ne ise o değildir, ne olmuşsa o'dur. Varoluş bir son değil başlangıcı işaret eder. Varolmuş varlık (insan) insan olmakla görevi bitmemektedir. Kendini gerçekleştirmesi gerekir. Özün varlığı inşa etmesini isteyen eski gelenekçi dinsel düşüncenin dayandığı paradigma ters çevrilecektir. Varolan şimdi kendisine bir öz inşa edecektir. Dişi kendini gerçekleştirerek 'kadın' olacaktır. İnsan kendi kendisini yapacaktır. Bunu yaparken insanlığın ortak mirasından ve genetik imkânlardan yararlanabilir. Kendi kaderini kendisi çizecektir. Kendi modelini yaratmak kendi elindedir.

Fakat bu o kadar kolay bir süreç değildir. İnsan hayatı bu bakımdan acıklı bir tablodur. Varoluşunun bir rastlantılar içinde oluşu, kendine ve çevresine güvensizliği, ölüme mahkûm bir varlık olarak çaresizliği ve toplum içinde yalnız kalmış insanın kimsesizliği aşması gereken problemlerdir. İnsan kalabalıkları içinde tek başına kalan birey sıradan bir insan haline geliyor. Nitelik değil nicelik bakımından bir özneye dönüşmektedir. Onun hukuksal, siyasal ve ekonomik ihtiyaçları ister istemez özneyi belli cemaat, ideolojik

---

[269] Jean-Paul Sartre, "Varoluşçuluğun Savunulması", s. 322.

[270] Jean-Paul Sartre, **Action**, 27 Aralık 1944.

guruplar, dernek ve partilerin kucağına doğru itmektedir. Bu kolektif düzen içinde özne kendini gerçekleştirme fırsatı bulamadan bir sürünün ögesi haline geliyor. Tanzim edilen hayat içinde birey olarak, kendisini gerçekleştirmiş bir özne olarak varlığını ifade etme fırsatını bulamamaktadır. Böylece git gide kendi özgürlüğünden kopma noktasına geliyor. O kendisine dayatılan hayatı yaşamaya mahkûm oluyor. Kendi hayatını sürdürme imkânı bulamıyor. Devletle olan bütün ilişkileri bir birey olarak değil kimlik numarasıyla gerçekleşiyor. Hem hukuksal hem siyasal hem de ekonomik nedenlerden dolayı birey / tek kişi günümüz dünyasında korumasızdır. Bu yüzden kendisini koruyacak güçlü bir sisteme 'teslim' olmak ihtiyacını duyar.

İşte bu olumsuz tablo karşısında varoluşçuluk felsefesi sesini yükseltmiştir. Bu felsefenin getirdiği sınırsız öznellik, bireysellik, topluluk (cemaat ve cemiyet) düşmanlığı, macera arzusu, dilediğini yapma özgürlüğü vb. gibi kitlelerin yığınlaşmasına karşı oluş bu çığlığın ayrıntılarıdır. O zaman Varoluş felsefesi şu sorunun cevabını arar: "İnsanın kendi kendini yitirdikten sonra bütün dünyayı ele geçirmesi neye yarar? Bundan dolayı varoluş felsefesi bunalım felsefesi olmuştur. "[271] Bir varolan olarak insan kendini gerçekleştiremedikten yani başkalığını ve farklılığını ortaya koyamadıktan sonra, varoluşuna kattığı özü sınamadıktan sonra yaşamasının ne anlamı vardır? Bu felsefenin doğasında eski paradigmayı yıkıp yeni bir paradigma kurmak düşüncesi yoktur. Bu felsefe insanlara kendi başlarına kendi kararlarını verme şansı tanımak istiyor. Kitleden / sürüden ayrılma hakkı, bireysel özgürlüğü sonuna kadar yaşama hakkı tanınmasını istiyor.

2. Sınırsız Özgürlük

Başta Sartre olmak üzere varoluşçular varolan'ın yani insanın kendini gerçekleştirebilmesi için sınırsız bir özgürlüğe sahip olmasının gerektiğini düşünürler/inanırlar. Onun özgürlüğü hiçbir egemen güç tarafından asla sınırlandırılmamalıdır. İnsan günlük hayatında olduğu gibi hayatının tamamında birtakım hedefler, amaçlar belirler. Bunlara ulaşmak için emek, güç ve zaman harcar. Yaptığı seçimin cinsi bu emek ve zamanın sınırlarını belirler. Kişinin kendi başına verdiği kararlar ve bunların uygulamalarının faturası kendinedir. Sartre özgürlük kavramından sözederken onun tek başına karar alabilme gücüne vurguda bulunur.

> "Biz bir işsizin özgür olduğunu söylerken, hoşuna giden şeyi yapabileceğini ve bir anda varlıklı, rahat bir kentsoyluya dönüşebileceğini değil, yazgısına boyun eğmeyi ya da başkaldırmayı seçmekte özgür olduğunu anlatmak istiyoruz.

---

[271] **Çağdaş Felsefe**, s. 112.

> İçinde bulunduğu yoksulluğu yok etmeye gücü yetmez elbet. Ancak, kendisini yutan yoksulluğun içinden, kendi adına, başkaları adına, yeryüzündeki bütün yoksulluklara savaş açmayı seçebilir; yoksulluğun insanoğlunun yazgısı olmasına hayır demeyi seçebilir."[272]

Görüldüğü gibi burada tek başına istediği kararı alabilme yetisinden söz edilmektedir. Eylemin gücü ya da güçsüzlüğü, kararın kuvveden fiile geçip geçmemesi söz konusu edilmemektedir. İnsan varolmayı, kendini gerçekleştirmeyi sürdürdükçe hedeflerini de seçmeyi sürdürür. Bağımsız kararlar alma yeteneğini geliştirir. İnsan doğumundan ölümüne kadar kendisine çizilen kaderin içinde dönüp durmaktadır. Varoluşçuluk en başta ister tanrısal olsun ister hayata egemen kuralların ve rejimlerin tayin ettiği alınyazısı olsun bu cenderenin içinde savunmasızdır. En başta kendisine dayatılan seçeneklere hayır diyebilme gücünü kendisinde bulabilmelidir. Bir bakıma kendisine bir kader çizme hakkını elde etmelidir. Bu kendisine ters gelen hayata egemen erkin karşısına dikilmek demektir. Namık Kemal'in,

> Görüp ahkâm-ı asr-ı münharif sıdk u selâmetten
> Çekildik izzet ü ikbal ile bâb-ı hükumetten

beyti böyle bir tavrı sergiler. Artık şair kendi varoluşunun bilincine varmıştır. Kendini gerçekleştirmiş hayata egemen nizamın kurallarına başkaldırmıştır. Çünkü özgürlük insanın varoluşunun özüdür. İnsan dünyaya geliş biçimini de ölümü de bir türlü kabul edememiştir. Heidegger, dünyaya neden gelmiş olduğumuzu kabullenemez. Aym düşünceyi dillendiren Âkif Paşa da Adem Kasidesi'nde;

> Biz bu mihnet-geh-i hestiye küçükken geldik
> Yoksa kim eyler idi terk-i kühencâ-yı adem

diyerek dünyaya gelişimizdeki savunmasızlığını, edilgenliğimizi kabul etmek istemez.

> Peder, mâder bahane
> Saldı bizi cihane

diyen şairin serzenişleri de bu yöndedir. Bu yüzden varoluşçular dünyaya gelişimizdeki amacı da onun sonucu olarak ölümü de 'saçma' bulurlar.

Varoluşçuların sınırsız özgürlük anlayışı 'her koyun kendi bacağından asılır' özdeyişinin getirdiği sorumluluk duygusunu dışarıda bırakmaz. Sartre Varoluşçuluğun özgürlük sorunlarını Özgürlük Yolunda adlı roman üçlemesinde ele almıştır.

---

[272] Jean-Paul Sartre, "Varoluşçuluğun Savunulması", s. 324.

3. Sorumluluk

Sartre, yaşadığımız çağdan, olaylardan sorumlu olduğumuzu varoluşumuzun bir göstergesi olarak görür. İnsanı bir varolan olarak sorumlu tutar. Meseleyi daha çok edebiyat çevresinde ele alan Sartre, bu konuda yazarı bir sorumlu figür olarak incelemeye çalışır. Son yüzyılda yazarı birtakım maddi ilişkilerin aktörü olarak sorumluluklarına *sorumsuz* kaldığı için eleştirir. *"Eskiden ozan kendini bir peygamber sayıyordu: şerefli bir iş. Sonradan toplum dışı, lanetleme bir adam oldu; o da iyi."*[273] Sartre'a göre insan yaşadığı evrendeki her şeyden sorumludur. *"savaşı ben ilan etmişim gibi savaştan ben sorumluyum"*. Gidişatı değiştirmek bir insanın elinde değildir fakat tavır alma hakkı elindedir.

> "Yazar, sanatını, hiç ses vermeyen biblolar yapmakta kullandığı zaman bile, bu hali bir tutumun belirtisidir. Bu demektir ki, edebiyat ve toplum bir kriz geçiriyor, toplumun kaderini ellerinde tutanlar yazarın devrimcilere katılmaktansa, süs eşyası yapmakla kalmasını istiyorlar. Burjuvalara bu kadar çatan ve toplumun dışına çıktığını sanan Flaubert, bizim için "belirli" sanatçıdan başka nedir? Sanatındaki titizlik ancak işlerinin yolunda gitmesi, evinde rahat rahat oturabilmesiyle mümkün olmuştur... Mademki, yazar, toplumun dışına çıkamaz, o halde çağına iyice sarılsın; tek çıkar yolu budur. O, çağının, çağı onun malıdır. Balzac'ın 1848 günlerinde kayıtsız kalmasını, Flaubert'in Komün hareketini anlamamasını üzüntüyle karşılıyoruz: onlar adına üzülüyoruz."[274]

Sartre bir varoluş alanı olarak yazarların çağlarının problemlerine sorumsuz kalmalarını eleştirirken, bu konuda aksi ya da olumlu davranış sergileyenleri, tepki gösterenleri de zikretmekte ihmal etmemiştir. Bu konuda entelektüel bir tavır sergileyen Zola, Gide ve Voltaire'i över.

> "Flaubert'i ve Goncourt'u, Komün hareketinden sonraki zorbalığa karşı koyan bir tek satır yazmamış olmaktan sorumlu tutuyoruz. Bu, onların işi değildi denebilir. Calas davası Voltaire'in işi miydi? Dreyfus davası Zola' nın işi miydi? Kongo'nun yönetimi Gide'in işi miydi? Bu yazarlardan her biri, hayatlarının bir dönemecinde, bir yazar olarak ne derece sorumlu olduklarını ölçmüşler."[275]

---

[273] Jean-Paul Sartre, "Les Temps Modernes Dergisinin Tanıtma Yazısı", **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, s. 325.

[274] "Les Temps Modernes Dergisinin Tanıtma Yazısı", s. 325.

[275] Aynı yazı, s. 325.

Böylelikle Sartre varoluşçuluğunun bir ayağının sorumluluk duygusu olduğunu gördük.

4. İç Sıkıntısı

Varoluşçularda iç sıkıntısı bireyin yaptığı seçimlerin, genel hayat tercihlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Tanrıtanımaz varoluşçularda bu günah duygusunun yarattığı bir sonuçtur. Sartre iç sıkıntısını bireyin yaptığı seçimde uğradığı yanılgının neticesi olarak algılar. Buna göre bu sıkıntının sorumlusu bireydir ve ona katlanmak zorunluluğu vardır. Bulantı, tiksinme, saçma ve hiçlik iç sıkıntısının kaynağı olarak görülür.

Sartre'a göre sosyal konumumuz bir iç sıkıntısı sorunudur.

> "Niçin kendi kendimizi aldatırız? Çünkü yaşam bizi buna zorlar. Birimizin garson olarak hayatımızı kazanmak zorunda olduğunu düşünelim. O, şimdi garsonluk rolünü üzerine alacaktır. Garson olarak nasıl davranılması gerektiğini bilir: nâzik, becerikli, çevik, sessiz. Ya da bir genç kızın bir mağazada satıcı olmak zorunda olduğunu düşünelim: O da kendisinden ne beklenildiğini bilir: düşünceli bir yüz takınmayacak, sattığı malları eleştirmeyecek, müşterilere dostça gülümseyecek, onlarda mal alma hevesi uyandıracak".Böylece dünya, Sartre'a göre, bir tiyatrodur: orada herkes kendi rolünü oynamaktadır. Ama hiç kimse oynadığı rolü gerçekten olma durumunda değildir, içi üzüntüden kan ağlasa da palyaço halkı güldürmek zorundadır, içimizden hiç biri kesin olarak iyi de değildir kötü de. Kendini iyi olarak kabul etseydi, artık iyi olamazdı, kötü olarak görseydi, artık kötü olamazdı. Bütün insanlar bundan dolayı bir kendini aldatma içinde yaşarlar. Tam bir dürüstlük insanlara kapalıdır."[276]

Kendi varoluşu ile toplumun ve hayatın dövmelediği kişilik arasında sıkışan birey iç sıkıntısı çekecektir. Fransa'da "Çağın Hastalığı" olarak beliren bu bunalım Baudelaire'de (bu arada Sartre'ın varoluşçu bir Baudelaire çözümlemesi olduğunu hatırlatalım) iç sıkıntısı (Spleen) olarak kendisini göstermiştir.

Varolusçuluk tekemmül etmiş, bitmiş bir felsefe değildir. Zira çağdaş toplumun bunalımlı insanı ortadadır. Üstelik bu bunalımlı çağdaşlaşma daha bütün dünyada tamamlanmamıştır. Bu kurduğu dünya dizgesi içinde mutluluk ve huzuru bulamamış insanın geliştirdiği karşı felsefedir. Yarattığı makine kendi işini kolaylaştırırken onun kölesi olmaktan kurtaramamıştır. İnsanlık

---

[276] **Çağdaş Felsefe,** s. 112.

son yüzyılda iki büyük savaşa sebebiyet vererek ne kadar barbar olduğunu göstermiştir. Çeşitli siyasal yönelimlerle beslenen kitle psikolojisinin Batı insanını getirdiği nokta toplu ölümler, katliamlar, cinayetler, yalnızlıklardır. Avrupa son yüzyılını büyük savaş ve kitle ölümleriyle geçirmiştir. Albert Camus bu kitle ölümlerini *Veba* romanında ele almıştır.

Camus varoluşla ilgili düşüncelerini "L'Homme Révolté"de (Başkaldıran İnsan) adlı eserinde dile getirir. Onun Yabancı'sı saçma'yı en iyi yansıtan eseridir. Yabancının kahramanı Mersualt kendisini insanlar içinde yabancı sayan biridir. Çevresiyle iyi ilişkiler kuramaz. Birgün hiçbir neden yokken bir adamı öldürür. Bu yüzden idama mahkûm olur. Yaptığı şey saçmalıktır. Hayatın anlamsızlığı bir saçma eylemi olarak belirir.

Bireyin toplum içindeki yalnızlığı ve güvensizliği Franz Kafka'nın romanlarında işlenmiştir. Kafka üzerinde durduğu 'saçma' kavramı ile Camus'la birlikte bu felsefenin edebiyata taşıyıcısı olmuştur. Sartre bu felsefenin saçma boyutu yanında bulantı ve tiksinme boyutunu da işler. "Les Chemins de la Liberte" (Özgürlüğün Yolları) adlı üçlemesi, "Les Mouches" (Sinekler) ve "Huis-Clos" (Gizli Oturum) adlı oyunları, "La Nausee" (Bulantı) adlı romanı başlıca eserleridir. Bu eserlerde genel olarak insanın varoluş problemi, özgürlüğü gibi konuları inceler. Fakat ilk varoluşçu roman Andre de Richaud (1909-1923)'ün "La Douleur" (Acı) ve onu izleyen La Nuit Aveuglante" romanıdır. Simone de Beauvoir, André Malraux gibi isimler bu felsefeye bağlı eserler vermişlerdir.

Türk edebiyatında varoluşçuluk pek fazla etkili olamamıştır. Bunda felsefenin ortaya çıktığı Batı ile bizim aramızdaki gelişmişlik, sanayileşme ve toplumsal kodlar bakımından karşıtlık oluşunun büyük payı vardır. Türk toplumu henüz ateizme hazır ya da kendisine başka tanrı arayacak kadar manevi dokusu çözülmüş bir toplum değildir. Bizim ateistlerimizin bile dindar bir yanları vardır. Fakat varoluşçuluğun bir yansıması olarak kendini gerçekleştirme teması edebiyatımızda çok işlenmiştir.

Şimdi edebî metinlerin varoluşçu bakış açısıyla incelenmesinde izlenecek yönteme geçebiliriz.

1. Hayat Eser Birliği

Varoluşcu inceleme yönteminin ilk aşaması eserle yazarı birleştirme eylemidir. Eserle yazarın hayatının birleştirilmesinin amacı metinde geçen olayların asıl sebebinin bulunmasına yöneliktir. *"Hayatı ve eseri en sonunda birleştiren varoluşçu biyografi, varoluşçu bir özü şart koşar."*[277] Sartre bunu

[277] **Edebiyat Biliminin Yöntemleri,** s. 60.

Baudelaire incelemesinde gerçekleştirmiştir. Hayat eser birliği biyografisi incelenen yazar hakkında olabileceği gibi araştırmacının kendi hayatı, başından geçenler de olabilir.

> "Böyle bir inceleme için edebiyat araştırmacısı, gerekli malzemeyi eserden, hayattan veya bizzat kendi hayatından elde etmektedir. Araştırmacı için sadece varlığın, nesnenin temel problemleri söz konusu olmalıdır, fakat araştırmacının kendi başından geçenler ve gördükleriyle birlikte olmalıdır."[278]

2. Teşhis Etme

Teşhis etme araştırıcının kendisini metindeki kahramanla aynileştirmesidir. "Bu temeli ortaya çıkarmak için araştırmacı, kendisiyle ilgili şeyleri de araştırmalı ve edebî eserdeki varlıkla bir özdeşleşmeyi tercih etmelidir. Yine araştırmacı, objektif bir tutum ve gözlem yerine konuya subjektif olarak yaklaşmalıdır. Araştırmacı, bizzat kendi varlığını terazinin bir kefesine, düşünce olarak tavrını belirlemeli, araştırma konusu ile karşılaştığı zaman varoluşçu yönteme göre karar vermelidir"[279] Bu aşamada varlığın ortaya çıkarılmasını sağlamak için edebiyat eseriyle bir diyalogun kurulması gerekmektedir. Varoluşçuluk bireyin, hayata egemen güçlerin oluşturduğu paradigmayla mücadelesini öngördüğünden ve aynı zamanda onun kendisini gerçekleştirmek için kendisine karşı ve kendisinin dışındaki bütün unsurlarla çatışma halinde olduğu için bireyi merkeze almaktadır. Araştırıcı bu birey üzerinden kendi ruhunun serüvenlerini dile getirebilir. Burada önemli olan metindeki düşüncenin çekirdeğini yakalayabilmektir.

3. Subjektivite (Öznellik)

Bu aşama Kierkegard'ın "Subjektivite gerçektir, hakikattir" sözünde kendisini ifade eder. "Bu sübjektif tutumda insanın her şeyi, hayat tecrübeleri ve somut varlığı ağır basmaktadır: *"Herkes, bir insan olduğu cesaretini korkmadan göstermelidir". Kişinin kendi hayatından sağladığı ölçütler, gerçeğin de kriterleridir."*[280] O halde inceleme kriterlerinin bir bağlayıcılığı yoktur. Yabancı romanında Mersualt'ı nedensiz adam öldürmeye kadar götüren sebeplerin doğruluğu yanlışlığı tartışılmaz. Sadece Mersualt'ın kendi içinde tutarlı olup olmadığı yani böyle bir ölçütü oluşturacak dizgeye sahip olup olmadığı sorgulanır. Nitekim romanın sonunda Mersualt'ın ölüme giderken hiç

---

[278] **Age.** s. 60.

[279] **Age.** s. 60-61.

[280] **Age.** s. 61-62.

de pişman olmadığı gözlenecektir. Bu kriterler hayata hele hele toplumsal yararcı kriterlere hiç mi hiç uymaz. Ama roman içinde tutarlı ve özgündür.

> "Şayet bir teori veya bir cümle, okuyucunun yaşantısında veya şahsında gerçekleşirse bunlar, dışında bulunan ölçülerle değerlendirilerek yanlış bile olsalar gerçeklerden sayılmaktadırlar."[281]

4. Objektiflik ile Subjektifliğin Birleştirilmesi

Varoluşcu inceleme yönteminde eser ile inceleyici arasında kuvvetli bir etkileşim söz konusudur. "Hatta mümkünse söz konusu nesne ile öznenin, hiç ayrılmayacak şekilde ve her ikisinin de iç içe gireceği şekilde birbirine yakın olması gerekir."[282] Bu kuramın inceleme yönteminden hayli uzaklaşmak anlamına gelebilir. Bu durumda varoluşçu kriterlere göre şu durum ortaya çıkar: "Sübjektiflik, objektiflik yönünde pozitivistlerin amaçladıkları objektif olaydan daha fazla gerçekleri beraberinde getirebilmektedir."[283] Objenin sujeleşmesi ya da nesnenin özneleşmesi varoluşun kodlarını çözmeye yarar. Arştırmacı edebiyat eserindeki nesne ile kendi öznesini birleştirdiği zaman – belki yerine geçtiği zaman- metnin anlamını daha iyi kavrayacaktır. Zira varoluşçu metinler bir 'kendini gerçekleştirme' esası üzerine inşa edilirler ve öteki yöntem ve kuramlarda olmadığı kadar subjektiftir.

5. His

Emile Staiger, "Subjektif his bilimsel çalışmaların temelini oluşturur." der. Edebiyatta his'in öteki bilimlerde olmadığından daha fazla işe yarayacağına inanılır. Hele aynı yazar genetiğinden gelen insanlar için durum ve olayların 'his'le kavranması çok önemlidir ve metni, yoruma büyük zenginlikler kadar. Sartre'ın Baudelaire, Stefan Zweig'in Dostoyevski, Balzac incelemeleri böyledir. Bizde Tanpınar'ın etütleri de bu minval üzere zikredilebilir.

6. Hislerle Doğrulama

Schopenhaeur'un edebiyat eserini yorumlamada kullandığı. "Baş yukarda kalmalı, fakat soğukkanlı olmalı, insan kalbi ve kafasıyla aksiyona girmemeli" sözünün aksine varoluşçular hissi yaklaşımın kaçınılmaz olduğuna inanırlar. Hislerin doğrulanması ya da ispatı subjektif histen

---

[281] **Age.** s. 61-62.

[282] **Age.** s. 62.

[283] **Age.** s. 62.

bilimsel doğruluğa giden bir yol izlenerek yapılır. Araştırmacı hislerinin söylediğini metinlerdeki unsurlarla desteklemeli ona bilimsel bir kisve giydirmelidir.

7. İlgi ve İhtiras

Bu aşamanın esasını, "bir şeyi tanımak isteyen kişi, heyecanlanmaya ve duygulanmaya hazır olmalıdır." sözünde ifadesini bulur. İlgi ve ihtiras araştırmacının öznelliğinin ahlâkı olarak belirir. Kierkegard'ın hisse ağırlık veren yaklaşımının metni yorumlamada eleştirilecek yanları vardır. His metindeki unsurlarla desteklenmedikçe sağlıksızdır; başka bir şekilde söylersek metnin desteklemediği his şüphelidir.

7. Hissiyat

Heidegger'e göre *hissiyat* ve *mevcut olma* his etkileşimi alanında bir kaynak konumundadır. "Her ikisi de varoluşçu yöntemin kaçındığı irrasyonel plana işaret eder."[284] Heidegger'e göre *hissiyat* bir *varoluştur*. Yani insanın kaçıp kurtulamayacağı bir kanundur. Bu yanıyla hissiyat tıpkı varolan (insan) gibi sürekli varolan bir şeydir. Zira hissiyatın değişkenliği varlığın yani insanın devamlı bir uyum içinde olduğunu gösterir. O halde anlama denilen edim de bu uyumda yani insanda ağırlık kazanır.

8. Yorum

Varoluşçu bir metnin yorumu yukarıda sıraladığımız aşamaların tamamının ya da bir kısmının idrak edilmesiyle gerçekleşebilir. Buna göre; bir metnin tam ve mükemmel yorumu *varolana* dayanıyorsa ilk önce var olan şey, yorumcunun anlaşılan ve tartışmasız yorumundan başka bir şey değildir. "Teşhisi teşvik eden hissiyat yoluyla edebiyatı yorumlama, sadece nesneye bağlı yöntem açısından engellenmekte, daha çok subjektif bir yorum şekli makul karşılanmaktadır."[285] Sartre'ın Baudelaire yorumu subjektif bir yorumdur fakat Sartre, Baudelaire ve eserine varoluşçu bakış açısıyla yaklaşmıştır. Hissiyat ve varolan incelemecinin öznelliği ile birleştikten sonra yoruma dönüşmektedir.

---

[284] **Age.** s. 64.

[285] **Age.** s. 65.

8. Temeli Anlama

Karl Jaspers'a göre 'varoluşçu edebiyat bilimden ziyade felsefenin olmalı'dır. Jaspers'in bu düşüncesini ifade ettiği yıl 1937'dir. O zamanki bilim daha ziyade tecrübe ve hatıralara dayanan dünya görüşü arasında bulunmaktaydı. Yani bugünün genişleyen bakış açısı ve yöntemlerine sahip değildi. Bu bakımdan eğer bir edebiyat eserinde geçen olaylar tarafsız olarak değerlendirilecekse "araştırmacı bilhassa kendi arzularını, sempatilerini ve antipatilerini teşhis olayının dışında tutmalıdır."[286] Çünkü bu yönlendirilmiş bir temeli anlama edimi olur. Bir araştırıcının sempati, antipati, arzu ve istekleri onun hissiyatın oluşturur.

9. Analize Karşı Bütünlük

Varoluşçular edebiyat eserine bütüncül bakmayı yeğlerler. Anlam ve yorumlamada eserin bütünlüğünün korunması gerektiği vurgulanır:

> "Edebiyatın, varoluşçu yöntem takip edilerek, rasyonel bilgiler alanında kalınamayacağı ve farklı elemanlara ayrılmadan okuyucu ile yazar veya şairde farklı olan varoluşçu temellerin ortaya çıkarılmasıyla bir eserin bütünlüğünün korunması gerektiği görüşü vardır."[287]

Yabancı romanında Mersualt'ı idama kadar götüren olayların daha doğrusu saçmanın organik bir yapısı vardır. Saçma bir anda ortaya çıkan şey değildir. Saçmayı saçma kılan bir dizi birbiriyle ilişkili durumlar vardır.

Böylelikle Jaspers, Heidegger. Sartre ve Camus'nün tutumlarından hareketle edebiyat eserlerinin varoluşçu incelenmesi konusunda bir yöntem taslağı ortaya konmuştur. Bu çerçeveye uyan eserler olabileceği gibi bu aşamalardan birkaçına hitap eden eserler de olabilir. Hatta farklı bir 'varoluş dizgesi' ortaya koyan eserler de karşımıza çıkabilir. Bu durumda araştırıcının eserinin hayatla ilişkisini iyi kurması, teşhis etme, subjektif ve hissiyat gibi aşamalar üzerinde incelemesini inşa etmesi uygun düşer. Egzistance yani varolan/mevcut bir edebi eserin merkezine şekil verir. Bir edebiyat eserinin varlığı kavranabilirse onun özü de kavranmış olur. Varoluşçu eseri inceleyecek olan araştırmacı daha çok korku, tehdit, endişe, ölüm, yalnızlık ve saçma gibi konuların izini sürmelidir.

Varoluşçu edebiyatın önemli simalarından Sartre, eserlerinde neredeyse bu temaların izini sürmüştür. *Bulantı* adlı romanında eserin kahramanı Antoine Roquentin bir gün denizin kıyısında suda taş sektirerek eğlenir. Yeni

---

[286] **Age.** s. 66.

[287] **Age.** s. 67.

bir taş almak için eğildiğinde taşın altının yaş, yapışkan ve cıvık olduğunu görür. Birden bir 'bulantı' duyar. Taşı hemen elinden atar.

> "Cumartesi günü, çocuklar denizde taş kaydırıyorlardı, ben de onlar gibi, bir çakıy taşı alıp kaydırmaya kalktım ve hemen işte o an durup, taşı elimden bırakmamla ordan uzaklaşmam bir oldu. (...) Bir şey vardığı gördüğüm, tiksindiğim, ama denize mi bakıyordum, Çakıl taşına mı bakıyordum, şimdi bilemiyorum artık."[288]

Yine aynı romanda Antoine Roquentin sık sık karşılaştığı Kütüphane memurunun elini sıktıktan sonra bir tiksinti duyar:

> "Ya eli, elimin içindeki bir insan eli değil de kocaman bir solucandı. Hemen bırakıverdim elini, kolu gevşeyiverince düştü adamın."[289]

Bir başka sayfada, yerde sürüklenen bir kâğıdı eğilip alamaz. Bu olay Antoine Roquentin'i çok etkiler artık özgür olmadığını düşünür.

> "Printania Oteli'nden çıktığımda, yerde sürüklenip duran bir kâğıdı almak istedim, alamadım. Hepsi bu, bir olay bile sayılmaz. Evet ama, doğruyu söylemek gerekirse alabildiğine etkiledi beni budur: Artık özgür olmadığımı düşündüm."[290]

Bilindiği gibi özgürlük varoluşçuluğun olmazsa olmaz şartlarından biridir. Yerdeki kâğıdı alma özgürlüğünü bile kendinde bulamayan bireyin öteki fizik, doğa ve toplum kuralları karşısındaki durumu ne olacaktır? Onun başkaldırısı varolmanın temel şartıdır. Yine romanın bir başka yerinde parkta bekçilik yapan bir adamın perişan hali gözler önüne serilir. Memurluktan atılan bu adamın boynunda korkunç bir ur vardır. Görünüşü iyi değildir. Fakat çocukları korkutan onun bu hali değil her haliyle kendisini gösteren yalnızlığı'dır.

Sartre, nesnelere dokunma fobisini bir bulantı psikozuna dönüştürür. Deniz kıyısında taştan tiksinen kahramanı bu kez kendisinin nesnelere değil de nesnelerin kendisine dokunduğu sanısına kapılır ve bu hal onda büyük bir bulantıya sebebiyet verir.

> "Evet, evet, başka bir şey olamaz: Bir tür bulantıydı ellerimdeki."[291]

---

[288] Jean-Paul Sartre, **Bulantı**, (Çev. Erdoğan Alkan), Oda yay. 2. bs. İst. 1995, s. 6.

[289] **Bulantı**, s. 10.

[290] **Age.** s. 16-17.

[291] **Age.** s. 18.

Varoluşçular, "bunaltı nedir?" sorusuna: "İnsanlık bunaltı'dır." Cevabını verirler. "bunun anlamı şudur: Bağlanan ve yalnızca olmak istediği kimseyi değil, bir yasa koyucu olarak bütün insanlığı seçen kişi, o derin ve tümel (küllî) sorumluluk duygusundan kurtulamaz."[292]

Böylece roman tiksinti, bulantı, korku, kendini özgür hissetmeme, yalnızlık duygusu, yabancılaşma endişe ve saçma temaları çevresinde dönüp durur.[293] Zira Sartre'a göre dünya insan için yaşanacak, güvenli bir yer değildir. İnsana uygun değildir. Yapışkanlık benimsenmeyen ve durmadan şikâyet edilen bir hayata bağlanmaktır. İnsanı yapışkanlıktan ancak ondan tiksinme ve bulantı kurtarabilir. Bulantı yaratan şey tiksinti verir ve ondan uzaklaşmamızı sağlar. Bu uzaklaşma insanı varolan'a (exitance) götürür. Bu da bireyin kendisini gerçekleştirmesiyle mümkündür.

Şimdi bizim edebiyatımızdan bir eserin varoluşçu yöntemle çözümlemesini deneyelim.

Ferit Edgü'nün *Kör ve Oğlu* Öyküsünü Okuma Denemesi

Edebiyat eserini varoluşcu kuram ışığında inceleme yöntemi bize yukarıda açıklamlarını yaptığımız birtakım anahtarlar vermiştir. Metnin kilidi bu anahtarlarla açılacaktır. Bunlar; hayat-eser birliği, teşhis etme, subjktivite, objektiflik ile subjektifliğin birleştirilmesi, his, hislerle doğrulama, ilgi ve ihtiras, hissiyat, yorum, temeli anlama, analize karşı bütünlük şeklinde sıralanabilir. Biz bu çözümleme denemesinde bu başlıkları tek tek sıralayıp metindeki izlerini sürmek yerine metinde yeralanları tespit edip onlar üzerinden konuşmanın doğru olacağını düşünüyoruz. Zira bu yöntemin ipuçları olan bu aşamalar Jaspers, Heidegger, Sartre, Camus, Beauvoir gibi varoluşçu filozofların metinlerinden hareketle oluşturulmuş bir dizgedir ve bir edebiyat metninde hepsinin bulunmasını beklemek doğru olmayacaktır.

Ferit Edgü'nün *Kör ve Oğlu* öyküsü varoluşçuluğun olmazsa olmaz temalarından biri olan bir varolan olarak bireyin kendini gerçekleştirmesi üzerine kurgulanmıştır. Öykünün kahramanı kalıtsal şeker hastalığı yüzünden gözlerini kaybedip kör olan emekli bir kütüphane memurudur. Onun oğlu ile ilişkileri bir birey olarak kendini gerçekleştirme yolunda ona refakat eden bir

---

[292] J.P. Sartre, **Varoluşçuluk**, (Çev. Asım Bezirci), Say yay. 8. bs. İst. 1985, s. 67.

[293] Varoluşçuların işlediiğ temaların açılımı ve yorumu için bk. Otto Friedrich Bollonow, **Varoluş Felsefesi**, Kierkegard-Heidegger-Jaspers, Çev. Metin Beyaztaş, Efkâr yay. İst. 2004; Alasdair Macintyre, **Varoluşçuluk**, Çev. Hakkı Hünler, Paradigma yay. İst. 2001.

başka 'varolan' olarak tebarüz eder. Öykü evladın gözlemleri/anlattıkları ve kör babanın anlattıkları olmak üzere iki bölüm halinde kurgulanmıştır. Çocuk doğmadan birkaç yıl önce babasının gözlerine perde inmiştir. Artık gözleri görmeyen adamın köşesine çekilip mazbut ve insanlardan uzakta bir hayat sürmesi beklenirken tam aksi olmuş; kör kütüphane memuru daha aktif bir hayat yaşamaya başlamıştır. Eski dinsel anlayışa göre insan bir öz bir de varlıktan oluşmuştur. Varlığı oluşturan, inşa eden özdür. Bezelye tohumunun bezelye bitkisi ve tanesini oluşturması gibi öz'de insan denen varlığın cevheridir ve öz varlıktan önce gelir. Halbuki varoluşçu nazariyeye göre varlık bir 'varolan' olarak vardır; bir öz'ü, cevheri yoktur. Esas olan varolan'dır; insan bir varolan'dır fakat o ancak çeşitli yöntemlerle toplum ve hayat içinde, kendisini kuşatan evrenin acımasız kuralları içinde çatışarak, mücadele ederek kendisini var edecektir. Bir bakıma varlığın kendine bir öz inşa etmesidir. Kör kütüphane memuru gözlerini yitirinceye kadar eski anlayışa bağlı bir figürdür. O bir öz ve varlıktan yaratılmıştır. Uzun yıllar öteki insanlar gibi kendini gerçekleştirmek, var etmek için bir çaba göstermemiştir. Üstelik bunun gerekliliğine de inanmamıştır. Halbuki gözlerini kaybettikten sonra kendini yeniden inşa etme çabası içinde olmuştur. Gözlerini kaybettikten sonra Tanrı'nın herkese verdiklerinden bir yeteneğini kaybettikten sonra onun eksikliğini hissetmemek için öteki melekelerini çalıştırmaya ve yeni bir evren kurmaya çalışmış, bunda da başarılı olmuştur. Fakat bu başarıyı, görme, işitme, konuşma yeteneklerinden birini kaybedenlerin öteki yeteneklerinin daha iyi performans gösterdiğine dair geleneksel inanışın gölgesinde kalmamalıdır. Zira kör adımın durumunu kabullenerek kendini gerçekleştirmeye çalışması tamamen özel bir cehd ve gayretin ürünüdür.

Kör adam okuma yazma öğrettiği oğlundan kendisine kitap okumasını ister. Çocuk yıllarca bu işi seve seve yapar. Öyle bir duruma gelinir ki baba ile oğul aynı okuma seviyesine gelirler.

> "Sade kahvesinden bir yudum aldı, "Yorulmadın mı?" diye sordu.
>
> "Hayır" dedim. "Daha on sayfa olmadı."
>
> "Onu sormuyorum" dedi babam. "Bunca yıl okuyorsun bana. Tam sekiz yıl oluyor. İlkin heceleye heceleye okudun. Sonraları hecelemeden, Ama ağırca. Daha sonra su gibi. Bu arada okuma alışkanlığı edindin. Sorduğum şu: böyle yüksek sesle okumaktan yorulmadın mı?" "Hayır" dedim. "Yalnız senin için değil ki, kendim için de okuyorum."
>
> "Bu iyi bir şey" dedi babam. "Ama artık, yalnız kendin için okusan?"

"Niçin?" dedim. "Bir kitabı paylaşıyoruz..." Babam sözümü kesti:

"Bir kitabı paylaşıyoruz mu dedin?" "Evet" dedim.

"Demek ki büyüdün oğlum" dedi. "Demek vaktinden önce büyüdün. Artık kendi kitaplarını kendin oku. içinden. Tek başına."

Bunları söylerken sesinde ne bir umutsuzluk vardı, ne bir kırgınlık. Tam tersine, bir coşku vardı (bile) diyebilirim."[294]

Bu diyalog babanın oğluna yıllar boyunca kitaplar okutarak hem kendini hem de oğlunu inşa etmesi anlamına gelmektedir. Bu aşamadan sonra baba artık oğlunun kendisi için okumasını isteyecektir. Çünkü çocuğuna kitap okutmakla hem kendi varoluşunu tekemmül ettirmiş hem de oğlunu bir mücadeleye, kendi olmak, birey olmak *varolan* olarak kendini gerçekleştirmeye hazırlamıştır. Nitekim öykünün sonunda oğlunu bir yazar olarak görürüz.

Babanın *varolan* olarak kendini gerçekleştirmesine veya bir başka deyişle kendisini yeniden inşa etmesine sebebiyet veren körlüğü olmuştur. Tanrı kendisine verdiği ışığı, rengi görme yeteneğini bir süre sonra geri almıştır. Fakat kütüphane memuru yılmamış, durumunu kabullenmekle birlikte kendisini insan olarak yeniden inşa etmeye çalışmıştır. Bu tanrının kendisine verdiği yazgıya bir başkaldırıdır. Öykünün bir yerinde baba, Sadi'den bir anekdot nakleder:

Sadi, Bostan'ın bir yerinde şöyle der:

«Buyruğa boyun eğen, çok geçmeden buyruk sahibi olur."

Bir şaire yakışmayan alçaltıcı bir yalandır bu.

Ben, buyruğa boyun eğmedim.

Buyruk sahibi de olmadım.

Karanlığa bile boyun eğmedim.

Gözlerim görmez olduğunda bile

ışık içinde yaşadım.

Bu yol, buyruğa boyun eğmeyen tüm insanlara açıktır.

Bu satırlar bu metindeki varoluşçu ögelerin en canlı olanıdır. Baba bir *varolan* olarak Tanrı'nın kendisine uygun gördüğü yazgıyı reddetmiş, ona başkaldırmış, kendisine yeni bir alınyazısı inşa etmiştir. İşte varoluşçu tavır buradadır. Başkaldırı eylemle süslendiği zaman anlamlıdır. Kör baba başkaldırısını eylemle süslemiş kendisinden (varolan'dan) yeni bir insan

---

[294] Ferit Edgü, **Çığlık**, Ada yay. İst. 1982, s. 30.

yaratmıştır. Sadi'nin sözü ise klasik teslimiyetçi anlayışın bir örneği olarak kenara atılmaya mahkûmdur. Bu bakımdan babanın Sadi'nin bu sözünü '*Bir şaire yakışmayan alçaltıcı bir yalandır bu.* İfadesiyle karşılaması yerindedir. Kaldı ki babanın;

Ben, buyruğa boyun eğmedim.
Buyruk sahibi de olmadım.
Karanlığa bile boyun eğmedim.
Gözlerim görmez olduğunda bile

sözleri de onun varoluşçu tavrını gözler önüne serer. İnsan Tanrı tarafından yaratılır. Fakat Tanrı'nın verdikleri ile yetineceği gibi kendisini yeniden inşa edebilir. Tanrı'nın kendisi için uygun gördüğü yazgının nesnesi olmaktansa kendi yazgısının öznesi olabilir. İşte, varoluşçuluğun üzerinde oturduğu temel felsefe budur.

Öykünün kahramanı kör baba yıllar süren dinleme seanslarından sonra artık belleğindekileri boşaltma ihtiyacı güder. Oğlunun aldığı bir deftere vaktiyle okuduğu ve dinlediği kitaplardan belleğinde kalanları yazıya dökmeye karar verir. Birkaç yazma seansından sonra baba vefat eder. Öykünün ikinci bölümü oğlu tarafından yazıya geçirilen ve Babamın Dedikleri adını taşıyan kısımdan oluşur. Burada babanın belleğinde kalan özlü sözler bir araya getirilmiştir.

Şimdi metindeki unsurlardan hareketle varoluşçu inceleme yönteminin dizgesini kısaca kurmaya çalışalım. Hayat eser birliği: bu yöntemin ilk aşaması hayatla eseri birleştirme eylemidir. Öyküde sonradan kör olan bir adamın kedini gerçekleştirmesi teması işlenmiştir. Bu bize ilk elde dünyanın tanıdığı âmâ şairleri, Homeros'u, Milton'u, Kadı Darîr'i, Âşık Veysel'i hatırlatır. Onlar da bir bakıma sanatlarıyla kendilerini gerçekleştirmişlerdir. Kaldı ki yazar bu öykü ile ilgili kitabının sonunda bir not düşmüştür. Bu notta, "Kalıtımsal bir hastalık sonucu yaşamının sonlarına doğru gözleri görmeyen Arjantinli büyük yazar Borges'in, öykülerini, seksenini aşmış annesine yazdırdığını okuduğumda, ben de kör bir babanın varolmayan notlarını derlemeye çalıştım"[295] demektedir. O halde bu metnin benzerinin gerçekleşmiş bir örneğe sahip olmasıyla hem doğrudan doğruya hayatla ilgisi vardır hem de yazarın kurduğu real biyografisi ile ilişkilidir. Zira yazar bu metni Borges'in öyküsünü (biyografi) okuduktan sonra kaleme almıştır. Öyküdeki kör baba da tıpkı Borges gibi kütüphane memurudur. O halde bu metin bir 'kendini gerçekleştirme, Tanrı'nın çizdiği yazgıya bir başkaldırı ve kendi yazgısını çizme öyküsüdür.

---

[295] **Çığlık**, s. 97.

Teşhis etme: Bu aşamada yazar kendisini kör babanın oğluyla teşhis etmiştir. İnceleyici ise (burada bu satırların yazarı) edebi eserin temel düşüncesini ortaya çıkarabilmek için öykü kahramanlarından birini teşhis etmiştir. Kendi ruhunun serüvenlerini öyküdeki baba'nın başından geçenlerle birleştirmiştir.

Subjektiflik: Burada *"Kişinin kendi hayatından sağladığı kriterler, gerçeğin de kriterleridir."*[296] Düsturundan hareket etmek yerinde olacaktır. Öyküdeki kör baba doğru ya da yanlış kendi yazgısını ve onun kriterlerini kendisi koymuştur. Bundan dolayı göreceği zararı da yararı da peşinen kabullenmiştir. Bu kirterlerin başkalarına ya da bu kuramın temel niteliklerine aykırı olması durumu da önemli değildir. Söz konusu olan tutarlılıktır. Kör baba böyle bir tutarlılığı göstermiştir.

Objektiflik ile subjektifliğin birleştirilmesi: Varoluşçu yöntem mümkünse nesne ile öznenin birleştirilmesi gereğine inanır. Yazarın öyküsünü anlatırken yaptığı gibi biz de bu metni incelerken nesne ile bir birleşime girmeye çalıştık. Kendimizi yazar gibi kahramanın yerine koymadan o(nunla) olmaya gayret ettik. Ben bir kör olsaydım ne düşünürdüm sorusunun cevabını bulmaya niyet ettik.

His, hislerle doğrulama; Bu aşamada metnin anlamını hissetmekle birlikte onu doğrulayacak objektifliği ve soğukkanlılığı korumaya gayret edilmelidir. Bunun dışında öteki aşamalara metnin geniş yorumda açık ya da üstü kapalı olarak değinilmiştir.

Demir Özlü'nün *Boğuntulu Sokaklar* Öyküsünü Okuma Denemesi

Boğuntulu Sokaklar öyküsü Varoluşçu felsefenin önemli temalarından biri olan edebiyata bulantı / boğuntu/tiksinti teması üzerine kurgulanmıştır. Dış dünyaya ait nesne/varlık-insan münasebetini varoluşçu açıdan iyi yansıtan bir metin görünümündedir. Öykü, anlatıcı özne'nin;

> "Bütün bu önümde, aşağıya doğru uzanan bir yığın, sıcak olmayan bir günde, güneş altında uzanışlarına bakıyorum."[297]

cümlesiyle başlar. Anlatıcının gördüğü birbirine paralel ya da birbirini kesen bir yığın sokaktır. Bu sokaklarda Rum, Ermeni, Türk ailelerin oturduğu evler vardır. Rum ve Ermenilere ait kiliseler Müslümanlara ait camiler, taş evler, kubbeler, küçük kuleler, minare ve haçlar bu peyzajı tamamlamaktadır. Fakat

---

[296] **Edebiyat Biliminin Yöntemleri**, s. 61-62.

[297] Demir Özlü, **İstanbul Büyüsü**, Can yay. 2. bs. İst. 2001, s. 138.

hepsinin ortak bir yönü vardır. Bütün bu sokaklar insanın içini açmak şöyle dursun hepsi boğuntulu, bunaltıcı bir havaya sahiptir. Anlatıcının;

> "Buradan bütün bir mahalleye bakılırken aşağıya doğru inen, sonra onları dik ya da yanlama kesen bir yığın sokağın, gittikçe darlaşarak sıklaşan sokağın sıkıntısı duyuluyor sanki."[298]

cümlesi bu sokakların bir 'sıkıntı' içinde olduğunu vurgular. Varoluşçuluk insanın / varlık nesne ile ilişkilerini yeniden yorumlamayı, tanımlamayı da öngörür. Sartre'ın Bulantı romanında defterden koparılmış bir ödev kâğıdını yerden alamama özgürlüğünün olmadığından yukarıda söz etmiştik. Yine aynı romanda eserin başkarakterinin bir çakıl taşındaki yapışkanlığın kendisinde bütün nesnelerden tiksinti duymasına sebebiyet verdiğini söylemişti. Dış dünyadaki nesnelerle insanın bir *varolan* olarak ilişkisi bu felsefeye göre bir tür 'yapışkanlık'tır. Bu yapışkanlık bir nesnedeki cıvıklıktan ziyade bizi ona bağlayan *alınyazgısıyla* ilgilidir. Ondan kurtulmadıkça kendi alınyazımızı kurgulamayız. İşte *varoluşçu* felsefeye göre bireyin dış gerçeklikle, nesne ve olaylarla ilişkisi bu türden bir 'yapışkanlık' ilişkisidir. Biz sahip olduğumuz şeyleri kaybetmemek için onlara bir 'yapışkan' gibi yapışırız. Hatta onları hukuksal müeyyidelerle de sağlamlaştırırız. Evlilik, tapu, kontratlar vb. bu türden bir yapışkanlıktır. Bu aslında bize sunulan alınyazısına teslimiyetten başka bir şey değildir. Bu öyküde üç dinden insanların aynı boğuntulu sokaklarda bulunan evlerinde oturmaları hayata ve kendilerine sunulan yazgıya yapışmalarındandır. Öykünün anlatıcısının bu sokaklarda iç ferahlatıcı bir tek nesne/durum/olay bulamamasının arkasında varoluşçuluğun temelde karamsar bir felsefe olmasından başka bir insanların hayatlarının ne kadar birbirlerine benzediğini işaret etmek içindir.

Tanrı dünyayı yaratmıştır, insan eli değmeden önce dünya Tanrı'nın yarattığı düzen içinde varlığını sürdürmekte idi. Fakat ne zamanki insan eli şehirler kurarak kendi hayat alanlarını sınırlamaya ve daraltmaya, dünyanın fiziksel yapısını değiştirmeye başladı, onun madde/varlık ve nesnelerle olan ilişkisini yeniden tanımlaması gerekti. Tanrı'nın sokakları vadiler, meydanları ovalar, havuzları göller, denizlerdi. İnsan kendisini bir sokağa ve birkaç odadan oluşan bir hayata mahkûm etti. Sartre, Unesco'nun 1964 yılında Kierkegard'ın 150. doğum yıldönümü onuruna düzenlediği anma toplantısında ilk insan Hz. Âdem konusu üzerinde durur. Sartre'a göre, ilk insan yeryüzünde tamamen bağımsızdı.[299] Dolayısıyla çağdaş insanın bugün karşılaştığı sorunlar tarihsel bir sürecin ürünüdür.

---

[298] **İstanbul Büyüsü**, s. 138.

[299] Gila J. Hayim, **The Existential Sociology of Jean-Pail Sartre**, CUP, London, 1966, s. 1.

Yığışma, kitlelerin birarada ve birlikte yaşama zorunluluğu yabancılaşmayı beraberinde getirdi. Hızlı sanayileşme ve burjuva iştihası bu süreci tetikledi. Öykünün kahramanı anlatıcı bütün gün hatta gecenin geç saatlerine kadar bu sokaklarda dolaşır. Bu sokakların birinde vaktiyle yüz yüze oturdukları beyaz yüzlü sevgilisini hatırlar. Onunla ilişkisi dış dünyanın tetiklediği bir 'yabancılaşma'nın yansımasıdır. Varoluşçuların dış dünya ve başka insanlarla ilişki kuramama temi burada kendisini gösterir. Sosyal bir iletişimden ziyade bir içgüdüye dayanan kadın-erkek ilişkilerinde bile bu iletişimsizliğin etkisi görülür. ""Hiçbir süre bir beraberlik kuramayacağız," dedi. "Hiç bir insanın hiçbir insanla beraberlik kuramayacağını biliyorum. Bu bağlar çoktan koptu. Bu yalan beraberliklere nasıl inanırım?."[300] Bu çağcıl insanın yaşadığı ve varoluşçuluğun da sahiplendiği türden bir korku ve tedirginliktir. Anlatıcı bunun ne tür bir duygu olduğunu düşünür: "Ardından tedirginliğini —bir tedirginlik miydi bu, yoksa varlığı aşan bir şey miydi— bütün çevresiyle betimlediğini ansıyorum."[301] Daha sonra varoluşçuluğun bu öyküde işlediği temaları özetlercesine öyküsünü bitirir:

> "Benim bilincimse, kilise avlusunun düz, beyaz, geniş taşları, beyaz mermerden ölü çocuk yontuları, ilerdeki, açık solgun denize— gecenin içinde nasıl da karanlıktı— doğru uzanan boşlukla doluydu, nesnelerle ve duyguların belirsiz, tehlikeli bir sona —ölümle yaşamın birleştiği, tutkuyla tedirginliğin yüzdüğü bir alana— aktığı bir şeydi sadece."[302]

Bu bir hayat tarifidir. İnsan bir *varolan* olarak nesnelerle duygularını, ölümle hayatı tanımlamak zorundadır. Varoluşçulara göre 'hiçlik' varlığın aktığı boşluktur.

Boğuntulu Sokaklar nesneleşen dünyada nesneleşen bireyin bir durum tespitini andırmaktadır. Öykünün öznesinin teklif ettiği birşey yoktur. Sokakları içine alan boğuntunun sebebi insanın ne kendi evrenini oluştururken ne de kendine bir alınyazısı kurgularken başarılı olamamasında yatmaktadır.

---

[300] **İstanbul Büyüsü**, s. 142.

[301] **Age.** s. 142.

[302] **Age.** s. 142.

RUS BİÇİMCİLİĞİ

Biçimci Yöntemin Kuramı

Şiir ve Romanda Yazınsallık

Rus biçimcileri 1915-1930 yılları arasında Rusya'da ortaya çıkmıştır. Sovyetler Birliği'nin resmî sanat ideolojisi ile çatıştıkları için özellikle 1930'lardan sonra baskı altında kaldılar. Bu baskı kimi kuramcıları susturdu kimilerinin de görüşlerinin değişmesine mecbur etti. Başta Viktor Şkolovski, Boris Eyhenbaum, Roman Jakobson Viktor Vinogradov, Yuri Tinyanov olmak üzere Osip Brik, Boris Tomaşevski, Vladimir Propp ve Tzvetan Todorov gibi isimler biçimcilik üstüne bir kuram geliştirme çabası içinde oldular. Bunların içinde Roman Jakobson (1896-1982), 1920'de Rusya'dan ayrılıp Çekoslavakya'ya yerleşir ve orada Prag Dilbilim Topluluğu'nu kuranlar arasına katılır ve ölümüne dek bu faaliyetin içinde olur.

Başlangıçta Rus biçimciliği fütürizm ile tam bir görüş birliği içinde hareket etmiştir. Hlebnikov, Mayakovski, Kruçenih gibi Rus fütürist şairlerin metinleri ile biçimci kuramın ilkeleri örtüşmekte idi. Zira bu kuramın temel ilkesi olan *alışkanlığı kırma* fütürüstlerde çokça kullanılan bir anlatım biçimi idi. Todorov'a göre biçimcilik:

> "Yazın üstüne yapılmış bütün incelemelerin, kendi gevezelikleri altında gizlemeyi başaramadığı şeyi, yani yazın sanatının öz nitelikleriyle ilgili pek az bilgi sunmuş olmayı ortaya çıkaran zorlu bir tutkudur bu kuram."[303] dır.

Biçimciliğin dayandığı temel ilkenin *alışkanlığı kırma* olduğunu yukarıda belirtmiştik zira alışkanlıklar, eşyayı ve onlarda yatan gerçekleri görmemizi, hissetmemizi engeller. Sanatta gelenek bir alışkanlığın devamından başka bir şey değildir. O halde fark edilmek ve bir başka biçimde algılanmak için alışkanlığı kırmak gerekir. Günlük hayatta mutad yaşama biçimini tekrar eden birey için günler birbirine benzer. Eşya ve olaylar da bir zaman sonra heyecan ve merakını kaybeder. Tekdüze bir hayat biçimi kendisini hissettirmeye başlar. Alışkanlıklar hayat biçimi haline gelir. Bireyler mevcut alışkanlıklarını değiştirmezse ya da Rus biçimcilerinin terminolojisi ile söylersek alışkanlıklarını kırma teşebbüsleri göstermezlerse hayattan zevk alamazlar. Her gün onlar için çileli bir yük haline gelir. Zira alışkanlık köreltir. Evin hanımının evin içindeki eşyaların yerini sık sık değiştirmesi, duvarları boyaması veya yeni eşyalar alması hep alışkanlıkları kırma

---

[303] **Yazın Kuramı,** Rus Biçimcilerinin Metinleri, Der. Tzvetan Todorov, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İst. 1995, s. 17.

teşebbüsleri olarak görülebilir. Aynı evin hanımının yeknesaklaşmış özel hayatına bir renk getirmek amacıyla artık kocasının gözüne başka türlü görünmek ihtiyacı ile saçını kestirip boyaması, yeni elbiseler ve aksesuarlarla eşinin karşısına çıkması da alışkanlığı kırma eylemi olarak görülebilir.

Sanat ve edebiyatta bu alışkanlığı kırma eski sanat ve edebiyat anlayışı ile yeni biçimlerin çatışması şeklinde görülür. Rus fütüristlerinden Mayakovski'nin yeni biçim şiirleri her ne kadar Mallarme'den esintiler taşırsa da klasik Rus şiirine karşı bir biçim arayışını temsil eder.

DİNLEYİN!..

Dinleyin!
Bu yıldızları böyle
her gece
niçin yakarlar?
Herhalde birisine gerekli diye?
Herhalde yanmalarını isteyen birisi var?
Ve herhalde birisi
bu balgam parçalarını
inci diye sayıklar?
Ve zorlayıp
bir öğle vakti kalkan toz borasını
Tanrı katına varır
geç kalmak korkusu yüreğinde
yalvarır

öper Tanrı' nın elini merhamet dilenerek
ağlar -
anlatır kendisine niçin bir yıldız
gerektiğini -
bu azaba yıldızsız katlanamayacağını
Ve sonra o birisi
gezdirir boğuntusunu diyar diyar
sakin gözükmeğe çalışarak:
"Şimdi daha iyisin değil mi?"
diye sorar
yoluna ilk çıkana
"Korkmuyorsun artık
değil mi?"
Dinleyin!
Yaktıklarına göre bu yıldızları

böyle
her gece
Birisinin işine yaramaları şart
öyle değil mi
ve şart olsa gerek
gene her gece
hiç olmazsa bir yıldızın yanıp sönmesi..
(Çev: Attilâ Tokatlı)

Mayakovski'nin biçimsel söylemine öykünen Nazım Hikmet de bu türün ilk ve başarıl örneklerin vermiştir. Kerem Gibi şiirine bakalım:

KEREM GİBİ
Hava kurşun gibi ağır!!
Bağır
bağır
bağır
bağırıyorum.
Koşun
kurşun
erit
-meğe
çağırıyorum...

O diyor ki bana:
— Sen kendi sesinle kül olursun ey!
Kerem
gibi
yana
yana...

"Deeeert
çok.
hemdert
yok"
Yürek
-lerin
Kulak
-ları

sağır...
Hava kurşun gibi ağır...

Ben diyorum ki ona:
-Kül olayım
Kerem
gibi
yana
yana.
Ben yanmasam
sen yanmasan
biz yanmasak,
nasıl
çıkar
karan
-lıklar
Aydın
-lığa...
Hava toprak gibi gebe.
Hava kurşun gibi ağır.
Bağır
bağır
bağır
bağırıyorum.
Koşun
kurşun
erit
-meğe
çağırıyorum.....
1930 Mayıs

Divan şiiri alışkanlıklarını kıramadığı için kendisini yenileyemedi. Gelenek dediğimiz şey, akıp giden süreçte kendi içinde kırılıp yenilenerek ortaya bir süreklilik koymaktır. Namık Kemal ve Gazi Giray, hatta Ziya Paşa

gazeldeki içeriğin alışkanlığını kırarak onu yaşayan edebiyatın formu haline getirmeyi başarmışlardır. Namık Kemal;

Tâ ebed merd olmaya ahdeyledim şânımla ben
Hüccet-i namusumu imzaladım kanımla ben

diye başlayan gazeline karşılık Gazi Giray;

Râyete meylederiz kâmet-i dil-cû yerine
Tuğa dil bağlamış kâkül-i hoş-bû yerine

Ziya Paşa da;

Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm
Dolaştım mülk-i İslâmı bütün vîraneler gördüm

beytiyle başlayan gazelleriyle biçimde değil ama muhtevada alışkanlığı kırmışlardı. Zira gazel formu bilindiği gibi genel ifadeyle aşk, şarap ve kadından söz eden bir form olarak neredeyse donmuş kalmıştı. Bu yüzden XVII. Yüzyıl şairi Nabi içeriğin bu tekdüzeliğinden yakınmış ve bir gazelinin mahlas beytinde;

Nâbî ile ol âfetin ahvâlini naklet
Efsâne-i Mecnûn ile Leylâ'dan usandık

diyerek divan şiirinin bu köreltici alışkanlığını muhteva bahsinde olsun kırmayı denemişti.

Biçime değil ama muhtevaya yönelik bir alışkanlığı kırma denemesiydi. Fakat gazel bahsinde alışkanlığı kıran devrimci hamleyi Attila İlhan serbest gazelleriyle yapacaktır. Şiirin sesi, imgeleri, kelime kadrosu, mazmunları hatta yer yer aruzun ritmini hissettiren dizeleriyle bu konuda tartışmasız örnekler vermiştir.

ŞARKİ KARİP GAZELİ

muhtemel ûdîler ki beyhude
suzinak bir meyan aranırlar
can terke müheyyadır aslında teni
onlar nedense hâlâ
vuslata cânân aranırlar

müstağni ve âsûde
ballı bir mehtap ki başa belâ
serviler biriktirir uzak çan seslerini
kaybolduğu yerde birdenbire belirir şehir
kervanlar ki yorgundur uzak asya'dan gelmiştir
karanlığa ıhtırıp partal develerini
köhne bir han aranırlar

edepsiz sülfür kokularıyla
bastırıp bulutlar en yukardan
kıvılcımlı ve kara
almaya can aranırlar
yâni kurban aranırlar
çatır çutur ezerek
yıldızları kesme billur ısfahan gecelerini
selâm-üs-salât aksedince ufuklardan
o mü'minler ki yoktur
aniden sırrolmuştur
bütün gözlerden nihan
bomboş cübbeleri birer hayalet
tenha avlularda tenha
bir şadırvan aranırlar
el yordamıyla
abdest almaya

Gazel alışkanlığını kıran bu örnek sadece edebiyat için estetik bir örnek sayılmamalıdır. Bu aynı zamanda eski zihniyetin veya buna bağlı olduğu edebiyat anlayışının da kırılması demektir. Bu bakımdan Rus biçimcilerinin ortaya koyduğu ilkeleri kendi edebiyatımıza uygular ve örnekler üzerinde dururken bu belirlemeyi de hatırlatmak gerekir. Bu bağlamda Attila İlhan'ın *Ç Koçaklaması* şiirini Köroğlu'nun koçaklamaları ile mukayese etmek, biçimde alışkanlığın nasıl kırıldığını ahatlıkla gösterir.

Rus formalistleri şiirde edebîliği sağlamak için işte bu alışkanlığı kırma ilkesine sarılmışlardır. Bunun arkasında gerek Rus edebiyatında gerekse bir geçmişi ve geleneği olan öteki milletlerin edebiyatlarının artık değişen toplumun sanatsal ve estetik ihtiyaçlarına cevap veremez olmaları ve edebiyattaki söylem ve biçim tartışmaları arasında hayata egemen öteki eskiye ait zihniyeti de sarsmak olduğu düşünülmelidir. Bizim edebiyatımızda Namık Kemal'in Divan edebiyatına o kadar saldırmasının arkasında bu edebiyatın temsil ettiği zihniyete karşı olan itirazı vardır. Yüzyıllardır erkeğine ağlayan, aşk karşısında zayıf bir bir figür haline getiren anlayışın karşısına Cezmi'leri, İslâmı Beyleri çıkarmış, Leyla figürünün yerine ise erkeğinin yanında cephede savaşan yeni mâşuk türü olarak Zekiye'yi çıkarmıştır. Namık Kemal'in yaptığı Acem ve Arab'ın aşk konusunda oluşturduğu ve yüzyıllar boyunca insanımızı değil ama edebiyatımızı etkileyen böyle edilgen bir estetiğe, köklerini ve ilk örneklerin Dede Korkut Hikâyelerinde bulabildiğimiz Türk'ün gerçek aşk anlayışını diriltmek ve bunu kolektif bilincin bir argümanı haline

getirmektir. Bu bakımdan *Vatan yahut Silistre* piyesindeki Zekiye karakteri bizim için çok önemlidir.

Yukarıda da ifade edildiği gibi Rus biçimcileri eserden hareket eder. Eserin biçimi, yazarın üslubu ve temel tercihleri alışkanlığı kırma yolunda söylemleri bu kuram için önemlidir. Rusların *ostrnenie* adını verdikleri İngilizce *defamiliarization* sözcüğü yukarıda tekrar ettiğimiz alışkanlığı kırma ameliyesinin adıdır. Şeyh Galib'in meşhur;

Tarz-ı selefe tekaddüm ettim
Bir başka lugat tekellüm ettim

beytini de Rus biçimcilerinin anladığı anlamda Divan şiiri adına bir 'alışkanlığı kırma' ve ötesine geçerek yeni bir alışkanlık *inşa* etme ameliyesi olarak görebiliriz.

O halde şiirde edebi olanı yakalamak için bu kurama göre mevcut ve egemen şiir dilinin alışkanlıklarını kırmak gerekir. Okurun artık kanıksadığı söylemlerden vaz geçip yeni söylemler, biçimler arayışına girmektir. Rus biçimcileri alışkanlığı kırmanın yolu olarak dilin işlevine yüklenirler. Gündelik konuşma dili ile sanat dili arasındaki farklılığa dikkati çekerler. Gündelik dil temelde bir tasarruf endişesi taşıdığı için –çünkü konuşmak enerji harcamaktır- sınırlı imkânlara sahiptir. İnsanlar konuşurken dilin bilincine varamadığı gibi ifadeyi zenginleştirmek için de bir gayretin içinde olmazlar. Meramlarını anlatmak onlar için yeterlidir. Halbuki şair, yazar ana malzemesi dil olduğu için bütün hünerini göstermek zorundadır. Bu bakımdan dilin imkânlarını kullanmakla kalmaz ona yeni imkânlar yüklemeye, eklemeye çalışır. Dilin dizgesini bozar, cümleyi alt üst eder, egemen kuralları çiğner ve dili alışık olmadığımız bir şekle sokar. Böylelikle ilk aşamada bizim okur olarak alışkanlığımızı kırar. Masallar *bir varmış bir yokmuş* tekerlemesiyle başlar. Halk hikâyeleri, *"raviyân-ı ahbâr, nâkılân-ı âsâ ve muhadissân-ı rüzgâr şöyle rivâyet eder kim.."* soylamasıyla başlar. Fakat modern bir masal olarak da okuyabileceğimiz Kafka'nın değişimi *"Gregor Samsa bir sabah yatağında kendisini dev bir hamamböceği olarak buldu."* cümlesiyle başlar. Yeni türlerin işe eski anlatım biçimlerini kırarak işe başladığını söylemek istemiyoruz, fakat artık anlatılan şeyden çok anlatma biçiminin öne çıktığını bunun da bir biçim (üslup) arayışını doğurduğuna dikkat çekmek istiyoruz. Sevdiği kadının yürüyüşündeki heybet, haşmet ve endamı belirtmek için;

Karahisar kalesi yıkılır gelir
Kâkülü boynuna dökülür gelir

diyen şair

Salına salına gelir geçersin
Âlemi kendine hayran edersin

diyen şairden daha biçimci bir endişe taşımıştır. O halde sorun anlatılan duygu ya da olayda değil anlatma biçimindedir. Bu da dildeki alışkanlıkları kırmakla mümkündür. Çünkü bizden önceki dil kullanıcıları (şairler ve yazarlar) belli bir üslubu benimsetmiş görünmektedirler. Bu üslubun dile, hayata, hatta ülkeye egemen iktidarla bir çeşit ilişkisinin varlığını da gözden uzak tutmamak gerekir. Ece Ayhan'ın ısrarla sivil bir şiirin peşinde olmasını, Cemal Süreya'nın folkloru şiire düşman saymasının biçim arayışları ile ilgili olduğunu düşünmekten kendimizi alamıyoruz. Zira folklor üzerinde uzlaşılmış ve kabul edilmiş bir sistemin adıdır.

> "Bir halk deyimi içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır. O kelimelerden o deyimlerdekinden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır. Tek yönlüdürler. İşlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracaktan çağrışımlar bellidir. Ne olsa değişmeyecektir. Bu kelimelerin meydana getireceği şiirlerle, mısraları hep şarkı mısralarından, hep türkü mısralarından meydana gelen şiirler arasında pek büyük bir ayrılık göremiyorum."[304]

Şair duyduğu endişede haklıdır. Zira bir atasözü, deyim, vecize ya da kelâm-ı kibar, nükte tüketilmiş ve anlamı donmuş bir yapıdır. Halbuki şiir çağrışımlar sanatıdır. Dilin ve kültürün olduğu kadar muhayyilenin imkânlarını da zorlar. Nazım Hikmet'in Türk Köylüsü şiirine bakalım:

TÜRK KÖYLÜSÜ
Topraktan öğrenip
kitapsız bilendir.
Hoca Nasreddin gibi ağlayan
Bayburtlu Zihni gibi gülendir.
Ferhad'dır
Kerem'dir
ve Keloğlan'dır.
Yol görünür onun garip serine,
Analar, babalar umudu keser,
Kahbe felek eder ona oyunu.
Çarşambayı sel alır,
Bir yar sever
el alır,
Kanadı kırılır
Çöllerde kalır,
Ölmeden mezara koyarlar onu.
O "Yunusu biçaredir

[304] Cemal Süreya, **Toplu Yazılar 1**, YKY. İst. 1991, s. 192.

Baştan ayağa yâredir",

Ağu içer su yerine.
Fakat bir kere bir dert anlayan düşmeyegörsün önlerine
Ve bir kere vakt erişip
gayrık yeter!..
demesinler.

Bunu bir dediler mi,
"İsrafil surunu urur,
Mahlûkat yerinden durur"
Toprağın nabzı başlar
Onun nabızlarında atmağa.
Ne kendi nefsini korur,
Ne düşmanı kayırır,
"Dağları yırtıp ayırır,
Kayaları kesip yol eyler abıhayat akıtmağa"
Bu manzumede yer alan
Çarşambayı sel alır,
Bir yar sever el alır,

dizeleri bilindiği gibi bir halk türküsünde yer alan *Çarşambayı sel aldı, bir yar sevdim el aldı* dizelerinin değiştirilmiş şeklidir. Şair bu iki dizeyi manzumesine eklemleyerek ona tıpkı türkünün kendisinde olduğu gibi lirik fakat dramatik bir çağrışım katmayı düşünmüştür. Bunda da başarılı olmuştur. Fakat bu iki dize türküdekinden farklı olarak bu manzumeye yeni bir anlam yükü ile gelmemiş, ona kendisinde kodlanmış anlamdan başka bir katkıda bulunmamıştır. Cemal Süreya'nın dediği de budur. Anlamı türküde tüketilmiş ve kodlanmış bir iki dizeyi bir başka metne taşımakla folklorun kod sisteminin içinde donmuş bir anlamı modern söylemle birleştirmek ve yeni bir çağrışım yapmak güç görünmektedir. Alışkanlıkları kırmak alışkın olduklarımızı dönüştürmek değildir.

Cemal Süreya bunu daha çok dil endişesiyle söylerse de bizi bu söylemi genişletebiliriz. Kendince bir ifade dili (oyun) vardır ve bu değişmez biçimde süregelmektedir. Modern çiftetelli, ya da dans topluluklarının koreografilerini de bu bakımdan alışkanlığı kırma eylemi olarak görebiliriz.

II. Yeni hareketi içinde Ece Ayhan bunu devrimci fakat yıkıcı bir üslupla yapmıştı. Bakışsız Bir Kedi Kara şiirine bakalım:

> Gelir dalgın bir cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağladığım yanıma. Danyal yalvaç için. Aşağıda bir kör kadın. Hısım. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki üzünç teyze

tavanarasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir kedi kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır eskici dede. bir korsan gemisi! Girmiş körfeze.

İlk bakışta alışık olduğumuz şiir formundan ayrı olarak dizeler alt alta değil de yan yana dizilmiş. Fakat bu şiirin özgün yanı dış formunda değil biçiminde yani anlatım şeklindedir. Şair sadece dış formu kırmakla kalmamış biçimde de kimilerinin yadırgayacağı yenilikler ya da değişiklikler yapmıştır. Başta şiirin adındaki sıfat olması gereken Kara kelimesinin ismin sonuna getirilmesidir. Bunda ne yenilik var denebilir.

Jülide Ergüder Kedi Kitapları 2 adlı yazısında;

"Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara."

Ece Ayhan'ın "kara kedi" yerine "Kedi Kara" sözüne bayıldım. Kara kediler üzerine maksatlı düzülmüş tüm o fasaryaları bir anda siliyor."[305]

diyerek bu başlığın aynı zamanda kara kediler hakkındaki kötü hurafeleri de yok ettiğini düşünmektedir. Bu da bir tür alışkanlığı kırma tasarrufudur.

Başını Alain-Robbe Grillet ve Natalie Sarraut'nun çektiği Yeni Roman anlayışını da bu bağlamda klasik roman anlatım biçimlerinin eskimesi üzerine, biraz da modern insanın eşyaya olan bağımlı hayatının bir yansıması olarak şahısların, mekânların ve apaçık olayların dünyasından 'şeyler'in dünyasına çekilmesi bağlamında bir 'alışkanlığı kırma' çabası olarak görmek mümkündür.

Rus biçimcileri Yeni Eleştiri yönteminde olduğu sanat eserini uğraşılarının merkezine alırlar. Yazarı, onun biyografisini, psikanalizi, sosyolojiyi ve eserin tarihle olan ilgisine sırt çevirirler. Taine, Saint-Beuve, Belinsky, Çernişevsky hatta Freud gibi asıl mesleği hekimlik olan fakat edebiyatla ilgilenen sanatçılar kendilerinden önce gelen kuramcılardan bu yönleriyle ayrılırlar. Sanat eseri biçimiyle açıklanabilen bir bütündür. Sanat eserinin dışında kalan yöntem ve unsurlarla açıklanmasına karşıdırlar. Geleneksel yöntemleri reddederler. Bu bakımdan Rus biçimcileri sadece eserin biçim özellikleri üzerinde durdular.

Viktor Şkolovski daha çok sanat eserinin teknik olarak algılanması üzerinde durdu ve bu görüşlerini Teknik Olarak Sanat adlı makalesinde ortaya koydu. Sanat eserinin 'yapım'ına dikkati çekti.

"Daha sonraki yıllar yoğun çalışma yılları oldu. Topluluk, araştırmalarında geliştirilmiş ilkelere dayandı ve

---

[305] Jülide Ergüder, **Agora**, Hürriyet, 22 Eylül 2000, Cuma

yazın kuramına olduğu kadar Rus yazınına, hatta Batı dünyası yazınına ilişkin ve o tarihe kadar gözden kaçmış olan pek çok soruna el attı. Başlıca kuramsal konular arasında şunları anımsatalım: Coşkusal dil ile şiirsel dil arasındaki bağıntı, dizenin sessel kuruluşu (R. Jakobson, Yeni Rus Şiiri ve Çek Şiiri Üstüne), dizenin kurucu ilkesi olarak tonlama (B. Eyhenbaum, Rus Lirik Şiirinin Ezgisi), ölçü (vezin), ölçü kuralı, şiirde ve düzyazıda ritim (B. Tomaşevski, Dize Üstüne), şiirde ritim ve anlam arasındaki bağıntı, yazınsal incelemelerin yön-tembilimi (Y. Tinyanov, Şiir Dilinin Sorunu), yapıta gerçeklik tarafından zorla benimsetilen gereklikler ile yapıtın kendi yapısının zorla benimsettiği gerekliklerin birbirine karışma biçimi (A.Skaftimov, Bilinaların Poetikası ve Doğuşu), olağanüstü masalın yapısı (V. Propp), anlatı biçimlerinin tipolojisi (V. Şklovski, Düzyazı Kuramı Üstüne), vb."[306]

Rus biçimcileri arasında Roman Jakobson şiirselliğin oluşumunu dilin şiirsel işlevini diğer işlevlerinden ayırarak ortaya koymaya çalışır. Konuşma, iletişimde bulunma, ima, cinas, iğretileme, nutuk, hiddet ve sevinç ünlemleri bu sınıflamada dilin diğer işlevleri arasına girer. Acıktığı için annesinden yemek isteyen çocuğun dili şiirsel değil bir ihtiyacı karşılamaya yönelik ifadeyi içerdiği için işlevseldir. Hatta şarkı söyleyen bir sanatçı da o kadar şiirse bir dil kullanmasına karşılık dili bir sanatsal eylem aracı olarak gördüğünden işlevsel yönüne hitap eder. Şiirsellik Jakobson'un ünlü bildiri dizgesinde yer alan; *göndericî-bağlam-bildiri, iletici-kod-alıcı* dizgesi bir iletişim olayında adı unsurun devreye girdiğini söyler. Bir bakıma göndericiden alıcıya uzanan çizgide bildiri ile ilişkide bulunan bağlam, kod ve iletinin katkısına dikkati çeker. O halde dil dizgesi de böyle bir yapı içinde çalışır. Şiirsel olanı yaratan bu türden bir ilişkidir. *"Eğer bildiri diğer beş öğeden birine değil de kendine yönelikse o zaman işlevi şiirsel olur."*[307]

Ne kadınlar sevdim, zaten yoktular

dizesinde şairin şiirsel bir dizgeyi yakaladığına tanık oluruz. Dizenin ilk anlam öbeği; *Ne kadınlar sevdim* kısmıdır. Okuyucu buradan sonra şairin bu kadınlarla ilgili bir özelliğini söylemesini beklerken o, şaşırtıcı bir biçimde *"zaten yoktular"* ikinci anlam öbeği ile şiirsel olanı yakalar. Eğer şair; *Ne kadınlar sevdim, hepsi güzeldi,* cinsinden bir dize yazmış olsaydı bildirinin işlevi kendisine yönelik değil okura yönelik olacaktı ve aslında bir 'bilgi'yi içerecekti.

---

[306] **Yazın Kuramı**, s. 19.

[307] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 165.

Aynı şairin;

Ben sana mecburum, bilemezsin

dizesi de bu türden bir şiirsel olanı yakalama bildirisi içerir. Zira dilimizin genel kuralı gereğince bir kimseye değil bir duruma mecbur olunur. Gitmeye, mecburum, çalışmaya mecburum, erken yatmaya mecburum, evlenmeye mecburum denilebilir fakat Ayşe'ye mecburum, taksiye mecburum, karakola mecburum denmez. Fakat denildiği takdirde ne olur. Eğer bağlam iyi kurgulanırsa, *Altın Yüzük Yeşil Taş* türküsünde olduğu gibi şiirsel olan yakalanır:

Altını bozdurayım
Sallana sallana
Gerdana dizdireyim güzel
Hayranam men ona
İpek mendil değilsen
Sallana sallana
Cebimde gezdireyim
Mecburam men sana

Hasan Hüseyin Korkmazgil'in Akarsuya Bırakılan Mektup şiirinde de dilin şiirsel işlevini rahatça görebiliriz:

AKARSUYA BIRAKILAN MEKTUP

incecikti
gül dalıydı
dokunsam kırılacaktı
dokunmadım
kurudu
gitme, sonbahar oluyorum, sonrası hiç
ağaçlar bükmesinler n'olursun boyunlarını
neden akşam oluyorum tren kalkınca
kırlangıçlar birdenbire çekip gidince
mendiller sallanınca neden tıkanıyorum
öyle çok acımasız ki öyle birdenbire ki
az önceki çiçekler nasıl da diken diken
gitme, sonbahar oluyorum, sonrası hiç

o sularda çimdik, bitti; köprüleri geçtik bitti
o elmanın tadı orda, o kuş çoktan öttü, bitti
artık çocuk değiliz, susarak da bir şeyler diyebiliriz
günler devlet alacağı, yıllar bir kadehcik buzlu rakı
oyunlar oyuncaksı, oyuncaklar eski şarkı
kavaklara oklu yürek çizip duran o çakı

nerde şimdi nerde şimdi, nerde o kan sarhoşluğu
gitme, sonbahar oluyorum, sonrası hiç

Bu manzumede de bildiri dikkati kendi düzenlenişine çektiği için şiirsel olanı yakalayabilmiştir. Daha şiirin epigramında yer alan:

incecikti
gül dalıydı
dokunsam kırılacaktı
dokunmadım
kurudu

dizelerinde okuyucu dokunmadım dizesinden sonra şairin gül dalı diye tasvir ettiği nesnenin kırılmayacağını dolayısıyla yaşayacağını söylemesini beklerken onun 'kurudu'ğunu öğrenir. Yine şiirde yer alan "sonbahar olmak", "akşam olmak" eylemlerinin öznesi bir insan (şair)'dır. Halbuki sonbahar ve akşam olmak bir doğa olayıdır. Gün akşam olur, mevsim de sonbahar. Şairin dikkati bildirinin üstüne çekmesiyle dilin şiirsel işlevi ortaya çıkmıştır. Esas itibariyle herhangi bir estetik olgunluğu yakalamış her şiirde bu türden örnekler bulmak mümkündür.

Rus biçimcilerinin roman türündeki edebiliği tıpkı şiirde olduğu gibi eserin kendisinden hareketle yakalamaya çalışır. Burada şiirin alışkanlığı kırma ameliyesi roman için de devreye girer. Şiirde gündelik dilin tuhaf ve alışık olunmayan bir biçimde düzenlenişinden kaynaklanıyordu. Rus biçimcileri roman ve öyküde edebiliği sağlayan unsurun değil olay örgüsü ve öykü (Syuzhet ve fabula) arasında olduğunu söylerler. Syuzhet roman ya da öyküdeki olay örgüsü anlamında kullanılmıştır. Bir metin içindeki olaylar zamandizinsel (kronoloji) biçimde fakat nedensellik ilkesine uyularak anlatılır. Fıtnat evlendiği erkeğin babası olduğunu ve sevgilisi Tal'at'a kavuşamayacağını anlayınca kendisini hançerleyerek öldürür. Fıtnat'ın başucuna gelen Tal'at da sevgilisinin acısına dayanamayarak oracıkta can verir. Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat* romanının final sahnesidir bu. Yazar hem olaydaki (her iki âşığın ölümü) nedensellik hem de zamandizinsel (ölüm zamanları) bakımından bu ilkeye uymuş görünmektedir. Bu bakımdan olay örgüsü yani Syuzhet burada *"yazarın düzenlediği olayların (olay örgüsünün) gerçek yaşamda takip etmesi gereken sıraya göre dizilmiş şekline işaret eder."*[308] Demek oluyor ki olay örgüsü bir nedensellik ilkesine bağlıdır. "Bu nedensel bağın gücü ne kadar azsa, zamansal bağ da o kadar

[308] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 166.

önem kazanır. Olay örgüsünü hafifletmek, konulu romanı bir kroniğe, zaman içinde bir betimlemeye dönüştürür."[309]

Fabula ise *"Yapıt boyunca bize iletilen, birbirine bağlı olaylar bütünü"*[310] olarak tanımlanır. Bir bakıma öyküdür bu. Fakat burada bir anlatı türü olarak değil de Rus biçimcilerinin kullandığı özel bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Örnek verecek olursak, faraza bir genç doğduğu yerde geçimini sağlayamayınca gurbete gitmeye karar verir. Arkada genç karısını ve çocuğunu bırakmıştır. Büyük kentte önce sıradan işlerde çalışır. Bu yolla büyük paralar kazanamayacağını anlayınca yasadışı yollara girer. Gözü pekliği sayesinde mafya içinde yükselir. Bu arada başka bir kadınla tanışır ve beraber yaşamaya başlarlar. Bir süre sonra bir soygun işine karışır ve polis tarafından yakalanır. Hapse atılır vs. şimdi benim özetlediğim biçimiyle bu gencin öyküsü hayattaki kronolojiye uygundur. Olaylar gerçekleşme sırasına göre verilmiştir. Birçok öykü ve roman da bu kronolojiye göre kurgulanmıştır. Fakat bu tekdüzeliği kırmak için öykü (fabula)'nün kronolojisine uymaz. Faraza olayları gencin hapishaneye düştükten sonra mesela bir koğuş ya da mahkeme sahnesinden hareketlerle geriye dönüş tekniğini kullanarak verir. Böylelikle düzyazıdaki, öykülemedeki 'alışkanlığı' kırmış olur. Yazar böyle yapmayabilir, başka bir anlatım biçimi deneyebilir. Olaylar yine hayattaki kronolojiye aykırı olarak hafızasını kaybeden kahramanın bölük pörçük hatırladıklarının okur tarafından bir araya getirilmesi suretiyle tamamlanabilir. Bu durumda da *fabula* görevini yapmış olur. Yani klasik anlatım biçimini kırmış olur. Namık Kemal'in *İntibah* romanı kendinden önceki klasik metinlerin yapısına sadık kalarak kasidelerin nesip bölümlerinde olduğu gibi bir tabiat tasviri ile başlar. Ama öte yandan Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanı Ferit'in sayıklamaları ile başlar. Halide Edip Adıvar *Handan* adlı romanında mektup tekniğini kullanır. Bu yazarlar söz konusu eserlerinde klasik kronolojiye uymadan alışkanlıkları kırarak fabulayı yani 'öykü'lerini anlatırlar.

İdeolojiye dönüştürme meselesine örnek olarak N. Hikmet'in Ferhat ile Şirin piyesini gösterebiliriz. Başlangıçta sevdiği Şirin'e kavuşabilmek için Mehmene Hatun'un öne sürdüğü koşulu kendi aşkı için tereddütsüz kabul eden Ferhad, zaman geçtikçe kendi arzusuna gem vurur. Arzen halkını bulaşıcı hastalıktan kasıp kavuran pis suyun yerine temiz suyu getirmeyi kendisine koplumsal bir dava haline getirir. O artık hem bir devrimci romantik hem de 'olumlu tip'tir. Artık onun gözünde Şirin'in aşkının büyüklüğü değil kendini adadığı davanın büyüklüğü kaplar. Mehmene Hatun on yıl geçtikten

---

[309] **Yazın Kuramı**, Boris Tomaşevski, Tema Örgüsü, s. 229.

[310] **Age.** s. 229.

sonra Ferhad ile Şirin'in kavuşmalarının şartı olan temiz suyu getirme şartından vazgeçerse de Ferhad bu işi bir onur meselesi haline getirir. O artık bu davanın neferidir.

"FERHAD: Kayayı bin adım deldim... Yani su bin adım ilerledi. Şimdi bir kalın kaya yığını daha çıktı karşıma, onu da deldim miydi, su, ovaya, ordan şehre akıverecek... Şehir halkı artık bir daha o akşamki gibi... O akşamki gibi ölülerine, susuzluktan sinekler gibi düşen ölülerine ağlamayacak... Bütün mesele bu yeni kayanın kalınlığında... Fakat ben gürzü biraz daha ağırlaştırıp...

ŞİRİN: Neler anlatıyorsun bana?

FERHAD: Sana kayayı nasıl deldiğimi, nasıl deleceğimi anlatıyorum, suyun şehre nasıl akacağını anlatıyorum... Kayaların...

ŞİRİN: Artık kayalardan bana ne, sana ne? Artık bir dakka, bir dakka bile durmak istemiyorum burda... Haydi, gidelim...

FERHAD: Hayır...

ŞİRİN: Ne? Hayır mı dedin? Ne diyorsun, Ferhad?

FERHAD: Bu kayayı da deleceğim, su akacak şehre. Çeşmelerden artık irin değil, tertemiz, ışıl ışıl su akacak...

ŞİRİN: Çıldırdın mı? Ablam koştuğu şarttan vazgeçti diyorum... Anlamıyor musun?

FERHAD: Ablanın bu işte bana şart koşmuş olduğunu çoktan unuttum...

ŞİRİN: Beni de...

FERHAD: Hayır... *(Şirin'e sarılır.)* Seni unutmak imkânsız... Yaşıyorum, seni nasıl unutabilirim. Seni unutsaydım çoktan giderdim burdan. Seni unutmak dünyayı sevmeyi, insanları sevmeyi, çeşmelerden akacak suyu sevmeyi unutmaktır. Halbuki bütün bunları her gün biraz daha çok seviyorum, yani seni, Şirin'i, her gün biraz daha çok, her gün biraz daha kendimden geçerek...

ŞİRİN: Anlamıyorum, hiçbir şey anlamıyorum, Ferhad... Hayır, hayır, anlıyorum, şeref meselesi, haysiyet, insan haysiyeti meselesi, vazife meselesi, başlanmış işi bitirmek meselesi, şehirde susuzluktan ölülerine ağlayan insanlar meselesi... Peki ama, bir de bizim, ikimizin meselesi var...

FERHAD: İkimizin meselesi, bütün bu saydıklarının dışında, ötesinde değil ki bir tanem."[311]

Nazım Hikmet klasik bir aşk öyküsünden sosyal gerçekçi bir metin yaratmaya çalışmıştır. İdeolojiye dönüştürme sadece edebî metinlerde değil kimi nesne ve eşyalarda da kendisini gösterir. Yakın tarihimizde, kasket, parka, postal, bıyık çeşitleri hatta dil ideolojiye dönüştürülme kaderinden kurtulamamışlardır.

[311] Nâzım Hikmet, **Oyunlar 2, Ferhad ile Şirin**, Adam yay. 3. bs. İst. 1991, s. 133-134.

YAPISALCILIK

Mâdâm kelâm câvidândır
Eş'âr dahi ebed-nişândır
Ziya Paşa

Yapısal Dilbilim

Yapısalcılık biri Ferdinand da Sausure'nin dilbilim diğeri Rus biçimciliği olmak üzere iki kaynaktan beslenir. Dilbilim alanında Saussure'in görüşleri klasik dilbilim hakkındaki görüşlerden ayrılmakta idi. Rus biçimciliği 1920'li yıllarda ortaya çıkmış Roman Jakobson'un 1930'lu yıllarda Prag'da sürdürdüğü çalışmaları ile Fransız yapısalcılarının önünü açmıştır. Bu konuda bir Bulgar kuramcı olan Tzvetan Todorov'un Rus biçimcilerinin metinlerini Fransızca'ya tercüme etmesiyle bu kuramın felsefî alt yapısı kurulmuş oldu.[312]

Yapısalcılık edebiyattan felsefeye, siyaseten matematiğe kadar hayatın hemen her alanda kullanılan bir kuramdır. Jacques Lacan bu kuramı psikanalize, Lévi-Strauss antropolojiye, Michael Faucault bilgi ve kültür arkeolojisine, Jacques Derrida felsefî metinlere, Propp Rus masallarına uyguladılar.

Edebiyatta yapısalcılık 1960'lı yıllarda Fransa'da Roland Barthes, Gérard Genette, Claude Bremond, A. J. Greimas ve Tzvetan Todorov gibi edebiyat bilimciler tarafından başlatılmıştır. Yapısalcılık kavramın kendisinden anlaşılacağı üzere bir nesnenin yapısına yönelir.

Saussure, kuramını gösteren / gösterilen ayrımını ileri sürerek zenginleştirmeye çalışır. Buna göre dil sistemi içinde yer alan sözcükler bir şeyi, nesneyi, kavramı işaret ettikleri için birer *gösterge* durumundadırlar. Bir gösterge gösteren ve gösterilen'den oluşur. Biri ses diğeri bu ses dizgesinin işaret ettiği gösterilen yani nesne'dir. Kalem sözcüğü, k, a, l, e, m seslerinin bir harf sistemi içinde biraraya gelmesinden oluşur. Bu gösteren'dir. Bu gösterinin işaret ettiği şey yazı yazmaya yarayın bir nesnedir. Bu ses dizgesi ile kalem adlı nesnenin işlevi açısından bir ima, bir ilişki yoktur. Saussure'ün deyişiyle 'dil sebepsizdir." Kalem denilen nesneye pekâlâ 'soba' da diyebilirdik. Gösterenle gösterilen arasında işaretlemede bir nedensellik bağı yoktur. Her ne kadar kimi resim yazısına bağlı dil sistemlerinde gösterenle gösterilen arasında bir nedensellik bağı kurulabilirse de genel anlamda böyle

---

[312] Todorov'un kitabı sonradan Türkçe'ye çevrilmiştir. bk. **Yazın Kuramı**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İst. 1995.

bir bağın olmadığı kabul edilir. Runik yazıda ok kelimesi ok işaretiyle gösterilir ve k sesinin bütün kombinezonlarını temsil eder. Yine Orhun yazısında ab / ev kelimesi ile onu gösteren çadır biçimindeki işaret arasında bir ilişki olduğu söylenir.

Başlangıçta böyle bir nedensellik bağı yoktur. Bir dil göstergeler sisteminden oluşur. Göstergeler de kelimelerdir. Fakat kelimeler zaman içinde ilk şekilleriyle kalmaz. Sözlüklere bakıldığında kimi sözcüklerin birer ikişer sayfa dolusu anlam içinde kullanıldıklarını görürüz. Bu o sözcüklerin çok kullanılmalarından, zaman içinde kazandıkları anlam zenginlikleriyle ilgilidir. Bu bakımdan Yunus Emre'nin Divan'ında geçen *öykünmek* sözcüğünü bugünkü *hikâye* anlamında değerlendiremeyiz. Yapısalcılık bir göstergeler sistemi olan dilin kendi iç kurallarına göre işlemesini kabul eder.

Saussure'e gelinceye kadar egemen olan dil anlayışı bütüncül bir yaklaşımdı. Buna göre dil dış gerçeklikte var olan nesneleri, kavram ve duyuları sadece adlandırmakla yetinirdi. Onun yapısıyla ilgilenmezdi. Bir yıldız sistemi vardı o kadar. Fakat Saussure'le birlikte yıldız sisteminin yapısı, çoban yıldızı, kutup yıldızı, büyük ayı, küçük ayı, samanyolu vs. yıldız sisteminin yapısı doğadaki hazır şekliyle değil dilin onu sistematize ettiği biçimiyle ortaya çıkarıldı. Saussure'e göre *"dil zaten mevcut nesneleri, kavramları sonradan etkileyerek bir çeşit katalog oluşturmaz, çünkü dil kavramlardan önce vardır."*[313] Doğaya bakarak toprakta yetişen her canlıya dil *bitki* adını vermiştir. Fakat bu dünyayı algılamak için onu parçalarına böler. Bu tasniften her bitkinin aynı olmadığı sonucu çıkar. Çiçek, ağaç, buğday, domates, soğan'ın ayrı birer kategori hatta çiçeklerin ve ağaçların kendi içinde alt kategorilere yani parçalara ayrıldıklarını görürüz. O zaman doğanın bu dil yapısı yeniden şekillenir. Aynı yerde yetişmese bile yüzlerce çam çeşidinin varlığını görürüz. Böylelikle ağaçlar hakkında elimizde bir gramer oluşur.

Yapısalcı kurama göre dil insanın algıladığı kavram ve şeyleri bir nedensellik ilintisi olmadan birimlere ayıran bir göstergeler sistemidir. Bu durumda bir göstergenin öteki göstergelerden ayıran ses sistemi önem kazanmaktadır. Cinas sanatı bu durumun düşmanıdır diyebiliriz. Siyah anlamındaki *kara* ile toprak anlamındaki *kara* sözcüğü gösteren olarak aynı ses değerine fakat gösterilen itibariyle farklı nesneyi işaret etmektedir.

Kara gözler **kara** gözler
Gözlerim *kara* gözler
Gemim deryada kaldı
Gözlerim kara gözler

---

[313] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 172.

Bu anonim manide *kara* sözcüğü hem göz rengi hem toprak anlamında kullanılmıştır. Gösteren aynı ses koduna gösterilen ise farklı nesneler olmaktadır. Saussure'un arzu ettiği bir gösterinin sadece bir gösterileni işaret etmesidir. Bu bakımdan sözcüklerin anlamını üreten dil'dir.

> "Gerçeklikle dil arasında doğal bir bağıntı yoktur, keyfi bir bağıntı vardır. Dili bilimsel bir şekilde eşzamanlı olarak incelemek istiyorsak onu dış dünyadan koparark bağımsız, kapalı bir göstergeler sistemi olarak incelememiz gerekir."[314]

İnsanlar yaşadıkları toplumun niteliğine ve ilişkide bulundukları çevrelere göre birçok dil sistemi kullanırlar. Askerlik yapan bir er, herşeyden önce bu sistemin dilini öğrenmelidir. Emir-komuta sisteminin şaşmaz gerekliliği askerlik denen dilin gramerini özetler. Artık er'in giyiminden, sakal tıraşına, nöbet tutuşundan harp sanatını öğrenmesine kadar birer sözcük olarak ifade edebileceğimiz birimleri tek tek uygulayarak askerlik gramerini öğrenmiş olur. Bu gramer içinde önemsizmiş gibi görünen postalların bağlama biçimi çok önemli olduğu kuşku götürmez olan silah kullanma sanatı bireyin algıladığı biçimde yani parçaların tekrar bir dizge ile birleştirilmesi sonucunda aynı anlam ve değer kategorisi içinde birleşir. Saussure

> "Tümüyle ele alındığında, dil yetisinin pek çok biçime büründüğünü karmaşık bir olgular bütünü olduğu görülür. Dil yetisi birçok alana açılır: hem fiziksel, fizyolojik ve anlıksal niteliklidir, hem de bireysel, toplumsal özelliklidir. İnsana ilişkin olguları kapsayan hiçbir bütüne yerleştiremeyiz onu. Çünkü dil yetisinin birliğini nasıl ortaya çıkaracağımızı bilemeyiz."[315] der.

Bu durumda dilimizde *"efradını câmi, ağyarını mâni"* sözünü hatırlatmak yerinde olacaktır. Bir metni oluşturan parçaların kendi anlam dizgesi içinde kabul etmek onun dışında olanları hesaba katmamak gerekir. Zira bir kelimenin tarihsel, dilsel, sosyolojik ve psikolojik göndermeleri olabilir. *Kancık* sözcüğü verdiği sözü tutmayan, aldatan insan anlamında kullanılır. Argoda kadınlar için de kullanılır. Sadakatten vaz geçen köpek için de bu sıfat kullanılır. Bir metnin içinde yer alan bu kelime yapısalcılara göre ancak iletişimde bulunduğu öteki sözcüklerle birlikte düşünülmelidir. Bu kelimenin tarih içinde yüklendiği anlam, taşıdığı göndermelere itibar edilmez. Zira onlar metin dışı anlamlardır. Bir kelimeyi sözlükte yer alan bütün anlamları ile bu kuram içinde değerlendirme ya da tefsir imkânı yoktur. Yapısalcılık bu tip çözümlemelere kapısını kapatmıştır.

Ne çapkın komşumuzdun sen Fahriye Abla

---

[314] **Age.** s. 173-174.

[315] F. De Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri, 1**, s. 31.

dizesinde *çapkın* sözcüğü Fahriye Abla'nın erkeklerle düşüp kalkan yönünü işaret etmek için değil, onun kadın erkek ilişkilerinde samimi ve rahat bir tavır sergilediğine işaret eder. Birinde kelimenin genel geçer anlamı diğerinde metin içindeki anlamı esas alınmıştır. Yapısalcılar kelimenin, parça ya da unsurun dilin işlenmesi ve kullanımı ile kazanılmış zenginlikleri üzerinden ulaşılan genel geçer anlamlarını değil, tamamlanmış bir bütün olan dizenin içinde kelimenin öteki kelimelerle kurduğu anlam izdivacından doğan anlamı ve çağrışımı esas alır.

Edebiyatta Yapısalcılık ve Uygulamaları

Edebiyatta yapısalcılık metnin dünyasına girmeyi amaçlar.

> "Erek, yazarın değil yapıtın dünyasına girmektir. Metnin içeriğine tutarlı bir yorum getirebilmek işinde elimizdeki tek ipucu kendisi, biçimidir. Etrafında dolaşmakla bir sonuca varamayız. Yapıtın yazarına bile tam açık olmadığını yazarlar söyler."[316]

Edebiyatın nesnesi eser olduğuna göre yapılacak iş bu nesneye tutarlı bir yorum getirebilmektir. Bunu yapabilmek için nesnenin yapısının çözümlenmesi gerekir:

> "Yapısalcılık, metni parçalara bölerek parçaları yeni bir düzene göre birbirlerine yaklaştırarak ele aldığı nesneyi baştan kurmaya uğraşır."[317]

Bunun pratikte yararı şudur. Tamamlanmış bir metni önce parçalara ayırıp sonra yeniden kurma eylemi sırasında metinde önceden fark edilmeyen, yüzeysel okumalardan kaynaklanan gözden kaçmış anlamları bulup onları açığa çıkarmaktır. İşte bu metinlerin *"çatısını kuran görevlerin bulunup düzenlenmesi bir gramer oluşturur."*[318] Kısaca metnin altında yatan yapıyı, grameri, yasaları ortaya çıkarmaktır. Bu sistem içinde metni oluşturan nesneler kendi başlarına taşıdıkları anlamla değil öteki ögelerle olan ilişkilerinde kazandıkları anlamla öne çıkarlar. Onlara anlam kazandıran bu sistem içindeki birbirleriyle olan bağlantıları, ilişkileridir. Yahya Kemal'in Rindlerin Ölümü şiirinde yer alan,

> Ve serin serviler altında kalan kabrinde
> Her seher bir gül açar, her gece bir bülbül öter

---

[316] Süheyla Bayrav, **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi**, Multilingual, İst. 1999, s. 55.

[317] **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi**, s. 59.

[318] **Age.** s. 59.

beytine baktığımızda metni (nesne) oluşturan ögelerin tek başlarına lugat anlamları dışında bir anlam taşımadıklarını görürüz. Fakat bu ögelerin kendileri gibi öteki ögelerle olan ilişkileri, bağlantıları şiirin yapısının ortaya çıkmasına, yani bu şiirin gramerinin, yasalarının ortaya çıkmasına hizmet eder. *Serin* kelimesinin *servi* ve *kabir* kelimesi ile olan ilişkisi bu türden bir ilişkidir. *Seher, gül, gece, bülbül* kelimeleri de bu beytin unsurlarındaki istifin gramerini verirler.

Divan şiirinde yazılan aşk konulu bütün gazeller bu yöntemle bir incelemeye tabi tutulduğunda bu edebiyattaki aşk kavramının gramerini çıkartabiliriz. Biz bu konuda özel bir çalışma yapmadık fakat kabaca bu gramerin;

kavramın öznesi ⟷ kavram ⟷ kavramın nesnesi + kavramın halleri + +

↓ ↓ ↓ ↓

Âşık ⟷ AŞK ⟷ mâşuk + engel+ıstırap+kavuşamama vb.

bu şekilde oluştuğunu ana hatlarıyla bir şema ile gösterebiliriz. Şimdi bu grameri okumaya çalışalım. Divan şiirinde aşk bir üst kavramdır. Âşık bu kavramın öznesi mâşuk da nesnesi durumundadır. Bir bakıma özne olan âşık duygusal eğilimini nesne üzerinden kavrama yöneltir. Yani burada asıl olan şey bir nesneye değil aşk'a âşık olmaktır. Nesne (mâşuk) ise bu yapı içinde edilgen durumdadır ve onun da eğilimi, yönelimi özneye değil onun üzerinden aşk kavramınadır. Aşkın bu iki figür arasındaki halleri ise metinlerin ayrıntılarını oluşturur. Âşığın (özne) acı çekmesi, mâşuğun özneye yüz vermemesi, onu görmezden gelmesi, yanına yaklaştırmaması, istigna göstermesi, vb. oyunlar iki sevgilinin kavuşmaması için kurgulanan küçük fakat gerekli oyunlardır. Bu edebiyatın aşk anlayışı budur. Zira bu edebiyat aşk estetiğini kurarken örneğini hayattan değil ilahî kaynaktan almıştır. Çünkü Tanrı'nın karşısında kulun durumu mâşuk karşısında âşığın durumuna benzer. Tanrı'nın sevgisini ve muhabbetini kazanmak kolay değildir. Bu yapının arkasında kaybedilmiş cennete kavuşma psikozu da yatmaktadır.

Böylece kaba bir tasnifle Divan şiirindeki aşk şiirlerinin (gazellerin) yapısını yani gramerini ortaya koymuş bulunuyoruz. Aynı çalışma Türk halk masallarında, destanlarda, modern öykülerde, roman ve şiirlerde de yapılabilir. Bu gramerin ortaya çıkarılması eseri anlamamızda bize yardımcı olur.

> "Yapısal çözümleme yöntem ve kuramlarının tamamının amacı halkbilim türlerini evrensel modellere ve formüllere indirgenerek ve böylece zamanla oluşturulacak bir folklor grameri sayesinde evrensel bazda mukayeseli çalışmaları daha

kolay gerçekleşir kılarak insanlığın kültürel ve zihni gelişimini anlayıp açıklayabilmektir."[319]

Yapısalcılığın halkbilimi sahasında uygulaması iki önemli yöntemi doğurmuştur. Bunlardan birincisi 'kahraman biyografisinin grameri' diğeri Rus araştırmacı Propp'un masallara ve Lévi-Strauss'un da mitlere uyguladığı yapısal çözümleme biçimleridir.

1. Kahramanın Biyografisini Çözümleme

Bu yöntemin amacı masal, destan, halk hikâyesi ve efsanelerde yeralan kahramanların ortak özelliklerini ortaya çıkararak bunların ışığında temel bir karakter inşa etmektir.

Bu konudaki ilk deneme Alman halkbilimci Johann Georg von Hahn tarafından 1864 yılında yapılmıştır. Hahn çeşitli anlatılarda yeralan kahramanların basit bir gramerini çıkarmakla işe başlar.

> "Perceus, Hercules, Oedipus, Amphion ve Zenta (ikizler), Leucestus ve Parrhaus (ikizler), Romulus ve Romus (ikizler), Dietrich, Wolfdietrich, Siegfried, Cyrus, Keyhüsrev, Karna ve Krishna"dan oluşan 14 kahramanın biyografisinden hareketle 16 maddeden oluşan bir kahraman formülü ortaya çıkarır. Onu Otto Rank, Lord Raglan, Eric Hobsbawm vd. izler. Kahramanın biyografisinin gramerini çıkarmak benzer başka metinlerin yapısal açıdan çözümlemelerine yandımcı olur. Bu konuda Özkul Çobanoğlu'nun yöntem uygulamalarını zikretmek yerinde olacaktır. Kıbrıs Türk halk kahramanlarının yanı sıra Çakırcalı Mehmet Efe. Oğuz Kağan ile Ertöştük'e uyguladığı kahramanın biyografisinin gramerini çıkarma yöntemi bu alanda yapılmış başarılı örneklerdir.[320]

---

[319] Özkul Çobanoğlu, **Halkbilim Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, Akçağ yay. 3. bs. Ank., 2005, s. 188.

[320] Özkul Çobanoğlu "Lord Raglan'ın Batı Halk Kahramanı Kalıbı Açısından Oğuz Kağan ve Er Töştük Destan Kahramanlarına Bakış" adlı makalesinde bilinen bu kahraman kalıbını bizim iki kahramanımıza uygulamıştır. Yazının bitiminde; "Sonuç olarak Oğuz Kağan ve Er Töştük'ün Batı ve Ortadoğu kaynaklı halk anlatılarına istinaden oluşturulan halk kahramanı kalıbı örneğinde yer alan pek çok kalıba uyum göstermekte iken bazı kalıplara da tamamen ters düştüğü veya kendilerine has özelliklere sahip olduğu görülmektedir." Dedikten sonra yapılması gereken şeyi işaret eder: " Bu husus da bu çalışmanın giriş kısmında işaret edilen tamamen Türk halk anlatılarına dayalı bir Türk halk kahraman kalıbı örneği oluşturma ihtiyacının önemini göstermektedir." der. Bk. **Umay Günay Armağanı**, Ank. 1996, s. 208.

Klasik motif araştırmasının kahraman boyutunu temsil eden bu yöntem başka sanat dallarına da uygulanabilir. Özellikle Türk sineması bu bakımdan bakir bir alandır. Mesela avantür ya da arabesk dediğimiz filmlerin başkarakterlerinin gramerini çıkarılması sinemamızın tip ve karakter zenginliği hakkında kesin bir bilgi verecektir. Gerek masal, destan, mitos, ve halk hikâyelerinde olsun gerekse roman, sinema ve öteki sanatlarda olsun her zaman bir gramer çıkarmak imkanı vardır. Sanat eserini anlamaya ve çözümlemeye yönelik bu çabaların dayandığı temel yöntemlerden biridir yapısalcılık. Şimdi bir fikir vermesi açısından Eric Hobsbawm'ın 'sosyal' veya 'soylu haydut' olarak adlandırdığı eşkiyaların 'halk kahramanı statüsü'ne yükselinceye dek yapısal olarak[321] izledikleri biyografik şemaya bir göz atalım:

> "i.) Kahraman, kanundışılık kariyerine bir suçla değil adaletsizliğin kurbanı olarak başlar. Resmi otoritelerce aranmasına rağmen onun yaptığı toplumunun halk kültüründe "suç" olarak değerlendirilmez.
>
> ii.) Kahraman, yanlışlıkları düzeltir.
>
> iii.) Kahraman, zenginden alır ve fakirlere, ihtiyaç içinde olanlara verir.
>
> vi.) Kahraman, meşru müdafaa ve intikam dışında asla adam öldürmez.
>
> v.) Kahraman, eğer yaşarsa halkının arasına saygıdeğer bir vatandaş ve hürmet gören bir birey olarak döner. Aslında, o halkının arasından hiçbir zaman ayrılmaz.
>
> vi.) Kahraman, una hayran halkı tarafından yardım görmüş ve desteklenmiştir.
>
> vii.) Kahraman, toplumunun üyelerinin resmi kurumlarla kendisine karşı işbirliğine girmemesi nedeniyle ancak toplum tarafından dışlanmış kişilerce kendisine yapılan kalleşlikler ve kurulan tuzaklar sonucu muhtelif yollardan biriyle öldürülür.
>
> viii.) Kahraman, en azından teorik olarak görülemez ve kolaylıkla ele geçirilemezdir.
>
> ix.) Kahraman, kralın veya imparatorun düşmanı değil fakat onların yerel despot idarecilerinin ve adaletsiz bürokratlarının düşmanıdır."[322]

Bu motifler okuyanlara çeşitli çağrışımlar yapacaktır. Bizim de gerek halkbilimi anlatı türlerinde gerekse roman, öykü gibi modern metinlerde

---

[321] **Halkbilim Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, s. 195.

[322] **Age.** s. 195.

gerekse bu metinlerin perdeye yansımış bir biçimi olan sinema filmlerinde benzer karakter gramerlerini görebiliriz.

Kendi edebiyatımızdan örnek verecek olursak Keloğlan masallarını inceleyerek Keloğlan'ın karakterini oluşturan özellikleri bir gramer halinde ortaya koymak ve ondan sonra ortaya çıkan bu kalıp çerçevesinde öteki masal kahramanlarıyla mukayeseli araştırmalara girişilebilir.

İkinci olarak Vladimir Propp ve Lévi-Straussu'un geliştirdiği yönteme bakalım. Propp, masallardaki kahramanların karakterlerinin yapısal çözümlemeleri yerine temel olayların yani fonksiyonların gramerinin çıkarılmasından yanadır. Buna göre masallardaki 'sabit' unsurlar kahramanların icra ettiği eylemlerdir. Eylemleri icra eden kahramanlar değişmekte fakat eylem sabit kalmaktadır. Hatta bu eylemler kimi zaman birbirinin aynısıdır. Şimdi Propp'un *sabit* ve *değişken* diye tanımladığı masal motiflerinin şemasını görelim:

> "1.Bir Çar kahramana bir kartal verir, kartal kahramanı başka bir krallığa götürür.
>
> 2. İhtiyar bir adam Sucenko'ya bir at verir, at Sucenko'yu başka bir krallığa götürür.
>
> 3. Bir sihirbaz, İvan'a küçük bir kayık verir, kayık İvan'ı başka bir krallığa götürür.
>
> 4. Prenses, İvan'a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan iri yarı adamlar İvan'ı bir başka krallığa götürür."[323]

Görüldüğü gibi kahramanların niteliği ve isimleri değişmekte fakat yapılan eylem *sabit* kalmaktadır. Bir bakıma aynı eylem değişik masallarda değişik kahramanlara yıptırılmaktadır.

Lévi-Strauss'un yapısal yöntemi eserdeki "doğal yapıyı ortaya çıkarmak için mitlerdeki öykülendirme ögelerini bölümlemeye ve yeniden düzenlemeye dayanır." (...) *"Mitin altında yatan diziyi ve kavramsal çerçeveyi incelemeyi" amaçlar."*[324] Mitlerin 'derin yapısı'nın peşinde olan Strauss, halkbilim anlatılarında keyfi ve raslantısal bir biçimde yer alan çeşitli elementler arasında mantıksal bir ilişkiye dayalı olarak tasviri bir ifade çıkarmak ister. B. Waugh'un Levi-Strauss'un çözümleme yöntemine uygulandığı bir efsaneyi aşağıya nakledelim:

> "Fakir bir kadın ineğini kaybeder ve insan kılığında bir şeytan ona, eğer kemeri altındakini on beş yıl sonra verirse ineğini bulmaya söz verir. Kadın kemerinde sadece ahırının anahtarı ol-

---

[323] **Age.** s. 198.

[324] **Age.** s. 219.

> duğunu düşünerek, vereceğine söz verir ve bir anda ineğini bulur. Ve o zaman hamile olduğunu ve şeytana doğmamış çocuğunu vermeye söz verdiğini fark eder. Çocuk on beş yaşına gelince kadın papazı duruma bir çare bulmak üzere yardım için çağırır. Papazın yardımıyla çocuk ve şeytan birbirlerini sınarlar. Başarısız bir hamleden sonra şeytan çocuk üzerindeki gücünü tamamen kaybeder."[325]

Bu model efsane şeytan-papaz-tanrı-kadın-çocuk düzleminde gerçekleşir. Efsanenin derin yapısı şeytanla tanrı arasında ya da erdemle günah arasında sıkışmış kadının durumunu ortaya çıkarmaktır.

> "Levi-Strauss'un modelini uygulayan Köngâs ve Maranda'ya göre, bu anlatıdaki arabulucu (mediator) papazdır ve tanrının gücünü temsil etmektedir" (...) "Şeytanın gücü insanın dünyadaki yaşamına yardım eder ve tanrı sadece sonsuz ve ebedi hayat için işe yarar; fakat eğer insan tanrının dünya hayatı içinde yardım ettiğini anlarsa, şeytanın gücü inkâr edilir ve sonsuz ebedi hayat elde edilir."[326]

Böylece eserin derin yapısı yani anlatıların arkasındaki, derinliğindeki gerçek anlam bir yorum biçimi olarak ortaya çıkarılır.

Edebiyatta yapısalcılık Ferdinand de Saussure'nin dilbilim alanında vardığı bulgulara dayanır. Bu bulgular genel dilbilim dersleri adıyla Berke Vardar tarafından da dilimize aktarılmıştır. Saussure'ün dil bilim alanında yapısalcılığa kapı açacak önemli bulgularından biri ünlü *dil(langue) / söz (parole)* ayrımıdır. Dil'den kasdı kendi içinde yeterli bir *dil* sistemidir. Söz ise bu dil sistemini oluşturan tek tek sözcükleri ifade eder. Halk biliminden örnek verecek olursak tek tek halk oyunları (bar, horon, halay, çiftetelli, zeybek, harmandalı) dildeki sözcükleri, genel anlamıyla bunların oluşturduğu sistem olan folklor da dili karşılar. Saussure'e göre bir *dil* belli bir zaman noktasında ele alınıp eşzamanlı (senkronik) olarak incelenebilir. Bunun için o dilin tarihsel gelişimini bilmek zorunluluğu yoktur. Buna göre Yunus Emre divanını ele alarak XIII. Yüzyıl Türkçesinin durumunu inceleyebiliriz. Yunus Emre'nin divanı bu konuda bizim için yeterli bir belgedir. Bu belgenin yapısı onu oluşturan bütün ögelerin parçalarına ayrılmasıyla ve bunların tekrar yeni bir dizgeyle baştan kurmaya çalışarak ortaya çıkarılabilir. Bunun için eleştirmenin Tarihî Türk şivelerini, Türkçenin tarihsel gelişimini, dil özelliklerini, ses değişmelerini bilmesi gerekmez. Bir otomobil kullanmaya başlayan sürücünün otomobilin, benzinli ya da motorinli motorların tarihsel gelişimini bilmediği gibi eleştirmen de üzerinde çalışacağı metnin (nesne)

---

[325] **Age.** s. 220.

[326] **Age.** s. 220

tarihsel geçmişini bilmek zorunda değildir. Sürücü sadece otomobilin gramerini bilmek zorundadır. Onu nasıl çalıştıracağını, hareket edeceğini, nasıl duracağını, trafik içindeki davranışlarını bilmek zorunluluğu vardır. İşte bu trafiğe çıkacak olanın bilmesi gereken gramerdir.

Görüldüğü gibi bu sistem birçok bakımdan Yeni Eleştiri'yi çağrıştırmaktadır. Bu yöntemin edebiyat incelemelerine getirdiği katkıyı bir misalle pekiştirelim: Mesela XVII. yüzyıla ait bir metinde geçen 'yosma' sözcüğü çok güzel sevgili anlamında kullanılmıştır. O zamanlar için tek karşılığı sevgilisine ıstırap veren, ona yüz vermeyen istigna sahibi güzeldir. Fakat aynı kelime XIX ya da XX. yüzyıl metinlerinde *aşifte, hafif meşrep kadın* hatta *fahişe* anlamında kullanılmıştır. Kelime zaman içinde anlam kayması ve genişlemesine sebebiyet vermiştir. Bir araştırmacı eğer XVII. yüz yıla ait bir metni *diacronic* yani art zamanlı bir yaklaşımla çözümlemeye kalkarsa o müstesna sevgiliyi fahişe durumuna düşürür. Bu kuramda dilin bütün referansları kendinedir. Metni kendi zamanı içinde tamamlanmış bir bütün olarak görür. Dil sistemini oluşturan söz'leri de tarih öncesinden ya da sonrasında kazandığı anlamlarla değil mevcut anlamıyla değerlendirir.

Türkiye'de yapısalcılık ile ilk akademik çalışmayı yapmış olan Tahsin Yücel, *Yapısalcılık* adlı kitabında bu kuramın dayandığı altı temel yönelimi şu şekilde özetler:

1- ele alınan nesnenin "kendi başına ve kendi kendisi için" incelenmesi;

2- nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir "dizge" olarak ele alınması;

3- söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde ele alınması;

4- bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim, vb. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi;

5- nesnenin "kendi başına ve kendi kendisi için" incelenmesinin sonucu olarak, "doğaötesel" (metafizik) değil, "özdekçi"(materyalist) bir tutum izlenmesi;

6- bu yaklaşımın felsefel, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, dolayısıyla düşüngüsel yaklaşımla bir ilgisi bulunmaması.

Berna Moran da Todorov, Greimas ve Gérard Genette'in uygulamalarını değerlendirerek çıkan sonuçları dört madde altında toplamıştır.

1. Edebiyat incelemesi tek tek yapıtların yorumlanmasıyla da değerlendirilmesi değil, edebiyat yapıtlarının tümünün uyduğu sistemin araştırılması demektir.

2. Bundan ötürü, edebiyatın tarih içindeki gelişimi bir yana bırakılarak, her şeyden önce eşzamanlılık içinde incelenmesi gerekir.

3. Edebiyatın eşzamanlılık içinde, kendi başına, bağımsız bir yapı olarak incelenmesi ise, bu yapıyı oluşturan öğelerin birbiriyle olan bağıntılarının, yani işlevlerinin saptanması demektir.

4. Bunu yapmak için de, dilbilimdeki söz'e tekabül eden somut edebiyat eserlerinden yola çıkarak bunların uyduğu sisteme (dil'e) ulaşmak şarttır; çünkü sistem ile tek tek eserler arasındaki bağıntı, dilbilimde dil ile söz arasındaki bağıntının benzeridir.

Bu ilkelerin ışığı altında bir metni incelemeye çalışalım.

Cahit Külebi'nin *Dostlara Türkü* Şiirini Okuma Denemesi

DOSTLARA TÜRKÜ

Dostlar bilin ki burda
Bir fakir Cahit Külebi
Garaja çekilmiş hurda
Paslanmış kamyonlar gibi
Bekler durur Ankara'da.

Ne kadın, ne aşk, ne kumar
Ne çalışmak, akşama dek;
Yüz vermez oldu sokaklar
Bir bardak su, biraz ekmek,
Yaşa yaşadığın kadar!

Gel be dünyalık hevesim
Sokul bir parça yanıma!
Toplasalar çıkmaz sesim
Bütün kızları başıma,
Gelmez elimi süresim.

Hasreti yeşerten, ufak
Ufak esen mavi rüzgâr
Nerde rüyalı ve uzak

Bıldır gezdiğim tarlalar!
Dul bir kadın kadar sıcak

Yukarıdaki temel ilkelerin ışığında ortaya konacak ilk şey metnin (nesne) bir gramerini çıkarmaktır. Dizge sözüyle 'yapı'nın kastedildiğini belirterek metnin yapısına bakmaya çalışalım.

İlk olarak biz Cahit Külebi adlı şairin bütün şiirlerinin gramerini çıkarmak değil sadece bu metnin gramerini çalışmayı seçtiğimiz için dikkatimizi bu nesneye (metin) yönelteceğiz. İkinci olarak bu metni edebiyat tarihi, bağlı bulunduğu edebiyat akımı, ihtiva ettiği evrensel gerçekler veya yazıldığı döneme ait iç ve dış etkiler bağlamında değil kendi içinde tutarlığı ve işlevi olan bir dizge (yapı) içinde inceleyeceğiz. Bu bakımdan metinde geçen Ankara sözcüğünün bir kenti tanımlamaktan öte bir anlam ve değeri yoktur. Onun Türkiye'nin başkenti oluşunun bu şiirle bir ilgisi yoktur. Sadece öznenin Ankara adlı bir kentte oturmasıyla ilgisi vardır. Biz eğer bu ilgiyi Ankara'nın tarihsel ve siyasal kimliği ile kurmuş olsaydık metinden uzaklaşmış olurduk. Şüphesiz bunu yapan kuramlar da vardır. İşte o zaman

Ankara'nın taşına
Gözlerimin yaşına bak

türküsünün metin için bir anlamı olurdu.

Bu kuramın bir başka ilkesi metni eşzamanlı bir bağlamda incelemektir. Burada tarihsellik ve art zamanlılık devreden çıkar. Metnin 'şimdisi' öne çıkar. Şiirde konuşan özne (burada şair) kendi şimdisinden söz etmektedir. Cahit Külebi şimdi hayatta değildir. Biz bu şiire ölü bir şairin metni olarak değil yazıldığı şimdi'nin metni olarak bakmak zorundayız.

Bu kuramın öne sürdüğü ilkelerden biri de *dil söz* ayrımıdır. Söz ile Cahit Külebi adlı şairin tek tek bütün şiirleri dil ile de bu şiirlerin oluşturduğu yekûn ifade edilir. Biz yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Külebi'nin bütün şiirlerinin gramerini değil sadece bu metnin gramerini çıkaracağımızdan söz'ü sadece bu metindeki parçalar üzerinde uygulamaya çalışacağız.

Dil dizgesinin (yapı) oluşturan unsurların öteki unsurlarla olan bağlantısını ya da ilişkisini karşıtlıklar tayin eder. "İkili karşıtlık olgusu, ortak bir paydada buluşan ögeler arasındaki farklılık durumunu gösterir. Esmer / sarışın, birey / toplum, gerekli / gereksiz gibi alışılagelmiş karşıtlıklar yanında söz gelimi Türkçe'deki h ve p sesleri de anlam ayırıcı işlev taşıdıkları için bir ikili karşıtlık oluştururlar.[327] Bu metinde karşıtlıklar öznenin içinde bulunduğu durum üzerine kurgulanmıştır. Özne /nesne ikilemi durum açısından metne egemendir.

---

[327] Prof. Dr. Ayşegül Yüksel, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama, M. Cevdet Anday'ın Tiyatrosu,** Gündoğan yay. 2. bs. Ank. 1995, s. 13.

Özne	nesne	durum
Fakir	kamyon	Garaja çekilmiş
Cahit Külebi		Hurda, paslanmış
Yaşlı	kadın / aşk	cinsel isteksizlik
İsteksiz	kumar	heyecansız
Yorgun	yemek su, ekmek	iştahsız ya da yasaklı
Yalnız sıcak	rüzgâr	dul bir kadın kadar

Metnin kurulduğu karşıtlıkları kabaca bu şekilde şematize edebiliriz. Bu durumlardan ne öznenin özel tarihine ne de metnin kimi ögelerinin kışkırttığı göndermelere ihtiyaç duyulmuştur. O halde bu metnin grameri;

Özne+zarf+yüklem şeklinde yani şair yaşlılık durumlarının neticesi olarak hayattan, kimi arzu ve isteklerden elini ayağını kesmiş olmanın ıstırabını dile getirmiştir, diyebiliriz. Kimi yapısalcılar büyük bir metni tek bir cümle olarak okumanın kolaylığı ve imkânından söz etmektedir. Bu duurmda bu metnin (nesne) şairini bilmemizin şiiri anlamak adına bir getirisi ve lüzumu yoktur. İşte yapısalcılık metni kendi içinde bir dizgeye göre okuma eğilimindedir. Bu metnin dizgesi (yapı) yukarıda ifade edildiği biçimdedir. Şimdi de bir başka metne bakalım:

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Paramparça şiirini yapısalcı ilkelerin ışığında incelemeye çalışalım.

Bedri Rahmi'nin *Paramparça* Şiirini Okuma Denemesi

PARAMPARÇA

Ağaç bütün
Işık bütün
Meyve bütün
Benim dünyam paramparça.

Büyük bir ayna kırılmış
Kırılıp yere dökülmüş
Kainat içine düşmüş
Düşmüş amma paramparça.

Yaprak yaprak yapıştırdım
Diyar diyar dolaştırdım
Bir alevdir tutuşturdum

Yandım amma paramparça.

İlk aşamada biz Bedri Rahmi Eyüboğlu adlı şairin bütün şiirlerinin gramerini çıkarmayı değil sadece Paramparça şiirinin gramerini, -yapısını, dizgesini- çıkarmayı düşündüğümüzden dikkatimizi sadece bu metin üzerine yoğunlaştıracağız. İkinci ilke metni eşzamanlı olarak incelemektir. Metnin diacronic (artzamanlı) incelenmesi onu tarihsel bir nesne yapacağından bakışımızı o taraftan çevireceğiz demektir. Üçüncü husus nesneyi oluşturan parçaların birbirleri ile olan ilişkisini (karşıtlığını) incelemektir. Şimdi metni oluşturan karşıtlıklara bakalım:

Metin *bütün -parça* karşıtlığı üzerine kurulmuştur.

Özne	özdekci nesne	durum
Lirik ben	dünya	paramparça
	ağaç, ışık, meyve	bütün
	ayna	paramparça
lirik ben	ayna	paramparça

Şimdi bu şemanın anlam dizgesini kurmaya çalışalım.

Ağaç, ışık, meyve doğaya it unsurlar bütün, özne paramparçadır.

Büyük bir ayna kırılmış, çevreye yüzlerce görüntü kırığı saçılmıştır, ayna paramparçadır. Özne bu kırığı onarmak ister. Yaprak yaprak yapıştırır, diyar diyar dolaştırır, alev gibi tutuşturur fakat yine özne yanar, paramparça olur. O halde bu metni (nesne) anlamlı bir dizge olarak okursak özne dış ve iç etkenlerin tesiri ile paramparça bir ruh hali içindedir, denebilir. Bu metnin anlam dizgesi böyle özetlenebilir. Bedri Rahmi'nin bütün şiirlerini inceleme fırsatı bulup onların bir gramerini oluşturma imkânımız olsaydı ortaya yine buna benzer bir dizge tanımı çıkacaktı. Yapısalcıların metnin dizgesini bulma konusundaki tercihi bir türün mesela masallar, mitler, destanlar, gazeller, halk hikâyeleri, gurbet şiirleri vs. bütün metinlerinin motiflerini çıkararak bir yapı şeması ortaya çıkarmaktır. Propp Rus masallarını bu yolla incelediği çalışmasında yedi eylem alanı tespit etmiştir. Bunlar, saldırgan, bağışçı, yardımcı, prenses, gönderen, kahraman, düzmece kahraman'dır. Biz de pekâlâ Keloğlan masallarını eylem alanı açısından bu tip bir tasnife tabi tutsak buna benzer sonuçlara ulaşırız. Zira genelde masalların kurgu ve yapısı birbirine benzer. Türk halk hikâyelerinde mesela özne-nesne (âşık-mâşuk), engelleyici-yardımcı figürler, sınav-engel, kavuşma-ayrılma vb. eylem durumları bu tip metinlerin dizgesini oluşturur.

Yapısalcılık metnin yüzeyindeki anlamı değil yazarın 'söz'den hareketle oluşturduğu derin anlamı bulmaktır. Halk hikâyelerinin, mesnevilerin derin anlamı hayatta hiçbir şeyin kolay ve bedelsiz elde edilemeyeceği, zorlukların, engellerin aşılması gerektiğidir. Bu bakımdan bir metnin anlamı bir büyük 'cümle' olarak kabul edilebilir. *Ali camı kırdı* basit bir cümledir. Burada öznenin, nesnenin işlevi söz konusudur. Ali'nin camı kırma eylemini nasıl yaptığı açık değildir. İşte *cam* ve *kırma* ögeleri ister istemez taş unsurunu beraberinde getirecektir. Fakat eğer bu cümle Ali camı taşla kırdı şeklinde olsaydı metin bir dizge unsuruna daha kavuşacaktı. Böylelikle bir parçanın öteki parçalarla bağlantısı daha rahat bir biçimde ortaya konmuş olacaktı. Her bir ögenin niteliği ve işlevinin artması metnin derin yapısını daha rahat çözümlememize yardımcı olacaktır.

Yapısalcı kuramın sürdürücülerinden Jacques Derrida'ya göre yazar, kullandığı sözcüklerin anlamını yalnızca onları kullanırken fark eder. Çünkü yazar da kendisinden önce, kendisi dışında oluşmuş olan 'retorik' olgularının kölesidir. Bu nedenle yazar da yalnızca bir 'okur'dur."[328] Yapısalcı kuramın dayandığı gösteren-gösterge-gösterilen bağlamı bu durumda göreceli ve tartışmalı bir hale gelmektedir. Zira bu fikre göre bütün gösteren ve göstergeler önceden dilde hazır durumda mevcuttur. Eleştirmenin yapacağı şey bunları tespit etmektir. Referansı da metin değil dildeki kullanımları olacaktır. Yapısalcılığın ruhuna aykırı hatta tam zıt bu görüşler metni bağımsız somut bir nesne görme eğiliminde olan yapısalcılıkla çelişmektedir. Derrida;

> "Saussure'ün iddia ettiği gibi gösteren ile gösterilen arasında tek bir bağlantı yoktur. Anlam tamamlanamaz, çünkü her gösterenin anlamı diğer bütün gösterenlerle bağıntılıdır."[329]

der. Anlamı bir tek kategoriye indirgemeye çalışan yapısalcılık ile Derrida'nın ileri sürdüğü fikirler çelişse de yapısalcılığın bir sonraki gelişmiş aşamasını gösterir. Zira *dil* dizgeyi oluşturan *söz* unsurlarının bir değil birden fazla anlamını dikkate almaktadır. Derrida'ya göre; "bir metnin anlamı, ayağını yere sağlam basan sabit bir anlam değildir, oynaktır, kaypaktır, çelişkilidir ve dolayısıyla belirsizlikler taşır."[330] Bunun nedeni edebî eserin kendi içinde tamamlanmış bir bütün olarak değil de geçmişte yazılmış başka metinlerden izler taşımasıdır. Leyla'yı sadece bir mesnevinin kadın karakteri olarak görmek isteyen yapısalcı anlayış onda sembolize edilen edilgen mâşuk tipini ve bunun bütün bir divan edebiyatında, sözlü kültürde yüklendiği ve

---

[328] **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, s. 15.

[329] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 185.

[330] **Age.** s. 185.

çağrıştırdığı anlamı görmezden gelecektir. Kelimenin *gece, karanlık* anlamı da öznenin işlevi ile yakından bağlantılı olduğu görmezden gelinecektir. İçinde sadece Mecnun'un adı geçen bir aşk şiirinde ister istemez öteki'ni hatırlatan bir anlam dizgesi oluşacaktır. Bu bakımdan Derrida'nın savı bu konuda tutarlıdır.

GÖSTERGEBİLİMSEL EDEBİYAT KURAMI

Dil, gösterir, resimler; çekilir
Anlam neden sonra belirir
İlhan Berk

Göstergebilim (Semiologie / anlambilim) alanında ilk çalışmalar Amerika'da Charles Sanders Pierce ve Avrupa'da Ferdinan de Saussurre ile başlar. 1960'lı yıllardan itibaren büyük bir gelişme kaydeden göstergebilim, *"göstergelerin sistematik olarak incelenmesi anlamını taşır."*[331] Temelde yapısalcığın dilbilimdeki uygulaması olarak kabul edilebilir. Hatta Saussure dilbilimin göstergebilimin bir bölümü olduğunu söyler.[332] Rus masallarını yapısalcı yöntemle inceleyen V. Propp'un Rus masallarını incelemesinden sonra vardığı sonuç, masal kişilerinin değiştiği, eylemler ve kahramanların fonksiyonlarının değişmediği ilkesi idi. Propp'tan sonra Algirdas Julien Greimas La Sémantiques Structurale adlı eserinde ilk kez *"bir metnin iç işleyiş biçimlerini ve göstergeler sistemindeki anlamsal yapıların eklemlenişlerini ortaya koydu."*[333] Greimas göstergebilimi *"insan için dünyanın ve insanın anlamı"*nı ortaya koyan bir yöntem olarak tanımlar.

> "Göstergebilim "anlatılarda, metinlerde anlamların nasıl birbiriyle eklemlenerek üretildiğini araştıran, öncelikle de bu üretim sürecini ortaya koyabilecek bir kurumsal aygıt (düşünme modeli) geliştiren bir bilimsel tasarıdır."[334]

Edebiyat alanında göstergebilim bir metni anlamaya onu objeleştirmeye, ifade edileni anlamaya çalışır. Saussure'ün yapısalcı dilbilim yönteminin salt 'dil'in gösteren yanına değil aynı zamanda 'gösterilen' yanına dikkati çeker. Böylece bir nesne olan metinde gösterilen (anlatılan) anlamı kavramak daha kolaylaşır. Edebiyat incelemelerinde piyasaya sürülen yeni bir metnin onu pazarlayan medyanın gücünden bağımsız okunması, sıradan okuyucu için güç bir süreçtir. Zira günümüz ticari anlayışı edebiyat eserini bir yazınsal metinden çok ticaret nesnesi, metaı olarak gördüğü için haklı olarak onu çetin piyasa koşulları içinde en geçerli yöntemle pazarlayacaktır. Yazınsal metnin ticaret nesnesine dönüşmesi onun yazınsallığını kamufle eder. Bunun

---

[331] Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, s. 123.

[332] Hilmi Uçan, **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, Perşembe Kitapları, İst. 2002, s. 63.

[333] **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, s. 63.

[334] Mehmet Rifat, **Gösterge Eleştirisi**, Kaf yay. İst. 1999, s. 18-19.

neticesi olarak ortalıkta yazınsal değeri olmayan 'büyük' eserler dolaşırken, yazınsal değeri fark edilmemiş ya da bir ticari *nesneye dönüştürülmemiş* gerçekten büyük eserler kütüphanelerin tozlu raflarında kendisini günışığına çakartacak bir himmet eli bekler. O halde okurun bu gibi medyatik ve ticari yönlendirmelerden korunması için metni 'okumayı' bilmesi gerekir. Zira yazınsal metin, dilin ördüğü okur ile yazar arasındaki tek ve mutlak bağdır. Göstergebilimin amacı *"varsayımsal-tümdengelimli bir kuramı, tutarlı, tümükapsayıcı, yalın ve üretici bir biçimde yaratma tasarısını sürekli olarak geliştirmektir."*[335] Başdöndürcü bir hızla hayatımıza giren nesneler ve onların anlam dizgelerini kavramak onları hızlı ve sistematik bir anlama ve algılama dizgesine ihtiyaç göstermektedir. Bunun için medyadan, bilgisayara, reklam dünyasından eğitim programlarına kadar ortaya çıkan yeni göstergelerin dilini çözmek için göstergebilime ihtiyaç duyulmuştur.

> "Göstergebilim, daha geniş ve daha yalınlaştırılmış bir anlatımla, insanın içinde yaşadığı dünyayı anlamasını sağlayacak bir model, bir örnekçe geliştirir. Çevresini anlamaya çalışan herkes zaten bir gösterge avcısıdır. Daha fazla çabayla bu anlama süreci yöntemli bir biçime dönüşebilir."[336]

Göstergebilim göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak tanımlanır. Peki gösterge nedir? Türkçe literatürde gösterge benzin, gaz deposundaki yakıt durumunu gösteren araç olarak öne çıkmıştır. Bir aracın, uçağın göstergeler şeması çeşitli işlev ve durumların vaziyetini gösterir. Isıölçerler, gazölçerler, tansiyon ve şeker ölçüm cihazları bu bakımdan birer gösterge taşırlar. O halde göstergenin nitelediği bir *gösterilen* vardır. **L-i-m-o-n** sesleri *limon* denilen sarı kabuklu ekşi ve sulu nesneyi gösterir. Bu bakımdan bu seslerin bu nesnenin işleviyle nedensel bir ilişkisi yoktur. Zira bu nesneyi Alman ayrı, Fransız ayrı, Rus ayrı seslerle karşılamaktadır. Ve eğer biz Fransızca bilmiyorsak *citron* kelimesi bize bir şey ifade etmeyecektir. O halde gösterge; *"Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı bir göstergedir"* [337]diye tanımlayabiliriz.

Göstergebilimin kurucusu Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce'a göre üç temel gösterge vardır.

> "Gösterenin karşılık geldiği şeye az çok benzediği (örneğin birinin fotoğrafı) "ikonik" gösterge; göstergenin belirlediği şeyle birlikte anıldığı (dumanın ateşle, kırmızı noktaların kızamıkla) "dizinsel" gösterge; ve Saussure'de olduğu gibi göstergenin,

---

[335] **Gösterge Eleştirisi**, s. 19.

[336] **Age.** s. 20.

[337] Fatma Erkman, **Göstergebilime Giriş**, Alan yay. İst. 1987, s. 10.

göndergesi ile sadece keyfi veya uzlaşımsal olarak ilişkili olduğu "simgesel" gösterge. Göstergebilim bu ve bu tür sınıflandırmaları yapar:" "Düzanlam" (işaretin karşılık geldiği şey) ve "yananlam" (onunla ilgili olan diğer işaretler) arasında, "kodlar" (anlamları üreten kurallı yapılar) ve bunlar tarafından iletilen mesajlar arasında, "dizin" (birbirlerinin yerine konabilen göstergeler grubu) ve "dizi" (göstergelerin birbirleriyle bir "zincir" halinde birleşmesi) arasında ayrımlar yapar."[338]

Biz bu kuramda daha çok yazınsal metinler üzerinde durduğu için Greimas'ın göstergebilimsel bakışını izaha çalışacağız.

Greimas için önemli olan metnin 'anlamlanma'sıdır. Bunun için metnin yapı'sının bilinmesi gerekir.

"Bu kavram onun için anahtar bir kavramdır. Ona göre dünyanın, evrenin, insanın ve nesnelerin bizim için bir biçimi olabilmesi için 'farklılıkları' algılamak gerekir."[339]

Bu da aynı anda iki nesne-terimi algılamakla gerçekleşir.

"Farklılıkları algılamak ise "aynı anda mevcut iki nesne-terimi kavramaktır; bu terimler arasındaki ilişkiyi kavramak ve bunları birbirine bağlamaktır. (...) Öyleyse yapı, bu iki terimin varlığı ve aralarındaki ilişkidir"[23].

Siyah olmadan beyaz; karanlık olmadan aydınlık; büyük olmadan küçük anlaşılamaz. Bu iki nesne-terimin ortak özellikleri, benzerlikleri olduğu gibi farklılıkları da vardır: Siyah ve beyazın ortak özellikleri birer "renk" olmalarıdır, ama birbirinden de ayrı özelliklere sahiptirler." [340] O halde *"kâinatta her şey zıddıyla kâimdir"* düsturunu burada hatırlatabiliriz. Âkif Paşa ünlü Adem Kasidesi'ni varlık-yokluk dizgesi üzerine kurgulamıştı. Bir şeyi (nesne-kavram) yaratan ve anlamlandıran zıddı, karşıtıdır.

Birinin ötekini olumlu ya da olumsuz nitelemesi ve aralarındaki ilişki yapı kavramını oluşturur. "Greimas bu ilişkilere "ayrışım" ve "bağlaşım" ilişkileri adı verir. Göstergebilimsel bir çözümlemede genellikle ayrışım (V, U), bağlaşım (∧, ∩) sembolleriyle gösterilir."[341]

İşte bu gösteren ve gösterilen dizgesi göstergebilimsel okumanın alfabesine girişi gösterir. Greimas'ın karşıt ya da özdeş nesneleri iki düzlemde eklemlenir: *gösteren* ve *gösterilen*. *"Göstereni anlamın algılama düzeyinde*

---

[338] **Edebiyat Kuramı**, s. 124.

[339] **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, s. 73.

[340] **Age.** s. 73.

[341] **Age.** s. 73.

belirlenmesini sağlayan öğeler ya da öğe toplulukları oluşturur; gösterileniyse gösterenin kapsadığı ve ortaya çıkarılmasını sağladığı anlam ya da anlamlar."[342] Bu iki varlık yani gösteren ve gösterilen daima bir karşılıklı bağıntı içindedir. Fakat anlam *"kendisini ortaya çıkaran gösterenin türüne ya da niteliğine bağlı değildir."*[343] Bedri Rahmi Eyüboğlu sevgilisinin güzelliğini hem şiire hem de tuvale dökmüştür. Gösterilen aynı olduğu halde gösterinin türü (şiir ya da resim) farklıdır. Aynı şekilde bir köylü kızı sevdiği erkeğe olan aşkını bir mendile, kilime işleyebildiği gibi bir maninin dizelerine de dökebilir. Göstergenin türü bu bakımdan bağlayıcı değildir. Kurtuluş Savaşı hem resimde hem müzikte hem edebiyatta hem de siyasal metinlerde değişik tarzda ifade edilmiştir. Gösterilen değişmediği halde gösteren değişebilmektedir. Bunun nedeni gösterilenin göstergeden önce yani anlamın metinden önce varolmasıdır. Sevgilisine buluşma teklif eden genç önce bu anlamla birliktedir. Onu gösterecek bir göstergenin fırsatını kollar. Önce yaklaşıp konuşma, olmazsa, işaret dili, ya da ıslık vb. gibi yöntemler kullanır. Yani önce anlam vardır. Sonra bu anlam uygun bir taşıyıcı göstergeye bürünür.

Bir metnin göstergebilimsel çözümü için belirli aşamaların aşılması gerekmektedir. Önce metnin yapısının görünümüne bakmak gerekir. Hjelmslev anlama ulaşabilmek için metnin anlatım ve içerik düzlemlerini ele almak zorunluluğunu belirtir. Öncelikli olarak bir metnin anlam yapısını anlatım ve içerik denilen iki tabaka oluşturur. *Anlatım* gösteren'dir; *içerik* ise 'gösterge birimleri' ile dilbilgisi-biçimbilim'den oluşur.

Greimas'ın kendisinden önceki dilbilimcilerden farkı, dikkatini daha çok gösterilen üzerine yoğunlaştırmasıdır.

Yazınsal metnin bir ***anlatım*** ve ***içerik*** düzleminden oluştuğunu belirttik. *Anlatım* düzlemi de ses zincirinin oluşturduğu ***derinyüzey*** ve dilbilimsel sistemin oluşturduğu ***yüzelseydüzey***'den oluştuğunu belirtelim. Buna karşılık *içerik* düzlemi de *anlambirimleri*'nin oluşturduğu *yüzeyseldüzey* ve *göstergebirimcikler*'in oluşturduğu *derindüzey*'den oluşur. Bu şematik önbilgiden sonra yapılacak şey metni 'kesitler'e ayırmak olacaktır.

Göstergebilimsel çözümlemede ilk düzey ***anlatı düzeyi***, ikinci olarak *söylem* son olarak da ***anlamsal-mantıksal düzey***'gelir.[344] Buna göre anlatı ve söylem düzeyi yüzeysel düzeyde yer alır. Anlamsal-mantıksal düzlem ise derin düzey'de yer alır. Zaten göstergebilimsel inceleme de anlamı bu derin düzeyde arar. Öncelikle yüzeysel düzey olan **Anlatı düzeyi**'ni irdeleyelim:

---

[342] **Yapısalcılık**, s. 105.

[343] **Age.** s. 106.

[344] **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, s. 77.

Bu aşamada metin kesitlere ayrılır. Yazınsal metindeki belirgin çizgilerin tespit edilmesi için *kesitlere* ayrılması şarttır. Metnin kesitlerini oluşturan *durum* ve *olay* bağlantılarıdır. Okuyucu metnin başından sonuna anlatılan durumu iyi gözlemlemelidir. *"Kesitlere ayırma, kendi içinde bir ilk çözümlemeyi oluşturur. Metnin düzenlenişini ortaya koyar.(...) Kesitler, olayların sunumunu, anlatının anlatış biçimini düzenlerler."*[345] Metne giriş sayılabilecek bu aşamada okur metnin *"anlatı ritimlerini"*[346] yakalamaya çalışır. Yazınsal metin bu konuda okura yardımcı olabilir. Kimi yazarlar egemen yazı ve noktalama işaretlerine muhalif bir anlatım tarzı kullanırlar. Paragraflar, özel işaretler, ya da anlam dizgeleri, kimi grafiksel ayrımlar vb. metnin kesitlere ayrılmasına yardımcı olabilir. Şiir metinlerinde dize, beyit, kıt'a ya da daha uzun dizeli yapılar bu konuda iyi birer örnektir. Düzyazılarda ise paragraf, cümle ya da özel biçimlendirilmiş metin parçacıkları bu konuda yardımcı olabilir. Ama yine de bu kesitlemede dikkat edilecek husus anlamın akışındaki kesinti ve değişme olacaktır. Ayrıca bugün, dün, yarın, üç yıl evvel, beş yıl sonra gibi kimi zaman ifade eden ibareler yanında cinayetten önce, göçten evvel, okula gitmeden gibi hem zaman hem de vak'a durumunu belirten ifadeler de bu konuda yardımcı olabilir. Bu bir bakıma yapısalcıların yaptığı gramer çıkarma edimine benzer. Kısaca, *"bir anlam birliği oluşturan her sözce parçası bir kesiti oluşturur."*[347]

İkinci olarak anlatı izlencesi denilen aşamaya geçilir. Anlatı izlencesi bir metinde ***önce-şimdi-sonra*** düzleminde gerçekleşen ilişkidir. Çözümleme için bu ilişkinin tespiti gerekir. Metnin öznesi, eyleyen özne olayların failidir. Her özne-nesne ilişkisi mevcut durumu bozar yeni bir durum yaratır. Hz. Peygamber'i öldürmeye giden Hz. Ömer'in O'nu gördükten sonra kılıcını bırakıp Müslüman olması hadisesi buna örnektir. *"Böylece bir durum sözcesi, bir edim sözcesiyle, yeni bir durum sözcesine dönüşür."*[348] İşte öznenin edimine göre değişen bu durum ve dönüşüm sürecine anlatı izlencesi denir. Bu anlatı izlencesini oluşturan altbirimler söz konusu olabilir. Bu durumda alt-anlatı izlenceleri birtakım neden-sonuç ilişkisi içinde ana-anlatı izlencesine bağlanır. İntiharı bir ana-anlatı izlencesi olarak kabul edersek beşik kertmesi ya da akraba evliliğine zorlanmak, sevdiğine kavuşamamak, ticarî iflas, depresyon vb. gibi sebepler ya da aracı unsurlar alt-anlatı izlenceleri olabilir. Ya da ayrılık bir ana-anlatı izlencesi, ruhsal uyuşamama, yoksulluk, kültür

---

[345] N. Everaert-Destmedt, **Semiotique du Recit**, Ed. Univ. De. Boeck, Bruxelles, 1988, s. 25'ten akt. Hilmi Uçan, **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, s. 78.

[346] **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, s. 78.

[347] M. P. Schmitt-A. Viala, **Savoir-Lire**, Didier, Paris, 1982, s. 28'den akt. Hilmi Uçan, **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, s. 78.

[348] **Age.**, s. 79.

farkı, aldatma vb. bir alt-anlatı izlencesini doğurabilir. Böylece yavaş yavaş metnin grameri ortaya konmaya çalışılır.

Anlatı İzlencesinin Evreleri ve Kiplikler

Bir başka aşama anlatı izlencesinin evreleri ve kiplikleri'dir. Kiplikler *"bir sözcenin yüklemini değişikliğe uğratan şeydir."*[349] Her kipliğin değişimi anlatı izlencesinin değiştiğini gösterir. "Göstergebilimsel bir analizde kiplikten, sözcelerin gerçekleştirildiği söylemsel yapıların düzeylerini anlıyoruz."[350] Bir anlatıda öznenin eylemsel durumu *yapmak, yaptırmak, istemek* (e-bilmek) ve yaptırım (ceza) şeklinde karşımıza çıkar. Özne metnin işlevine göre bu eylemsel durumlardan bir ya da birkaçını yüklenebilir. Greimas bu kiplikleri altıya çıkarır. Mecbur olmak, istemek, gücü yetmek, bilmek, yapmak ve olmak.[351]

Fakat anlatı izlencesinin evrelerini biz *eyletim, edinç, edim* ve *yaptırım* başlığı altında dört evrede incelemek taraftarıyız.[352] Eyletim evresinde bir özne bir başka özneye bir şey yaptırır. Dolayısıyla bir 'yaptırma' kudreti söz konusudur. Komutan askerinden ateş etmesini istedi, yahut çocuk babasını o oyuncağı almaya zorladı, cümlelerinde bu tip bir eyletim söz konusudur. İkinci unsur edinç yani bir edimin gerçekleşmesi için gerekli şeylerin temin edilmesidir. Mektup yazmak isteyen adamın kalem kâğıt edinmesi, hasmını öldürmeye niyetli bir kimsenin bir silah temin etmesi gibi. E-bilmek yani yapabilmek, edebilmek, muktedir olmak kiplerinin kullanılması söz konusudur.

Üçüncü aşama edim yani **performans** evresidir. Öznenin eylemini hayata geçirdiği evre olarak da tanımlanabilir. Silah temin eden adam düşmanını öldürdü ya da kalem ve kâğıda sahip olan adam mektup yazdı, demektir.

Son evre **yaptırım** evresidir. Bu durumda özne istenilen eylemi gerçekleştirmişse ödüllendirilecek aksi takdirde cezalandırılacaktır. Hasmını öldüren adam ailenin namusunu temizledi, cümlesi buna örnektir. O halde bu adam ailenin ve mensubu olduğu toplumun gözünde bir kahramandır. Aksi

---

[349] A. J. Greimas-J.Courtés, **Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage**, Tome: I, Hachette, Paris, 1986, s. 230'dan akt. Hilmi Uçan, **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, s. 80.

[350] **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, s. 80.

[351] **Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage**, Tome: I,. s. 230.

[352] Hilmi Uçan'ın tasnifi bize daha doyurucu ve toparlayıcı geldi. Zaten kendi içinde ayrıntı ve karmaşaya açık bir kuramı daha da anlaşılmaz kılmamak için gerektiğince anlaşılabilir bir dizge izlemenin verinde olacağını düşünüyoruz.

takdirde babasının kanını yerde koymuştur; bu yüzden aşağılanmalı hatta cezalandırılmalıdır. V. Propp'un Rus masallarındaki yapısalcı araştırmalarına pek benzeyen bu yöntem göstergebilimsel metin incelemelerinde bir kılavuzluk görevi görür.

Eyleyenler ve Oyuncular

Metni kesitlere ayırma işleminden sonra *eyleyen* ve *oyuncuların* işlevine geçilir. Greimas özellikle V. Propp'un Rus masallarını inceleyerek vardığı *işlev* sorununu geliştirir. Buna göre bütün masallarda işlev aynı kalmakta sadece *kahramanlar* değişmektedir. Greimas ve Courtés'e göre *eyleyen* "bir eylem yapan veya bir eyleme mâruz kalan kişidir."[353] Greimas'ın eyleyenler şeması,

Gönderici-alıcı-nesne-özne-yardım edici-engelleyici'den oluşur.

Bu bir bakıma Propp'un Rus masallarındaki işlevi yüklenen figürler şemasını andırır. Bir işlevin gerçekleşmesi için bu unsurlardan *en az ikisinin* olması şarttır. Buna göre *gönderici* herhangi bir *nesneyi* (burada metin) bir alıcıya göndermek isteyendir. *Padişah kızını Hint ülkesinin prensine vermek istemektedir.* Özne ise bir nesneyi arzu edendir. *Fakat Keloğlan Padişahın kızını sevmektedir.* Bu karşı-özne de olabilir. *Çin krallığının kötü prensi de Padişah'ın kızını istemektedir.* Yardım edici, bir olayda özneye yardım eden figürdür. *Ak sakallı bir bilge Keloğlan'a Padişahın kızını elde edecek tılsımı verir.* Engelleyici, öznenin istediğine kavuşmaması için çalışandır. *Kötü kalpli büyücü Keloğlan'ın tılsımını bozar.* Böylelikle başka unsurlarla işlenmeye hazır bir figürler şeması ortaya çıkar.

Bu bilgilerin ışığında Karacaoğlan'ın şu dörtlüğüne bakalım.

Karac'oğlan der ki n'olup n'olayım
Akan sularının ben de geleyim
Sakal seni makkabının yolayım
Bir kız bana emmi dedi n'eyleyim

Bu dörtlükte Karacaoğlan hem *anlatıcı öznesi* hem de *anlatı öznesi*'dir. Karacaoğlan bir ozan olarak anlatıcı ve bir şiir kahramanı olarak öznedir. Bu metinde işlevin gerçekleşmesi için en az iki unsurun olması gerektiğini hatırlatarak Gönderici-alıcı-nesne-özne-yardım edici-engelleyici'den oluşan şemanın temsiline bakalım. Anlatının öznesi Karacaoğlan adlı kahramandır. Burada onun ozan Karacaoğlan olmasının hiçbir önemi yoktur. Nesne çeşme başındaki genç kızdır. Öznenin arzusu onu elde etmektir. Engelleyici unsur

---

[353] **Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage**, Tome: 1 s. 3'ten akt. Hilmi Uçan, **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, s. 83.

sakal kelimesinde dillendirilen öznenin yaşlılığıdır. Sonuç öznenin istediğinin elde edilememesidir. İşte bu şema değişik varyasyonlarla işlenmeye hazır bir proto-tip anlatı yapısıdır. Sakalın yerine kan davasını, kültür farkını, sosyal sınıf farklılığını vs. koyabiliriz.

Söylem Düzeyi

Şimdi de ikinci aşama olan Söylem düzeyine geçelim. Anlatı metninin içeriğinin biçiminin nasıl düzenlendiğini söylem düzeyi belirler. Bir önceki aşama anlatının biçimini ortaya çıkarmayı amaçlıyordu. Söylem düzeyi ise içeriğin *biçimini* oluşturan ilişki ve bağıntıları irdeler.

Söylem düzeyinin amacı metindeki anlam bütünlüğünü yakalamaktır. Anlatıda yer alan figürlerin birbirleriyle ilişkileri bu anlam bütünlüğünün ortaya çıkarılmasında yardımcı olur. Kimi kez figürlerin metin içindeki işlevleri öteki figürlere kapalı olur. Aşk-ı Memnu'da Bihter'le Behlül'ün gizli ilişkileri öteki ev halkına kapalıdır. Eylül romanında Suat'la Necip'in ilişkileri de bu türdendir. Okuyucu ancak romanın sonunda bu işlevlerin bileşkesinden ya da çakışmasından anlam bütünlüğünü yakalar. Anayurt Oteli romanında başkarakter Zebercet'in başkalarıyla olan mesafeli, soğuk ve itici ilişkileri bir bakıma işlev'in bir işlevsizlik olarak kurgulanmış olması metnin anlam bütünlüğünü oluşturur. Anlatılardaki figürlerin öteki nesne ve göndericilerle ilişkileri metnin tematik figürlerini oluşturur. Küçük Ağa'da Ali Emmi, Reis Bey umutlu figürlerdir. Peyami Safa'nın romanları Doğu ve Batı'yı temsil eden figüratif yapı içinde kurgulanmıştır.

Söylem düzeyinde araştırıcının izleyeceği yollardan biri de karakter ve tiplerin davranışlarını incelemek olmalıdır. Onların cesaret, cimrilik, ihanet, sabır, yalnızlık, korku, aylaklık gibi izleksel rollerinin tayin edilmesi gerekir. Küçük Ağa romanındaki Çolak Salih Göstergebilim kuramının anlatı düzeyinde sadece bir öznedir; fakat söylem düzeyinde çolak koluna rağmen cesur, gözüpek, korkusuz bir figürdür. Mehpeyker anlatı düzeyinde sadece bir özne /nesne söylem düzeyinde ise âşık / vamp bir kadındır. Eylemsel roller ile izleksel roller bu bağlamda birleşir. Mehpeyker bir vamp kadındır demekle iş itmez. Onun vamplığı sevgilisini öldürmeye kadar götürecek eylemin de sahibi yapar. Yani izleksel roller eylemlerle beslenerek bütünleşir. Bir anlatıda bir figüre 'katil' denmesi yetmez; onun birisini öldürmesi beklenir / istenir. İşte o zaman söylem düzlemi gerçekleşmiş olur.

Mantıksal-anlamsal düzey bir metni anlamlandırmanın en derin en soyut düzeyidir. Bu, *"Anlatı ve Söylem Düzeyleri'nde anlatılan ilişkileri düzenleyen temel mantık nedir?"*[354] sorusundan yola çıkar. Greimas'ın

[354] **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, s. 86.

"ayrışım ve bağdaşım" ilişkisi adını verdiği bu mantıksal-anlamsal düzeyi Aşk-ı Memnu romanından vereceğimiz örnekle pekiştirelim. *Bihter* ile *Behlül* arasındaki ayrışım birinin *kadın* diğerinin *erkek* olmasıdır. Bu iki figür arasındaki bağdaşım ilişkisi ise her ikisinin de Adnan Bey'in yakın akrabası (biri eşi diğeri yeğeni) olmasıdır. Daha üst seviyede bir *bağdaşım* ilişkisi aranacak olursa her ikisinin de *insan* olma ortak paydasında bağdaştığı görülecektir. İşte anlatıda anlam bu ilişkilerden doğar.

> "Anlatının çokanlamlılığını (anlatı içine yerleşmiş, aralarında bağlantı bulunan anlamlar demeti) yine anlatının kendisi içinde tutarlı bir bağıntılar, ilişkiler ağı kurarak yeniden yapılandırmaya çalışır. Anlatının yüzeyini değil, derinliklerden yüzeye uzanan üretim sürecini çözümlerken, "her şeyin söylenebileceği"ne değil, "her şeyin birbiriyle tutarlı ya da tutarsız bir bağıntı içinde bulunduğu"na, bu nedenle, çözümleyici söylemin de bu tür bağıntıları görebilecek, ortaya koyabilecek bir yöntemsel yaklaşım içinde yaratılabileceğine inanır."[355]

Anlatının göstergebilimsel incelemesinde dikkat edilecek hususlardan biri de **yerdeşlik** meselesidir. Yerdeşlik *"Bir metinde, aynı metinsel ulamlara âidiyetle kendi aralarında birbirine bağlı göstergeler ağına yerdeşlik denir."*[356] diye tanımlanmaktadır. Kendi edebiyatımızdan örnek verecek olursak kısaca eski şiirimizdeki *müşevveş leffü neşir* ya da *mürettep leff ü neşir* sanatıdır denebilir. Kimi metinlerde sözcükler ortak unsurlara sahip olurlar. Bunların ortak özelliğinden bir kelime, terim ya da kavram ortaya çıkar. Hâmid'in Külbe-i İştiyak şiirinden alınan beyitte bu sanatı rahatça görürüz.

> Çemendir, bahrdır, kûhsardır, subh-ı rebiidir
> Bu yerlerde doğan bir şair olmak pek tabiidir

Çemen, bahr (deniz), kûhsar (dağa) ve sabah rüzgârı bizi tabiat kavramına götürür. Yerdeşliği bir araya gelen sözcüklerin çeşitli ortak yanlarından doğan düz anlam ve yan anlamları olarak özetleyebiliriz.

Göstergebilimsel Dörtgen

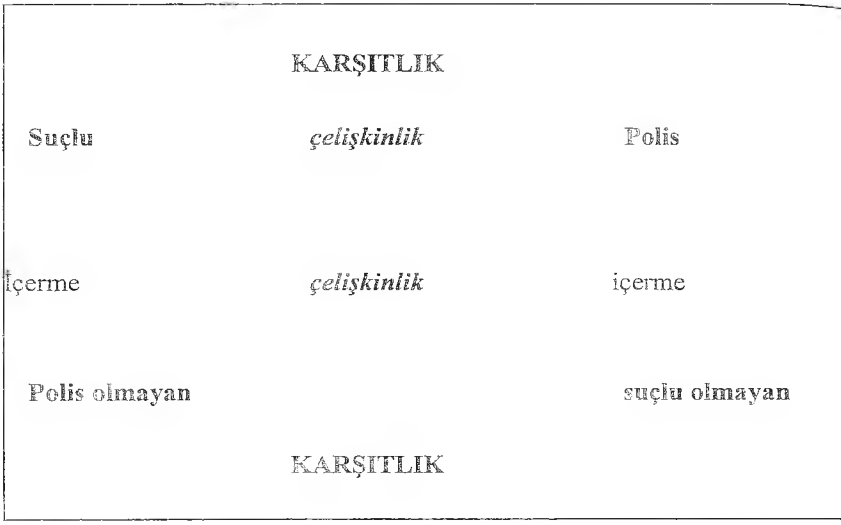
Göstergebilimsel Dörtgen A. J. Greimas'ın herhangi bir anlatı ya da metnin 'temel mantığı'nı şematik olarak gösterme arzusundan doğmuştur. Greimas, "Göstergebilimsel dörtgenden, herhangi bir anlamsal kategorinin mantıksal eklemlenişinin görsel sunumunu anlıyoruz. En az iki terim

---

[355] Mehmet Rifat, **Gösterge Eleştirisi**, Kaf yay. İst. 1999, s. 19-20.

[356] M. P. Schmitt-A. Viala, **Savoir-Lire,** Didier, Paris, 1982, s. 28'den akt. Hilmi Uçan, **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim,** s. 86-87.

arasındaki ilişki olarak tanımlandığında, anlamlanmanın elementer yapısı, ancak dilin paradigmatik eksenini belirten bir *karşıtlık* ayrımına dayanır."[357] O halde bu dörtgen anlatıda meydana gelen anlamın grafiksel okuması, bir özetidir. Biz de kurgusal bir tablo örneği vermekle yetinelim:



Rıfat Ilgaz'ın *Alişim* Şiirini Göstergebilimsel Okuma Denemesi

ALİŞİM
Kasnağından fırlayan kayışa
kaptırdın mı kolunu Alişim
Daha dün öğle paydosundan önce
Zilelinin gitti ayakları
Yazıldı onun da raporu:
"ihmalden."
Gidenler gitti Alişim

[357] **Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage**, Tome: l,. s. 29-30'dan akt. **Hilmi Uçan Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, s. 89.

Boş kaldı ceketin sağ kolu...
Hadi köyüne döndün diyelim
tek elle sabanı kavrasan bile
Sarı öküz gün görmüştür
Anlar işin iç yüzünü.
üzülme Alişim, sabana geçmezse hükmün
Ağanın davarlarına geçer...
Kim görecek kepenek altında eksiğini
kapılanırsın boğaz tokluğuna.
Varsın duvarda asılı kalsın bağlaman
beklesin mızrabını.
Sağ yanın yastık ister Alişim
sol yanın sevdiğini.
Kızlar da emektar sazın gibi
Çifte kol ister saracak.

1.Yüzeysel Düzey: Bu düzey anlatı ve Söylem düzeyinden oluşur. Önce anlatı düzeyine bakalım.

Metnin tamamı dikkate alındığında makine parkı eskimiş bir fabrikada üretimin durmaması için işçiler birer birer bu eski makinelere kurban edilmektedir. Kiminin ayakları kiminin kolu bu canavar tarafından koparılmaktadır. Ortada işçi (özne)ler ve fabrikadaki makinede temsil edilen ve ekmek parasına tekabül eden denklemdeki karşı-nesne vardır. Ekmek, bu makinenin ölüm ve sakatlık saçan ağzındadır. O halde genel anlamda sözdizimi şu şekilde ifade edilebilir:

Ö= özne, V=çelişki/ayrışım durumu, N= değer-nesne, bu da Ö V N demektir.

Özne aynı akıbete uğrayan Zileliyi de temsil eder. Çelişki durumu onun için de geçerlidir. Ayrıca değer-nesne yani bu şiirdeki ekmek parasına tekabül eden iş Zileli için de geçerlidir. O halde bir tek öznede anlatılan aslında genel bir durumdur. Şair proleter ağzıyla burjuva-kapitalist düzenin sömürü biçimini vermeye çalışmaktadır.

Kesit 1.

Başlık: Alişim: Metinin başlığı olarak hem bir *adlandırma* hem de bir *erkek* ismi.

Alişim daha çok Ali adının halk arasında sevgi ve sempati anlamında kullanılan biçimi. Metinde fabrikada çalışan delikanlı. Kolunu bozuk makineye kaptırdığı için sakat kalır. Bu isimde bir acıma ve esirgeme hissi var.

Anlatılan özne: Aliş, erkek, işçi, yoksul bir delikanlı. Öyleki daha önce aynı makinada başka bir işçinin kolu koptuğu halde çalışmaya mecbur.

Anlatıcı: Metni üreten şair. Tanrısal bakış açısını kullanmış. Aliş'in başına gelenleri bildiği gibi bundan sonra olacak olanları hatta duygularını da bilmektedir. Onun dramını sürdürecek unsurları metin boyunca sıralar durur.

Kendisine anlatılan kişi(ler): okuyucular, yaşı, cinsiyeti önemli değil. Anlatıcının bakış açısı ve üslubunun etkilediği ya da etkileyemediği kitleler.

Kesit 2.

Kol ve bacak koparmaya sebebiyet veren kayış ve onun iki kurbanı zikredilmektedir.

Kasnağından fırlayan kayışa
kaptırdın mı kolunu Alişim
Daha dün öğle paydosundan önce
Zilelinin gitti ayakları

Bu kesitte hem zaman bildiren bir edat (daha dün) var hem de aynı olayın bir kez daha tekrarlandığını söyleyen bir ifade var. Yani bu bir iş kazası değildir. Kaza her gün aynı fabrikada aynı makinede olan olağan bir durum değil aksine beklenmedik olağanüstü, hesap edilemeyen bir durumdur. Burada çelişkiyi görürüz.

Kesit 3.

İşvereninin bu olaya bakışı irdelenmiştir. Aliş gibi Zileli'nin de raporunda bu işçilerin 'ihmal'i görülmüştür. İnsan uzvu bir makine uzvundan daha ucuzdur çünkü. Burada da karşıtlık ve çelişki devam etmektedir.

Yazıldı onun da raporu:
"ihmalden."

Kesit 4.

Aliş'in dramının anlatıldığı kesittir. Bir kolunu kaybetmiş Aliş artık her işi yapamaz. Köyüne dönecektir çaresiz ve onu orada çiftçilik ve çobanlık beklemektedir. Tek kolla saban süremeyecek olan Aliş çaresiz Ağa'nın kapısında maraba olacak, onun sürülerini, davarını güdecektir.

Gidenler gitti Alişim
Boş kaldı ceketin sağ kolu...
Hadi köyüne döndün diyelim
tek elle sabanı kavrasan bile
Sarı öküz gün görmüştür

Anlar işin iç yüzünü.
üzülme Alişim, sabana geçmezse hükmün
Ağanın davarlarına geçer...
Kim görecek kepenek altında eksiğini
kapılanırsın boğaz tokluğuna.

Aliş ve onun gibiler için sermayenin elinde işçi ya da feodalitenin elinde maraba olmaktan başka şans yoktur. Kaderini değiştirmek için kente giden Aliş kolunu oradaki düzenin canavarlarına kaptırarak sakat kalır. Köye zengin ve başı dik değil yoksul, sakat ve bakıma muhtaç olarak döner. Anlatıcı özne hem feodal düzeni hem de burjuva-kapitalist ahlâkı ve düzeni eleştirmeyi sürdürmektedir.

Kesit 5.

Anlatının bu son kesiti Aliş'in dıramının görünmeyen yanına işaret eder. Tek kolla bağlama çalamayacak, daha da kötüsü sevdiğini çift kolla saramayacaktır. Kaybedilen bir kolla asıl nelerin kaybedildiği yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır. Anlatıcı özne çelişki ve karşıtlığı sürdürmeye devam etmektedir.

Varsın duvarda asılı kalsın bağlaman
beklesin mızrabını.
Sağ yanın yastık ister Alişim
sol yanın sevdiğini.
Kızlar da emektar sazın gibi
Çifte kol ister saracak.

Söylem Düzeyi

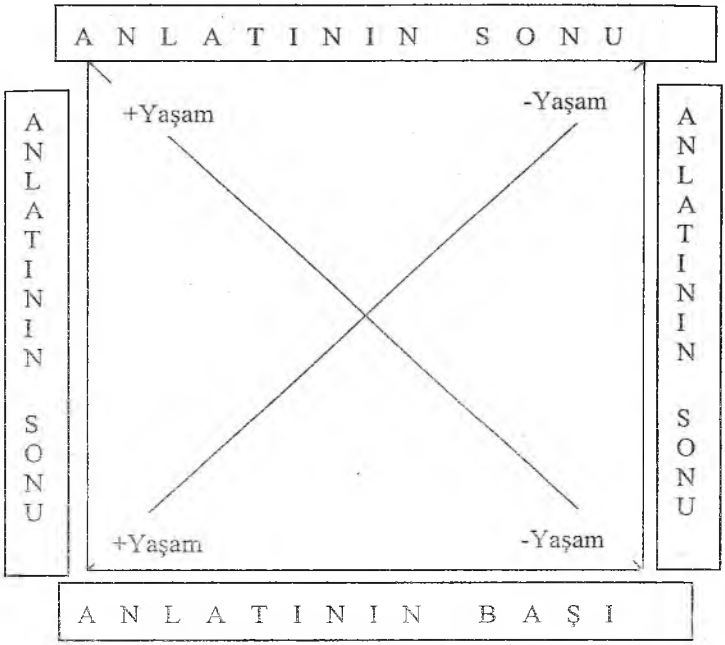
Bu aşamada anlatının anlam bütünlüğü yakalanır. Metinde yeralan figürlerin birbirleriyle ilişkileri anlam bütünlüğünü ortaya çıkarmaya yardımcı olar. Bu metinde özne figür Aliş olmasına karşın anlatıcı ben'in anlatımı onu, susan, hakkını aramayan, mazlum bir nesne haline dönüştürmüştür. Baskın özne olarak fabrikadaki makine görünmektedir. Eyleyen odur. Fakat onu işlevsel hale getiren de Aliş gibi öznelerdir. Aliş'in suskun ve sahipsiz kişiliği egemen sömürü düzeninin bir sonucudur. Hukuk Aliş gibilerin haklarını koruyacak (sigorta, malüllük aylığı, tazminat vb.) sistematikten yoksundur. Zileli için de durum aynıdır. Aliş gibilerin fabrika patronlarıyla ilişkisi ile köydeki Ağa ile olan ilişkisi temelde aynıdır. Ekonomik göstergelere bağlı sosyal kast acımasızca işlemektedir. O halde bu aşamada metnin anlamının 'sömürü' düzeni olduğunu söyleyebiliriz.

Söylem düzeyinin bir başka aşaması mantıksal-anlamsal düzey'dir. Bu metinde anlatı kişilerinin ayrışım ve bağdaşım ilişkilerini tespit etmekle işe başlayacağız. Şiirde bağdaşım ilişkisi olarak Aliş ve Zileli aynı sosyal sınıftan geldikleri için bağdaşım içindedir. Üstelik aynı makinede uzuvlarını kaybederek bu bağdaşımı daha da güçlendirirler. Bu iki figürün bağdaştıkları nokta hemen hemen yok gibidir. Zira anlatıcı özne her ne kadar Aliş'in öyküsünü anlatmışsa da Zileli'yi bekleyen daha parlak bir hayat yoktur. Her ikisinin işçi, maraba, yoksul, sakat olduklarını tekrara gerek yoktur. İnsanın ortak paydasını ise söylemeye lüzum yoktur.

Bir metnin göstergebilimsel yöntemle incelemesinde dikkat edilecek hususlardan biri de yerdeşlik meselesidir. Yerdeşlik burada hem Aliş'in hem Zileli'nin ortak kaderleri dikkate alındığında ve hem uzuvlarını kaybettikten sonra bir başka sömürü aktörü olan Ağa'nın boğaz tokluğuna vereceği iş söz konusu olduğu için ortaya çıkan yerdeşlik *sömürü düzeni* olarak kendisini göstermektedir. Kol ve bacak koparan makine kasnağı, kopan kol, bacak, kazadan sonra tutulan aynı raporlar, Aliş ve Zileli'nin haklarını arayamamaları gibi hususlar metnin yerdeşliğini yani sömürü düzeninin argümanları olarak belirmektedir.

Anlatıda yeralan figürlerin izleksel rollerine gelince; Aliş ve Zileli kaderlerine teslim olmuş, haklarını aramasını bilemeyen, bunun için yeterli destek de göremeyen kurban karakterlerdir. Sessiz ve kaderlerine razıdırlar. Bunun böyle olmasında hayata egemen sömürü düzeninin büyük payı vardır. Aliş ve Zileli bir şeyler yapan figürler değil kendilerine bir şey yapılan yani edilgen figürlerdir. Okuyucunun vicdanını rahatsız etmeyi hedeflemiş anlatıcı özne bu karakterlerin durumunda herhangi bir iyileştirme yapmaz.

Son olarak bu metnin Göstergebilimsel Dörtgeni'ni şöyle oluşturabiliriz.



Marabalar - İşçiler — Feodal-Kapitalist Sömürü Düzeni

Özne 1 — Özne 2

Netice itibariyle yukarıdaki basit şemada yahut Göstergebilimsel Dörtgen'de biz Aliş şiirinin özünde edebiyatımızdaki bütün sömürü temasını işleyen metinlerin bir gramerini çıkarabiliriz. Emekçi figürü ister Aliş ister bir başkası olsun metinlerin kullandıkları *göstergeler* aynı *gösterilene* çıkmaktadır. Göstergebilimsel çözümleme de *gösterenin* değil *gösterilenin* işlevini ve yapısını araştırmak iddiasında değil miydi? Bu şemadan ortaya çıkan sonuç bu eserin insan hayatında en temel karşıtlık olan ölüm-yaşam karşıtlığıdır. Aliş ve Zileli'de temsil edilen Özni 1'dir. Özne 2 ise Feodal-Kapitalist sömürü düzenidir. Özne 1'ki bunlear çoğul da olabilir, artı+yaşamda iken yani elleri kolları yerinde sağlıklı iken eksi-yaşama yani kolsuz baçcaksız, sakat hale geçmişlerdir. Özne 2'yi temsil eden Feodal-Kapitalist sömürü düzeni eksi-yaşamdan artı+yaşama geçmiştir. Kısaca anlatının başında artı olanlar eksiye, eksi olanlar artıya dönüşmüştür. İşte en temel karşıtlık olan ölüm-hayat karşıtlığının bu manzumede göstergebilimsel şeması böyle gözükmektedir.

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI

Postmodernizm Modernizmin *sonrası* ya da *ötesi* anlamında bir tanımlama olarak kullanılmaktadır. İlişkilendirildiği modern düşünceye ve kültüre ait temel kavram ve bakış açılarının bir problematiğe dönüştürülmesi hatta bunların yadsınmasını esas alan bir düşünce akımıdır. Postmodernizm batı düşüncesinin bir ürünüdür. Yüzyıllar boyunca karşıtını yaratarak ve kendi içinde kırılarak bir 'gelenek' oluşturma başarısını gösteren Batı düşüncesi, bu son akımla da çok hızlı yaşanan modern öncesi ve modern süreci ona egemen olan kurallarla birlikte eleştiriye ve yadsımaya başlar.

Postmodernizm, *"Batı dünyasında modernizme ve onun savunduğu akılcılığa, evrenselliğe ve hümanist ideolojilere karşıt bir tavır olarak ortaya çıkmıştır".*[358] Herşeyden önce moderniteyi ve onun hayata, sanata, düşünceye ve siyasete egemen kurallarını sorgulamayı amaç edinir. Bu bakımdan tanım konusunda bir güçlük ortaya çıkar. Postmodernizmi modernizmin bir sonraki doğal aşaması olarak görenler olduğu gibi "Postmodern durum" olarak niteleyenler de vardır. Öte yandan bu akımı yeni bir felsefî konseptin yeni akılcılığın yeni bir disiplinin adı olarak görenler de söz konusudur. Şaşmaz bir ilke vardır ki o da postmodernizmin modernitenin bütün egemen kurallarına karşı açtığı tartışma ve savaştır. Oturmuş bir kurallar ve nizam döneminin adı olan modernite gücünü sanayileşmeden ve kentli toplum yaratma bilincinden almakta idi. Programlanmış hayatlar bu yaşama tarzının en önemli ögesi durumuna gelmişti.

Postmodernizmi tarihsel bir alana oturtma ihtiyacı ile kimi yazarlar onun İkinci Dünya Savaşı sonrası başladığında fikir birliği etmişlerdir. Kimi yazarlar bu tarihi daha eskileri Birinci Dünya Savaşı'na kadar indirgemek isterlerse de akımın nitelikleri göz önünde bulundurulduğunda bunun doğru verilmiş bir hüküm olmadığı fikri ağır basmaktadır. (İngiliz tarihçi Arnold Toynbee *Bir Tarih İncelemesi* (1939) adlı eserinde modern dönemin 1. Dünya Savaşı'yla sona erdiğini, bundan sonraki dönemin postmodern dönem olduğunu ileri sürerek ilk kez *postmodern* terimini kullanmıştır.) 1960'lı yıllardan sonra görülen teorik çalışmalar neticesinde bu akım bir felsefî disiplin olarak kendisinden söz ettirmeye başlamıştır. Yapısalcı felsefe postmodernizmin düşünsel arka planını doldurmaya yetmektedir. Bu felsefe modern düşüncenin ideallerini ve bu ideallere kaynaklık eden kuralları tartışmaya açmıştır. Bu tartışma esas olarak sonuçlar üzerinde yoğunlaştırılmıştır. Buna göre bilim, sanat, teknoloji ve ilerleme temelde

---

[358] Dilek Doltaş, **Postmodernizm, Tartışmalar ve Uygulamalar**, Telos yay. İst. 1999, s. 11.

insanın daha da özgürleşmesini amaç edinmiştir. Modernitenin temel sloganları Rasyonellik, özgürlük ve evrensellikti. Fakat ortaya çıkan sonuç bunu göstermemektedir. İnsan daha çok *ısmarlanmış, paket hayatların* esiri durumuna dönüşmüştür. Siysal özgürlüklerin önüne yeni setler çekilmiş insan yeni bir 'yasaklar paradigması'nın kölesi durumuna getirilmiştir. İşte postmodernizm bu başarısızlıkların temel nedenlerini anlamak üzere vücut bulmuş bir felsefî akımdır. Temelde Batı felsefesinin düşünce yapısını, ülküleştirdiği hümanizm, özgürlük, evrensellik, bilim, akıl gibi kavramları sorunsallaştırır, hatta geçersiz hale kılmaya çalışır. Bir yandan modirnizmin problematiğini kurarken diğer yandan *post* ekinin *sonra* ve *ötesi* anlamını da dikkate alarak bir bakıma modernitenin devamı anlamı da çıkabilir.

Postmodernizm modernizmin insanlığı daha mutlu ve özgür bir dünyaya taşıyacağına dair vaadini gerçekleştirememesi ve yaşanılan hayal kırıklığına karşı geliştiren bir karşı tezin felsefî dille ortaya çıkışıdır. O halde çalışma problemimizi daha en baştan modernizmin yapamadıkları ve postmodernizmin teklifleri üzerine kurgulamak yerinde olacaktır. Bu yüzden bu iki kavramın dayandığı temel yönelimleri karşılaştırmak yerinde olacaktır:

Postmodernizm - Modernizm karşılaştırması[359]

Modernizm/Modernlik	Postmodernizm/Postmodernlik
Hiyerarşi, düzen, merkezileştirilmiş kontrol	Anarşi, düzenin yıkılması, merkezi kontrolun kalkması
Büyük politik yatırımlar (millet-devlet, parti)	Mikropolitik yatırımlar, kurumsal güç çatışmaları, kimlikçi politikalar
Milli kimliğin ve kültürün söylemi; kültürel ve etnik orijinler miti	Lokal söylemler, büyük söylemlerin ironik yıkımı: orijine ait mitoslarının aksi
Bilim ve teknoloji vasıtasıyla büyük ilerleme söylemi	İlerlemeye şüpheyle bakmak, teknoloji karşıtlığı reaksiyonlar, yeni çağ dinleri
Temsilcilerin ve medyanın önündeki "gerçeğe" inanç, "orijinalin" içtenliği	Aşırı realite, imaj doygunluğu, taklidin gerçek olandan daha güçlü olması, gerçekte var olmayan şeylerin sunulması ve bunların var olanlardan daha güçlü olması
Bilgide uzmanlaşma, her şeyi kapsama: ansiklopediler	Kılavuzluk, bilgi yönetimi, sadece ihtiyaç halinde bilgi, Web, İnternet
Kitle kültürü, kitle tüketimi	Kültürün kitlesel olmaması (demassified culture), küçük pazarlar, az üretim

[359] Bu tablo http://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm sitesinden alınmıştır.

Medya yayını	Birbirini etkileyen, müşteriye hizmet eden medyanın dağıtımı, çok miktarda küçük medya'lann ortaya çıkması (Network ve Web)
Merkezileşmiş bilgi	Dağıtılmış, yayılmış bilgi
Yüksek ve aşağı kültür ayrımı; yüksek veya resmi kültürün normatif ve otoriter olmasında konsensüs	Aşağı popüler kültür tarafından yüksek kültür hakimiyetinin bölünmesi; popüler ve yüksek kültürün karışımı; pop kültürünün yeni değerler kazanması
Tam çalışmaların ve amacın sanat olması	Proses, performans, üretim olarak sanat
Sanat: sanatçı tarafından meydana getirilen orijinal bir objedi	Sanat: dinleyiciler ve alt kültürler tarafından meydana getirilen kültürün yeniden işlenmesi
Genel sınırlar ve bütünlük hissi (sanat, müzik ve edebiyatta)	Melezlik, kültürlerin yeniden birbirlerine bağlanması
New York mimarisi ve dizaynı	Los Angles ve Las Vegas mimarisi ve dizaynı
Derinlere uzanan kökler/derinlik	Kök gövdeler/yüzeysellik
Niyet ve gayede ciddiyet	Oyun, ironi, resmi ciddiyete tepki
Birleşmişlik duygusu, benliğin merkez olması; "ferdiyetçilik", birleşmiş kimlik	Bölünmüşlük duygusu ve benliğin merkez olmaması, çoklu ve çatışmacı kimlikler
Organik ve inorganik arasındaki açık farklılık, insan ve makine.	Organik ve inorganik Siborg karışımı; insan-makine-elektronik
Cinsel farklılığa göre şekillenmiş güç düzeni, tek cinsiyetler, pornografinin dışlanması	Çift cinsiyetlilik, pornografi
Determinizm	Indeterminizm
Dünyanın anlatıcısı olarak kitap, yazılı bilgi sistemi olarak kütüphane	Yazılı medyanın fiziki sınırlarının aşılması olarak yüksek-medya,
Makine	Bilgi
İlkel	İleri
Nesne (object)	Özne (subject)
Gerçeklik; Gerçek (realite)	İsmen olmasa da fiilen var olma (virtual); Hayal (imaj)
Maddi olan	Manevi olan
Çekicilik	İticilik

Kural	Anarşi
Mekan	Mekansızlık; Zaman
Ev	Anakent (metropol)

Bu genel karşılaştırmanın felsefî, siyasal, kavramsal ve işlevsel yanları ortaya döktüğü açıktır. Ayrıca akımın Batı'da ortaya çıktığı göz önünde bulundurulursa kimi örneklerin Batı kaynaklı olduğunu da görmezden gelmek gerekecektir. Biz bu çalışmada sorunun felsefî yanından hareketle sanat ve özellikle de bir edebiyat kuramı olarak kabul ettiğimiz postmodernizmi ele alıp irdelemeye çalışacağız. Bu bakımdan konunun sınırlandırılmasında sayısız yarar vardır.

Postmodern düşünce ilk eleştirilerini modernizmin insanlık adına sunduğu 'mutluluk reçeteleri'nin artık işe yaramazlığı üzerine yöneltir. Klasik düşünceden başlayarak insanlık belli kazanımlar edinmiştir. Jürgen Habermas, 1980'de "Modernity –An Incomplete Project" başlığı ile yaptığı konuşmada;

> "Ronesans'tan bu yana insanoğlunun aklıyla evrende var olan herşeyi öğrenebileceğine, onu istediği gibi yönlendirerek gerçek mutluluğa kavuşacağına inanan bir düşüncenin ürünüdür."[360]

Locke, Kant, Marx ve Freud da geliştirdikleri yöntemlerle aklın gücüne vurgu yaparlar. Fakat bu aklı kullananlarla onun nimetlerini paylaşanlar neredeyse aynı güç ve birikim odakları olur. İnsanlık bu birikim ve zenginlikten eşit ölçüde yararlanmaz. Üçüncü dünya ülkelerinin insanları, sömürgelerde yaşayanlar, özgürlüklerine kavuştukça ve modern dünyanın dayandığı temel paradigmayı anlamaya başladıkça itirazları da aynı oranda yükseldi. Bu insan merkezli paradigmalar sadece iktidara güç vermekten başka işe yaramamaktadır. Bir hümanizma hareketi olarak başlayan feminizm de orta yaşlı beyaz adamın çıkarlarına hizmet etmekten öte bir işlevi olmamıştır. Ayrıca bütün insanlık adına üretilen bilgi ve onun teknolojik yansımaları belli güç odaklarının silahı olarak kullanılmaktadır. İşte bu egemen paradigma modernizmin ve onun dayandığı felsefî, etik ve siyasal zeminin sorgulanmasına sebebiyet verdi. Derrida dil konusundaki görüşleriyle modernizmin dayandığı paradigmayı kırmaya çalışır. Ona göre dil" yalnızca kendisini yansıtmaz, aynı zamanda kullandığı söylemin aktarmak istediği düşünce sistemlerini hem oluşturur hem de onlardan etkilenerek değişir.

---

[360] Jürgen Habermas, **Modernity-An Incomplete Project, Postmodernism**: A. Reader, yay. haz. Patricia Waugh (Edward Arnold, 1992), s. 160-170'den akt. Doltaş, s. 23.

> "Dil ve söylem bilgi ve gerçeği anlatmayı amaçlayan düşünce sistemleri bu nedenle onlar kadar raslantısal, ayrımcı, bölücü ve çarpıtıcıdır."[361] Roland Barthes de "sanat ürünlerinin bilgilendirme amacıyla hazırlanan ürünlerden farklı olmadığını öne sürer."[362]

Böylelikle özne nesneyi tanımlarken kendi özelliklerini de ona aktarmış olur. Bu paradigmanın oluşturduğu sistem aslında egemen dil ve sanat anlayışının yansımasıdır. Postmodernizm her türlü kategorize olmayı reddeder. "Postmodern düşüncede sınıflandırmaya, tanımlamaya ve sanat/sanat olmayan gibi ayrımlara yer olmadığından postmodern özelliklerden ya da estetikten söz etmek mümkün değildir."[363]

Modernizm toplumsal tasnifini kendisi belirler. Sonra bu sınıf ve öznelere yüklediği değeri bir sistem halinde sunar. Bunların evrensel değerler olduğunu belletmeye çalışır. Postmodernistler her türlü ayrıma ve tasnife karşıdır. Bugün dünyada siyasal paradigmaya egemen olan bu düşüncedir. Medeniyeti ve demokrasiyi kendi paradigmalarının bir ürünü olarak takdim etmelerinin nedeni de Batı'nın hâlâ modernizmin kanunların egemen kılmaya çalışmasında yatmaktadır. Bu yüzden postmodernizm modernizmin ülküleştirdiği kimi sistem ve paradigmaları alt üst etmeye çalışır.

> "İmgelerin, sözcüklerin yinelenmesi, parodi, pastiş (değişik aktarma biçimlerinin aynı yapıtta birlikte kullanılması), metinlerarası veya bir metnin içinden dış dünyaya göndermeler yapılması, anlam birliğini yadsıyan, anlam kayganlığını vurgulayan göstergelere yer verilmesi postmodern anlatılarda sık sık görülür."[364]

Böylelikle edebiyatta da oturmuş ve saygın bir gelenek oluşturmuş modernizmin egemen kuralları sarsılmaya, tartışılmaya başlanır. Edebiyatta söylemin ögeleri değiştiği gibi bunlara atfedilen paradigma da değişir. Çıkış noktası Batı olan bu felsefî akımın bütün göndermelerini kendi düşünce mirasına yaptığı doğrudur. Bilim, politika, sanat ve edebiyat alanında bu yöntemi kullanacak olanların bu ayrımı göz önünde bulundurmaları gerekir. Zira daha moderniteyi yaşamadan onun ötesini, sonrasını sorgulayan bir tartışmalar yumağı içinde sanat ve edebiyat eserine yaklaşmak tehlikeli ve garip sonuçlar verebilir. Şurası unutmamalıdır ki postmodernizm her toplumun üstüne giyebileceği, kendisine yakıştırabileceği bir hırka değildir.

---

[361] **Postmodernzm, Tartışmalar ve Uygulamalar,** s. 27-28.

[362] **Age.** s. 29.

[363] **Age.** s. 30-31.

[364] **Age.** s. 30.

Onu yaratan düşünsel birikim olmadan bu kuram özellikle bütün gücünü ve dinamiklerini geleneklerinden ve ona bağlı olarak geliştirdiği bir paradigmadan alan toplumlarda postmodern uygulamalar bomba etkisi yapar. Şurası unutulmamalıdır ki postmodernzm kendi modernitesini tüketen ve onu artık sorgulamaya başlayan bir toplumun ürünüdür. Doğal sebeplerden oluşmuş bir felsefî yönelsemeyi ithal ederek kendi toplumunun dinamiklerini tahrip etmeye çalışan araştırıcılar çıkabilir. Kentleşmesini, modernleşmesini daha tamamlayamamış Türkiye için postmodern araştırmalar sanat ve edebiyata zarar vermekten başka işe yaramayacaktır.

Postmodernizmin edebiyatımızda kullanımına ve metinlere geçmeden önce bu paradigmanın beslendiği temel karşıtlıkları hatırlamanın doğru olacağını düşünüyoruz. Edebiyatta postmodern söylemin ögelerinin ne olduğunu sekiz madde halında şöyle özetlenebilir:[365]

1.Genel geçerlik iddiası taşıyan önermelerinin reddedilmesi,

2.Dil oyunlarında, bilgi kaynaklarında, bilim topluluklarında çoğulculuğun ve parçalanmanın kabul edilmesi,

3.Söylem çoğulluğunun benimsenmesi,

4.Farklılığın ve çeşitliliğin vurgulanıp benimsenmesi; gerçeklik, hakikat, doğruluk anlayışlarının tartışılmasına yol açan dilsel dönüşümün yaşama geçirilmesi,

5.Mutlak değerler anlayışı yerine yoruma açık seçeneklerle karşı karşıya gelmekten çekinmemek, güvensizlik duymamak,

6.Gerçeği olabildiğince yorumlamak, belli bir zaman ve mekânın sözcüklerini kullanmak yerine gerçekliği kendi bütünlüğü/özerkliği içinde anlamaya çalışmak,

7.İnsanı ruh-beden olarak ikiye bölen anlayışlarla hesaplaşmak, tek ve mutlak doğrunun egemenliğine karşı çıkmak,

8.Metnin dışının olanaksızlığını öne sürmek.

Bu ögeler dikkate alındığında mesela Yunus Emre'nin ilahileri de, İstiklâl Marşı da, Küçük Ağa, Sinekli Bakkal romanları da Süleymaniye'de Bayram Sabahı, Sakarya Türküsü şiirleri de, Refik Halit'in, Ömer Seyfettin ve Sabahattin Ali'nin öyküleri de bu ögelerin önerdiği pradigmanın dışında kalır. Hatta onlara egemen paradigma ile mücadele edilmesi gerektiğini ifade eder. Çünkü bu eserlerde ifade edilen duygu ve düşünceler hem ataerkil toplumun düşünsel kabullerinin yansımaları olarak algılanır hem de eserlere egemen dilin topluma egemen iktidarın ya da rejimin dili olarak etkisinden söz edilir. Bir bakıma bu metinlerle iktidar ve tarihsellik, gelenek arasında şaşmaz bir

---

[365] http://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm

nedensellik ve iletişim bağı vardır. Bu metinlerin genetik yapısı disiplinli, tutarlı, muhafazakâr ve gelenekçidir. Halbuki postmodernizm bütün bu saydığınız ve egemen paradigmayı temsil eden unsurlarla mücadele etmeyi öngörür. Bu örnekler gelenekçidir. Fakat postmodernizm genellikle edebî gelenekleri bozan, edebiyatın sınırların zorlayan ve sanat eserinin kabul edebileceği bir gerçekliğe bile tahammülü olmayan ya da gerçeklik konusunda bir duyarlılığı bulunmayan metinleri edebiyatın içinde görmeyi arzular. Bu bakımdan postmodernizm gelenekçi edebiyatın ve onun bağlı olduğu 'dil'in karşısındadır. Bu yüzden bizim edebiyatımızda kimi yazarların postmodernizm adı altında ulusal değerlere saldırmasının arkasında bu kuramın yazara bu imkânı vermesi yatmaktadır. Halbuki postmodernizmin tanınması ve uygulamaları ancak modernizmi ve moderniteyi tam olarak idrak etmiş toplumlarda mümkündür. Ulusal değerler bir toplum için hâlâ bir çimento ve birlik beraberlik ögesi olarak işlevini koruyorsa orada bu değerlere saldırarak postmodern bir edebiyat yapmak tehlikeli ve art niyetli bir çaba olacaktır. Halbuki modern toplumların vatandaşlık, birey olmak ve hümanist değerlerin terbiyesinden geçmek gibi bir süreci idrak ettikleri varsayıldığından, onların bağlı bulunduğu değerler sisteminin böyle kuramsal uygulamalarla sarsmak kolay olmayacaktır. Bir fıkranın bile sosyal ve siyasal gerilimi yükseltecek kadar duyarlılığı yükselmiş gelenekçi toplumlarda bu tip arayışlar ancak birer fantezi olarak kabul görür. Bu bakımdan postmodernist söylem de onun edebiyattaki uygulaması da çok dikkat edilmesi gereken bir duyarlılığı gerektirir.

Derrida "farklı sınıfların aynı maddeyi, bir yemeğin çeşitli kısımlarını, sırasıyla tüketilerek eşitlendiğini ve bunun *negatif* bir eşitleme olduğunu söyler."[366] Bunun anlamı şudur: gelenekçi toplumlarda o toplumun oluşmasını ve yaşamasını sağlayan aslî unsur ile ona sonradan eklemlenen unsurların *üretimde* değil ama *tüketimde* eşitlenmesi meselesidir bu. Türkiye örneğini dikkate alarak bir başka şekilde söylersek Türkiye denen ülkeyi ve milleti oluşturmuş insanlar vatandaşlık bilinciyle bu ülkenin nimetine ve külfetine ortaktır. Tüketimde ortak üretimde ayrılıkçı bir sınıf oluşturanlar ya da vermesi gereken bireysel bir mücadeleyi etnik, ideolojik ya da sınıfsal dizge içinde vermeye çalıştıklarında modern ve modernist toplumun arzuladığı bir ifade biçimini sergilemiş olmazlar. Bu modern öncesi toplumların çocukluk hastalıklarından biri olarak ortaya çıkar. Böyle bir toplumda postmodernizmin ögelerini kullanarak siyaset, sanat ve edebiyat yapmak tehlikeli sonuçlar doğuracaktır. Zira daha modernizmin arzuladığı birey olma tekâmülünü idrak etmemiş insana onun genetik ve düşünsel infilakına sebebiyet verecek bir silah vermiş olursunuz. Bu bakımdan postmodernizm geri kalmış ya da

[366] Akt. Doltaş, **Age.** s. 35.

modernitesini tamamlayamamış gelenekçi toplumlarda uygulanması güçtür. İsveç, Norveç ya da Danimarka'da bu kuram başarı ile uygulanabilir, Pakistan, Hindistan, Tibet (Derrida Brahma dinine mensup olanlardan söz eder) gibi din ve törelerin, gelenek ve göreneklerin anayasa ve şaşmaz kurallar olduğu ve herkesin bu kurallara göre sınıflandırıldığı, tanımlandığı toplumlarda bu kuramı uygulamak hem veriler hem de ulaşılacak sonuçlar açısından bir netice getirmeyecektir.

Başını Jacques Derrida'nın başını çektiği yapı-bozumcu (deconstructionist) diye adlandırılan postmodernistlere göre bir metni oluşturan her sözcük ya da sözcükler dizgesi tezi ile birlikte anti tezini de yaratır. Bunlara göre bir metnin anlamı ancak tez-antitez arasındaki *différance* (alan)'da var olabilir. Yine onlara göre sözcükler, *"anlam ve diğer ölçüler, metafiziğe dayalı gerçeklik geleneğinin ortaya çıkardığı logos'un (akla dayanan bilgi ve anlam sistemi) ürünleridir."*[367] Bu bir bakıma gelenekçi edebiyat dilinin kırılması ya da bozulmasıdır. Anti tez kavramı ile tezin karşıt olarak düşünülmesi amaçlanmış ise de bunun okurda bir kötümserliğe ve nihilizme sebebiyet vereceği iddia edilmiştir. Yapısını bozduğu dil dizgesinin ve onun yarattığı metinlerin yerine yenisini koyamayacağı için postmodernistler sadece eleştirel çizgide kalmışlardır. Bir sistem üreterek değil karşıtını eleştirerek varlığını sürdürür. Bunun yanında hemen herşeyi sorgulayan, içinde bulunduğu kalıpları kıran, önyargıları kaldıran, yasakları hiçe sayan, kendileriyle barışık olmayı amaçlayan tutumları ve dürüstlükleriyle her bireyde olması gereken hasletleri sergilemeleriyle modern sonrası toplumun inşasına da katkıda bulunmuşlardır, denebilir.

Yine de bu kuramın eleştirilecek birçok yanı vardır. Bir kere yeni bir sistem üretmez ve sadece eleştirel bir kuram olarak varlığını sürdürür. Metnin anlamını çoğaltarak insanlar arasında bir iletişim travması yaratır. Bu da göreceliğe kapı açar. Evrensel bilginin, mutlak gerçeklerin insanlar arasında yayılmasını bu görecelik tehlikesi yüzünden engeller. Bütün toplumun ya da çoğunluğun temel sorunlarıyla ilgileneceğine daha çok spesifik ve molekül devrimlerle uğraşır. Etnik meseleler, kadın sorunları, göçmenlerin durumu vb. böylelikle büyük toplumsal hareketlerin önü alınmış ve dikkatler başka yöne çekilmiş olur. Değersizliğin yaygınlaştırılması, kitle iletişim araçlarının ürettiği para düzeninin ve eşya kültürünü kamçılaması yanında egemen Amerikan kültürünün yeni bir ifadesi olması noktalarında eleştirilmiştir.[368]

---

[367] Age. s. 42.

[368] Doltaş, Barlas Özarıkça, **Kendi Kuyruğunu Isıran Balığın Esrarı**, s. 15-16'dan akt. Göltaş, s. 87.'den özetlenmiştir.

Postmodern edebiyat kuramı metinlerarasılık, bireyin özneye dönüşmesi, nesneye bakış, pastiş, montaj, ironi gibi çok sık kullanılan yöntemler, metnin klasik inceleme tarzının olmazsa olmazları olan mekân, zaman, olay örgüsü, şahıs kadrosu, tema, bakış açısı, dekoratif unsurlar gibi cevaplanması gereken alanları kendince kurgular. Postmodernizm kendisinden önceki metinlerle iletişim halinde olduğu için bir bakıma varlık sebebi kendisinden önceki egemen anlayıştır. Yeni bir sistem ve teklif getirmediğinden eleştirilerini önceki metinler üzerinde kurgulayacaktır. Öteki edebiyat ekollerinin aksine Postmodernizm kendisinden öncekine sık sıkıya bağlıdır. Bunu da montaj, pastiş veya metinlerarasılık gibi çok kaygan ve tartışmalı metotları kullanarak yapar. Şimdi bütün bu dikkat ve bilgilerin ışığında Hilmi Yavuz'un Fehmi K.'nın Acaip Serüvenleri adlı anlatısını tahlile çalışalım.

H. Yavuz'un *Fehmi K.'nın Acaip Serüvenleri*'ni Okuma Denemesi

Daha okumaya başlamadan metnin ismi bile bize bir önceki metinlerden birinin adım çağrıştırmıştır. Chateaubriand'ın, Son İbn-i Sirac'ın Serüvenleri adlı eseri Fehmi K.'nın Acaip Serüvenleri'yle ad bakımından örtüşür.

Postmodernizmin, modernizmin kullandığı türlerin genetiğini bozarak getirdiği kavramlardan biri de *anlatı*'dır. Öykü, roman, deneme, anı türlerinin disiplini bir bakıma reddeden bu tutum, her tarafa çekilebilecek ve yazara büyük bir kuralsız anlatma özgürlüğü tanır.

Fehmi K.'nın Acaip Serüvenleri anlatısı;

> "Fehmi Kavkı erkenden uyandı ve dosdoğru aynaya baktı. Aynada gördüğü kendisiydi; ve bir gece önce hamamböceğine dönüşmemiş olduğu için Tanrı'ya şükretti."[369]

diye başlar. Bu bize hemen Franz Kafka'nın *Değişim* öyküsünü hatırlatır. O öykü de;

> "Sabah kâbuslarla dolu düşten uyanan Gregor Samsa, kendini korkunç bir böcek olarak buldu."[370]

diye başlar. Hilmi Yavuz daha anlatısına başlar başlamaz Postmodernizmin sık kullandığı yöntemlerden biri olan 'metinlerarasılık'ı kullanır. Fehmi Kavkı her bakımdan Franz Kafka'yı hatırlatır. ayrıca onun *Dava* romanının kahramanı da K.'dır. Bu bizim edebiyatımızda Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam romanlarındaki erkek karakter C.'yi kadın karakter B.'yi de hatırlatır.

---

[369] Hilmi Yavuz, **Üç Anlatı**, Can yay. 2. bs. İst. 195, s. 85.

[370] Franz Kafka, **Değişim**, Salkımsöğüt yay. Ank. 2005, s. 3.

Böylelikle bireyin yerini özne almıştır. Fakat bu özne modernist edebiyatın metnin merkezine aldığı birey'den çok farklıdır. Bunlara kişilik, kültür ve kimlik giydirilmemiş karakterler olarak bakılabilir. Modernist edebiyatta metnin tanrısı yazardır. Onun çizdiği yazgı kahramanların akıbetini belirler. Hilmi Yavuz bu anlatısında bir üst kurmaca olarak yazarı ve bu yazarı da kurgulayan bir üst yazar anlatıcı figürü kullanır. Böylece metinde iki yazarla karşılaşırız. Bu tarz anlatım Postmodernizmin kurguyu bir oyun gibi gören anlayışına uygundur.

Yazar yatak sahnesiyle bu alanda ün yapmış olan ünlü Oblomov tipine gönderme yapar. Gonçarov'un bu miskin kahramanı bütün gününü yatakta geçiren Çarlık devrinin son neslini temsil eden bir aylaktır. Hilmi Yavuz hem anlatının yazarı hem yazarı eleştiren bir üst yazar olarak hem bir okur hem de eleştirmen olarak metinde dolaşıp durmakta, okur için gerekli olduğunu düşündüğü açıklamalar yapmaktadır. Yeri geldiği için François Mouriac ve Sartre'a dokundurur. Modernist anlatım tarzıyla alay, metinde yazarın varlığı noktasında ele alınır.

> "Ama ben bu anlatının yazarı olarak, Fehmi Kavkı'nın yalnızlığına izin vermeyeceğimi sizlere, siz okurlara açık açık söylemekten gurur duyuyorum."[371]

Bu tabiatiyle XIX ve XX. Yüzyıl metinlerindeki tanrı-yazar kavramına ve işlevine karşı bir ironiyi işaret eder. Yazar böylelikle herşeyi gören, bilen, düzenleyen, yazgıyı çizen yazar tipiyle alay etmek istemiştir. Zira insanlık bu aşamada Tanrı egemen düzenden birey egemen düzene geçmiştir. Modernite birey egemen düzenin bir figürüdür. Halbuki Postmodernizm bireyi değil onun yerine 'özne'yi getiren bir sistemi arzular. Bunun anlamı şudur. Birey modernitenin özgürlük, kişilik ve çeşitli hasletlerle donattığı güçlü hatta tanrılaştırılan bir figürdür. Bir bakıma hayata egemen iktidarın sembolüdür. Komünist Parti güdümündeki Sovyet edebiyatında bu 'olumlu tip' olarak karşımıza çıkmıştı. Burjuva edebiyatında ise bu rejimin dayandığı temel ilkelerini benimsemiş, gözü pek, donanımlı ve eğitimli bir tiptir. Halbuki Postmodernizm karşıtı olduğu bu sistemin bireyi yerine kendi 'soyut' öznesini koymayı yeğler. Bu konuda Postmodernistlerin kaygılarına hak vermek gerekir. Zira modernitenin bireyi başlangıçta ülkücü olsa da zaman içerisinde hayata egemen paradigmanın bir 'nesnesi' olmaktan kendisini kurtaramaz. İdeolojik ya da sınıfsal figür olarak çok çabuk tüketilir. Bunun en güzel örneği kadının durumudur. Feminist hareket kadına arzu ettiği saygınlığı kazandırmaya çalışırken onun zaman içinde tekrar bir haz, zevk ve cinsellik

---

[371] **Üç Anlatı,** s. 88.

nesnesi olmasını engelleyemez. Reklâmlardan kimi meslek gruplarına kadar kadının adıyla birlikte anıldığı bir tüketim nesnesinden söz edilebilir.

Yazar metin içinde hem gelecekten hem de geçmişten haber vererek bir modernite hastalığına parmak basmaktadır. Ayrıca daha çok masal metinlerinden gelen "Padişahın küçük oğlu ormana doğru gidedursun biz prensesten haber verelim" cinsinden bir üslubu denemeyi ihmal etmez:

> "Biz okurlar bunu düşüneduralım, anlatının yazarı elini çabuk tutarak Fehmi Kavkı'yı evden sokağa çıkardı bile!"[372]

Yazar roman türünü sorguladığı bölümde modernizmin tuğla kalınlığındaki romanlarına göndermede bulunur. Daha çok Ahmet Midhat Efendi'nin okurla hasbihali andıran metinlerine dokundurmadan edemez. Yine bu devrin hastalıklarından geleceği planlama ve metinde malumatfüruşluk yapma konusunu atlamaz. Fehmi K.'nın yolda yürürken mırıldandığı şarkının notasını bile verir.

Yazar, Modernitenin temel edebî metinlerini sırası geldikçe alaya alır, ironi yoluyla sorgular. Bundan Madam Bovary yazarı Gustave Flaubert'in sorulan bir soruya karşılık verdiği "Madam Bovary benim!" cevabını kendi kahramanına uyarlar ve "Anette ben'im" demiyorum diyerek kendisini modernizmin bu temel edebi anekdotundan ayrıştırır.

Hilmi Yavuz metnin içinde bir postmodern yazarın kullanmaktan hoşlanacağı bütün postmodern ögeleri kullanmaktan geri durmaz. Kahramını Fehmi K.'ya şiir yazdırır. Bu şiirlerle Yahya Kemal'in Mehlika Sultan ve T. S. Eliot'un Portrait of a Lady (Bir Hanımefendinin Portresi) şiiri arasında kafiye ilişkisi kurar. Metinler arası ve figürler arası ilişkileri sürekli canlı tutar. Dünya edebiyatına can veren kalburüstü yazarların neredeyse yarısı bu metnin içinde yer alır. Tarihsel gerçeklik kurmaca içinde yeniden yorumlanır. Yahya Kemal'in özel hayatında yaşadığı fakat sonradan kamuoyuna mal olmuş gönül maceraları metnin aşk ve merak dokusunu oluşturur. Yazar bir başka şeyi daha yapar. Bu tip metinlerde olmaması gereken fakat modern metinlerin hastalıklarından biri olan yazarın kendi hayatından, hatıralarından söz etmesi alışkanlığını burada postmodernizmin bir özelliği olarak kedisini gösterir.

Fehmi K.'nın Acaip Serüvenleri anlatısında yazar Hilmi Yavuz, hem bu gerçek kimliği ile hem tanrısal bir anlatıcı rolü ile yazar, hem o yazarı yaratan üst yazar, hem de metinde adı geçen fiktif ve gerçek kişilerin dönüştüğü bir çoğulcu anlatıcıyı temsil eder. Yeni Eleştiri kuramının arzu ettiği nitelikli okur kavramı göndermede bulunur. Bir başka gönderme Tolstoy'un Savaş

---

[372] Age. s. 89.

ve Barış romanının kahramanlarından Bezukhov'un gözlüklerinedir. Fehmi K. İle Bezhukov bir nesnenin çağrıştırdığı anlam dünyasında birleşirler. Yazar modernist dönemin metinlerinde yer alan anlam, mekân, zaman dizgesine asla itibar etmez. Bu dizgeyi alt üst eder. Anlatı kahramanları da bu karmaşadan nasibini alır. Bir karakter diğerinin yerine geçebilir, aslında şöyle tanıdığınız bir kahraman farklı çıkabilir. Fantazyaya önem vermesi, metinler arasılık ve pastiş yönteminin kullanılması, göndermede bulunulan metinlerin sorunsallaştırılmasıyla Fehmi K.'nın Acaip Serüvenleri edebiyatımızda postmodern metinlerin başında gelir.

Postmodern yazarların moderniteyi bir *karşıt, sonra, öte* diye sorunsallaştırırken kimi olmazsa olmaz yöntemlere başvururlar. Bunlardan biri *suskunluk* diğerleri *pastiş* ve *parodi*'dir. Doltaş, *suskunluğu* şu şekilde açıklar:

> "Dilin sınırlayıcı, çarpıtıcı ve şaşırtıcı yöntemlerinden ve politik baskısından kurtulmayı amaçlayan postmodern yazarlar, suskunluğun ve boşluğun önemini vurgularlar. Onlara göre *suskunluk* insanoğluna us, toplum ve tarihten uzaklaşma olanağı verir; belleği boş tutarak onun bir karşıt dil oluşturmasına olanak sağlar."[373]

Siyasal anlamda postmodernizmin kullandığı temel yöntemlerden biri de bu suskunluktur. Temel konular ve problemler üzerinde hiçbir fikir beyan etmeyenler zamanla o alanla ilgili zihninde doldurulması gereken bir boşluk yaratırlar. Zihnin bir bilgi ihtiyacı hissetmeye başladığı andan itibaren de oraya kendi karşıt değerlerini –fikirleri- doldurmaya başlarlar. Burada gelişmekte olan ülkelerin insanlarına kendi değerlerinden soğutma ve zamanla nefret ettirme politikasından söz edebiliriz. Kendisini artık beğenmeyen birey 'öteki'nin zerkettiği fikirler doğrultusunda 'ötekileşme'ye başlar. Bu ayranın yerine Coca Cola'nın alması, pide ve lahmacunun yerine hamburger'in alması, keten kumaşın yerine de blucinlerin alması ile eşdeğer bir süreçtir. Suskunluk sonradan başkaları tarafından doldurulacak zihinsel alan yaratmak demektir.

Postmodern yazarların kullandığı yöntemlerden biri de pastiştir. Pastiş, bir yazarın dil ve anlatım özelliklerine, alay etmek amacıyla onu anımsatan, çağrıştıran bir biçimde öykünmedir. Fehmi K.'nın Acaip Serüvenleri anlatısında yazar özellikle Ahmet Midhat Efendi üslubu diyebileceğimiz XIX. yüzyıl Türk romancılarının üslubu ile zaman zaman bu yolla alay etmiştir. Kimi durumlarda bir yazar bir başka yazarın metnini sömürü düzeyine varacak derecede doğrudan alıntı yaparak kullanabilir. Postmodernizmde

---

[373] **Postmodernzm, Tartışmalar ve Uygulamalar**, s. 108.

pastiş, sık sık diğer metinlerden parçalar kullanır. Maksadı metinde bir üslup yaratmak olduğu için başka metinlere referans yapmaz. Bugün ile geçmişi mukayese etmez.

Parodi ise, gülünçleme, ağırbaşlı ve ciddi bir eseri alay yoluyla tezyif etmedir. Bu anlatıda yazar edebiyattan felsefeye bir değil birçok ciddi metni alaya almıştır. Zaten kendisi de bu anlatı için bir anlatı paradisi'dir demektedir.

Şimdi bütün bu dikkatlerin ışığında Fehmi K.'nın Serüvenleri anlatısına baktığımızda bu metnin edebiyatımıza hangi olumlu katkıyı sağladığı sorusunu sorabiliriz. Evet yazar bir postmodern metin yazarak bir katkı getirmiştir, fakat içerik açısından bakıldığında yine alay ettiği, tezyif ve dalga geçtiği metinler dikkate alındığında yazarın biraz mesafeli davrandığı söylenebilir. Aynı bakış açısıyla mesela kutsal metinlere, millet için kutsiyet kazanmış metinler ve şahsiyetler bu yolla sorunsallaştırılacak olursa –ki bu mümkündür- toplumun kazancı ne olacaktır. Postmodernizme egemen Ameirkan ideolojisinin yeni yüzü olarak bakanlar bu açıdan haklıdırlar. Bütünüyle öyle olmasa bile o yolda kullanılabilen hatta uygulamaları olan bir akımdır bu çünkü. Yukarıda izaha çalıştığımız *suskunluk* yöntemi böyle bir *zihinsel alan açma* programı olarak da yorumlanabilir. Böylelikle sık sık değişik alanlardaki göstergelerini gördüğümüz gibi kan dökülmesinin vahşet olarak vurgulanmasıyla Müslümanların kurban bayramına, işgücünü yavaşlatıyor diye oruç tutmaya, havaya mermiler sıkılıyor diye geleneksel düğünlere, çağdaş normlarla örtüşmüyor diye kılık kıyafete, çeşitli zararları vurgulanarak geleneksel beslenme tarzına dair önce bir *suskunluk* devresi oluşturulacak, ardından boşaltılan *zihinsel alana* bu yeni hayat tarzının argümanları birer birer yerleşecektir. Geleneksel Türk evinde giyilen terliğin yerini ayakkabı, ayranın yerini Coca Cola, pide ve lahmacunun yerini hamburger, ızgaranın yerini suşi alacaktır. Sözlenme, nişanlılık ve evlilik sürecinin yerini çıkma, flört, beraber yaşamak almaya başlayacaktır. Birey özneleştiği için yani geleneğin, tarihin, genetiğin ve kültürün donattığı kişilik ve kimliğin donattığı bireyin yerine sadece niceliği temsil eden öznenin almasıyla dünya mirasına hiçbir katkıda bulunmayan Afrikalı bir yerli ile bütün cehd ve iradesiyle tarihin her safhasında yer alan, insanlığın medeniyet yürüyüşüne hediye ettiği binlerce maddi ve manevi bir mirasın varisi olarak bir Türk aynı kategoride değerlendirilecektir. İşte Postmodernizmin sakıncalarından birkaçı...

Türk edebiyatında Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar'ı, Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı'sı, Hasan Ali Toptaş'ın Bin Hüzünlü Haz'ı, Metin Kaçan'ın Fındık Sekiz'i, Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam'ı, yukarıda tahlile çalıştığımız Hilmi Yavuz'un Fehmi K.'nın Acaip Serüvenleri adlı anlatılarını bu türde yetkin eserler olarak anmak mümkündür.

METİNLERARASILIK KURAMI

Metinlerarasılık (İntertextualité) kuramı bundan önce irdelediğimiz kuramlardan farklılık gösterir. Öncekiler daha çok metnin yazarla, üretildiği ortamla, psikanalizle, amacıyla ve yazarın psikolojisi ile ilgili ilişkisini ele alan kuramlardı. Rus biçimcilerinin daha çok metni temel alan inceleme ve anlamlandırmada metni yeterli gören görüşlerine karşılık metinlerarasılık kuramı metnin kendisinden önceki metinlerle olan ilişkisini esas alır. 1960'lı yıllarla birlikte özellikle Julia Kristeva ve Roland Barthes'in bu alanda geliştirdikleri düşüncelere bağlı kalarak gelişir. Bu kuramın iddiası bir metnin aslında kendinden önce yazılmış metinlerle sıkı bir etkileşim içinde olduğu ve metnin anlamının büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kimi kesitlerin birbiri içine geçmeleriyle oluştuğu savıdır.

Kristeva, metinlerarasılığı; *"kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak"*[374] tanımlamaktadır.

Metni tümüyle yazarın bir üretimi olarak gören klasik anlayışın yerine onun önceki metinlerle olan ilişkisinin bir üretimi olarak gören metinlerarasılık kuramının, postmodern kuramdan önemli ölçüde beslendiğini söylemek gerekir. Zira postmodern kuramcılar da edebiyat eserinin anlaşılması ve anlamlandırılması için metinlerarasılık kuramının işlevine dikkati çekerler:

> "Kısacası, biçimi ve içeriği ne olursa olsun bir grup postmodern yazara göre her metin sözcüklerden oluşur. Sözcükler de durağan, nesnel gerçekler olmadıkları için, ancak kendi oluşturdukları gerçeklerden, yani kendilerinden söz ederler. Okur, okuma eylemi sırasında, kendi belleğinde, onlara gerçeklik ve anlam kazandırır; dolayısıyla sözcüklerin anlamları bir açıdan bakıldığında öznel ve geçicidir. Anlamın meydana gelişi okurun kişisel birikimi, özgeçmişi ve ruhsal durumu ile o sözcüklerin ürünü olduğu söyleme ve onların kullanıldığı diğer metinlerin yüklemelerine *(intertextual meaning)* dayanır. Bu nedenle bir grup postmodern düşünür-

[374] Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, İst. 2000. s. 17.

eleştirmene göre anlam ancak metinlerarası atıflar yoluyla geçici ve kişisel düzeyde belirlenebilir."[375]

Fransa'da ortaya çıkan bu akımın yine Michael Butor, Alain Robbet-Grillet, Nathalie Sarraut gibi Yeni Roman akımının temsilcileri tarafından benimsendiğini kaydedelim.

"Metinlerarası olgusu, yani her metnin ayrışık söylemlerin ya da başka metinlerin bir kesişme yeri olduğu, her yazının bir çokseslilik niteliği ile belirlediği, dolayısıyla "metinlerarası postmodern yazının temel özelliklerinden biridir" saptaması eleştirmenler ve yazın kuramcıları arasında artık basmakalıplaşmış bilinen bir anlayıştır."[376]

O halde üzerinde durulması gereken temel ilkelerden biri metnin 'çok sesliliği' ve çok sayıda metnin 'kesiştiği' yer olması meselesidir.

Philippe Sollers;

"Her metin hem bir yeniden okunması hem de vurgulanması, yoğunlaştırılması, yer değiştirmesi ve derinliği olduğu çok sayıda metnin kesiştiği yerde bulunur."[377] der.

Metinlerarasılık sadece şiir roman gibi edebiyat türlerinde değil modern hayatın hemen her alanında uygulanabilir bir yöntemdir. Resimden heykele, mimariden sinemaya kadar birçok sanat ve zanaat alanında bu kuramın izdüşümlerini görmek mümkündür. Öte yandan Metinlerarasılık her ne kadar disiplinli bir kuram olarak 1960'yı yıllardan sonra ortaya çıkmışsa da benzer uygulamaları eski metinlerde görme imkânı vardır. Batı'da Rebelais, Montaigne, Proust, Lautrémont, Joyce gibi klasik ve modern yazarlarda bu yöntemin uygulandığını görürüz. Bizim edebiyatımızda tahmisleri, taştirleri, muhammesleri hatta nazireleri bile bütünüyle tanımla ve kuramla örtüşmese bile bu bağlamda düşünebiliriz. Bir metnin üretiminde önceki metinlerin katkısı Divan edebiyatı için biçilmiş kaftandır. Gerek ortak mazmunların kullanılması, gerek kafiye defterleri, gerekse bir imgenin dönüştürülmesi durumlarında gazellerimiz birer metinlerarası 'metin' durumundadır. Bu kuramın kurucusu Julia Kristeva;

"bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle açık olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliği ile belirdiği olgusunu göstermek için "metinlerarasılık" kavramını ortaya atar. Böylelikle postmodern

---

[375] **Postmodernizm, Tartışmalar ve Uygulamalar**, s. 41.

[376] **Metinlerarası İlişkiler**, s. 10.

[377] **Théorie d'Ensemble**, "Ecriture et Révolition". Paris, Ed. Du Sauil, 1968, s. 77'den akt. Metinlerarası İlişkiler, s. 8.

olduğu kadar klasik, modern ve eski metinlerin de belirgin özelliklerinden olan, ancak klasik eleştirinin yalnızca kaynak ve köken eleştirisi bağlamında ele aldığı metinlerarasını farklı bir bakış açısıyla eleştiri alanında tanımlamaya girişir."[378]

Kristiva'nın hocası Roland Barthes ise "yazınsal metinlerin, türlerin ve söylemlerin aralarındaki metinlerarası, türlerarası ve söylemlerarası etkileşimlerini *"içerisinde her tür sözbilimsel kuralın, her türlü konunun, her türden dizgenin karıştığı bir bilgi ayrışıklığı"* olarak adlandırır."[379]

Böylelikle bir metinle öteki metinler arasındaki her türden ilişkiye metinlerarası ilişki denir. Bunun eleştiri ve değerlendirilmesi de metinlerin karşılıklı olarak irdelenmesiyle mümkündür. Buna göre Namık Kemal'in *İntibah* romanı *kendisinden önce yazılan XVIII. yüzyıl realist halk hikâyelerinden Hançerli Hanım* hikâyesi ile Alexandre Dumas-Fils'in yazdığı Kamelyalı Kadın romanından metinlerarasılık bağlamında bir etki taşır. Bu terminoloji ile söylersek *İntibah* romanı *Kamelyalı Kadın, Hançerli Hanım* hatta Mesnevi'lerin nesip bölümlerinin 'kesiştiği yer' / metin olarak görülebilir.[380] Zira yazar romanına kasidelerin nesip bölümlerini andıran bir bahar tasviri ile başlar. Üstelik bunu kasidelerde olduğu gibi manzum olarak yapar. Ardından *Hançerli Hanım* ve roman ilerledikçe Kamelyalı Kadın'dan tanıdık sahneler ve tiplemeler ortaya çıkmaya başlar. Böylelikle ilk edebî romanımız sayılan İntibah'ın varlığı kendisinden önceki metinlerle olan ilişkisine bağlanır. Aynı şekilde Ahmet Midhat Efendi de Çengi romanını Cervantes'in *Don Kişot* romanından ilhamla yazdığını söyler.[381] Batılı romancılara kafa tutan bu yorulmak bilmez romancımız Alexandre Dumas'nın *Monte Kristo Kontu* romanına karşılık (nazire olarak) *Hasan Mellah* romanını yazar. Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat* romanını da Leyla ile Mecnun mesnevisinden ayrı düşünebilir miyiz?[382]

Fakat metinlerarasılık salt bir metnin bir başka metnin üretimine yaptığı dolaylı ve dolaysız katkı ile sınırlandırılabilir mi? Kuramı ortaya atanların bu konudaki endişelerini paylaşmak yerinde olur:

"Eleştirmenler ve kuramcılar henüz son derece esnek olan metinlerarası sözcüğünü, özde birbirleriyle tam uyuşmayan farklı anlam ve bağlamlarda kullanırlar. Kimileri onu bir

---

[378] **Metinlerarası İlişkiler**, s. 11.

[379] **Age.** s. 11.

[380] İntibah romanının yerli ve batılı kaynakları için bk. Ali İhsan Kolcu, **Tanzimat Edebiyatı 2, Hikâye ve Roman**, Salkımsöğüt yay. 2. bs. Erz. 174-204.

[381] **Age.** s. 165-171.

[382] **Age.** s. 96-105

> kaynak eleştirisinin, kimileri alımlama estetiğinin bir parçası olarak algılar, kimileri ise metinlerarasını içerisinde yazının başka söylemsel kılgılarla karıştığı toplumsal ve tarihsel bir bilgi kuramının ortasına, kimileri ise tarihselliğe pek aldırmayan Freud'cu yorumbilimin içerisine yerleştirirler. Kimilerinde kavram temel bir yer tutarken, kimileri onu sıradan bir sözcük olarak kullanırlar. Kimileri ise, kavramı yeni adlar altında yeniden tanımlamaya girişirler. Kristeva'nın *"başka metinlerden alınan sözcelerin bir kesişme yeri"*[383] olarak adlandırdığı metinlerarası kavramı yerine Jean Bellemin-Noel, *"yazının kaynağını adsız bir belirsizlik içerisinde erittiği için" "avant-texte"* (metin-öncesi)[2] kavramını önerir."[384]

Görüldüğü gibi kuramın daha terminoloji zemininde çözümlemesi gereken sorunları vardır. Fakat bu kuramın inşasına katkıda bulunan neredeyse bütün eleştirmen ve kuramcılar bir metnin önceki metinlerle üretim bağlamında bir ilişkisi olduğu görüşünü kabul ederler. Baktin metinlerarasılığı "söyleşimcilik" (dialogisme), Kristeva bu kavramdan yola çıkarak *"metinlerarasılık"*,[385] Barthes ise "sonsuz bir metnin dışında yaşamak olanaksızlığı"ndan hareketle bir metnin önceki metinlerle olan ilişkisine göndermede bulunarak tanımlar. İouri Lotman, *extra-texte* (metin ötesi) veya *hors-texte* (metin dışı)[386] terimlerini kullanarak aynı anlamı başka biçimde seslendirirler. Her ne kadar metinlerarasılık kavramının yaratıcısı Julia Kristeva gibi görünse de onun fikirlerinin kaynağı Rus kuramcı Mihail Baktin'dir. Onun bir metnin başka metinlerle ilişki halinde olmadan ya da birbirlerini etkilemeden var olamayacaklarına dair görüşleri, yani bir çeşit metinlerararası diyalogun varlığı Kristeva'yı kuramı konusunda etkilemiştir.

Böylelikle daha terminoloji zemininde ve kuramın çatısının kurulduğu aşamada sorunun ilgilenmek zorunda kalacağı kavramlar ortaya konmuş oldu. Biz bu çalışmada kuramın tarihsel gelişimini ve kuramcılara göre ayrışımını değil bu kuramın dayandığı temel ilkeler ve yönelimler ışığında metinlere uygulanmasını ve bu konuda yapılan çalışmalara değinmek arzusundayız.

Bir metnin bir başka metinle ilişkisini bu konuda yaptığı yetkin çalışmayla arkadaşımız Kubilay Aktulum Metinlerarası İlişkiler çalışmasında *alıntı, gizli alıntı, anıştırma, gönderge, yansılama, öykünme, anlatı içinde anlatı, basmakalıp söz* gibi alt başlıklar halinde inceleme alanlarını

---

[383] Julia Kristeva, **Sèmèiotikè, recherces pour une sèmanalyse**, Paris, Seuil, 1969, s. 54.

[384] **Metinlerarası İlişkiler**, s. 12.

[385] **Age.** s. 13.

[386] **Age.** s. 13.

göstermiştir. Hepsini olmasa bile bazı ilişkilerin uygulamalarını göstermeye çalışacağız.

Metinlerarasılık kuramının öncüleri her metnin bir önceki metinlerden alıntılarla inşa edildiğini onların toplamı olduğunu ve onun kendi başına bağımsız bir üretim olamayacağını ileri sürerler. Her –yeninin eskinin üzerine oturduğunu bir bakıma onun karşıtı olsa bile yeninin üretilmesine katkısının olduğu kabul edilen bir gerçektir. Kendi 'ötekisi'ni yaratan bir akım herşeyden önce bir sanat ve edebiyat geleneğinin oluşmasına hizmet eder. Divan edebiyatı kendi karşıtını yaratamamış fakat Tanzimat yazarları onu karşıt olarak kabul etmişlerdir. Bu devrimci bir atılım olarak görülse de üretimi sağlayan şeyin bu 'karşıtlık'tan çıktığını unutmamak gerekir. Divan edebiyatının oturduğu mazmunlar sistemini kıyasıya eleştiren Namık Kemal ve -kimi tereddütlerine rağmen- Ziya Paşa zaman zaman bu mazmun dünyasına gönderme yapmaktan kendilerini alamamışlardır. Bu ister gönderme isterse öykünme, etki anlamında olsun eski metinlerin ruhunun yeni metinler üzerinde dolaşması olarak da algılanabilir. Böylelikle her eser bir metinlerarası yapı /metin olarak düşünülür. Bu ilişkinin türü metnin anlamını belirler.

Çok tekrar edilen bir deyişi burada tekrar etmenin yararı vardır. Gökkubbe altında söylenmedik şey yoktur. Herşey söylenmiştir. Fakat söyleme biçimleri (üslup) sonsuzdur. Aynı şeyler değişik biçimde binlerce kez söylenebilir. Fakat bu sözün işaret ettiği dogmatizme de kapılmamak gerekir. Kimi zaman söyleyiş biçimi söylenen şeyin önüne geçer. Zaten bir devirden sonra edebiyat ve sanatta söylenen şeyin değil söyleme biçiminin önemi öne çıkmıştır. Metinlerarasılık da bu bakımdan eski metinler üzerinde bir söylem ve biçim arkeolojisini çağrıştırır. Bu yüzden bir metnin özgünlüğünün ve anlamının çözümü onun kendisinden önceki ya da 'karşıt' durumdaki metinlerle olan 'yüzleşmesi'nden sonra çıkacak sonuca göre şekillenecektir. Rus biçimcileri edebî eserin yazınsallığının anlaşılması için böyle bir yolun denenmesini öğütler. Zira onlara göre;

> "Bir sanat yapıtı öbür sanat yapıtlarıyla kurulan bağıntıya göre ve onlarla gerçekleşen bütünleşmeler yardımıyla algılanır... Yalnızca pastiş değil, her sanat yapıtı herhangi bir modele koşut ve karşıt olarak yaratılır. Yeni biçim, yeni bir içeriği dile getirmek için değil, estetik özelliğini yitirmiş eski biçimin yerine geçmek için ortaya çıkar."[387]

Fakat Rus biçimcileri sanat eserinin yapısı ve üretim süreci ile değil yazınsallığı yapan şeyle ilgilenirler. Metinlerarasılık onlara göre yazınsallığı

---

[387] Tzvetan Todorov, **Yazın Kuramı**, anan Viktor Şkolovski, s. 45-46.

yapan unsurlardan biridir. Bu bakımdan bu kuramcıların önem verdikleri pastişi (parodi) metinlerarası ilişkilerde aramaya koyulurlar. Parodi ya da pastiş edebi eserlerin taklid edilmesi, yansılanması ya da dönüştürülmesi anlamındadır. (bu konuda bu çalışmaya dahil ettiğimiz Tomris Uyar'ın Sonsuza Dönüş öyküsü hem roman hem de öykü metinleri arasında bir kesişme metni olarak gözükmektedir.)

Rus biçimcileri sanat eserini artsüremlilikten eşsüremliliğe çekerek onun tarihle ve sosyolojik mirasla olan bağlarını koparmışlardı. Metnin kendi varlığı onun yazınsallığını ifade etmek için yeterli idi. Fakat Baktin kuramını bir metnin başka metinlerle olan ilişkisi üzerine konumlandırdığından bu yöntemiyle Rus biçimcilerinin ilkelerinden ayrılmaktadır. Bu anlayışa göre;

Kalktı göç eyledi Avşar elleri
Ağır ağır giden eller bizimdir
Arap atlar yakın eder ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir

diyen Dadaoğlu'nun bu koşması yazıldığı tarihsel ve sosyolojik zeminden koparılırsa metnin anlamı güdük kalacaktır. Baktin elbette metnin tarihsel ya da sosyolojik geçmişi ve göndergelerinin peşinde değildi. Öyle olsaydı Tarihsel eleştiriyi benimserdi. Onun arzuladığı metinlerarası bir ilişkidir. Bu metni yaratan karşıtlık neyse onun ilişkisini ortaya çıkarmaktır. Merkezi yönetimle işlerin iyi gittiği zamanlarda "padişahım çok yaşa!", işler iyi gitmediği zamanlarda ona kafa tutan anlayışı doğuran ilişkinin peşindedir. Her iki metin ötekini ve karşıtını yarattığı için bir tür ilişki içindedir. Bu bakımdan Baktin Rus biçimcilerinin eşsüremli bakışı yerine artsüremli bakışı benimser.

> "Bir metnin daha önce ya da kendi döneminde yazılmış öteki metinleri özümsediğini, hatta kimi zaman onlara bir yanıt olduğunu kabul eder."[388]

Baktin her metni yazar ile okur arasında bir diyalog gibi görür. Her metin toplumsal bir çevreye yöneliktir ve her anlamda kültür ve iletişim dizgeleri içinde köklenmiştir artık. Baktin meseleye artsüremli bir noktadan bakarak söylemin de nesnenin de başka biçimlerde sürekli tekrar edildiğini ifade eder:

> "Ne olursa olsun, bir söyleyenin söyleminin nesnesi belli bir sözcede ilk kez bir söylem nesnesi değildir, söyleyen ondan ilk kez söz eden de değildir. Nesne daha önce tartışma konusu olmuş, açıklanmış ve farklı biçimlerde değerlendirilmiştir, söylem, içerisinde farklı bakış açılarının, dünya görüşlerinin, eğilimlerin kesiştiği, bir araya geldiği ve birbirinden ayrıldığı bir yerdir.

---

[388] **Metinlerarası İlişkiler**, s. 27.

Herhangi bir söyleyen, henüz gösterilmeyen nesneler karşısında bir Âdem değildir ki ilk kez adlandırsın."[389]

Yeryüzünde ilk ağıtı herhalde Hz. Havva yakmıştır. Oğullarından biri (Kabil) öteki oğlunu (Habil) öldürmüştür. Dünyada işlenen ilk cinayettir bu. Hz. Havva'nın yaktığını düşündüğümüz ağıt metni elimizde yoktur. Fakat kendi kültürümüzde ulaşabildiğimiz en eski ağıt metni Türk hakanı Alper Tunga için yakılan ağıttır. Bu şiirin bir kıtasını asıl ve Türkiye Türkçesindeki şekliyle aşağıya alıyorum:

alp er tunga öldi mü?	alp er tunga öldü mü?
ısız ajun kaldı mu?	kötü dünya kaldı mı?
ödlek öçin aldı mu?	felek öcünü aldı mı?
emdi yürek yırtılur.	şimdi yürek yırtılır.

Bu dizelerin yazarı şair, ölümünü kabul etmediği hakanın ardından ağıt yakmıştır. Alper Tunga'nın ölümünü feleğin öcü olarak algılamaktadır. Bu Türk şairi bu ağıtı yakarken mutlaka kendisine modellik eden bir sözlü ya da yazılı bir metinden hareket etmişti. Bu metinlere de ulaşmamız mümkün değil. Ama bu manzume bu haliyle bile kendisinden önce kullanılmış bir ağıt dizgesinin varlığını bize hissettirmektedir. Biz Alper Tunga sagusunun artsüremli metinlerinin peşinde değiliz. Aksine onu artsüremli bir kaynak olarak kabul edecek bir başka metinden söz etmek istiyoruz. Âkif Paşa'nın torunu için yazdığı dokunaklı mersiyeyi yani ağıtı metin dağarcığı geniş olanlar bilirler. Bu ağıtta da şair ölen torunu için en dokunaklı dizeleri yazmaya gayret etmişti. Şimdi bu manzumeden bir kıta okuyalım:

Feleğin kînesi yerin buldu mu
Gül yanağın, reng-i rûyun soldu mu
Acaba çürüyüp toprak oldu mu
Öpüp kokladığım o pamuk eller?

Alper Tunga sagusu ile Âkif Paşa'nın mersiyesinin bu kıtaları karşılaştırıldığında; her iki şairin de ölülerinin ölüm sebebi olarak feleği gösterdiği görülecektir. *Ölüm-ölü-felek* dizgesi her iki metinde de egemendir. Âkif Paşa'nın Alper Tunga sagusunu okumadığını bilmekteyiz. Zira bu metnin yer aldığı kaynak Divanü Lugati't-Türk'tür. Bu kitap 1910 yılında Ali Emiri Efendi tarafından bulunduktan sonra 1911-917 yılları arasında Kilisli Muallim Rifat tarafından ilk neşri yapılmıştı. Dolayısıyla 1844'te ölen Âkif Paşa'nın yukarıdaki sagunun yer aldığı kitabı görmesi imkânsızdı. Dolayısıyla Âkif Paşa'nın velev ki metinlerarası düzeyinde olsun bir artsüremli etkileşim içinde sayılabilirdi. Ama bunun imkânsızlığını delileriyle ortaya koyduk. O halde geriye bir tek şey kalmaktadır. Metinlerarasılık

---

[389] Mihail Baktin, **Esthétique du Roman**, s. 102'den akt. Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 28.

yalnızca somut metinlerin üzerinden artsüremli bir eylem değil aynı zamanda kolektif bilincin ve ortak sözlü mirasın da kullanılabildiği daha geniş bir ilişkiler ağını işaret etmektedir.

Görüldüğü gibi metinlerarasılık kavramını biz Baktin'den bir adım daha ileriye götürmekteyiz. Biz metinlerarasılığı sadece birer nesne/metin olan dökümanlar arasındaki ilişkinin yanında sözlü, şifahi ve millî bellekte yer etmiş bir nesne olarak kabul edebileceğimiz 'ses'lerle olan ilişkisine de dikkat çekmek istiyoruz.

O zaman şöyle bir tehlike ile karşı karşıya kalmıyor muyuz? Metinlerarasılık kuramını kullanarak kimi şair ve yazarlar kendi şiir ve yazılarını *aklama* yoluna gitmezler mi? Kuramın böyle bir tehlikeye açık olduğunu belirtmek zorundayız. Fakat bu eleştiri ve anlamlandırma biçiminin kullandığı ölçüt ve yöntemlere işlerlik kazandırıldığında bu tehlike asgariye iner. Bir bakıma metinlerarası ilişkilerin kabul edilebilir bir seviyesi ve ölçütü vardır. Konunun daha iyi anlaşılması için metinlere bakmakta yarar vardır. Ataol Behramoğlu'nun çok bilinen ve sevilen Bu Aşk Burada Biter şiirine bakalım:

Ataol Behramoğlu'nun *Bu Aşk Burada Biter* Şiirinin Metinlerarası İlişkileri

Bu aşk burada biter ve ben çekip giderim
Yüreğimde bir çocuk cebimde bir revolver
Bu aşk burada biter iyi günler sevgilim
Ve ben çekip giderim bir nehir akıp gider

Bir hatıradır şimdi dalgın dalgın uyuyan şehir
Solarken albümlerde çocuklar ve askerler
Yüzün bir kır çiçeği gibi usulca söner
Uyku ve unutkanlık gittikçe derinleşir

Yan yana uzanırdık ve ıslaktı çimenler
Ne kadar güzeldin sen! nasıl eşsiz bir yazdı!
Bunu anlattılar hep, yani yiten bir aşkı
Geçerek bu dünyadan bütün ölü şairler

Bu aşk burada biter ve ben çekip giderim
Yüreğimde bir çocuk cebimde bir revolver
Bu aşk burada biter iyi günler sevgilim
Ve ben çekip giderim bir nehir akıp gider

Bu manzumenin üçüncü dörtlüğü ile Tanpınar'ın Hatırlama şiirinin ilk dörtlüğünü karşılaştıralım:

Sen akşamlar kadar büyülü, sıcak,
Rüyalarım kadar sade güzeldin.
Baş başa uzandık günlerce,
Islak çimenlerine yaz bahçelerinin.

Görüldüğü gibi Ataol Behramoğlu, Tanpınar'ın bu şiiri ile metinlerarası bir ilişki (!) kurmuş ve kendi metnini oluşturmuştur. Her iki manzumede anlatılan 'yitik bir aşkın ardından dile getirilen duygular' ise ikinci şairin bu duyguları Tanpınar'ın üslubu ve imge malzemesiyle değil kendi özgün imgeleriyle dile getirmesi beklenirdi. Fakat şair böyle yapmamış bu duygunun güzel bir şekilde anlatıldığı bir başka metni kendince 'dönüştürerek' metninde kullanmıştır. Elbetteki metinlerarasılıktan kastedilen şey bu değildir. Bunun adı dönüştürmedir. Tanpınar'ın sesi, imgeleri ve söylemi olduğu gibi ikinci metinde bir başka söylem arayışına gidilmeden dönüştürülerek verilmiştir. Fakat bu durum Tanpınar'ın şiirini aklar mı? O da bu manzumesini Paul Valéry'nin bir başka manzumesinden yine aynı metinlerarası ilişkileri kurarak almış ve kendi metninin inşasında kullanmıştır. Valéry'nin Dost Orman şiirine bakalım:

DOST ORMAN[390]
Temiz şeyler düşündük tertemiz;
Uzun yollar boyunca beraber;
Eli elimde, yan yana sessiz
Çevremizde karanlık çiçekler.
Yapyalnız kırda yeşil gecede
Yürüyorduk, nişanlılar gibi;
Gökte ay, masaldaki bir meyve
Bölüştük o sihirli meyveyi
Ve öldük yosunlar üzerinden
Uzakta, yalnız o mırıltılı
O dost ormanın gölgelerinde.
Sonra gökte, nurlarla sarılı
Buldu seni, yaş dolu gözlerim,
Sevgili sükût yoldaşım benim.

Şimdi de Tanpınar'ın şiirini hatırlayalım:

HATIRLAMA
Sen akşamlar kadar büyülü sıcak
Rüyalarım kadar sade güzeldin

[390] **Fransız Şiiri Antolojisi,** (Çev. Orhan Veli Kanık), İst. 1947.

Baş başa uzandık seninle ıslak
Çimenlerinde yaz bahçelerinin

Ömrün gecesinde sükûn, aydınlık
Boşanan bir seldi avuçlarından
Bir masal meyvası gibi paylaştık
Mehtabı kırılmış dal uçlarından

"Her iki manzume arasında göze çarpan ilk şey, Valéry'nin şiirinin ikinci dörtlüğünün Tanpınar'ın manzumesinin yine ikinci dörtlüğü arasındaki benzerliktir. Valéry'nin *Le Bois Amical* manzumesinin ikinci kıtasının Fransızca aslı şöyledir:

Nous marchions comme des fiancés[391]
Seul, dans nuit verte prairies
Nous partagions ce fruit de féeries
La lune amicale aux insensées

Valéry'nin şiirinde 'gökte ay' bir *masal meyvası* gibi durmaktadır. Burada anlatılmak istenen şey ayın gökyüzünde sihirli ışıklarını bir masal atmosferi içinde yansıtması ve şairane bir tablo yaratmasıdır. Sevgililerin paylaştığı bu masal havasıdır. Ayın bu durumu sihirli bir meyvedir.

Tanpınar da birinci dörtlükte *ben-sen* düalitesini ikinci dörtlükte *biz* zamirinde toplar. Valéry'nin manzumesinde yer alan 'ayın bir masal meyvası gibi durması' imajı burada olduğu gibi hem de aynı bağlamda kullanılmıştır. Burada Tanpınar'ın, ustası Valéry'nin iki dizesini olduğu gibi kullandığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Valéry'deki 'yosun' kelimesi, Tanpınar'da 'çimen' şekline dönüşmüştür."[392]

Metinlerası bu tür etkileşimi Valéry bir başka vesile bir yazısında;

"Başkalarından beslenmekten daha özgün, daha kendi bir şey olamaz. Ancak onları özümsemek sindirmek gerekir. Aslanı aslan yapan özümsediği, sindirdiği koyun etidir."[393]

diyerek bir metni oluşturan öteki metinlerin varlığını meşru bir zemine çekmek istemiştir.[394] Başka metinlerden esinlenme belki de metinlerarası

---

[391] Paul Valéry, **Poésies**, Sixième Édition, Paris, Gallimard, 1930, s. 37.

[392] Ali İnsan Kolcu, **Zamana Düşen Çığlık**, (Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri & Tanpınar'ın Şiir Estetiği), Akçağ yay. Ank. 2002, s. 141-142.

[393] Kemal Özmen, "Bir Metinlerarası Şair: Ahmet Muhip Dıranas", **Frankofoni**, sayı, 14, Ank. 2002, s. 65.

[394] Bu manzumenin geniş bir tahlili için bk. **Zamana Düşen Çığlık**, s. 141-144.

ilişkilerin en masumudur. Paul Eluard; *"Şair / sanatçı esin alandan çok esin verendir"*[395] der.

Baktin romandan hareket ederek çokseslilik kavramı üzerinde durur. Tekseslilik kavramına da şiir türünü uygun görür. Ona göre *"roman yazarı dili ön plana çıkararak söz alış-verişlerini çoğaltır."*[396] Halbuki şair *"kendi söylemini doğrudan kendisi üstlenir"*[397] yani lirik yanı ağır basar.

> "Bu durumda roman türü söyleşimi en somut, en açık biçimde gerçekleştiren bir yazın türüdür. Romanın konusu konuşan insan ve söylemidir. Dili bir ileti vermeye yarayan bir aracı olarak kullanmaz, çünkü dilin kendisidir; her zaman önceki sözce ve sözcelemlerle belirlenir. Üstelik romanın özgüllüğü, her tür tekanlamlı söyleme son vermiş olmasıdır. Yazar yalnızca kendi adına konuşmaz, değişik söylemleri aralarında etkileşim durumuna getirir. Öyleyse roman sözcelemi bütünüyle çoğuldur. Özellikle kişiler roman metnine farklı sesler katarlar. Bu seslerin roman metninde katmanlaşması, üst üste yığılması onun çokdilliliğine ya da çokseslilliğine katkıda bulunur."[398]

Görüldüğü gibi burada bir çelişki söz konusudur. Baktin'in romanla şiir arasında tekanlamlı, teksesli, çokanlamlı, çoksesli gibi böyle bir ayrıma gitmesini kuramı açısından didaktik bir manevra olarak görebiliriz. Fakat kimi metinleri düşündüğümüzde bunun öyle olmadığını düşünesimiz gelmektedir. Baktin'in tezinden yola çıkarsak *Fatih Harbiye* romanı Neriman'la Şinasi'nin, Doğu ile Batı kültürünün yanı sıra kemençe ile ud'un hikâyesidir. Tanpınar'ın Huzur'u aynı zamanda bir müzikal metindir. Bu metinlerin anlam katmanları kültür dili ile olan ilişkisi ve çoksesli yapısı böyle okumalara izin vermektedir. Şiir için de aynı şeyi söyleyemez miyiz? Süleymaniye'de Bayram Sabahı şiiri yalnızca öznenin bir bayram sabahı bu muhteşem yapıda hissettiği dünyevî ve uhrevî duygularının kompozisyonunu mu yansıtır. O metinde Koca Sinan'ın dehasının izlerini, taş ustalarının cehd ve kudretini, nakkaşların, hattatların hikâyelerini okumaz mıyız? Bâkî'nin Kanunî Mersiyesi yalnızca bir şairin velinimeti Padişahının ölümü üzerine yazdığı bir metin midir? Orada imparatorluğun bütün seslerini duymaz mıyız? Baktin'in çok seslilik ve çok anlamlılık dediği kavramları pekâlâ iyi incelendiğimizde tiyatro, şiir ve öykü metinleri üzerinde de uygulayabiliriz. Rus Biçimcilerinden Boris Eyhenbaum *"Gogol'ün Paltosu Nasıl Yapıldı?"* adlı

---

[395] Kemal Özmen, a.g.m. s. 65.

[396] **Metinlerarası İlişkiler**, s. 29.

[397] **Age.** s. 29.

[398] **Age.** s. 29.

incelemesinde bu öyküye kaynaklık eden metin dışı unsurları ortaya koymaya çalışmıştı.[399]

Görüldüğü gibi metinlerarasılık sorunu sadece bir anlam sorunu almaktan çıkmakta kimi zaman ontolojiye kadar genişleyebilmektedir. Biz konuyu daha fazla dağıtmadın Baktin'in çok sesli metin konusunda başucu yazarı olarak kabul ettiği Dostoyevski'nin romanlarını bu konuda örnek metinler olarak kabul ettiğini belirterek Julia Kristeva'nın görüşlerini özetlemeye çalışalım.

1960-1970 yılları arasında edebiyat eleştirisinde metinlerarasılık kavramını ortaya atan Kristeva'ya göre metin" doğrudan bir bilgi verme ereğinde olan, bildirişime yönelik bir sözü, önceki ya da eşsüremli öteki sözcelerle ilişkilendirerek, dili yeniden düzenleyen 'dilbilim-ötesi bir aygıt' olarak tanımlar. Metin belli bir işlevi yerine getiren, belli bir 'iş' yapan aygıttır."[400] Bir metnin öteki metinlerle dilsel, sözsel ve anlamsal ilişkileri yeni metnin oluşumuna katkıda bulunur. Bu bakımdan Kristeva bu kuram adına *tehlikeli* olduğunu düşündüğümüz 'mozaik' kelimesini kullanır: *"Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür."*[401] O zaman geriye metnin nasıl dönüştürüldüğünü, mozaiğin metni hangi dizge ile oluşturduğunu ve bunun yazınsal edime ne kattığını incelemek gerekir. Kristeva'ya göre metnin yazınsallığının temel unsuru metinlerarası ilişkilerde aranmalıdır. Bu da akla Baktin'in *çokseslilik* ve *çokanlamlılık* kavramını getirmektedir. Fakat burada sorulması gereken soru şudur. Bir mozaik olarak kabul edilen metinde egemen renk ya da dizge hangisi olacaktır. Ortada özgün bir yaratımdan çok özgün bir dizge, bir yapı-bozum ve inşa ameliyesi görülmektedir. Shakespeare'in Kral Lear oyununun mesela Balzac'ın Goriot Baba'sına, Turgenyev'in Bozkır'da Bir Kral Lear'ına, Oktay Rifat'ın Bay Lear'ına hatta uzaktan da olsa Reşat Nuri'nin Yaprak Dökümü oyununa kaynaklık ettiği bilinmektedir. Keza Latin yazarı Plautus'un *Çömlek* adlı oyununun Molière'in *Cimri* oyununa kaynaklık ettiğini bilmekteyiz. Bu tür bir metinlerarası ilişkinin meşrulaştırılması sanat ve edebiyatta özgünlüğün önünde bir engel olacaktır.

Kristeva metinlerarasılık kavramını "tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgülerini) başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüşümleriymiş gibi

---

[399] Bk. Boris Eyhenbaum "Gogol'ün Paltosu Nasıl Yapıldı?", **Yazın Kuramı**, Tzvetan Todorov, s. 183-200.

[400] **Metinlerarası İlişkiler**, s. 41.

[401] **Age.** s. 41.

algılamamıza olanak sağlayan metinsel bir etkileşimdir."[402] diye tanımlamaktadır.

Bir metnin öteki metinlerle ilişkisi ve kaynaklığı konusu hiç kimse tarafından yadsınamaz. Zira dil dediğimiz taşıyıcı ve konservatif unsur bunu metin oluşması aşamasında mecbur kılar. Fakat bu aynı zamanda Kristeva'nın anladığı biçimde bir 'mozaik' metin dizgesi de olmamalıdır. Bu bakımdan Kristeva yukarıdaki keskin tanımını biraz daha yumuşatma gereği duyar ona göre; "metinlerarasını önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinim"[403] olarak açmaya çalışır.

Cengiz Aytmatov, Manas destanında yer alan Mankurt karakterini olduğu gibi alır ve bu karakterin dokusuna dokunmadan *Gün Olur Asra Bedel* romanında dönüştürerek kullanır. Artık Mankurt, Manas destanında yer almasına rağmen tarihsel bir figür değildir. Zira yazar onu Tansıkbayev ve Sabitcan karakterleriyle özdeşleştirerek artsürümlü zamandan eşsürümlü zamana taşımış ve ona çağdaş bir kisve vermeyi başarmıştır. Bu romanı okuduğu sırada hiç kimse tarihe bir gönderme yapmak zorunda hissetmez kendini. Çünkü yazar bu karakterini tarihsel bağlarından koparmış ve onu eşzamanlı sürecin bir figürü haline getirmeyi başarmıştır. Bu bakımdan bu romanı okuduğumuzda onun çeşitli metin parçalarından oluşan -ki bu romanda bu mümkündür, zira yazar hem uzak geçmişi, hem hâl'i hem de gelecek zamanı anlattığı için bu tür bir okuma yapılabilir- bir mozaik olmadığını anlarız. Bu da Kristeva'nın metinlerarası ilişkileri başka ve farklı metinlere ait unsurları bir metne sokmak, taklit etmek değil de bir *"yer (ya da bağlam) değiştirme" (transposition) işlemi."*[404] olarak görür.

Kuramın temel sorunlarından biri de metnin önceki metinlerle ilişkisinin nasıl kurulacağı meselesidir. Kristeva, dönüşüm ve yeni bir dizgeden sözeder. Ona göre metinlerarasılık eski bir metne veya bir metindeki göndergeye gönderen bir olgu değildir. Yazar burada dönüştürme eyleminden söz eder.

> "Metinlerarası aynı zamanda bir ya da birden çok gösterge dizgesinin yeni bir anlamla donatılarak başka bir dizgede dönüştürülmesidir"[405] der.

Burada kelebek örneğini vermenin yerinde olacağını düşünüyoruz. Metinlerarası ilişkiler tırtılın ipekböceğine oradan da kelebeğe dönüşmesi gibi, her bakımdan bir öncekine bağlı fakat asla o olmayan bir değişimin

---

[402] **Metinlerarası İlişkiler**, s. 42.

[403] **Age.** s. 43.

[404] **Age.** s. 43.

[405] **Age.** s. 43.

öznesi olmalıdır. Bir metin içindeki metinlerarası ilişki bu tarzda gerçekleştiği zaman meşru sayılmalıdır. Yoksa asıl metni hatırlatan, onu yaşatan ve ona durmadan gönderme yapan bir kurgu metinlerasılık sayılmamalıdır. Kur'an'daki Yusuf suresinden hareketle Yusuf u Züleyha mesnevisi yazan şair metinlerarası yöntemi kullanmış demektir. Dinsel bir metinden bir edebiyat metni yaratmış, kıssayı 'dönüştürmüş'tür. Biz bu mesneviyi okurken Yusuf suresini hatırlamayız. Zira şair onu sanat eserinin kuralları içinde dönüştürerek kullanmıştır. Fakat Şeyyad Hamza'nın Hamdi'nin Yusuf u Züleyha mesnevisi üzerinden yeni bir metin yazan yazarın yaptığı şey *öykünmedir*, metinlerarasılık değil.

Son olarak Kristeva'nın *"metnin dışarıdan aldığı bir kesiti bir uzamına dönüştürerek katan bir söylemi yazınsal olarak görür."*[406] Fikrini ifade ettikten sonra Yahya Kemal'in Nazar şiirine bakalım:

NAZAR
Gece, Leyla'yı ayın on dördü
Koyda tenha yıkanırken gördü.
"Kız vücudun ne güzel böyle açık!
Kız yakından göreyim sahile çık!"
Baktı etrafına ürkek, ürkek
Dedi:"Tenhada bu ses n'olsa gerek?"
"Kız vücudun sarı güller gibi ter!
Çık sudan kendini üryan göster!"
Aranırken ayın olgun sesini,
Soğuk ay öptü beyaz ensesini,
Sardı her uzvunu bir ince sızı;
Bu öpüş gül gibi soldurdu kızı.
Soldu, günden güne sessiz, soldu!
Dediler hep: "Kıza bir hâl oldu!"
Ta içindendi gelen hıçkırığı,
Kalbinin vardı derin bir kırığı.
Yattı, bir ses duyuyormuş gibi lâl.
Yattı, aylarca devam etti bu hâl.
Sindi simasına akşam hüznü,
Böyle yastıkta görenler yüzünü,
Avuturlarken uzun sözlerle,
O susup baktı derin gözlerle,
Evi rüzgâr gibi bir sır gezdi,
Herkes endişeli bir şey sezdi.
Bir sabah söyledi son sözlerini,

[406] Age. s. 49.

Yumdu dünyaya ela gözlerini;
Koptu evden acı bir vaveyla,
Odalar inledi: "Leyla! Leyla!"
Geldi köy kızları, el bağladılar...
Diz çöküp ağladılar, ağladılar!

Nice günler bu şeametli ölüm,
Oldu çok kimseye bir gizli düğüm;
Nice günler bakarak dalgalar,
Dediler: "Uğradı Leyla nazara!"

Nazar manzumesi şiirin kahramanı Leyla'nın gece koyda çıplak yıkanırken ay tarafından nazara uğratılması konusunu işler. Bilindiği gibi Leyla klasik şiirimizin ma'şûk figürüdür. Onu hep bir perdenin arkasından, bir mesafeden konuşur görmüşüzdür. Bu belki divan şiirinin bu figüre çizdiği roldü ve öyle oynanması gerekiyordu. Biz burada bunu tartışacak değiliz. Bizim amacımız şairin bir ma'şûk figürü olarak Leyla'yı dönüştürmesi üzerinde duracağız. Leyla hakkında yazılan o kadar Leyla ile Mecnun mesnevileri ve onların izdüşümü olan şiirlerde hiçbir zaman bu şiirde olduğu kadar erotik bir nesne olarak vurgulanmamıştır. Üstelik şair bunu doğaüstü bir tasarrufla örneklerin ancak Türk destanlarında görebileceğimiz ateş, ışık, su gibi doğal fakat doğaüstü güçlerle insanların ilişkisi bağlamında bir nitelemeye gider. Ay koyda çıplak yıkanırken Leyla'yı ensesinden öpmüştür. Zira bu manzumede Leyla cinsel ve erotik yanıyla vurgulanmıştır ve Leyla ile Mecnun mesnevilerinde yer alan Leyla'yla uzaktan yakından ilişkisi yoktur. O halde yazarın yaptığı bir 'dönüştürme'dir. Hem eski metne bağlıdır ama o değildir, hem de yeni bir metindir. İşte Kristeva'nın kuramının öne sürdüğü ayrım burada yatmaktadır. Başka metinlerden alınan unsurlar birtakım anlamsal dönüşümlere uğrayarak yeni metnin içinde yer alırlar. Metinlerarasılık böyle bir dikkati gerekli kılar.

Aynı şekilde Tevfik Fikret de Promete şiirinde, bu mitolojik tanrıyı kendi çağının idealini taşıyacak bir figüre dönüştürmeyi başarır. O artık Osmanlı geleceğini kuran, onu ileri taşıyacak olan gençliğin sembolüdür. Zamanın egemen güçleri farklı, zemin ve aktörler farklıdır. Şair mitolojiden öyküsüyle birlikte aldığı bu kahramanı bir ideal sembolüne dönüştürmüştür.

PROMETE
Kalbinde her dakika şu ulvî tahassürün
Minkar-ı ateşînini duy, dâima düşün:
Onlar niçin semâda, niçin ben çukurdayım?
Gülsün neden cihan bana, ben yalnız ağlayım?..
Yükselmek âsumâna ve gülmek, ne tatlı şeyi..

Bugün şu hastalıklı vatan canlanırsa... Ey
Müştâk-ı feyz ü nur olan âtî-i milletin
Meçhul elektrikçisi, aktar-ı fikretin
Yüklen getir — ne varsa — biraz meskenet-fiken,
Bir parça ruhu benliği, idrâki besleyen
Esmâr-ı bünye-hîzini; boş durmasın elin.

Gör dâima önünde esâtîr-i evvelin
Gökten dehâ-yi nârı çalan kahramanını...

Varsın bulunmasın bilecek nâm ü şânını!..

Başlangıçta bu ideal figürün doğrudan Promete ve onun trajedisi ile ilgisi kurulsa da manzumenin sonunda bu figür neredeyse 'meçhul asker' iğretilemesi bağlamında 'meçhul kurtarıcıya' dönüştürülür. İşte metinlerarsılıkın en önemli özelliklerinden biri de önceki metinlerle olan ilişkisini kendi içinde dönüştürmesi, eritmesidir. Ben buradayım diye bağıran bir metinlerarası ilişki ancak çalıntı, alıntı, aşırma cinsinden bir karşılık bulur.

Metinlerarasılık üzerine konuşanlardan biri de Kristeva'nın hocası Roland Barthes'tir. Barthes, öğrencisinin kuramının ilkelerini ve ileri sürdüğü görüşlerini olduğu gibi benimser. S-Z adıl eserinde *kapalı* metin kavramı yerine *açık* metin kavramından söz eder. Barthes,

> "Metnin, kendinden önce gelen, onun içerisinden geçen ya da onu aşan izlerden, parçalardan, düzgülerden oluştuğunu kabul eder."[407]

Barthes, metni yazar ile okuyucu arasında kurulan bir ilişki olarak kabul eden klasik görüşün aksine eserin başka eserlerle arasında kurulan ilişkisinde yattığına inanır. Bu metinde yazarın rolünü ve etkisini en aza indirger. Hele onun metnin tanrısı olduğu savını büsbütün çürütür. Barthes metinlerrasılığı; *"Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden (kültür) gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntıların yeni bir örgüsüdür."408* der. Görüldüğü gibi Barthes'in tanımı öğrencisi Kristeva'nın tanımından farklı değildir. Yine de burada Barthes'in (benim altını çizdiğim) az çok tanınabilecek biçimler altında sözü üzerinde durmak gerektiğini düşünüyorum. Bu sözüyle Barthes, Kristeva'nın bir metnin öteki metin içinde erimesi, dönüşmesi ya da mozaik tanımlamasına

---

[407] **Age.** s. 55.

[408] **Age.** s. 56,

biraz daha ılımlı yaklaştığını düşünmek istiyorum. En azından Barthes'in önceki metinlerle ilişkide bulunan yeni metnin içinde eskilerinin bir çeşit kimlik taşıması biçiminde ifade edebileceğimiz kendi renklerini korumaya izin verdiğini anlarız. Orhan Veli'nin Eskiler Alıyorum şiirinde yeralan bir dize Ahmet Haşim'in bir şiirindeki dizenin dönüştürülmüş daha doğrusu metinlerarasılık kuramının yansılama dediği tekniğin kullanıldığı bir metin görünümündedir.

ESKİLER ALIYORUM

Eskiler alıyorum
Alıp yıldız yapıyorum
Musiki ruhun gıdasıdır
Musikiye bayılıyorum

Şiir yazıyorum
Şiir yazıp eskiler alıyorum
Eskiler verip musikiler alıyorum

Bir de rakı şişesinde balık olsam.

Şimdi Ahmet Haşim'in Bir Günün Sonunda Arzu şiirinin son dizelerine bakalım:

Akşam, yine akşam, yine akşam,
Bir sırma kemerdir suya baksam
Üstümde semâ kavs-i mutalsam

Akşam, yine akşam, yine akşam,
Göllerde bu dem bir kamış olsam!

Evet Orhan Veli *yansılamak* (küçük düşürmek, alay etmek) amacıyla Ahmet Haşim'in bir şiirini kendi metninde dönüştürerek kullanmıştır. Fakat okuyucu bu dizeyi okuduğu zaman hemen Haşim'in dizelerini hatırlayacaktır. Böylece önceki metinden gelen unsur kendi kimliğini hatırlatan fakat tamamiyle o olmayan bir hüviyetle yeni metinde yeralacaktır.

Aynı şiiri mesela Şinasi'inin aşağıdaki beyti ile ilişkilendirmek metinlerarasılık kuramını zorlamak anlamına gelir:

Efendi köhne yahûdî akâidin satma
Nasıl bu taze maarifle "Eskiler alayım!"

Barthes metinlere yansımış biçimiyle yazarların bireyselliğinden (öznelliğinden) söz eder. Kimi metinleri okurken Proust'un sesini duyduğunu ifade eder. Bir metni okurken onun ilişkide bulunduğu metinlerin sesini duyar gibi oluruz. Mehmet Âkif'in kimi şiirlerini okurken Namık Kemal'in sesini duyduğumuz gibi. Necip Fazıl'ın, Cahit Sıtkı, Dranas ya da Ziya Osman

Saba'nın kimi şiirlerini okuduğumuzda Baudelaire'in sesini duyduğumuz olur. Bunlar *dönüştürülmemiş* metinler olduğu için her defasında asıl metni işaret eden sesler duyulması olağandır.

Metinlerarasılık kuramı üzerine Baktin, Kristeva ve Barthes'ten başka Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Gerard Genette gibi kuramcılar da benzer görüşler ortaya koymuşlardır. Riffaterre, metinlerarasılıka okuru da işin içine katarak öncekilerden ayrılır. Laurent Jenny, bir metnin öteki metinlerle ilişkilendirilerek okunması görüşünü ileri sürer. Genette ise metinlerin ilişikte bulunabileceği alanı sınırlamayı tercih eder. O da metinlerarasını yazınsallığın ana unsuru olarak görür.

Görüldüğü gibi bu kuramı niteleyen temel ilke metinde *yazınsallığı* oluşturan unsurun metnin önceki ve kendi çağdaşı metinlerle olan ilişkisinde yatmaktadır. Şimdi bu ilişkinin hangi yöntemlerle kurulduğunu ana hatlarıyla irdelemeye çalışalım. Bu konuda ortaya atılan yöntemleri kendi edebiyatımızdan bulduğumuz örneklerle açıklamaya gayret edelim. Bu yöntemleri *alıntı, gönderme, gizli alıntı (aşırma / intihal), anıştırma, yansılama, gülünce dönüştürme ve öykünme* olarak niteleyebiliriz.

Alıntı: Metinlerarası ilişkilerde en sık kullanılan yöntem alıntıdır. Daha çok bilimsel eserler ile başka metinlerle kurulan yapılan açık seçik ilişki *alıntı* diye tanımlanır. Bir metin alıntılandığı başka bir metin içinde özel bir vurgulama sistemi ile kendisini gösterir. Bu ya bilimsel eserlerde olduğu gibi dipnotla belirtilir ya da parantez (ayraç) ve *italik* kodlamalarla yapılır. Metin içinde tipografik kodlamayla yeralan alıntı başka bir metne ait olduğunu bu metin içinde anlama ve konuya uygun düştüğünü belirtmek için bulunduğunu vurgular. Alıntı bir başka yazara ait metinden yapılabileceği gibi yazarın kendi metinlerinden de yapılabilir. Alıntının "Genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alınan parça"[409] diye tanımlanabilir. İşte benim şu anda yaptığım bilimsel bir alıntıdır. Üstelik hem alıntı yaptığım kaynağı hem de o kaynağı nakleden alıntı sahibini zikrederek alıntı metninin nereye ve kime ait olduğunu belirtmiş oldum.

Edebî eserlerde alıntı bilimsel eserlerde olduğu gibi dipnotlarla ifade edilmez. *İtalik*, (parantez), "tırnak" içine almak ya da başka bir işaretleme usulü kullanılarak yapılır. Hilmi Yavuz'un Kaside şiirinde böyle bir uygulamayla karşılaşıyoruz. Şair, Sultan II. Selim'in

> Biz bülbül-ı mührik-i dem-i sekvayı firâ'iz
> Ateş kesilir geçse sabâ gülşenimizden.

---

[409] *Petit Robert,* **Dictionnaire alphabethique et analogique de la langue française**'den akt. Aktulum, s. 94.

Beytinin son dizesini olduğu gibi kendi şiirinin son dizesine almıştır. Tırnak içinde kodlamayla bu dizenin kendisine ait olmadığını da belirtmiştir.

KASİDE
Ay karanlık gibi durma öyle gel
Sensiz bir şey duyulmuyor sevişmemizden

De ki halkın gözleri al gelincik sürüyor
Uğrular geçiyorken güz şölenlerimizden

Bu hüzünler benim mi diye baktım ki tamam
Akıyor yakut bir ıssızlık kentlerimizden

Yanardı mürted lambası ta sabaha değin
Karanlık kilimlerin kan işlemesinden

Hilmi elbet sürersin günleri bir yangına
"Âteş kesilir geçse sabâ gülşenimizden"

Kimi zaman bu kodlamanın italikle yapıldığı da olur. Asaf Halet Çelebi Sidharta şiirinde Budist bir duayı italik kodlayarak bir alıntı yaptığını ifade etmiştir.

SİDHARTA
Niyagrôdhâ
Koskoca bir ağaç görüyorum
ufacık bir tohumda
o ne ağaç ne tohum
om mani padme hum (üç kere)

Sidharta buddha
ben bir meyvayım
ağacım âlem
ne ağaç
ne meyva
ben bir denizde eriyorum
om mani padme hum (üç kere)

Yine aynı iki şairden bir örnek: Orhan Veli, Karanfil şiirinde Ahmet Haşim'in aynı adlı şiirindeki bir dizeyi yansılama yoluyla alıntılar.

KARANFİL
Yârin dudağından getirilmiş
Bir katre âlevdir bu karanfil,
Rûhum acısından bunu bildi!
Düştükçe vurulmuş gibi, yer yer,

Kızgın kokusundan kelebekler,
Gönlüm ona pervâne kesildi.
Ahmet Haşim

KARANFİL
Hakkınız var, güzel değildir ihtimal,
Mübalâğa sanatı kadar,
Varşova'da ölmesi on bin kişinin,
Ve benzememesi
Bir motörlü kıtanın bir karanfile,
'Yârin dudağından getirilmiş'
Orhan Veli

Kimi zaman şairler çok bilinen bir metin parçasını (sözce) farklı kodlamaya gerek duymaksızın kendi metni içinde kullanabilir. Alıntı yapılan sözcenin yaygınlığı zaten bir başka metne ait olduğunu belirttiği için metin içinde farklı kodlanmasına gerek duyulmayabilir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bir şiirinde bu yöntemin kullanıldığını görürüz.

SAKAL MAKAL YAHUT AFERİN OĞLUM AHMET BU YOLDA DEVAM ET

Herifçioğlu Sen Mişel'de koyvermiş sakalı
Neylesin bizim köyü, nitsin Mahmut Makal'ı
Esmeri, sarışını, kumralı, kuzguni karası
Cebinde dört dilberin telefon numarası
Bir elinde telefon, bir elinde kesesi
Uyyy!... Yesun oni nenesi
Yesun oni nenesi.

Manzumenin son iki dizesi ünlü bir Karadeniz türküsünün nakarat dizeleridir. Şair çok yaygın bu türküyü ve onun nakaratlarını farklı bir kodlamaya gerek duymadan olduğu gibi alıntılamıştır. Okuyucu bunun farkında olduğu için metne bir halel gelmemiştir.

Gönderme: Metinlerarası ilişkilerde kullanılan yöntemlerden biri de bir metnin başka bir metne yaptığı göndermedir. Gönderme ancak metinlerin hafızasına sahip okurların çözebileceği bir ilişkidir. Bu bakımdan kimi okur grupları metinlerin hangi başka metinlere gönderme yaptığını kolay kolay çözemeyebilir.

Cahit Sıtkı'nın Otuz Beş Yaş şiirinde şair Dante'nin İlahi Komedya'sında yer alan birinci kantoya (şarkı) gönderme yapar. Dante o şarkıda şöyle der:

Hayat yolu ortasında kendimi
Karanlık bir orman içinde buldum
Anladım yolumu kaybettiğimi
Cahit Sıtkı, Otuz Beş Yaş şiirinde

Yaş otuz beş! Yolun yarısı eder
Dante gibi ortasındayız ömrün
Delikanlı çağımızdaki cevher
Yalvarmak yakarmak nafile bugün
Gözünün yaşına bakmadan gider

Dante bir rakam zikretmeden sadece bulunduğu yaş ve ruh halinin gereği olarak bir 'durum'dan sözeder. Ona göre hayat yolunun ortası hayat tarzını değiştirmeye ve radikal bir değişiklik yapmaya karar verdiği andan itibaren başlayan yeni hayatıdır. Halbuki Cahit Sıtkı otuz beş yaş sınırını radikal değişimin değil ömür kandilinin tükendiğini, ömrün yarısına geldiğini ima eder. Bakış açıları farklı olsa da Cahit Sıtkı, Dante'nin bu kantosuna bir göndermede bulunmuştur.

Gizli alıntı (aşırma / intihal: Plagiarism): gizli alıntı ya da intihal bir başkasına ait metni kaynak belirtmeksizin, ayraç, parantez, italik ya da herhangi bir farklı kodlamaya gitmeksizin kendi metni içinde, kendisininmiş gibi kullanma olayıdır. Bilimde ve sanatta bu işlemi yapanlar hoş karşılanmazlar. Postmodern metinlerin iç içe geçmişliği intihali meşru kılacak sonuçlara götürdüğü açıktır.

Gizli alıntı kapalı ve muğlak metinlerarasılık diye de tanımlanabilir. Zira yazar bir kere alıntı yaptığı metni kendisininmiş, kendi zihinsel ve sanatsal çabasının ürünüymüş gibi göstermek için onu bir başka kılığa sokma gereği duyar. Böylece alıntı yapılan metin ya da metin parçası bir başka kılıkta karşımıza çıkar. Bu durumda metnin alıntılandığı asıl kaynağa ulaşmak, bunu hissetmek ya da belgelemek zorlaşır. Bilimde bunu tespit daha kolaydır. Zira ne de olsa mutlak doğruların test edildiği bir yöntem söz konusudur. Fakat şiir ve öteki metinlerde iyi bir şiir kulağına ve metin hafızasına sahip olmak gerektiğini belirtelim. Eskiler şiir konusunda yapılan gizli alıntıya "sirkat-i şiir" (şiir hırsızı), düzyazı alanında yapılan aşırmaya da "düsd-i sühan" (söz hırsızı) demişlerdir.

Orhan Pamuk'un Beyaz Kale romanında hariciyeci yazar Fuad Carım(1892-1972)'ın Kanuni Devrinde İstanbul" adlı eserinden gizli alıntı (aşırma) yaptığı basına yansımıştı. Bir tarihi dönemi anlatan eseri kaynak olarak kullanmanın ötesinde bir aşırmayı gösterdiği için ilgili yazının bir bölümünü aşağıya alıyoruz:

Orijinali[410]

"Cenova'dan Napoli'ye giderken, hareketimizi haber alarak Ponz Adaları'nda bekleyen Türk donanmasının hücümuna uğradık" (Carım, 11)

İntihali

"Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti" (Pamuk, 11)

Orijinali

"Gene esir düşebiliriz korkusuyla, kürekçileri sıkıştırmaktan vazgeçtiler. ...Esir düşerlerse şikâyet göreni feci şekilde cezalandırırlar, hatta yokederler" (Carım, 12)

İntihali

"Esir düşerse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız, kürek kölelerini şiddetle kırbaçlatmak için bir türlü emir veremiyordu" (Pamuk,11)

Orijinali

"Rampacılar gemiye daldılar ve herkesi çırılçıplak ettiler. Beni tepeden tırnağa soymadılar, sırtımdakiler, onların hoşlanmadıkları ve beğenmedikleri şeylerdi" (Carım, 13)

İntihali

- "Rampacılar gemimize ayak basarlarken kitaplarımı sandığıma koyup dışarı çıktım. ...Dışarıda herkesi toplamışlar, çırılçıplak soyuyorlardı. ... Önce bana ilişmediler" (Pamuk, 14)

Orijinali

"...Lâfa, sözü geçen kaptanlardan Durmuş Reis karıştı. Cenevizli dönme Durmuş Reis, 'İdrar ve nabız hekimidir, cerrahtan daha faydalıdır' dedi. Kürekten, işte bu suretle kurtuldum" (Carım, 13)

İntihali

"Reis sordu: İdrardan ve nabızdan anlıyor muydum hiç? Anladığımı söyleyince hem küreğe verilmekten kurtuldum, hem de bir iki kitabımı kurtarmış oldum" (Pamuk, 14)

Orijinali

"En üste, Muhammed'in sancaklarını astılar; bunların altına bizden aldıkları bayrakları, haçları ve Meryem Anamız'ın tasvirlerini astılar. Külhanbeyler, başaşağı asılan bu haçlarla tasvirleri, bir ok yağmuruna tuttular" (Carım, 18)

---

410 http://derkenar.wordpress.com/2006/12/17/nobele-intihal-golgesi/ adresinden alınmıştır.

İntihali

"Bütün direklerin tepesine sancaklar çektiler, altlarına da bizim bayrakları. Meryem Ana tasvirlerini, haçlarını tersinden asıp külhanbeylerine aşağıdan oklattılar" (Pamuk, 15)

Orijinali

"İşi çaktım ve bir kaşık isteyerek gözü önünde üç kere doldurup içtikten sonra ...beş hap gerekirken altı tane yaptım. Altısını da kendisine verdikten sonra, bir tanesini isteyip yuttum" (Canım, 22)

İntihali

"Paşa zehirlenmekten korktuğu için göstererek şuruptan bir yudum içip haplardan bir tane yuttum" (Pamuk, 17)

Şüphesiz bu liste uzatılabilir ve her metinde intihal bu kadar açık ve seçik olmayabilir.

Bu bahiste daha önce yapmış olduğum bir çalışmadan bir bölümü metinlerarası yöntemle burada yeniden değerlendirmek istiyorum. *Albatros'un Gölgesi* (Baudelaire'in Türk Şairlerine Tesiri Üzerine Bir İnceleme) adlı çalışmamda on Türk şairi üzerinde bu Fransız şairin etkisini göstermeye çalışmıştım. Seçtiğim şairlerden biri de Necip Fazıl'dı. Onun Can Sesi şiiri ile Baduelaire'in *Spleen* adını taşıyan şiirlerinden biriyle az-çok sıkı bir metinlerarası ilişki olduğunu gördüm. Önce bu metinleri karşılaştıralım.

Baudelaire'in *Spleen*'iyle N. Fazıl'ın *Can Sesi*'nin Metinlerarası İlişkileri

SPLEEN[411]

Basık, ağır gökyüzü tıpkı bir kapak gibi
Sıkıntının kurbanı rûhumuza çökerken,
Ve ufuk kucaklayıp sonsuz gök çemberini
Geceden daha hazin kara bir gün dökerken;
Dönüşürken nemli bir hücreye dünya, toprak,
Umut, yarasa gibi, o ürkek kanadını
Duvara çarpa çarpa ve başını vurarak
Tavanlara, giderken, ve yağmur damlaları
Çizgi çizgi düşerken loş bir hapisanenin
Parmaklıkları gibi. Örümceği andıran
Dilsiz ve sağır bir halk karanlık ağlarını
Beyinlerimizin dibine gerdiği zaman,
Birdenbire öfkeyle, hiddetle sıçrar çanlar,
Korkunç sesler çıkarıp ulurlar siyah göğe,

---

[411] Charles Baudelaire **Kötülük Çiçekleri**, (Çev. Erdoğan Alkan), Varlık yay. İst. 1999, s. 135.

Yurtsuz, başıboş gezgin rûhlara benzer onlar,
İnatla, hiç susmadan başlarlar inlemeye.
-Ve davulsuz, müziksiz, ağır ağır, upuzun
Bir cenaze alayı geçit yapar usumda.
Umut ağlar acımasız Sıkıntının çektiği
Kara bir bayrak dalgalanır kafatasımda.

Şimdi de Necip Fazıl'ın şiirine bakalım:

ÇAN SESİ[412]
Odamda yanan mumu üfledi bir çan sesi
Gözlerim halka halka gördü bu uçan sesi.
Açıldı köşelerde uzun, sonsuz dehlizler,
Önümden bir hız geçti, aktı ateşten izler,
Şimşekler yanıp söndü, şimşekler sönüp yandı;
Derindeki sarnıçta durgun sular uyandı.
Karşımda sırıtarak açıldı bir sıra diş,
Önünde haç taşıyan ak sakallı bir keşiş.[413]
Duvardan geçti siyah papazların alayı,
Küçük ses balonları uçuştu sayı sayı.
Gökler ürperdi, sular ürperdi, tunç ürperdi[414]
Çanlar, kocaman çanlar, korkunç korkunç ürperdi.
Sağa sola sallanıp, dan, dan, dan çaldı çanlar;
Durmadan çaldı çanlar, durmadan çaldı çanlar,
Bu, kalbimi üşüten acı bir titremeydi
Karanlıklardan bir el çıkıp alnıma değdi;
Bu kimin eli rabbim, bu kimin eli rabbim
Önümden geçip giden kimin eceli rabbim?
Gördüm ki, adım adım, gölge gölge keşişler
Ebedî karanlığın mahzenine inmişler...

"Baudelaire bu manzumesinde adından da başlayarak bir ağrı'yı (spleen) dile getirir. Buna göre şair, basık, ağır ve tıpkı bir kapak gibi gökyüzü sıkıntının kurbanı rûhuna çökerken ve ufuk sonsuz gök çemberini kucaklayıp geceden daha hazin bir kara gün dökerken, dünya ve toprak nemli bir hücreye dönüşürken, umut bir yarasa gibi ürkek kanadını duvara çarpa çarpa ve başını vurarak tavanlara giderken yağmurlar loş bir

---

[412] Necip Fazıl Kısakürek, **Ben ve Ötesi**, İst. 1932, s. 26-27.

[413] **Kalın** kodlanmış beyitler daha sonra Çile'ye alınmamış.

[414] Çile'de *'Sular ürperdi, eşya ürperdi, tunç ürperdi'* şeklinde değiştirilmiş.

hapishanenin parmaklıkları gibi çizgi çizgi düşerken, örümceği andıran dilsiz ve sağır bir halk ağlarını beyinlerimize gerdiği zaman çanlar birdenbire ve öfkeyle sıçrar. Onlar (çanlar) korkunç sesler çıkarıp göğe doğru ulurlar. Bu halleriyle başıboş gezen rûhlara benzerler ve inatla hiç susmadan inlemeye başlarlar. İşte bu sırada şairin aklından davulsuz, müziksiz ağır ağır ve upuzun bir cenaze alayı geçit töreni yapar. Şairin kafatasında umut acımasızca ağlar; sıkıntı (spleen) kara bir bayrak gibi dalgalanır.

Manzumeden anlaşıldığına göre şair büyük bir spleen içindedir. Bu sıkıntının dış ve iç sebepleri vardır. Bir kere havada tam anlamıyla bir 'kasvet' ve 'uğursuzluk' hâkimdir. Yağmur inceden inceye ve insanı rahatsız edici bir biçimde yağmaktadır. Halk umarsız, sağır ve dilsizdir. İç sebep olarak şairin umudu bir yarasa gibi tavanlara çekilmektedir. Geleceğe dâir bir beklentisi umudu kalmamıştır. İşte bu kaotik ortamda birdenbire çanlar çalmaya başlar. Çanların çalması spleeni ortadan kaldırmaz aksine arttırır. Zira çanlar bu yaşanılan mekâna mührünü vuran dinin hayata hakim unsurlarıdır. Baudelaire gibi dindar olmayan bir rûh için sıkıntı sebebidir. Çünkü ona hristiyanlığı ve onun tanzim ettiği hayatı hatırlatmaktadır.

Necip Fazıl da Baudelaire'in şiirine mührünü vuran 'çan' motifinden hareketle ve kendi duyuş ve düşünüş çerçevesinde yeni bir şiir kurma arzu ve gayretiyle metnini vücuda getirir.

Baudelaire'in şiirine hâkim olan duygu dış ve iç insiyakların sürüklediği bir spleen idi. Necip Fazıl da kendine özgü spleen'ini yaratmakta ya da dile getirmekte gecikmez.

Manzumeye hâkim olan kurgudan da anlaşılacağı üzere Necip Fazıl yine alışık olduğumuz bir yol izlemiş. Konuyu, ilhamı ve esini doğrudan doğruya Baudelaire'den almakla birlikte ona kendi şiir anlayışının hakim olduğu ürpertiyi yedirmiş ve Baudelaire'in spleeninden uzaklaşmıştır. Fakat özellikle 'çan sesi' papaz, haç taşıyan keşiş söz gruplarıyla Baudelaire tesirini taşımaya devam etmiştir.

Baudelaire'in dış ve iç sıkıntıya bağladığı spleeni bir çan sesiyle daha da artar. Necip Fazıl ise doğrudan doğruya çan sesiyle başlar şiirine. Çan sesleri söz grubu beş kere tekrarlanır.

Durmadan çaldı çanlar, durmadan çaldı çanlar,

dizesi bir sıkıntının sürekliliğini gösterir.

Ayrıca Baudelaire'in

-Ve davulsuz, müziksiz, ağır ağır, upuzun
Bir cenaze alayı geçit yapar usumda,

dizelerini Necip Fazıl,

Önümden geçip giden kimin eceli rabbim?

şeklinde seslendirmiştir.

Baudelaire'in manzumesinin sonunda

Umut ağlar acımasız Sıkıntının çektiği
Kara bir bayrak dalgalanır kafatasımda.

dizeleri ile sıkıntıdan kurtulamadığını hâlâ ağır bir spleenin etkisi altında kaldığını anlıyoruz.

> Aynı şekilde Necip Fazıl'ın şiirinde de manzumeye hakim olan 'kasvetli' ve 'ürpertici' havanın şiirin sonunda da devam ettiği görülmektedir.
>
> Gördüm ki, adım adım, gölge gölge keşişler
> Ebedî karanlığın mahzenine inmişler...
>
> Böylelikle Necip Fazıl üzerindeki Baudelaire tesirinin ufak değişikliklerle devam ettiğine şahit oluyoruz. Baudelaire'in daha çok şehir ve onun günâh kokan boğucu havasından kaçıp kurtulmak ve içinde yaşadığı topluma yabancılaşmasının getirdiği ağır tazyikle birlikte, frengi ve diğer hastalıkların kurt gibi kemirdiği bir bünyenin varlığını unutmak ihtiyacından doğan büyük ve ağır spleeni yanında, Necip Fazıl'ın daha çok ferdi plânda başlayan ve giderek toplumsal bir davanın savunuculuğunu yapmanın getirdiği baskının beslediği ve kimi zaman da bir tür sığınma ihtiyacından kaynaklanan manevi bir atmosferle birleşerek eninde sonunda mistikleşen bir spleenin varlığı söz konusudur."[415]

Anıştırma (allusion): Bir örtülü söyleme biçimi olan anıştırma bir metnin anıştırdığı öteki metinle kurulan ilişkisini gösterir. Anıştırmayı yakalamak bir kültür birikimini ve dikkati gerektirir. Zira alıntıda olduğu gibi anıştırma doğrudan ait olduğu metni belirtmez. Onu ancak 'telkin' eder. Kemal Özer'in *Yaratırken Yaratılıyoruz* şiiri birçok okuyucu tarafından özgün bir metin olarak algılanabilir. Böyle algılandığı için de okuyucu suçlanamaz. Zira şair iyi bir anıştırma örneği vererek metnini kurmuştur. Her okurun metnin anıştırdığı metni bilmesini bekleyemeyiz. Yukarıda da söylendiği gibi bu bir kulak, hafıza ve kültür işidir. Şimdi anıştırmanın nasıl yapıldığına bakalım:

---

[415] Ali İhsan Kolcu, **Albatros'un Gölgesi**, (Baudelaire'in Türk Şairlerine Tesiri Üzerine Bir İnceleme), Akçağ yay. Ank. 2002, s. 308-312.

YARATIRKEN YARATILIYORUZ
Akıtılan ter, harcanan çaba tanıktır
bizim ulaştırdığımız gibi köprüleri
bir kıyıya bir başka kıyıdan,
duvarlar çektiğimiz gibi bizim
azgın başıboş suların önüne,
kurduğumuz gibi kentlerde yapılar
kuruyorlar, çoğaltıyorlar onlar da bizi,
dirençle çıkıyoruz her yorgunluktan.

Bizim yarattığımız gibi onları
onlar da bizi yaratıyorlar
Öğreniyoruz karşısında güçlüklerin
yere bir köprü kadar sağlam basmayı,
esnek olmayı kavgaya girerken
ustaca dökülmüş çelik kadar
ve göğüs germeyi bir duvar gibi sabırla
zaferi hak etmek için.

Şimdi de bu şiirin anıştırdığı Hacı Bayram-ı Veli'nin ünlü şiirinin ilgili kıt'asına bakalım:

Nâgehân ol şara vardım
Ol şarı yapılır gördüm
Ben dahi bile yapıldım
Taş ü toprak arasında

Hacı Bayram-ı Veli binalar inşa edilirken taş ve toprak arasında onları yapan insanların da inşa edildiğini yani tekemmül ettiklerini vurgular. Kemal Özer de emek bağlamında aynı duyguyu dile getirir. Ortalama bir okuyucu bu anıştıranın farkına varmayabilir. Zira burada bir aşırma ya da esinlenme söz konusu değildir. Zira Kemal Özer Hacı Bayram-ı Veli'nin şiirini metinlerarası ilişkilerin yöntemlerinden biri olan dönüştürme eylemini başarı ile kullanmıştır. Hacı Bayram-ı Veli'nin tasavvuf bağlamında inşa olunmayı o Marksist bağlama dönüştürerek farklı bir metinlerarası ilişki örneği vermiştir. İşte anıştırma budur.

Yansılama (Parodi)

Metinlerarası ilişkilerde kullanılan yöntemlerden biri de yansılamadır. Daha önce Orhan Veli'nin *bir de rakı şişesinde balık olsam* dizesiyle, Ahmet Haşim'in *Göllerde bu dem bir kamış olsam* dizesini 'yansıladığı'nı, yani ona alaycı başka bir anlam yüklediğini görmüştük. O halde yansılama ya da parodi

"bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir."[416] Fakat bu anlam masum bir anlam değil çoğu kez alay ve hiciv şeklinde olur. Pek ciddi olarak kabul edilen bir metni ya da sözceyi başka anlamda alaya alarak kullanma sanatıdır yansılama. Ece Ayhan, Türk milletinin büyük bir imtihan vererek tarihe kazıdığı Çanakkale Geçilmez sloganını kendi şiir kahramanı olan fahişe Melahat'la özdeşleştirip bir şiirine "Melahat Geçilmez" adını vermiştir. Bir yanda iki yüz elli bin şehidin yazdığı destanın tarihsel kodları olan "Çanakkale Geçilmez" diğer yandan Çanakkaleli fahişe Melahat'in hayatının anlatıldığı şiirin adı karşı karşıya gelmektedir. Ece Ayhan bu ciddi sloganı *yansılayarak* onunla içten içe alay etmiştir.

Bu konuda Orhan Duru'nun *Bunu Benden İşit* adlı öyküsü yanılsama yönteminin başarılı bir şekilde uygulandığı metinlerarası ilişkiyi göstermesi bakımından önemli bir örnektir. Öyküde başta devrin şiir kitapları olmak üzere birtakım yazar ve metinlerle alay edilmiştir. Biz sadece ilgili bölümleri alıntılıyoruz.

Öykünün vak'ası görünürde bir kütüphanede kütüphane memuru ile buranın tek müdavimi Osman adlı okuyucu arasında geçer. Esere Kafkaesk bir hava egemendir. Kütüphane memuru insan ilişkileri açısından nevrozlu biridir. Öykünün öteki figürü Osman ise kendisini tamamen okumaya vermiş bu toplum için 'sıradışı' bir tiptir. Kimsenin uğramadığı bu kütüphanenin tek müdavimi bu adamdır. Kendi tabiriyle ekinini (kültür) artırmak, "bilim ve erdem ağacının gölgelerinde oturup armutlarını toplamak." için buraya gelmektedir.

Zaten kütüphaneye ilk gelişinde istediği kitaplar ve memurla arasında geçen diyalog da bu karşıtlığı belirler.

> "İlk geldiğinde kütüphaneye, sormuştu Osman kütüphane memuruna, var mı sizde:
>
> Aşık Kereveti,
>
> Düdüklü Pencere,
>
> Saint-Joseph'in Kargaları,
>
> Bıçkınlar,
>
> Boğuntu,
>
> Güvercin Kakaları,
>
> Dünyanın En Güzel Habaşistanı,
>
> Kessen Tükenmez,
>
> İpsizler Parkı, adlı kitapları?...

---

[416] **Metinlerarası İlişkiler**, s. 117.

Kütüphane memuru anasına küfretmişler gibi fırladı yerinden:

"Böööö. Böööö, bozguncu, hain-i vatan, vakti safayı canan, düzenbaz, hilebaz, hokkabaz, Böööö. böpö yasaktır bu kitaplar yasak. Tehlikelidir aynı zamanda. Ne yapacaksın onları, bahayım? Okunmaz onlar, ben senden iyi bilirim senin okuyacağın kitapları..."

Osman'ın istediği kitaplar yazarın bir ironi ve istihza ile isimlerini değiştirip bozduğu devrin önemli sol aydınlarının eserleridir. Şöyle ki;

Aşık Kereveti, Oktay Rifat'ın *Aşk Merdiveni* adlı şiir kitabına,

Düdüklü Pencere, Metin Eloğlu'nun *Düdüklü Tencere* kitabına

Saint-Joseph'in Kargaları, İlhan Berk'in *Saint-Antoine'ın Sevişme Vakti* şiirine,

Bıçkınlar, Ferit Edgü'nün *Kaçkınlar* öykü kitabına,

Boğuntu, Demir Özlü'nün. *Bunaltı* adlı eserine,

Güvercin Kakaları, Cemal Süreya'nın *Üvercinka* adlı şiir kitabına,

Dünyanın En Güzel Habaşistanı. Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* adlı şiir kitabına,

Kessen Tükenmez, Oktay Akbal'ın *İnsan Tükenmez* adlı eserine,

İpsizler Parkı, Edip Cansever'in *Umutsuzlar Parkı* adlı kitabına bir gönderme daha doğrusu birer yansılamadır.

Yazarın yansılamaları bunlarla bitmez. Yakın dönem şair ve ediplerinin dillerde pelesenk olmuş şiir ve sözleri de bu saldırıdan nasiplerini alırlar. Kütüphane memuru Namık Kemal'in ünlü Hürriyet Kasidesi'yle alay için;

Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetten
Çekildik izzet ü ikbal ile bâb-ı hükümetten

beytini,

Görüp çıktığını kırpma şarabın uzun boyunlu şişeden
İlerledik sokağın bulunduğu ilerdeki köşeden
Şimdiki rakılarda o eski alkol ne gezer
Bir lokmacık al birader mayonezli meşeden

dizeleriyle alaya alır. Aynı saldırı bu kez Yahya Kemal ile Ziya Gökalp arasında geçen ve edebiyatımızın çok istifade ettiği bir münakaşada söylenen:

"Harâbîsin, harabâti değilsin
Gözün mâzidedir âti değilsin

Sözüne karşılık söylediği,

Ne harâbî, ne harabâtiyim
Kökü mâzide olan âtiyim."

dizelerini alay konusu yapar.

"Ne bülbülüm ne kestaneyim
Kökü postanede olan pastaneyim"

Onu Nedim'in bir dizesi takip eder.

Tahammül mülkünü yıktın Hülagü Han mısın kafir?

Öykü bu minval üzere sürüp gider. Yazar metnini kendisinden önceki metinleri yansılayarak kurgulamıştır. Bir başka deyişle burada metinlerarası ilişki yansılama / parodi yöntemiyle kurulmuştur.

Yansılama yöntemi günlük hayatta da çok kullanılan bir ifade biçimidir. Günlük konuşmalardan mizaha kadar geniş bir yelpazede kullanıldığına tanık olunabilir.

Gülünce Dönüştürme

Ciddi bir eserden gülünç bir eser çıkarma ya da dönüştürme eyleminin adıdır. Yazar çok bilinen ve ciddi kimliği ile tanınan bir eseri eğlendirici, gülünç bir esere dönüştürür. Böylece hem ilişkide bulunduğu metin hem de yeni dönüştürülmüş metin arasında şaşmaz bir bağ kurulur. Zira berikini gülünç yapan şey ötekinin ciddiliğidir. Bizim edebiyatımızda Yahya Kemal'in kim şiirlerine yazılan mizah ve yansılama ağırlıkla nazireler de bu yöntemin içinde düşünülebilir.

SON SINIFLARIN AKŞAMI
(Rintlerin Akşamı'na nazire)
Dönülmez ayların ufkundayız, vakit çok geç.
Bu, son sınıftır ey ömrüm, nasıl geçersen geç.
Şubatta bir daha gelmek mukadder olsa da,
Diğer şubat'ı bekle, kafan ilim dolsa da.
Merdiven, inip çıkarken, gıcır gıcır öter.
Bir sınıfımız var ki, sobası durmaz tüter,
Borusu leke kondurur, altından geçince,
Ya diploma al sonunda, veya «geçmez» e gül.
Atlı Karınca: 1949 Cangâh

VUSLAT'A NAZİRE
Bu kitabı cananla beraber okuyanlar,
İktisadın ikbalini çakmakta duyanlar.
Bir «geçmez» i bitmez gece sanmakla zamanı,
Görmezler o, dersten «iyi» aldıkları anı.
Gördükleri bir «pek iyi» tek lütfü tesadüf.
ers askıya konmuş ve kitaplar kokuyor küf.

Maliyyeden imtihana girer hep çakarız biz.
Bir diploma uğrunda ne yıllar yakarız biz.
Gök kubbesi, dördüncü sınıf gözlere mavi.
Çakmışlar o cennette, geçenlerle müsavi.
Üzüntüler hülyalı balolarda serinler,
Haziranda talebe inler, yine de inler.
Bir kimse Neumark'ın yanında bir yıl yaşarsa,
Kolunda maliye, kafasında gelir varsa,
Dalmışsa ilmin o karışık terimlerine,
Filozof kesilir, hem geçer Bâbân yerine.[417]

Bir devrin öğrencilik günlerine ait bu iki metin Yahya Kemal'in Rintlerin Akşamı şiiri ile Vuslat adlı manzumesinin alaycı ve mizahî dönüşümüdür. Bu metinlerden başka edebiyatımızda bu konuda anılması gereken bir şaheserden sözetmek yerinde olacaktır. Ziya Paşa'nın Zafername'si bu yöntem için biçilmiş kaftandır. Şair eserini Kaside, Şerh ve Tahmis olmak üzere üç bölümden oluşturur.

Zafername bir yergi ve alay eseridir. 1866'da Girid'de çıkan Rum isyanını bastırmak üzere Sadrazam Âli Paşa bizzat Girid'e gider. Niyeti savaşmak yerine bir siyasi hamle ile meseleyi devletin lehine çözmektir. Zira hem İngiltere, hem Rusya hem de Yunanistan Rumlara açıktan destek vermektedir. Sadrazam Âli Paşa Girid'in idaresini bir çeşit özerklik haline getirerek İstanbul'a döner. Bu hadise büyük bir başarı gibi Bâb-ı Âli'de lanse edilir. İşte Ziya Paşa bu büyük başarıyı (!) mizahî bir dille ele alarak dönemin idarecilerini hicveder.

Ziya Paşa bu eserinde farklı bir üslup kullanır. Kasideyi kendisi değil Âli Paşa'nın koruduğu İzmit Mutsarrıfı Fâzıl Paşa'nın ağzından yazar. Tahmisi de gene Âli Paşa'nın himaye ettiği Karantina Kitabeti'nden emekli Hayri Efendi'nin kaleminden yapar. Şerh ise Zabtiye Nâzırı Hüsnü Paşa'nın kaleminden çıkmış gibi yazılır. Şair böylece hem Âli Paşa'yı hem de onun yakınlarının dilinden bu olayı hicveder. Esirin özgün yanlarından birisi de şairin bir başka metne değil kendi metinleri arasında bir metinlerarası ilişki kurmasıdır.

Bu eserinde Ziya Paşa ince ve zarif bir dil kullanarak hiciv sanatında bayağılığa düşme kaygusunu bertaraf etmiş ve edebiyatımızın zirve eserlerinden biri olma hakkını elde etmiştir.

Zafername'nin Kaside bölümünden iki beyt:

Tutalım cümle umûrunda hıyânet etmiş

---

[417] Hilmi Yücebaş **Bütün Cepheleriyle Yahya Kemal**, Aka Kitabevi, 7. bs. İst. 1962, s. 162-163.

Şu Girid hidmetini var mıdır inkâra mecâl

(Yaptığı bütün işleri ihanet olarak kabul etsek de Âli Paşa'nın Girid konusunda gördüğü hizmeti inkâr etmek mümkün müdür?)

Askere verdi kumandayı misâl-i Bonapart
Gerçi kim gelmedi hiç silsilesinden ceneral

(Her ne kadar sülalesinden general çıkmadıysa da o (Âli Paşa) Napoleon Bonapart gibi askere emrini verdi.)

Zafername'nin Tahmis bölümünden iki kıt'a:

Edelim dikkat ile cümle tevâhire nazar
Matla'-ı Şark'tan aksâ-yı ekâlîme nazar
Gerçi geldi nice sâhib-hâşem ü feth ü zafer
Kimseler olmadı bu feth ü mübîne mazhar
Ne İskender ne Hülâgû ne Anibal

(Şark'tan başlayarak en büyük ve en küçük devletlerin tarihini dikkatle gözden geçirelim. Gerçi zafer kazanmış, ülkeler fethetmiş pekçok dirayetli kişiler geldi. Fakat ne İskender, ne Hülâgû ne de Anibal hiçbirisi böyle kesin bir zafer görmedi)

Devlet-i hüsn-i idâre ise maksûd u murâd
Ana pek mâni imiş kesret ü emsâr ü bilâd
Etdi bu kâide –i hikmeti kendi icâd
Devleti eyledi bir öyle belâdan âzâd
Yoksa pek müşkil olurdu şu zamanda ahvâl

(Maksat ve niyet devleti idare etmekse de beldelerin (topraklar) çokluğu bu engel imiş. Âli Paşa bu bilgece kuralı yarattı ve devleti Girid belâsından kurtardı. (Girid'i verdi kurtuldu!)

Zafername'nin Şerh bölümünden bir kıt'anın şerhi.

Gerçi her fende müsellemdir o sadrın zâtı
Üm-i inşada hususî ile ma'lûmatı
Başka davada bulunmaz diyelim isbâtı
Ya o tahrîr ki tafsîl eder icraâtı
Hüsn-i ta'bir ü belagatta bulunmaz emsâl

(Sadrın zatı) yani Ali Paşa Efendimizin zat-ı maarif-simatları. (İlm-i inşâ) tahriren ifade-i meram etmek fennidir ki bunda zât-ı âli-i sadaret-penahînin yed-i tûlâ-yı ma'lûmatı müsellem-i enâmdır. (Dâvâ) bir hususta şöyledir diyerek iddiâ mânâsına. (İsbat) iddia olunan şeyin dâvâya muvafakatini meydana koymak mânâsınadır. Meselâ Âli Efendimiz fenn-i nazmda dahî yegâne-i devrân olduğunu bazı kimseler dâvâ ederler. Lâkin isbât-ı müddea için Fatin Efendi tezkiresindeki ma'hud gazelden başka bir şey bulamazlar. Kezâlik fransızca kitabette dahi fransızlardan fransız olduğu iddia olunursa da isbata gelince aciz derkârdır.

Meydana çıkmayacak sâir bazı fünûn-ı mahremâne dahi var ise de bize karanlıktır. Nazım-ı nihrîr o mecmua-i kemâlât-ı beşeriyyenin seyfe müte'allik fünûnda olan maharet-i müsellemelerini yegân yegân beyân ve ta'dad ettikten sonra inşâya dâir ulûmdaki fezâilini dahi isbâta sevk-i kelâm edip der. (Ya o takrir ki) yani Girit'den hîn-i avdette hâk-i pây-ı şahâneye takdim ettiği ma'hud takrîr-i belagat-tefsîrdir ki suretleri Takvîm-i Vekayi'de vesair İstanbul gazetelerinde münderictir. Anda Girit'e suret-i vusûllerinden bed' ile cereyan eden vukuâtı ve orada eser-i himmet-i mahsûsalarıyla mevki'-i husûle gelen icraât-ı islâhiyyeyi tafsil eder. (Hüsn-i ta'bir) rüya tabiri değil. (Belâgat) fesahat ve güzel ifade mânâsına.

(Hülasa-i mânâ) ; Ol nüsha-kübrâ-yı fezâil ü kemâlâtın her fen ve ulûmda mahâreti müsellem olduğu halde bilfarz bunların isbatı mümkün olamaz ise de ulûm-ı inşâda olan ma'lûmat-ı bedihiyyeleri Girit'teki icraâtı tafsil eden mezkûr takrirden ma'lûmdur. Zira bu takririn gerek hüsn-i ibarâtı ve gerek belâgat ve fesâhati bî-misi ü nazîrdir. İnanmayan olursa tekrar müracaat etsin.

Görüldüğü gibi şair kaside, tahmis ve şerh bölümlerinde aynı metin üzerinde çalışmış ve eski belagatın kurallarına ve yazı geleneğine sadık kalarak eserini kurgulamıştır.[418]

Öykünme (Pastiş)

Öykünme bir metnin başka bir metnin biçimini taklit etmesi ona öykünmesi yöntemidir. Bu kez alay ya da hiciv, gülünce dönüştürme söz konusu değildir. alıntılanan daha doğrusu öykünülen metnin ciddiyetine sadık kalınır. Taklit sadece biçimde, üslupta değil içerikte de yapılır. Belki de bu konuda dikkati çeken öykünmeler daha çok içerikle ilgili taklitlerdir. Yazar kendisinden önceki metni taklit ederek yeni bir metin yazar. Okuyucu bu yeni metnin daha önceki metinlerle ilişkisini tespit edebilir. Bu bakımdan taklit metinlerarası ilişkilerde kendisini en çabuk ele veren bir yöntem biçimidir. Genelde çok beğenilen ve tutulan eserler taklit edilir. Fakat her taklit aslının sesini taşır. Yahya Kemal'in bir şiiri Yunus Emre'nin bir şiirinden öykünülerek yazılmıştır. Önce Yunus'un şiirini okuyalım:

---

[418] Bk. Ali İhsan Kolcu, **Tanzimat Edebiyatı 1, Şiir,** Salkımsöğüt yay. Erz. 2004, s. 153-155.

KALANLARA SELAM OLSUN
Bu dünyadan gider olduk
Kalanlara selam olsun
Bizim için hayır dua
Kılanlara selam olsun

Ecel büke belimizi
Söyletmeye dilimizi
Hasta iken halimizi
Soranlara selam olsun

Tenim ortaya açıla
Yakasız gömlek biçile
Bizi bir asân vechile
Yuyanlara selam olsun

Azrail alır canımız
Kurur damarda kanımız
Yuyacağın kefenimiz
Saranlara selam olsun

Selâ verile kasımıza
Gider olduk dostumuza
Namaz için üstümüze
Duranlara selam olsun

Dünyaya gelenler gider
Hergiz gelmez yola gider
Bizim halimizden haber
Soranlara selam olsun

Miskin Yunus söyler sözün
Yaş doldurmuş iki gözün
Bizi bilmeyen ne bilsin
Bilenlere selam olsun

Şimdi de Yahya Kemal'in Veda Gazeli'ni okuyalım:

VEDA GAZELİ
Ömrün bu biten neşvesi tam olsun erenler
Son meclisi cam üstüne cam olsun erenler

Şükranla veda ettiğimiz câm-ı fenâya
Son pendimiz ahlâfa devam olsun erenler

Dünyada bu iksir ile mes'ûd olan ervah
Ukbada da sermest-i müdam olsun erenler

Câizse harâbât-ı ilâhide de her şeb
Yârân yine rindân-ı kirâm olsun erenler

Tekrar mülaki oluruz bezm-i ezelde
Evvel giden ahbaba selam olsun erenler

Fakat öykünme burada bitmez. Tanpınar da ustası Yahya Kemal'den aşağıda kalmaz. Şimdi de onun Selam Olsun adlı şirini okuyalım:

SELAM OLSUN
Selam olsun bizden güzel dünyaya,
Bahçelerde hala güller açar mı?
Selam olsun sonsuz güneşe, aya.
Işıklar, gölgeler suda oynar mı?

Hepsi güzeldi.Kar, tipi, fırtına,
Günlerin geçişi, ardı ardına.
Hasretsiz bir kanat şakırtısına,
Mavi gökte kuşlar yine uçar mı?

Uzak, çok uzağız şimdi ışıktan,
Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan,
Dönmeyen gemiler olduk açıktan,
Adınızı soran, arayan var mı?

Görüldüğü gibi öykünme hem biçim hem de içerik açısından bir başka metni taklit etme sanatıdır. Şair taklitte aşırıya kaçarsa yani öykündüğü metni yeni bir biçim ve içeriğe dönüştüremezse asıl metin 'ben buradayım!" diye her fırsatta kendisini hatırlatır. Attila İlhan'ın serbest gazelleri bu bakımdan biçimi ve içeriği dönüştürülmüş öykünme metinlerdir.

SEYH BEDRETTİN-İ SİMAVİ'YE GAZEL
varsa devran içinde devran
bu devranın devranıyız biz
o canlar ki cananından taşra düşmüştür
cananıyız biz

gönül mahzun

ay karanlık
yıldızlar gözden nihan olsa da
arşı fersi ışıktan titretecek
bir aydınlık imkanıyız biz

ince bir yağmura gerçi asılmıştır
-serez'in esnaf çarsısı'nda-
uzadıkça uzar gölgesi darağacından
o asırdan bu asıra
şeyh bedrettin-i simavi'nin
elhak/devamıyız biz

geçer mermi ıslıklarıyla / tek tek
vurduğunu dağıtan
sunturlu mısralar
rediflerin gümbürtüsü akla ziyan
tantanalı bir kavganın demek
gazelhanıyız biz

tohum ağaç ve orman
ölümün içerdiği hayat
buhara inkılap eden su
-iriş dede sultanim iriş-
gün bu gün saat bu saat
diyalektiğin fermanıyız biz

Şiirin sesi, imge yapısı ve içeriği başta Bâkî olmak üzere Divan şairlerinin seslerini yansıtmaktadır. Şair bu gazellere öykünerek biçimi ve içeriği değiştirip zenginleştirerek yeni bir metin ortaya koymuştur. Bu bakımdan taklitle başlayan fakat orda kalmayan bir öykünmüş metin vücuda gelmiştir.

Metinlerarası ilişkileri toparlarsak bunun bir metni anlamada öteki metinlerle ilişkisinin irdelendiği kuram olduğu ortaya çıkar. Bunun nasıl yapıldığı ya da yapılması gerektiği yukarıda ayrıntılarıyla gösterilmiştir. Bize göre metinlerarasılık kimi ilkelere sadık kalarak denenmelidir. Metinlerarasılık günümüzde birçok şairin yaptığı gibi kendi şiirini aklamanın, meşrulaştırmanın kuramı değildir. Metinlerarasılık Baudelaire'in bir başka vesile ile söylediği 'büyük uyum'a uygun yapılmalıdır. Metinlerarasılık beraberinde karşılaştırmalı edebiyat yöntemini de ister istemez mecbur kılar. Zira bir metnin özgünlüğü ancak başka metinlerin bellek ve ses düzeyinde zihinlerde yaşamasıyla denetlenebilir. Bir metnin öteki metin(ler)den alacağı şeyler pek az olmalıdır. Öteki metnin üzerine kurulmuş bir metnin özgünlüğü

tartışılır. Divan edebiyatında kimi nazirelerin asıllarından daha güzel olması okuyucuyu şaşırtmamalıdır. Unutmamalıdır ki ilk metnin çağrıştırdığı anlam dünyası ikinci metnin çağrışım dünyasını tahrik eder, tetikler. Bu bakımdan kimi metinlerin en azından başlangıç noktasında öteki metinlere çok şey borçlu olduğunu kabul etmeliyiz. Metinlerarasılık eğer bir yeniden üretim olsaydı edebiyatlarda özgün metne rastlamak mümkün olmazdı. Esas itibariyle bir metin kendi karşıtını da yarattığı için -tanrı Janus gibi- iki yüzlü bir metin/nesne'dir. Bu ikinci yüzün bir karşı sanat hareketi olarak ortaya çıkması da an meselesidir. Bu yüzden metinlerarasılık görüldüğünden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Bize göre edebiyat metinlerinin sinema, tiyatro, müzik, moda, heykel, resim gibi öteki sanat dalları ile faaliyetleriyle olan metinlerarası ilişkisi kuramcıyı daha çok heyecanlandırmalıdır. Zira salt 'metinler' arası bir ilişki metni zenginleştirmez. Attila İlhan'ın kimi şiirleri ile sinema metinleri (film) arasında yapılacak metinlerarası ilişki araştırması ortaya çok çarpıcı sonuçlar çıkaracaktır. Keza Yahya Kemal'in kimi şiirleri ile klasik müzik eserleri arasında, kimi tablolarla Tanpınar'ın şiirleri arasında metinlerarası ilişki metni anlamada ilginç sonuçlar doğuracaktır.

Tomris Uyar'ın *Sonsuza Dönüş* Öyküsünü Metinlerarası Okuma Denemesi

SONSUZA DÖNÜŞ

Neclâ için

Kim derdi ki İhsan Paşazade Nami beyin Moda burnuna bakan muhteşem yalısında 18.. sonlarında bir ilkbahar akşamı başlayan Kurtuluş şenliklerinin yankıları yüz küsur yıl sürecek?

Konuyu biraz açmakta yarar var.

Efendim, gerek ananevi şatafatı, gerek modern Avrupai havasıyla dillere destan bu yalı, devrin bir sanat ve kültür merkeziydi. Kurulduğu yıldan beri. Ve demin andığımız ikindinin akşama dönen saatlerinde de her zamanki seçkin konuklarıyla dolup taşıyordu. Yalının bahçesi; şair ruhları ayak takımından uzakta, tam bir sessizlik içinde düşüncelere dalmaya çağırır, demir kapıdan geçerken şaşırıp içeri bakan sokaktaki adamda ise nedense bir ıssızlık, bırakılmışlık duygusu uyandırırdı.

İsterseniz, sözü uzatmadan ilerleyelim, yolumuza dikilen uhrevi atkestanelerini, dalları canavarlar misali birbirine sarılmış zeytin ağaçlarını geçerek konukların buluştuğu pavilyona uzanalım. İşte orada eski enderun mensuplarıyla, temelleri yenilerde atılmış yüksek okulların genç temsilcilerini görüyoruz

Eşleriyle birlikte ferforje bahçe takımlarına sereserpe oturmuşlar; geniş şemsiyelerin yüzlerine düşürdüğü gölgelerle izlenimci ressamların paha biçilmez tablolarını akla getiriyorlar.

Hanımlar, serin akşam rüzgârıyla mücadele edebilmek için ipek tuvaletelerinin üstüne aldıkları feracelerine sıkı sıkı sarınıyorlar. Ama çapkın rüzgâr hiç onları rahat bırakır mı? Bir de bakıyorsunuz eyyamı nevbaharın kokuları burnunuzun dibinde. Şuh yaşmakların iki kanadı dalgalanıyor ve bize ince kaşları, sürmeli gözleri, minik kalpler gibi boyanmış narin, öpülesi dudakları sergileyiveriyor.

Genç kızların bir bölüğü, bu ormanımsı bahçenin derinliklerindeler, göze görünmüyorlar. Yüzyıl sonra torunlarının torunlarına müsamerelerde giydirilecek uçucu margizetleri, ağır başlı taftaları, saten kemerleriyle, atkılı rugan pabuçlarıyla koşuşuyor, Avrupa'da yeni çıkan bahçe oyunlarını oynuyorlar; delikanlılara mendil düşürüp, karşılığında mektup alıyorlar gizliden. Daha hassas olanlar, ulu ağaçların gölgesine çekilmiş, ipek mendillerini ağızlarına tutup kesik kesik öksürüyorlar. Devrin gözde genç kızlarıysa, yalının üst katında, Dilber'in odasındalar. Onun tellerini, tülünü düzenliyor, halecanını yatıştırıyor. Kurtuluş şenliğinin bir an önce başlaması için ellerinden geleni yapıyorlar.

Genç adamlar, girişteki salonda, şöminenin çevresinde kümelenmişler. «Genç» sözüne takılmayınız; yüzlerindeki gençlik izleri çoktan eskimiş, aşınmış. Bakınız, böyle bir bayram gününde bile maalesef siyaset konuşuyorlar. Kulak verirsek, yüreklerinin Fransız İhtilali'nin gümbürtüsüyle attığını duyabiliriz. Avrupa'dan erişen son haberler, nasılsa ellerine ulaşabilen yasaklanmış mecmualar ve gazeteler, son karşı çıkışlar, hele Fransa'da yayımlanan son mektup, onları derinden etkilemişe benziyor. Yüzyıl süren kaygan bir güncelliği yaşamaktan yorgun düşmüşler. Eşitlik, kardeşlik, özgürlük diye atan yürekleri, ardarda gelen son fermanlarla yumuşamış, ardarda gelen son harplerle yaralanmış sanki. Elli yılda yaşananların neden bu kadar açık ve seçik ama aynı zamanda neden bu kadar karanlık ve kaypak olduğuna akıl erdiremiyorlar. Milleti temsil edecek yeni bir meclisin kurulması gerektiğinde birleşiyorlar sözgelimi, (konuşmalardan anlıyoruz) ama bu yeni düzenin kılıç zoruyla mı, fikir gücüyle mi, din üfürüğüyle mi gerçekleşebileceğini açıkça tartışamıyorlar. Birbirlerine kuşkuyla bakmalarından, daha şimdiden bölünmüş olduklarını varsayabiliriz.

Size şimdi kolay gelebilir ama acaba kolay mı, bir düşününüz. Hemen her devirde yaşayabilmek ve gözlem yapabilmek bahtına sahip bir vakanüvis olarak ben, hem derin bir geçmişi olan kelimelerle hem ileriye dönük çağdaş sözcüklerle hitabedebilirim size, artık kusura bakmayın: Efendim bu gençler —unutmayınız ki-her onurlu çıkışın bireysel (ferdî) her uzlaşmanın toplumsal (içtimaî) sayıldığı bir toplumda yaşıyorlardı. Adı konulur konulmaz saf değiştiren fikirlerle, dostça bağra basılır basılmaz akrep gibi sokan yandaşlarla. Nitekim —yine dikkatinizi çekeceğim-bu ikili yaşama, bu sayrılık, yüzyıl sonra onları bu yüzden eleştirmeye kalkışan torun - torunlarına da aynı konuşma mantığının taslağını devretti: Önce "asla ve kat'ayla —o zamanın deyişiyle-başlayan, sonra sindikçe, sindirildikçe "ille velâkin", "ve fakat"la yumuşayan, umulmadık sapmalar, döneklikle törpülendikçe "gelen gideni aratabilir" düğümünde çöreklenen ama yine de "tarihin geriye döndürülmez çarkı" gibisinden belirsiz bir umutla soluk alan bir konuşma biçimidir bu. Hem onurlu bir birey hem saygıdeğer bir vatandaş olmak, at sütünde giderken sakız çiğnemek kadar zorlaşmıştır. Ver elini şizofreni!

Lakin biz, sözü tatlıya bağlamaktan yanayız:

Evet, akşam güneşi, denizin erguvanını derlemekte, semanın mavisinin deniz üstüne serpiştirdiği incileri akşam dalgaları vasıtasıyla menevişli sahile yaymaktadır.

(Doğru söyle ey kârî: Bugün de bu tasvirlere raslamıyor musun?) Başındanberi kaldıramayacağı bir politique yükü taşımaya zorlanan dilimizin şerefine: Ver elini şizofreni!

Ne diyordum, evet gençler şöminenin çevresindeler hâlâ. Demin gümüş bir tepside likör dağıtan zenci uşak Beşir'e baktım. Şalvarının üstüne giydiği redingotuyla olduğu kadar, saflığı, katışıksız gülüşüyle de ilgimi çekti, ilk fırsatta yakın dostum İ. H.'ya reca edeceğim, bu çocuğu bir Afrikalı köle suretiyle mutena pastanelerimizden birinin gardrobuna oturtsun. Ziya bey de ünlü romanlarından birinde mutlaka kullansın onu.

Bu heleanla kendimden geçmiş olacağım, bir ara, Onbeşinci Lüi stili koltuklardan birinde oturan muharrir Mehmed Yahya bey ile gözgöze geldik. Gülüştük. Ne de olsa —ne kadar düşman olsak da-birbirimizin cemaziül evvelini biliriz ve bu gerçek, eninde sonunda bizi aynı camia altında toplanmaya iter. Kerata! Bakınız, öğlen iki porsiyon mantıyla çektiği rakının kırmızılığı yüzünde daha ama likörünü de yiğitçe yudumluyor, gözü sofrada!

Nihayet, eşsiz Buhara halılarının arasından, halıların üstüne serilmiş postlara başaralı ilerliyoruz yemek salonuna doğru: kutlama şenlikleri başladı başlayacak!

-Buyurun, buyurun allahaşkına, diye sesleniyor Zehra hanım.

Sofrada bundan sonra geçen konuşmaları, mesleğime sadık kalarak olduğu gibi kaydediyorum:

Zehra hanım;

-Eh, Dilberimiz kurtuluyor artık! Kısmet bugünmüş! Vah yavrum vah!

Zehra hanım geniş kavisli ve rastıklı kara kaşları, ihtirasla yanan kara gözleriyle bir Athena heykelini andırıyor.

-Ömürsün Zehra!

Bu densiz çıkışı yapıp günün mana ve ehemmiyetine bir anlığına gölge düşüren kişi, Dürdane hanımdır. Balık etindedir, beyaz gerdanlı ve kuş beyinlidir. Kurtuluş şenliğine çağrılmasının tek ne deni, evkafta memur kocası Şükrü Salim beyin Zehra hanımın uzaktan akrabası oluşu.

Dürdane hanımın yanakları kızarıyor; susuyor. Utandı.

-Annesiyle babasını kandırmakta tahmininizin fevkinde güçlük çektik, diyor Zehra hanım. Ah zavallı insanlar, bilmezler ki böyle güzel bir kız çocuğu için tek kurtuluş...

-Bu cahillere meram anlatmak ne kadar güçtür, bilmez miyim, diye söze karıştı Mefkure hanım.

Kendisini tanımayanlar için biraz bilgi vereyim: Avrupa'da tahsil ve terbiye görmüş bu genç ve dul hanımımız, Moda'nın George Sand'ı olarak tanınır. O konuştu mu herkes susar, kulak kesilir. Erkekler iç geçirir, kadınlar diş gıcırdatırlar. Nitekim bakınız bu gece de saten golf pantolon üstüne balık sırtı bir jaketatay geçirerek herkesi şaşırtmayı başarmış!

-Sormayın, hiç sormayın diye içini çekti Zehra hanım. Her neyse... Biraz patlıcan salatası buyurmaz mıydınız? Turfanda.. Kendi elimle közledimdi.. Sarımsaklıdır yalnız.

-İçim almıyor, dedi Meserret hanım. Meserret hanım, Moda'da yeni açılan özel bir tenis kortundan demin gelmişti, tenis kıyafeti üstündeydi daha. Kendisi —belirtmeye gerek var mı bitmem- Mefkûre hanımın muhibbesiydi ve o gece konuklara küçük bir konser vereceğinden, çok heyecanlıydı.

O sırada, yüzünü albasmış Dürdane hanım karıştı söze:

-Ben acılı severim.

Erkeklerin biteviye yediklerini, hiçbir konuşmaya kulak vermediklerini görünce de bir kahkaha attı: Amaaan canım, acı yiyelim, tatlı söyleyelim.

-Tabii bu her kula nasib olmaz, dedi Mefkure hanım onu duymazdan gelerek. Yani oralardan buralara yükselmek. Ben Avrupa'da bu tür fikir tartışmalarına sıkça katılmış biri sıfatıyla sizi temin ederim Zehra hanımcığım, teorilerin hayata geçirilmesinde çok mühim bir misyon üstlenmiş bulunmaktasınız. Çünkü Dilberimizin kurtuluşu, kölelikten evlatlık mertebesine yükselişi, fermanlarla getirilen müslim, gayrimüslim eşitliğinden, hakkaniyet kavramından çok ama çok ötede, nerdeyse ötegörüş diye niteleyebileceğimiz bir sıçramanın temel tacıdır. Bu bağlamda da estetiğin kesin zaferidir Dilber'in kurtuluşu. "Uzun sürecek bir metnin başlangıcına bir Önsözdür bence.

-Ama gelin de bunları o cahil anasına anlatın, dedi Zehra hanım pek bir şey anlamayarak. Zırıl zırıl ağlıyor. Güya biz kızlarını evlat edindikten sonra besleme olarak kullanacakmışız. Üç günlük Kurtuluş şenliği bitti mi, ona yine tahta sildirecekmişiz felan.

-Amaaan hanım, tadımızı bozma! diye haykırdı İhsanpaşazade sofranın başından.

Çünkü Avrupai sofra adabına göre gerçekleştirilen kadın erkek dağılımı pek işlevsel olamamış, kadınlarla erkekler yine kadınlar ve erkeklerle konuşmayı seçmiş, ayrıca seslerini iletebilmek için bangır bangır bağırmak zorunda kalmışlardı. Nami bey, kendisini Mefkûre hanımın fikirlerinden, Dürdane hanımın beyaz gerdanından uzak tutan bu düzenlemeye lanet ediyor, içine Selanik fanilasını giymediğine hayıflanıp üşüyor, bir türlü gelmeyen hünkâr beğendiyi özlüyordu.

Ordövr tabakları yeni dağıtılmıştı.

Dilber'in teliyle duvarıyla sofrayı teşrifi de o ana rasladı.

Konuklar, ayağa fırlayıp Kurtuluşu kutladılar. Şampanyalar kalktı. Duvak açılınca, Dilber'in hep ama hep uyumaya mütemayil solgun yüzüyle karşılaştık.

Takı takmak çağdaş görgü kurallarına uymadığından, hanımlar ona dileklerini sundular.

Dilber:

Şu anda aramızda bulunmayan Perihan hanım gibi tığ işleyebilecek, monden erkek donu biçebilecekti.

Dürdane hanım gibi mantı açıp ayrıca dolma sarabilecekti.

Nihal hanım gibi narin ve içine kapanık

Bihter gibi şuh ve dişi olabilecekti

Meserret hanım gibi piyano çalabilecek, ilaveten tenis oynayabilecekti.

Yine aramızda olmayan Şüküfe hanım gibi şiir yazabilecekti.

Mefkûre hanım gibi düşünce düşünebilmesini ve kısaca Zehra hanım gibi hamarat, öz anası Hanife hanım kadar boynu eğik olmasını dilemekse, şu anda, abes ve muktebes kaçacak.

Dilekler sıralanırken, Dilber'in yanaklarından inci gibi süzülen yaşlara (saadet yaşları olsa gerek), bir melaikeyi andıran yüzüne dalmış olacağım ki Meserret hanımın sofradan ayrıldığını ayırdetmemişim.

Garson, kaymaklı kadayıfı dağıtırken geldiler kendileri. Lame bir tuvalet giymişti. Yüzü, acılı bir Medeia'nın yüzüydü. Gururla, piyanonun başına geçti. Bize bir saz eseri, bir mazurka, bir kanto çaldı. Kimlerden olduğunu tam çıkaramayacağım şimdi. Güzel ve küçük konser sona erdiğinde Mefkûre hanımın gözlerinin içine bakarak alkış bekledi, heyhat! Mefkûre hanım, salonun bir köşesinde Mehmed Yahya bey ile sohbete dalmıştı. Meserret hanımı alkışladıktan sonra o köşeye yöneldim. Mefkûre hanım, özür dileyerek yanımızdan ayrıldı, bizi başbaşa bıraktı. Arkasından baktım; omuzlarını okşuyor, Meserret hanımı teselli ediyordu.

-Nasılsınız beyefendi? dedi Mehmed Yahya bey, nerelerdesiniz?

Tam karşılık vereceğim sırada, alçak sesle ekledi:

-Ulan hergele! Bu vakanüvis numarasıyla davet edilmediğin dine, supe kalmadı. Nereye gitsem, seni orada görüyorum.

-Aman üstad, siz de oralardasınız ya! diye güldüm kıs kıs.

Mehmed Yahya bey, duvardaki yağlıboya tabloyu inceliyordu. Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u alışını gösteren tablonun tam karşısında Napoleon Bonapart, muzaffer bakışlarını Mısır kıyılarına dikmişti!

-Yaaa, Mısır! diye iç çekti Mehmed Yahya bey başlamadığı bir cümleyi bitirerek.

-Ben hatıra biriktiriyorum, sosyal tenkidler yapıyorum, dedim üstada, siz neler peşindesiniz acaba?

-Valla Saffet, dedi, ilk defa sana açılacağım. Bir roman peşindeyim ben, malzeme arıyorum. Ve bu gece...

-Dilber'in kurtuluşuna ne dersiniz? dedim bıyık altından gülerek.

-Anladım kerata! diye haykırarak bir şaplak attı sırtıma. Dilber'in kurtulmayacağını, besleme olacağını hepimiz, bütün buradaki konuklar biliyorlar (sesini iyice alçalttı, çevremizdekileri kuşkuyla süzdü) ama kimse ses çıkaramıyor. Neden? Çünkü biz de bu halka ne kadar özgürlük dağıtılması gerektiğini pek bilemiyoruz. Birdenbire gelen bir özgürlük, bir vurgun yeme etkisi yaratabilir. Her şey birbirine karıştırılabilir, arada biz yanarız. Ben bunun sancısını yaşıyorum yeni romanımı tasarlarken.

-Nasıl bir roman olacak bu? dedim cebimden çıkardığım not defterimle dolma kalemime sarılarak.

-Valla Saffet, dedi üstad. Anlatması güç. Divan geleneğimizden vazgeçmeden muasır bir eser vermek istiyorum. Avrupa'nın alabildiğine gayri ahlaki bir şekilde kullandığı realizmi İslam değerleriyle kalkındıracağım, yani sözün kısası ananeden vazgeçmeden çağdaşa kucak açan bir bileşim yatıyor gönlümde. Romanda bir köylü kızıyla esnaftan, kasabalı bir delikanlının aşkı da olacak. Böylelikle divan bezeğinin halk şiiriyle bütünleştiği sınırı da kurcalayabileceğim. Küçük pastoral sahnelere minik maniler serpiştirme olanağı doğacak.

-Ya dil üstadım?

-En büyük sorun (mesele) de bu ya, dedi üstad. Millilikten vazgeçmeden evrensel, yerellikten vazgeçmeden milli...

Geriye doğru saymaya başlamıştı: Ver elini şizofreni!

-Dilber ne olacak? dedim bir karı merakıyla.

-Onu daha tasarlayamadım, yani sonunu, dedi üstad. Her şey birbirinin içine geçmiş durumda. Biri geliyor, hayatımıza bir makas atıyor; o yaşadığımız bölüm, bütünün dışına düşüyor. Bense kalıcı bir eser vermek dileğindeyim, iyice düşünmem gerek. Galiba en iyisi. Dilber'i bir yüzyıl uyutmak. Bir yüzyıl sonra gün ola harman ola... Yenilerle eskiler tartışması bir yüzyıl sonra çözüme kavuşabilir ola ki. Ya da —ne bileyim ben- umulmadık bir şey olur. Dilber de dinlensin diyorum, geleneksel yorgunluğunu atsın bu arada yüzyıllık bir ara nedir ki?

-Güzel düşünmüşsünüz üstad, dedim. O devirde, bu devekuşu romanın kuşunu sevip devesini reddettiğini nerden bilebilirdim? Ver elini şizofreni!

Üstada dilimize zorlanan politique yükü soracaktım ama ne çare, yanakları şampanyadan kıpkırmızı olmuştu. Gözü ise, yanımızdan geçen Dürdane hanımdaydı.

-Eğri oturalım, doğru konuşalım, dedi Dürdane hanım hoş bir kahkahayla.

Biraz bozuldum doğrusu, bana öyle geldi ki bu kadın, beşyüz kelime içinde dolaştığından böyle tutarlı kalabiliyor! Neyse, uzatmadım., Beşir, kahve getiriyordu. Gözlerimi ondan ayıramayacaktım zaten. Sonra gözlerim kapanır gibi oldu.

Mehmed Yahya bey, tanrısal kalemini çıkarmış, bir sayfayı boydan boya karalıyordu: gözleri dolu doluydu. Çabasına gülmeme karşın gözyaşlarının hakikiliği beni hayli ürküttü, tasalara saldı.

Celâl beyin Moda dolmuşuna binip burnu bir türlü dönemediği o latif ikindide, 19... yılında Moda, düpedüz bok kokuyordu. Yalnız Moda mı? Kalamış da.

Lağım kokusu, yükselen beton yığınlarına sindiğinden, geçmek bilmiyordu.

Celâl bey, bir misyonla geliyordu Güzel Sanatlar tahsil ettiği Fransa'dan: Dilber'in kurtuluşunu uyandıracaktı.

Mehmed Yahya bey, uzun süredir ertelediği romanına gerçekçi bir çözüm bulamamış, Avrupa'da tahsil gören çağcıl bir gencin yardımını talep etmişti.

Celâl bey, bok kokusunu içine çekerek düşündü:

Gerçi muharrir, mektubunda köprülerin altından çok sular aktığını yazmıştı ama köprüler olduğu gibi duruyordu. Bir köprü daha eklenmişti;

Boğazın iki kıyısını, Avrupa ile Asya'yı birleştiren bir San Francisco köprüsü.

Celâl bey, sokaklarda hiç yabancılık çekmedi.

Bir yüzyıl önce gidişinde kimler varsa, onlar vardı yine. Yalnız yeldirmelerin yerini orlon şallarla çarşaflar, poturların yerini kot pantolonlar, tramvayların yerini troleybüsler almıştı (karşı yakada).

Zili çaldı: elektrikler kesikti galiba

Kapıyı itip konağa girdi.

Güneş almayan bir taşlığın serinliği çarptı yüzüne.

İlerledi.

Buhara halılarının üstüne gelişigüzel atılmış postlara basarak iç salona girdi.

Bir yüzyıl öncenin giysilerine bürünmüş konukları gördü. Hepsi dalgın, uykularında hiç yol almadan uyuyorlardı.

Sehpanın üstünde bir albüm çarptı gözüne.

Albümü alıp Onbeşinci Lüi tarzı koltuklardan birine çöktü:

Anlayabildiği kadarıyla, yani fotoğraflardan anlayabildiği kadarıyla, konuklar, yüzyıllık uyku dönemleri sırasında bitişikte açılan bir deniz kulübüne (yıl: 1935) üye olmuşlardı. Albümde, kulübü ziyaret eden yerli ve yabancı devlet adamlarının fotoğrafları da vardı. Resimleri temin edilememiş birkaç öncü kadın üyeyi çıkaramadı, belleği zayıflamış olacaktı.

"Denize inmek medeniyetin şiarıdır" şiarıyla kurulan, o devirde bitişikteki İngiliz Kulübünün faaliyet sahası içine giren su sporları gözönünde bulundurularak mezkur Kulüp ile birleşmenin siyasi bakımdan da mahzur doğurmayacağı hususunda, hatta "bilakis, intizama vesile olurlar" ilkesi çevresinde birleşen camiada ses seda yoktu. Bir dönemin seçkinleri (devlet adamları, tüccar terzileri, diş hekimleri, hukukçuları, tüccarları, lövanten iş adamları, çiftlik sahipleri, banka müdürleri, gazetecileri, sefirleri, profesörleri, muhasebecileri, emeklileri, armatörleri, nakliyatçıları, doktorları, spor adamları, fabrikatörleri. Öncü kadınları) koyu bir uyku içindeydiler.

Denizden bir lağım kokusu yükseliyordu.

Celâl bey, üst kata çıktı.

Dilber, iskambil kâğıtlarının, fişlerin, zarların, çuha masa örtülerinin arasında uykuya dalmıştı.

Celâl bey, kaygan, bal renkli bir uykuda, bir arı vızıltısı eşliğinde uyuyan Dilber'in beyaz duvağını kaldırdığında, ailesinin yüz yıl önce evlat edindiği Dilber'in fotoğrafından çok başka bir fotoğraf gördü: kısa saçlı bir madonna! Amma yol almış olmalıydı kızcağız!

O fotoğrafı yanağından öptü. O anda yalının dans salonundan, bilinen bütün musikileri mezceden bir feryad yükseldi!

-Uyan Dilber, diye haykırdı gözyaşları içinde. Geldim bak, döndüm şimdi! Burası senin evin, anlıyor musun? Senin ve benim evimiz. Kalk canım, kalk nurî aynım, kalk haki payına yüz sürdüğüm sultanım!

Dilber uyanmadı, uykusunda homurdandı yalnızca:

-Saçmalamasana Celâl! Şurada birkaç yıl kaldı zaten. Bırak da doyasıya uyuyayım. Zaten yorgunluğumu yeni attım sayılır.[419]

Bu okumada *Sonsuza Dönüş* öyküsünün anlamı üzerinde değil kendisinden önceki kimi metinlerle kurduğu ilişki üzerinde duracağız. Yazarın bu ilişkilerle kendi metninin anlam dünyasını nasıl inşa ettiğini o metinlere neler borçlu olduğunu göstermeye çalışacağız. Sonsuza Dönüş öyküsü başta Samipaşazade Sezai Bey'in *Sergüzeşt* romanı olmak üzere Ahmet Midhat Efendi'nin *Dürdane Hanım* ve Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanı ile metinlerarası ilişki kurar. Fakat temel metin Sergüzeşt'tir; zira yazar öyküsünün eksenine Dilber'i koymuştur. Onu yüz yıl uyutarak XVIII. yüzyıl sonlarından XX. Yüzyılın başlarına getirmeye çalışır. Vurgulanmak istenen bu ülkede kadınların hâlâ köle muamelesi gördüğü, aydınlarımızın hâlâ Doğu ile batı arasında bir kimlik bunalımı yaşadıkları ve geçen zaman içinde İstanbul'un çevresinin bozulmuş olmasıdır.

Tomris Uyar, mekân olarak bir yalıdan sözeder. Bu Sergüzeşt romanında Mısır'da zengin olduktan sonra Moda burnunda bir konak yaptıran Asaf Paşa'nın konağına pek benzer. Hatta salonda yer alan Fatih ve Napolyon tabloları da olduğu gibi aktarılır. Bu konağın hanımefendisi Zehra Hanım'dır. Aynı zamanda romanda olduğu gibi Paris'te resim tahsil eden Celâl'in annesi, onun âşık olduğu Dilber'in de efendisidir.

Tomris Uyar'ın metni Sezai Bey'in metni üzerine kurgulanmıştır; yani bir bakıma alıntı metni asıl metni kucaklar durumdadır. Yazar bu ilişkiyi kimi kahramanların öne çıkan nitelikleriyle zenginleştirmeye çalışır. Öyküden anlaşıldığına göre metnin anlatıcısı Saffet Bey'dir. Karşısında Mehmed Yahya Bey adlı bir romancı vardır. Bunlar devrin klasik muharrir karakterleri dışına taşmazlar. Dürdane Hanım ise şuh bir salon kadınıdır. Hareketlerinde serbesttir. Yazar yeri gelmişken Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanının köle siyahî kahramanı Beşir'i, Bihter'i ve Nihal'i anar. Onlara göndermede bulunur. Halit Ziya Bey'den bu tiplemeyi bir romanında kullanmasını ister. Böylelikle metinlerarasında bir başka metinlerarası ilişki kurar.

Sonsuza Dönüş öyküsü kendisinden önceki metinlerin yansıttığı sorunsalları sürdürür. Bir bakıma o sorunsallardan hareket ederek şekillenir. Dilber her iki metnin de ana karakteridir. Zira her iki metin de Dilber'in kurtuluşu (onun dolayımında Türk kadınlarının kurtuluşu ve özgürlüğü) anlatılır. Anlatıcı günün şartları içinde tanınacak özgürlüklerin halkın zararına olabileceğini düşünerek Dilber'i yüz yıl uyutmaktan sözeder. Hatta bunu gerçekleştirir. Dilber özgürleşmeyi bekleyen kadınların sembolüdür. Bir sonraki zaman diliminde kendimizi 1935 yılında Deniz Kulübü'nün açılışında

---

[419] Tomris Uyar, **Gecegezen Kızlar**, Ada yay. 1983, s. 66-79

buluruz. Dilber yine uykudadır. Kurtuluşun argümanı olan Celâl Bey Paris'ten dönmüştür. Karısını uyandırmak isterse de Dilber yüzyıllık uykusunu bitirmeye birkaç yılı kaldığını söyleyerek bunu reddeder.

Bu metinleri vaktiyle okumuş bir okuyucu burada kurgulanan metinlerarası ilişkileri kolayca çözümleyebilir ve metnin 'gizil' anlamını çözebilir. Ya eğer bu metinlerden habersiz okuyucu bu ilişkiyi nasıl kuracaktır. Bunun cevabı yoktur. O zaman bu okuma 'eksik' ve 'anlamlandırılmamış' bir okuma biçimi olacaktır. Bu bakımdan metinlerarası ilişkiyle kurgulanmış metinleri okumak, anlamak ve anlamlandırmak herşeyden önce bir bilgi, birikim, bellek ve dikkate sahip olmayı gerektirir. Zira metinlerarası kuramcıların ısrarla vurguladıkları, yazınsallığı sağlayan şeyin bir metnin öteki metinlerle olan ilişkisi olduğu ilkesini asla unutmamak gerekir. Bu metinde de yazınsallığı sağlayan şey yazarın önceki metinlerle kendi anlatmak istediği şey doğrultusunda kurduğu ilişkidir. Yazarın temel sorunsalı kadınların kölelikten kurtulması ve özgürleşmesi meselesidir. Bunun için de edebiyatımızın en önemli cariye (Dilber) ve köle (Beşir) modeli olan iki karakterden yararlanmaması düşünülemezdi. Yazar bir bakıma Sezai Bey ile Halit Ziya'nın döşediği raylar üzerinden kendi katarını yürütmüştür. Bunu yaparken karakterleri, olayları ya da durumları 'dönüştürme'yi ihmal etmemiştir. Zira Sezai Bey'in Dilber'i ile Tomris Uyar'ın Dilber'i arasında kimi farklılıklar vardır. Hatta bu yeni Dilber eskisinden daha özgür olduğu halde yine mutlu değildir. Celâl Bey ise yine eski çaresiz Celâl Bey'dir. Zehra Hanım biraz daha munisleşmiş bir salon kadını oluvermiştir. Dolayısıyla metinlerarası ilişkilerde 'dönüştürme' yöntemi hem yazınsallığı sağlayan hem de yeni metnin özgünlüğünü güçlendiren bir yoldur.

Bu bahsi kapatmadan metinlerarasılık kuramına bir katkı niyetiyle Platon'un şair-ozan yorumunu eklemenin yararlı olacağını düşünüyorum. Platon şairlerle ozanları birbirinden ayırır. İon diyalogunda İon adlı bir şair ile Sokrates'in konuşmalarını nakleder. Platon'a göre şair;

> "hafif, kanatlı, kutsal bir şeydir, ilhamı duymadan, kendinden ve aklından öteye geçmeden yaratamaz şiirini. Bu tanrısal vergiye kavuşmamış insanın şiir yazmaya, biliciliği, gücü yetmez."[420]

Platon şairleri tanrıların yeryüzündeki tercümanları olarak görür. Bir bakıma tanrı sözüdür söyledikleri. Ozanlar ise şairlerin tercümanlarıdır. Yani taklidin taklidini söylerler.

---

[420] Platon, **Diyaloglar, 1**, Remzi Kitabevi, 4. bs. İst. 1996, *İon* (Şiir Üstüne), s. 268, 535b.

Şair tanrısal gücün kendisine verdiği ilhamla idea-metnin bir kopyasını söyler. Sedir ideasını düşünerek sedir yapan marangozun eylemi ile eşdeğerdir bu. Şair idea-metnin aslını yansıtırken ozan onun taklidini yani kopyasını yapmaktadır. O halde şair Platon'a göre ilamını ilk-örnekten alan ve tanrıların sözlerinin tercümanlığını yapan bir sanatçıdır. Halbuki ozan şairlerin metinlerini taklit eden bir zanaatkârdır. Buna göre basit bir tasnif yapmak daha kolay görülmektedir. Divan, halk ve kimi çağdaş şairlerden bazılarını düşündükçe kimilerinin şair kimilerinin de ozan olduğunu görürüz. Bu bakımdan Platon'un bu tanımlaması daha doğrusu şair-ozan, sanatçı-zanaatkâr ayrımına dikkati çekmesi tarafımızdan da özellikle metinlerarasılık kuramında ilgi gören bir görüştür. Âşık Ömer'in Şairname'sinde Karacaoğlan için verdiği hükme bakalım:

Öksüz Âşık deyişleri aseldir
Karacaoğlan ise eski meseldir
Ezgisi çığrulur keyfe keseldir
Biz şair saymayız öyle ozanı

Bu değerlendirme Platon'un tasnifinin dışında değildir. Âşık Ömer şiirlerini beğenmediği Karacaoğlan'ı *şair* değil *ozan* sayar. Bunu söylerken Âşık Ömer'in hangi kıstaslarla hareket ettiğini bilmiyoruz. Fakat mutlaka mantıklı ve akılcı bir gerekçesi vardır. Zira zaman Âşık Ömer'i değil Karacaoğlan'ı haklı çıkarmıştır. Eğer Karacaoğlan'ı usta malı şiir söyleyen ve bu yönüyle metinlerarası bir sanatçı, bir ozan olarak görmüşse bu tamamen onun düşüncesidir. Zira bize ve tarihin verdiği hükme göre Karacaoğlan Platon'un tasnifine göre bir ozan değil 'şair'dir.

Metinlerarasılık kuramına uygun düşeceğini düşündüğüm bir metinden sözetmeden geçemeyeceğim. Salt metinlerarası geleneğe dayanarak başkalarının şiirlerini dönüştürerek kendilerine mal etmek suretiyle şiir yazdığını zanneden 'ozan'lar bir yana bir metni dönüştürmenin paradosinin yapıldığı Kazak yazar Sapargeldi Annasehed'in Tez adlı öyküsü üzerinde durmak istiyorum.

Sapargeldi Annesehed'in Tez[421] adlı öyküsü Sovyetler Birliği döneminde rejimin güdümünde girmiş olan sanat ve edebiyatın nasıl gülünç ve 'absürd' bir zemin üzerinde yapay olarak yaşatılmaya çalışıldığını gösteren enfes bir örnektir.

Öyküde genç edebiyat doktoru adayı Kössekliyev, İzbasar adlı sahte bir şair üzerinde tezini hazırlar. İzbasar daha önce yazılmış metinleri rejimin arzuladığı forma sokarak değiştirmek suretiyle bir şöhrete sahip olmuştur.

---

[421] Öykü metni ve çözümlemesi için bk. Ali İhsan Kolcu, **Çağdaş Türk Dünyası Edebiyatı**, c. 1, Salkımsöğüt yay. Ank. 2006, s. 430-439.

İzbasar şairin şiirlerini ciddî ve emek mahsulü bir sanat eserleri zanneden genç ve toy doktora öğrencisi tezini bu sahtekâr şairin şiirleri üzerine kurar. Tam işler yolunda giderken İzbasar şair bir gün karısıyla kavga edince işler alt üst olur. Karısı onu başkalarının şiirlerini alıp rejimin sanat poltikasına göre değiştirip yayımladığı için Yazarlar Birliği'ne şikâyet eder. Yazarlar Birliği yetkilileri İzbasar şairi çağırıp önce azarlar sonra da onun şiir yazmasını yasaklar. İzbasar'ın sahte bir şair olduğunu öğrenen Kössekliyev'in dünya başına yıkılır. Harcadığı bunca emek boşa gitmiştir. Tezini kurduğu zemin ayakları altından kayıp gitmiştir. Bu sıkıntılı ve sancılı anlarda karısının getirdiği *ısıtma* pilava ve rakıya sığınır. Yemek yerken *Isıtma* pilav fikri onda 'ısıtma şair', 'ısıtma şiir' kavramlarını uyandırır. Bu konuda hemencecik bir kuram geliştirir. Ona göre pilavın *ısıtması* olabileceği gibi şiirin de ısıtması olabilirdi. Nasıl ki eski kâğıtların, paçavraların, eski ve paslı demirlerin 'dönüşümü' sağlanarak sanayide tekrar değerlendiriliyordu o halde eski şiirler de 'dönüştürülerek' kullanılabilir, yeni metinler üretilebilirdi. Nasıl ki sanayide yapılan bu iş bir sahtekârlık değildi şiirde yapılan da sahtekârlık olamazdı. Doktora öğrencisi Kössekliyev böylece tezini heba olmaktan kurtarır."[422]

Biz de Kazak yazar Sapargeldi Annasehed'in bu öyküsünden ilhamla metinlerarasılık kuramı literatürüne 'ısıtma şiir' terimini sokabiliriz. Kimi metinler gerçekten de eski ya da önceki metinlerin ısıtılmasıyla dönüştürülerek yeniden üretilmişlerdir. Rimbaud'nun Sarhoş Gemi şiiri edebiyatımızda birkaç metne ilham verme bahtiyarlığını yaşamıştır. Bir başka deyişle Sarhoş Gemi adlı metin çeşitli zamanlarda 'ısıtılmak' üzere başka metinler yaratmıştır.

Sarhoş Gemi Bağlamında Metinlerarası İlişkiler: Rimbaud-Yahya Kemal-Tanpınar-Necip Fazıl-Ali Mümtaz Arolat-Kemal Özer

SARHOŞ GEMİ
Ölü sularından iniyorum nehirlerin,
Baktım yedekçileri iplerimi bırakmış;
Cırlak kızılderililer, nişan atmak için
Hepsini soyup alaca direklere çakmış.

Bana ne tayfalardan; umurumda değildi
Pamuklar, buğdaylar, Felemenk ve İngiltere;
Bordamda gürültüler patırdılar kesildi,

[422] **Çağdaş Türk Dünyası Edebiyatı**, *c. 1*, s. 437.

Sular aldı gitti beni can attığım yere.

Denize bir kasırgayla açıldı gözlerim;
Ölüm kervanı dalgaları kattım önüme;
Bir mantardan hafif, tam on gece, hora teptim:
Bakmadım fenerlerin budala gözlerine.

Çocukların bayıldığı mayhoş elmalardan
Tatlıydı çam tekneme işleyen yeşil sular;
Ne şarap lekesi kaldı, ne kusmuk, yıkanan
Güvertemde; demir dümen ne varsa tarümar.

Gördüm şimşeklerle çatlayıp yarılan gökleri,
Girdapları, hortumu; benden sorun akşamı;
Bir güvercin sürüsü gibi savrulan fecri;
İnsana sır olanı gördüğüm demler oldu.

Ülkeler gördüm görülmedik, çiçeklerine
Gözler karışmış, insan yüzlü panter gözleri;
Büyük ebemkuşakları gerilmiş engine,
Morarmış sürüleri çeken dizginler gibi.

Çıldırdı çocuklar görseler mavi suda
O altın, o gümüş, cıvıl cıvıl balıkları.
Yürüdü beyaz köpükler üstünde, uykuda;
Zaman zaman kanadımda bir cennet rüzgârı.

İşte ben o yosunlu koylarda yatan gemi,
Bir kasırgayla atıldım kuş uçmaz engine;
Sızmışken kıyıda, sularla sarhoş; gövdemi
Hanza kadırgaları takamazken peşine.

Büründüm mor dumanlara, başıboş, derbeder,
Delip geçtim karşımdaki kızıl semaları;
Güvertemde cins şaire mahsus yiyecekler:
Güneş yosunları, mavilik meduzaları.

Yıldız yıldız adalar, kıtalar gördüm; coşkun
Göklerinde gez gezebildiğin kadar, serbest.
O sonsuz gecelerde mi saklanmış uyursun
Milyonlarla altın kuş, sen ey gelecek kudret.

Yeter, yeter ağladıklarım artık doymuşum
Fecre, aya, güneşe; hepsi acı, boş, dipsiz;
Aşkın acılığı doğmuş içime, sarhoşum;
Yarılsın artık bu tekne, alsın beni deniz.

Ben sizinle sarmaşdolaş olmuşum, dalgalar,
Pamuk yüklü gemilerin ardında gezemem;
Doyurmaz artık beni bayraklar, bandıralar;
Mahkûm gemilerinin sularında yüzemem.[423]

Şimdi Yahya Kemal'in Sessiz Gemi'sine bakalım.

SESSİZ GEMİ
Artık demir almak günü gelmişse zamandan,
Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan.
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.
Rıhtımda kalanlar bu seyâhatten elemli,
Günlerce siyah ufka bakar gözleri nemli,
Biçâre gönüller! Ne giden son gemidir bu!
Hicranlı hayâtın ne de son mâtemidir bu!
Dünyâda sevilmiş ve seven nâfile bekler;
Bilmez ki giden sevgililer dönmiyecekler.
Birçok gidenin her biri memnun ki yerinden,
Birçok seneler geçti; dönen yok seferinden.

Şimdi de Tanpınar'ın Rıhtımda Uyuyan Gemi'sini okuyalım.

RIHTIMDA UYUYAN GEMİ
Rıhtımda uyuyan gemi
Hatırladın mı engini?
Sert dalgaları, yosunu
Suların uğultusunu?

N'olur bir sabah vakti
Çağırsa bizi sonsuzluk
Birden demir alsa gemi
Başlasa güzel yolculuk.

---

[423] Çev. S. Eyuboğlu, **Tercüme** der. **Şiir Özel Sayısı**, nr. 34-36, Mart 1946, s. 368-372.

Yırtılan yelkenler gibi
Enginle başbaşa kalsak.
Ve bir şafak serinliği
İçinde, uykuya dalsak.
Rıhtımda uyuyan gemi
Hatırladın mı engini?
Gidip de gelmeyenleri
Beyhude bekleyenleri?

Bu kez de Necip Fazıl'ın Takvimdeki Deniz şiirine bakalım;

TAKVİMDEKİ DENİZ
Hasreti denizlerin,
Denizler kadar derin.
Ve o kadar bucaksız.
Ta karşımda yapraksız
Kullanılmış bir takvim.
Üzerinde bir resim;
Azgın, sonsuz birdeniz.
Kaygısız, düşüncesiz,
Çalkanıyor boşlukta
Resimdeyse bir nokta;
Yana yatmış bir gemi,
Kaybettiği alemi
Arıyor deryalarda.
Bu resim rüyalarda
Gibi aklımı çeldi,
Bana sahici geldi.
Geçtim kendi kendimden,
Yüzüme o resimden,
Köpükler vurdu sandım.
Duymuş gibi tıkandım,
Ciğerimde bir yosun.
Artık beni kim tutsun.
Denizler oldu tasam,
Yakar onu bulmazsam
Beni bu hasret dedim
Varırım elbet dedim.
Bir ömür geze geze
Takvimdeki denize.
Ne var bana ne oldu
Odama nasıl doldu

Birden bire bu meltem
Ve dalgalandı perdem
Havalandı kâğıtlar.
Odamda kıyamet var.
Ah yolculuk yolculuk
Ne kadar baygın soluk
O gün bizde betbeniz
Ve ne titrek kalbimiz.
Ve eşyamız ne küskün.
Yola çıktığımız gün
Bir sıraya dizilmiş
Gözyaşlarını silmiş,
Bakarlar sinsi sinsi
Niçin o anda hepsi
Bir kuş gibi hafifler
Arkandan geleyim der
Niçin o güne kadar
Dilsiz duran ne kadar
Eşya varsa dirilir
Yolumuza serpilir
Ufak böcükler gibi
Gezer onların kalbi
Üstünde döşemenin
Gizli bir didişmenin
Saati çalar o an
Birden bakar ki insan
Herşey karmakarışık.
Ayırmak olmaz artık
Bir kalbi bir taraktan
Ve kalb ağlayaraktan
Çekilir geri geri

Terkeder bu mahşeri.
Bu mahşerin içinden
O gün ben de geçtim ben,
Nem varsa evim, anam,
Çocukluğum, hatıram,
Ve ne sevdalar serde
Bıraktım gerilerde
Kaçar gibi yangından.
Rüzgârların ardından
Baktım da süzgün süzgün

Kurşun yükünü gönlün
Tüy gibi hafiflettim.
Denize hicret ettim.

Şimdi de Ali Mümtaz Arolat'ın Deniz Sarhoşları'na bakalım.

DENİZ SARHOŞLARI
Köpükten omuzları birbirine dayanmış,
Yüksek, mağrur başları akşam rengiyle yanmış,
Sahile koşuyorlar bak deniz sarhoşları!...

Bazen yırtık yelkenli bir sandala çarparak,
Bazen ufkun kıpkızıl şarabına taparak
Gitgide coşuyorlar bak deniz sarhoşları!...

Rüzgârların ıslığı en yakın yoldaşları...
Yıllarca dövünerek içi yenmiş taşları
Bir anda parçalayıp doyacak bu sarhoşları!...

Çılgın gönüllerinde aşkın en büyük kini,
Yosunlu kayaların o yeşil gözlerini
Deli âşıklar gibi oyacak bu sarhoşları!...

Şimdi de Kemal Özer'in Kadırga şiirine bakalım.

KADIRGA
Karanlığa bıraktım benim değil bu rüzgâr
Artık yol almıyorum şafağında suların
Kıyısı kıyım değil dışındayım zamanın
Çözdü yelkenlerimi iplerinden yıldızlar

Şimdi bu gökyüzüdür o Bizans çarşıları
Saraylarla avlarla kölelerle yan yan
Köleler ki uzanmış her biri bir şafağa
Her biri bir ağıtın vazgeçilmez uğrağı

O kıralar o gülen miraslı geniş yüzler
Kutsal diye tapınak kurdukları o saygı
Çürümüş gövdem bile onları anıp titrer

Çoğalır bana varan beni aşan bu anı
Çoğalır beni saran bir deniz evreninden
Ölüme baş eğemeyen ölülerin rüzgârı

Görüldüğü gibi bütün bu metinler Rimbaud'nun *Sarhoş Gemi* şiirinin *ısıtılıp ısıtılıp* kullanılmasından türetilmiş şiirlerdir. Şiirin üç baskın motifi 'gemi', 'sarhoş'luk ve 'deniz' bütün metinlerde vurgulanmıştır. Sarhoş Gemi, Yahya Kemal'de Sessiz Gemi'ye, Tanpınar'da Rıhtımda Uyuyan Gemi'ye dönüşmüştür. Kemal Özer'de ise gemi, onun bir başat adı olan 'Kadırga'ya çevrilmiştir. Necip Fazıl 'deniz', Ali Mümtaz Arolat da şiire bir başka renk vermek için gemi metaforunu değil de 'sarhoş' metaforunu kullanır. Netice itibariyle, gemi, deniz, yolculuk, macera, rüzgâr kelimeleri ve onların çağrışımları çevresinde dönen bu şiirlere ilham veren metin Sarhoş Gemi şiiridir. Sözkonusu şairler asıl metni 'kesip biçerek' dönüştürmüşlerdir. Platon'un belki de şair'le ozan ayrımını bu örneklerde aramak gerekir. Bu cümle ile bizim şairlerimizin yeteneklerini görmezden gelmiyoruz. Aksine kendi seslerini buluncaya kadar ısıttıkları metinlerden biri üzerine dikkati çekmek istedik. Zaten ancak usta sanatkâr taklit edebilir.

Metinlerarasılık kimi çevrelerin sandığı gibi kendi şiirini aklama yöntemi değildir. Metinler arasındaki ilişki birinin öncekinin rengini silecek kadar özgün olmalıdır. Taklitlerin asıllarını yaşattığı gibi *ısıtma* metinler de asıl metinleri hatırlatır.

YENİ TARİHSELCİLİK KURAMI

Dünya edebiyatında görülen son eleştiri ve edebiyat kuramlarından biri olan Yeni Tarihselcilik'in geçmişi çok yenidir. Bir bakıma Postmodern sonrası anlayışı aksettirir. Yeni Tarihselcilik kavramı 1980'li yıllarda Stephen Greenblatt tarafından *Renaissance Self Fashioning: From More to Shakespeare* (Rönesans'ın Benlik Öztanımı: More'dan Shakespeare'e) adlı kitabında kullanılmıştır

Edebî metne dayalı kuramlardan biri olan Yeni Tarihselcilik, tarihin öznel olduğu düşüncesine dayanır. Buna kurama göre tarih yazımında tarihçilerin olaylara önyargılı yaklaştıkları kabul edilir. Tarihçiler hayata egemen politik güçlerin belirlediği bakış açısıyla, Yeni Tarihselci kuram ise tarihçi tarafından kurgulanan tarihin çelişkilerini ortaya çıkarmayı hedefler. Yeni Tarihselcilik kuramına göre tarih bize kesin doğruları, gerçekleri bildirmez. Tarih, tarihçinin ilgilendiği dönemin gerçeklerini yorumlamasıyla oluşturduğu kurmaca bir metindir. Bize mutlak gerçeği ifade etmez. İktidarı elinde bulunduran rejim tarihi kendi felsefe ve ideolojisi doğrultusunda yorumlar. Ortaya bir resmî tarih anlayışı çıkar. Sovyetler Birliği kendi Marksist ideolojisini hayata ve ülkeye egemen kılmak için kendisinden önceki bütün yönetim biçimlerini, tarih ve kültür mirasını burjuva-feodal düzenin uzantıları olarak kabul eder. Bu mirasa ait bütün sanat ve edebiyat eserlerini de bu anlayışla itham eder. Türk tarihi de nedense bir 'savaşlar ve zaferler tarihi' olarak anlatıla gelmiştir.

Yeni Tarihselcilik *"aynı tarihsel döneme ait yazınsal ve yazınsal olmayan metinlerin paralel okunuşuna dayanan bir eleştiri yöntemi olarak"*[424] tanımlanabilir. Buna göre Yeni Tarihselcilik tarih ya da edebiyat tarihi yazımında tek kaynağa dayalı bir anlayışı reddeder. Bu bakımdan özellikle edebiyat tarihi yazımı alanında edebî metinlere ayrıcalık / öncelik tanınmasını kabul etmez. Bu kuramın teklifi hem edebî hem de tarihsel metinlere eş değerlilikle müracaat etmektir. Tarih ve edebiyatın birlikte değerlendirilmesi fikri Louis Montrose tarafından ileri sürülmüştür.[425] Montrose, *"tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği"*[426] formülüyle bu kurama açıklık getirir. Buna göre geçmişe ait mimari, hat, folklor, edebiyat,

---

[424] Serpil Oppermann, **Postmodern Tarih Kuramı, Tarih Yazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman,** Phoenix yay. Ank. 2006, s. 16.

[425] **Postmodern Tarih Kuramı**, s. 16.

[426] **Age.** s. 16.

resmî evrak ve yazışmalar, antlaşmalar, seyahatnameler, elçilik raporları, minyatürler vb. bütün metinleri edebiyat eserine gösterilen özen ve önemle eşdeğer okumak ve yorumlamak gerekir.

Yeni Tarihselci okumalar kimi zaman hayata egemen iktidarın yanındaymış gibi görünen metinlerin aslında birer 'karşı-metin' oldukları gerçeğini gösteren belgeler durumundadır. Kendi devrini yansıtan birer ayna olarak bu metinler söylenenlerin arkasında söylenmeyenleri de taşıdığı için *karşı-metin* olabilmektedirler. Türk edebiyatı bunun örnekleriyle doludur. Şeyhî'nin Hârnâme'si bu açıdan rahatlıkla ele alınabilir. Kendisine verilen arpalık arazisinin eski sahipleri tarafından dövülüp soyularak elinden alınan Şeyhî, durumunu anlatan bir eser (Hârnâme / Eşeknâme) yazıp Çelebi Sultan Mehmet'e takdim eder. Sultan, Şeyhî'nin ziyanını karşılar. Bu üzücü olayın tarih ve edebiyat tarihi açısından önemi, bu metnin aynı zamanda Sultan'ın başında bulunduğu iradenin ülkenin tamamında hukuk düzenini sağlayamadığı hususunu ima etmesidir. Hârnâme bir hiciv metni olduğu kadar bir eleştiri metnidir aynı zamanda. Ve belki de en büyük hizmeti Fetret Devri'nin sonlarına doğru Anadolu'da ikame edilmeye çalışılan iç düzen ve huzurun durumunu bir tabloyla gösterdiği için de önemlidir. Bu yüzden bu şiir aynı zamanda bir 'karşı-metin'dir.

Aynı durumu Fuzuli'nin Şikâyetnâmesi için de söyleyebiliriz. XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nin en parlak devridir. Kanunî Sultan Süleyman'ın hükümdarlığı, Mimar Sinan'ın mimarlığı, Fuzuli ve Baki'nin şairliği, Ebussud Efendi'nin Şeyhülislamlığı vb. ile devlet en muhteşem yüzyılını yaşamaktadır. Devletin bu cömertliğinden yararlanmak isteyen Fuzulî'nin kendisine bağlanan emekli maaşını alamaması üzerine kaleme aldığı Şikâyetnâme adıyla bilinen fakat aslında Nişancı Celâlzâde Mustafa Çelebi'ye yazılan mektup, bu yüzyılda Osmanlı Devleti'nin bürokrasisinin rüşvet, irtikap ve gaspla nasıl içten içe kaynadığını bize gösteren bir başka 'karşı-metin'dir. O halde Fuzulî'nin, Bâkî'nin şiirlerini, Şehzade Mustafa'nın katline cevaz veren fetvalarla, Mimar Sinan'ın Süleymaniye Camii'ne ruh veren düşünce ile birlikte okumak gerekecektir. Bu durumda tarih, hayata ve ülkeye egemen iktidarın ya da resmî anlayışın istediği bir tarih değil bütün bu unsurların yardımı ile gittikçe öznelleşen bir tarih anlayışına dönüşecektir.

Böylece Hârnâme ve Şikâyetnâme öncelikli olarak iktidar politikalarının iyi yüzünü gösterir. Zira Şeyhî de Fuzulî'de devletin ve devlet adamlarının cömertliklerinden nasiplerini almış görünmemektedir. Bir başka şekilde söylersek her iki durumda da her iki şair devletten istediklerini almak için yaptıkları başvuru ya da istek kabul görmüştür. Bu klasik tarih anlayışının durduğu yeri de gösterir. Fakat aynı zamanda bu iki vak'a bize siyasal erki elinde bulunduran güçlerin kanun nizamını ülkenin bütün kurumlarına egemen kılamadıklarını da gösterir. Bu bakımdan bunlar birer 'karşı-metin'

durumundadırlar. Devleti yücelten resmî tarih anlayışının karşısında belki daha 'sivil' bir duruş söz konusudur. Hârnâme ve Şikâyetnâme sonuçları itibariyle devletin zaaflarını da gösteren belgelerdir. Fuzulî kendisine verilen emekli maaşını asla elde edemeden bu dünyadan göçmüştür. Şeyhî ise yediği dayak, soyulma ve aşağılanma durumlarından sonra devletin cömertliği sayesinde kaybettiklerini karşılayabilmiştir.

O halde Montrose'nin Shakespeare'in Bir Yaz Gecesi Rüyası oyunu hakkında söylediği; "Bir Elizabeth dönemi rüyası anlatmak istiyorum-Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı değil" sözünü biz de Hârnâme ve Şikâyetnâme örneklerine bakarak "Biz bir XV. ve XVI. yüzyıl bürokrasi trajedisi anlatmak istiyoruz." diyebiliriz. Montrose'nin Spakespeare'in metnini merkez alarak tarihsel olaylarla birlikte değerlendirir. Bu bakımdan bir yazınsal metin çevresinden, tarihten ve yazarından, yazıldığı şartlardan soyutlanmış olarak incelenmez. Bu anlayışa sırt çevrilir. Zira yazınsal metin yazıldığı dönemin öteki metinleri ile birlikte okunarak daha geniş yorumlara açılım yapabilmektedir. Böylece hem metin *tarihselleşmiş* hem de tarih *metinselleşmiş* olur. Bizim gösteri sanatlarımızın önemli figürlerinden Karagöz ve Hacivat tipleri, hatta bu oyunda yer alan öteki figürler de birer tarihsel figür oldukları için *tarihselleşmişlerdir*. Zaman içerisinde bu tarihsel figürler edebî metinlerin içinde işlene gelerek *metinselleşmişlerdir*.

O halde Yeni Tarihselci kuram öncelikli olarak resmî tarih anlayışını reddeder. Zira bu resmî tarih anlayışı hayata ve ülkeye egemen iktidarın bizlerin tarihsel olayları nasıl görmemiz gerektiği konusunda sahip olduğu tarih tezini yansıtmaktadır. Yeni Tarihselci kuram öznelci bir tarih anlayışını savunur. Ülkenin o buhranlı günlerinde bizim için Atatürk'ün Samsun'a çıkmış olması önemlidir. Fakat resmî tarih anlayışı Atatürk'ün kendi iradesiyle hareket ettiğini, onun karşısında olan gayri resmi tarih anlayışı da Atatürk'ün Sultan Vahideddin'in tarafından görevlendirildiğini iddia eder. Yeni Tarihselcilik meseleye öznel açıdan bakar. Zira resmî tarih anlayışı ve onun karşısındaki gayri resmî anlayış da kendi ideolojik paradigmalarından hareket etmektedir. Yeni Tarihselcilik birinin doğru diğerinin yanlış olduğunu tartışmaz. Onun amacı Atatürk'ün Samsun'a çıkış olayını bir tarihsel metin olarak kabul etmesi ve bu metni devrin öteki metinleri ile birlikte okuma teşebbüsü ve isteğidir.

> "Zaman içinde değişen kurumlara, ideolojilere, politik ve kültürel görüşlere açık olan Yeni Tarihselciler tarihin nesnel olamayacağı ve geçmişin sorunsuz olarak temsil edilemeyeceği görüşünde birleşirler."[427]

---

[427] **Postmodern Tarih Kuramı**, s. 20.

Yeni Tarihselci kuramın getirdiği yeniliklerden biri de edebî metinlerin tarihsel bir belge gibi okunması yanında tarihsel belgelerin de edebiyat metni gibi incelemeyi öngörmesidir. Dadaoğlu'nun aşağıdaki koçaklaması bir şiirden çok Celâlî isyanlarını anlatan ve Devlet'in o zamanki sosyal ve siyasal şartları dikkate alarak Afşar Türkmenlerini zorla iskâna tabi tutmasını dillendiren bir belge durumundadır.

Kalktı göç eyledi avşar elleri,
Ağır ağır giden eller bizimdir.
Arap atlar yakın eder ırağı,
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir.

Belimizde kılıcımız kirmani,
Taşı deler mızrağımın temreni.
Hakkımızda devlet etmiş fermanı,
Ferman padişahın, dağlar bizimdir.

Dadaloğlu'm birgün kavga kurulur,
Öter tüfek davlumbazlar vurulur.
Nice koçyiğitler yere serilir,
Ölen ölür, kalan sağlar bizimdir.

Yine bu şiir bir koçaklamadan çok bu Türkmenlerin kendi devletlerine karşı kılıç çekecek kadar canlarından bezdirildiklerini de ifade etmektedir. Böylece bir yazınsal metni bir tarihsel metin gibi okuma şansımız vardır. Bunun Tarihsel eleştiriyle bu anlamda bir ilişkisi yoktur. Yeni tarihselcilik tarih yazımında öznelliği öne çıkarırken Tarihsel eleştiri mutlak nesnelliği bulmak için bu metinleri bir belge olarak kullanır. Yeni Tarihselcilik kuramında metin tarihin öznelliğine yani belki de 'sivil okuma'lara kapı açan bir yöntemken tarihsel eleştiri mutlak nesnel tarih yazımı ve okumasını muhkemleştiren bir tavrı sergiler.

Edebî metinlerin birer sosyolojik ya da tarihsel belge gibi okunması konusunda Sabri F. Ülgener'in çalışmalarından söz etmek yerinde olacaktır. *İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası* adlı eserinde Ülgener, kimi divan şairlerinin şiirlerinden yararlanarak bir dönemin ahlâk ve zihniyet dünyasını ortaya koymaya çalışmıştır. Ülgener'in yazınsal metinlerden hareketle bir kanıya ulaşması yani yazınsal bir metni bir sosyolojik ve tarihsel belge olarak 'okuma'sı Yeni Tarihselci kuramın ilkeleriyle örtüşür. Hatta biraz daha ileri giderek Ülgener'in Yeni Tarihselcilik yöntemini Louis Montrose'den daha önce kullandığını söyleyebiliriz. Bir iki örnek üzerinde durmakta yarar vardır:

Taşlıcalı Yahya'dan alınan aşağıdaki beyit devrin bozulan sosyal adaletini gözler önüne serer:

"Geçinir bir dilim ekmekle fakir
Yedi iklimi yiyip doymaz emir

Ülgener bu beyti Câmî'nin Nefehâtü'l-Üns'ündeki sosyal kast sistemine bağlı olarak okumayı tercih eder. "âdemoğlu üç fırkadır: **Ümerâ**, **ulemâ** ve **fukara**"[428] Üçüncüye karşı ilk ikisini aynı başlık –**emir** adı- altında toplayacak olursak iki toplum katı ile beraber iki davranış türü ak ve kara halinde gözlerimiz önünde şekillenmiş olacaktır."[429] der. Ülgener'in yaptığı tespit Osmanlı toplumunun sosyal kast sistemi içinde aslında kapanamaz boşluklar olduğunu ifade etmesidir. Bu tasnife göre **ümerâ** ve **ulema**'dan gayrisi **fukara**'dır. Üstelik bunu tasavvuf sisteminin öngördüğü kurallara göndermede bulunarak yapar. Yazarın yaptığı bir yazınsal metni sivil okuma biçimidir. Bu yazınsal metin iktisadî çözülmenin belgesi durumundadır. O halde Osmanlı toplumunu müreffeh sınıflardan oluşan bir yapı olarak gösteren Osmanlı ideolojisine sahip tarihçilerin bu konuda söyleyecekleri sözü olmamalıdır. Taşlıcalı Yahya gibi seçkin yazınsal sınıfa mensup bir şairin serzenişlerinin yankısız kalması düşünülemez.

Zileli Talibi'nin:

Talibî'yim kurtulmadım çileden
Mültezimler öşür alır kileden
En doğrusu kaçmak imiş Zile'den
Hiç gelmemek *Nurun alâ nur* imiş[430]

dizeleri de Osmanlı döneminde çeşitli baskılarla yoksullaştırılan halkın ortak sesine tercüman olur.

Şikâyetnâme'de *Selam verdüm rüşvet değüldür diye almadılar* diye devrin bürokrasisini eleştiren Fuzulî'yi bir asır sonra Nâbî, devlet dairesinde rüşvetin nasıl kılıfına uydurulduğunu ifade edecektir.

"Gâh oldu atiye gâh kıymet
Gâh oldu hediye gâh rişvet

Ülgener bu sistemin yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya doğru işlediğini söyler. Rüşvet aşağıdan yukarı verileni, atiye ise yukarıdan aşağıya verilenidir.[431]

Yeni Tarihselcilik kuramının amacı bir metnin tarihselliğini tespit edip benimsenmesini sağlamak değil bu metin üzerinde tarihsel anlamda pek çok

---

[428] Câmî, **Nefehatü'-l Üns'**, s. 174, 1298 (Lâmii terc.) akt. Sabri. F. Ülgener, **İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası**, Der yay. 3. bs. İst. 1991, s. 30.

[429] **İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası,** s. 30.

[430] Mehmet Yardımcı: **Zileli Âşık Talibi**. İst. 1989, s. 48.

[431] **İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası,** s. 124-125.

okuma edimi gerçekleştirilebileceğini göstermektir. "Bu roman Yeni Tarihselci kuramların ortaya attığı fikirleri anlatısının ana malzemesi yaparak tarih içindeki kopukluklar, kesinlikler ve ikilemler üzerine metinsel oyunlar oynamaktadır. Böylece okuru bildiği sandığı bazı tarihsel gerçekleri yeniden düşünmeye zorlamakta ve tarihi yeniden yazıyor gibi görünerek tarihin kurgusallığını vurgulamaktır."[432] Doğal olarak bu görüş bütün gelenekçi toplumların sıkı sıkıya sarıldığı geçmişlerini ve ona ait paradigmanın sarsılması demektir. Hele bir tarih anlayışına bağlı olarak var edilen dinamik kültürlerde tarihin farklı yorumlanması tam anlamıyla bir felâkete de sebebiyet verebilir. Bu bakımdan Yeni Tarihselcilik postmodernizmin bir uzantısı, yenilenmiş yüzü olarak görünmektedir. Tarihin kimi zaman kurmaca olduğu görüşü bu bakımdan tek başına ele alınacak ve sarılacak sağlam bir paradigmaya dayanmamaktadır. Resmi ideolojilerin tarihi kendi rejim ve dünya görüşüne göre yorumladıkları hatta tarih yazımını bu minval üzere gerçekleştirdiklerini bilmekteyiz. Bu tarih anlayışının da kitlelerin tamamında olmasa bile büyük bir kısmında zaman içinde kabul gördüğü ve bir tür kutsallık kazandığını da göz önünde bulundurmak gerekir. Yeni Tarihselcilik tarihe nesnel bakış açısını destekleyen bir kuram değil aksine öznel bakış açısıyla tarihçilerin boş bıraktıkları kimi alanları doldurmayı amaçlayan bir bakış açısını tercih eder görünmektedir. Nesnellikten kurtulan tarih öznelliğin sonsuz yorum biçimlerine teslim olmuş demektir. Teoride bunun bir zararı yoktur; hatta tarihin daha iyi bilinmesi ve anlaşılması için gereklidir de. Fakat hakkında Hz. Peygamber'in hadisi olan ve İstanbul'u Hristiyanların elinden aldığı için Fatih (Açan) unvanını alan Sultan Mehmet'i romancının biri günün birinde bir homoseksüel olarak tasvir ederse, hatta onun gizlice Hristiyan olduğu savı üzerine bir roman kurgularsa Fatih mitosuna sahip ve onun kutsallığına inanmış geniş Müslüman-Türk kitlesinin nasıl bir tavır sergilemesini bekleyebiliriz. Ya da resmi tarihin anlattığının aksine İstanbul'un burçlarına sancağı diken Ulubatlı Hasan diye birinin olmadığını ilan edersek milletin akıncı ve savaşçı ruhuna bir darbe vurmaz mıyız? Bununla tarihin yalanlar üzerine inşa edilmesi gerektiği savını ileri sürmüyoruz. Yeni Tarihselciliğin ve ona bağlı tarih okumalarının yol açabileceği sakıncalara dikkat çekmek istiyoruz. Çünkü bu kuramın özünde de belirtildiği gibi kimi tarihler *metinselleşmekte* kimi metinler de *tarihselleşmektedir*. Okuyucu Vl. Murat'ın Bağdat seferini tarih kitaplarından çok Kayıkçı Kul Mustafa'nın aşağıdaki koşmasıyla hatırlamaktadır.

İbtida Bağdat'a sefer olanda
Atladı hendeği geçti Genç Osman

---

[432] Serpil Oppermann, "Tarihyazımcı Postmodern Roman", **Frankofoni**, sayı 13, Ortak kitap Ank. 2001, s. 473.

Vuruldu sancaktar kaptı sancağı
İletti bedene dikti Genç Osman

Eğerleyin kır atımın ikisin
Fethedeyim düşmanların hepisin
Sabah namazında Bağdat kapısın
Allah Allah deyip açtı Genç Osman

Sultan Murad eydür gelsin göreyim
Nice kahramandır ben de bileyim
Vezirlik isterse üç tuğ vereyim
Kılıcından al kan saçtı Genç Osman

Kul Mustafa karakolda gezerken
Gülle kurşun yağmur gibi yağarken
Yıkılası Bağdat seni döğerken
Şehitlere serdar oldu Genç Osman

Çünkü artık bu metin tarihselleşmiştir. Acaba Kayıkçı Kul Mustafa gerçek bir figürün (Genç Osman) yoksa kendi kurguladığı ve belki de kökenleri ta İstanbul kuşatmasına dayanan Ulubatlı Hasan adlı gerçek ya da fiktif kahramandan mı etkilenmiştir. Tarihsel hafıza değişik zamanlarda aynı figürleri mi ortaya çıkarmaktadır?

Metinlerin tarihselleştiği gibi tarihler de metinselleşmektedir. Ağıtlar, zafernameler, surnameler vb. tarihsel olaylar bir metin kıyafetine bürünebilmektedir.

Öte yandan kimi gerçek figürlerin metinselleştiği gibi hayali (fiktif) şahıslar da tarihselleşebilmektedir. Polisiye romanlarını Server Bedi imzasıyla yayınlayan Peyami Safa'ya *"Nerede oturuyorsunuz?"* diye sorulduğunda, *"Server Bedi'nin evinde"* cevabını verirdi. Böylelikle Server Bedi hayali bir figür olmasına karşın tarihselleşebilmiştir

Metinlerarasılık bir metnin kendisinden önce yazılmış ya da kendi çağdaşı metinlerle olan ilişkisine dayanır. Buna göre hiçbir edebî metin kendinden önceki metinlerden bağımsız bir yapı değildir. Onlarla mutlak ilişkisi olan bir mirası bünyesinde barındırır. Yeni Tarihselcilik de kendi ifade alanını tespit etmede metinlerarasılık yöntemini sık sık kullanır. Yaşadıkları çağı tanımlamak ve kurgulamaktan çok geçmişin oturmuş ve gelenekselleşmiş anlayışlarıyla ilgilenen postmodernistler Yeni Tarihselcilik kuramı çerçevesinde tarihe hücum etmişlerdir. Zira onlara göre Postmodern edebiyatta tarih yazar için tehlikeli oyunlarını oynayacağı bir oyun alanıdır.

"Tarih ise, yine yazarın oyunsu bir iştahla el attığı bir alandır. Tarih de kendi gerçekliği olan bir zaman kesiti olmaktan çıkmış,

> Jameson'un dediği gibi 'bizim söz konusu geçmişle ilgili tasarılarımız ve stereotiplerimizin bir tür pop-tarih'e dönüştüğü' bir kurmaca oyun alanı olmuştur postmodern edebiyatta."[433]

Postmodern edebiyat kuramı bahsini işlerken işaret ettiğimiz tehlikeleri burada tekrar etmenin gereği yoktur. Fakat, Arap kabileleri için söylenen; "emirlerinin bir savaşçı olmasından çok şair olmalarını istemeleri' gibi hayata tarihleriyle bağlı ve geçmişlerine bir kutsallık kazandırmış üçüncü dünyanın gelenekçi toplumlarında kazanılan bir savaşa dair bir mitos, Batı ülkelerinde uluslar arası üretim yapan ve cirosu milyon dolarları bulan bir fabrikadan daha önemlidir. Bu bakımdan Yeni Tarihselcilik tarih ve toplumun geçmişi hakkında kimi dogmaların yıkılmasına yol açarak hayırlı hizmetler yapabildiği gibi toplumsal barışı bozacak sonuçlara da sebebiyet verebilir. Millî Mücadele sırasında Türk köyü ve köylüsünün durumunu anlatan *Yaban* romanının artık halkın zihniyetinde belli bir kutsiyet kazanmış değerlerin eleştirilmesinin sonradan ne kadar tenkide uğradığı hatırlanmalıdır.

Yeni Tarihselcilik kuramına göre bizatihi metnin kendisi, içinde yazıldığı tarihî ortam'dır. Bu kuram yazınsal metinleri değerlendirirken, onların yazıldığı tarihsel şartları dikkate alır. Buna göre tarih ve yazınsal metinler iç-içedir. Metnin yorumuna katkıda bulunabilecek belge ve olaylara göndermelerde bulunur. Bu bakımdan tarihsel figürlerin olduğu kadar yazar ve şairler de tarihin, tarihsel olanın birer parçası, unsuru durumundadır. Fuzuli'nin Şikâyetnamesini Fuzuli'den ayrı, Fuzuli'yi de XVI. Yüzyıl Ozsmanlı taşra teşkilatından ayrı düşünemeyiz. Bu bakımdan yazınsal eserler ve figürler tarihin birer dipnotu gibidir.

Yeni Tarihselcilik Postmodernist bakış açısını dillendirir. Postmodernizm nesnel ve değişmez tarihsel doğrulara savaş açan, onu parçalamayı ve öznel yorumlamayı arzulayan bir çözümlemeden çok çözmeyi hedefleyen bir yönteme sahiptir. Yeni Tarihselcilik Postmodernizmin tarih alanında daha sistematik bir uygulaması gibi görünmektedir. Tek tarih anlayışından çoğulcu tarih anlayışına giden tehlikeli bir yoldur bu. Zira bu kuramın doğasında 'aşırılık' vardır. Öznellik, bireycilik ve geçicilik kavramları etrafında hiçbir mutlak ve üst anlamın kabul edilmediği bir karmaşayı sergiler. Bu yüzden Yeni Tarihselcilik ideolojik önyargıdan hareketle yazılmış metinler dikkate alındığında doğasındaki öznelliği kötüye kullanabilmektedir.

Şimdi de Yeni Tarihselcilik kuramının dayandığı ilkeleri sıralayalım:

---

[433] Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim yay. İst. 2001, s. 72.

1.Yeni Tarihselcilik tarihsel olanın hem yanında hem karşısındadır. Bir karşı-metin yorumunu benimser.

2.Metin dışında hiçbir şey yoktur (Derrida). Tarihsel olaylar metinselleştirilmiş bulgulardır. Tarih tarihçiler tarafından kurgulanmıştır ve öznel okumalara açık olmalıdır.

3.Bir metnin önceki metinlerle ilişkisi (Metinlerarasılık) gözetilir.

4.Tarih, içinde tarihçinin de olduğu bir konteks içinde ele alınmalıdır. Tarih yazımını gerçekleştirecek yazarın (tarihçi) yaşı, eğitimi, yönelimi, çevresi vb. gibi hususlar dikkate alınacaktır.

5.Yeni Tarihselcilik kuramının en önemli unsuru tarih yazımında öznelliğin öne çıkmasıdır. Resmi tarihle örtüşmüyor diye tarih yazıcısı sorgulanamaz.

6.Yeni Tarihselcilik klasik tarih anlayışının gereği olarak tarihi, bir üst-anlatı, üst-kurgu olarak tanımlamayı kabul etmez.

7.Yeni Tarihselcilik tarihi edebiyatla ve öteki metinlerle birlikte değerlendirme fikrine dayanır.

Ece Ayhan'ın *Melâhat Geçilmez* Şiirini Okuma Denemesi

MELÂHAT GEÇİLMEZ

1. Gazetelerde ak kara bir resmi otuz yıllık. Arkasında mülki taksimatlı bir harita. Komiserin odasında ağırlanırmış.

2. Ve imparatoriçeliğinde bir vesikalık. Tombalacı Ceylan renkli çekmiş. Delikleri balmumuyla örterler.

3. Gönderilen çelenklerde 'Geçilmez' yazılmıştı soyağacı Küçük harflerle de 'fuhuşun anısına'.

4. Çanakkaleli Melâhat'ın törenine polis bandosu da katılmıştır.

Ece Ayhan şiir estetiğini dilde devlet ve resmî söylemin karşıtlığı üzerine kurmuştur. Bu onun üslubu ve kullandığı dilden anlaşılmaktadır. Bu manzumede şair hem resmî tarih anlayışının hem de bir üst-anlatı kurgu olarak Çanakkale Savaşı'nın kültürümüze soktuğu ve bizim de severek benimsediğimiz 'Çanakkale Geçilmez' sloganını merkez alarak bu tarihi olayı kendi 'öznel' okumasıyla dönüştürmüştür.

Önce bu tarihsel olayı bir üst-anlatı kurgusu olarak sunan resmî tarih anlayışının üzerinde duralım. Çanakkale Savaşları 1918 yılında hem deniz hem de kara savaşı olarak başlamış ve İtilaf Devletleri ile Osmanlı Devleti arasında cereyan etmiştir. Savaşın sonunda karşı taraftan 300 bin asker ölmüş bizden de 250 bin Mehmetçik şehit olmuştur. Kuvvet dengesinin alt üst olduğu ve kontrolsüz güç kullanılan tarihin yaşadığı trajik olaylardan biridir. Bu tarihsel olay Yeni Tarihselci terminoloji ile söylersek tarihçiler tarafından kimi kısımları kurgulanarak anlatılmış ve tarih denilen o büyük levhaya bu şekilde geçirilmiştir. Tarihçilerin bu olayı anlatırken esas aldıkları metinler her iki tarafın tuttuğu belgelerdir. Tarihçi bu yazım sırasında arada kalan kimi boşlukları kendisi kurgulayarak bu olayın tarihsel fotoğrafını çıkarır. Hatta kimi trajik sahneler, komutanların askerî hataları, stratejik yanlışları bile birer deha örneği olarak gösterilir. Bu tarihçinin bu olayı kısmen kurguladığını bize gösterir. O halde bizler okur olarak tarihçi tarafından metinselleştirilmiş bir olayla karşı karşıyayızdır demektir. Peşinen bu üst-anlatı kurguyu kabul ederiz.

Melahat Geçilmez şiiri ise şairin Çanakkale ile ilgili bu üst-anlatı kurguyu bir başka metin aracılığı ile okuma denemesidir. Şaire göre Çanakkaleli fahişe Melahat da resmî tarihçiler tarafından olmasa da sivil tarihçiler tarafından bir üst-anlatı olarak kurgulanması gereken bir önemi haizdir. Ve bu ona göre Çanakkale trajedisi kadar önemlidir. Şairin ifadelerine göre Çanakkaleli Melâhat'in ölümü kentte bir hadise haline gelmiştir. Gazetelerde otuz yıllık siyah-beyaz bir resmi basılmıştır. Şair bunu *ak kara* sıfatlarıyla belirtir ve bir bakıma fahişe Melâhat'in yaşadığı hayatının rengini vermeye çalışır. Fahişe Melâhat'in mülkî idare ve polisle olan ilişkisi için;

> "Arkasında mülki taksimatlı bir harita, Komiserin odasında ağırlanırmış."

dizelerini söyler. Böylelikle Çanakkaleli fahişe Melahat'in kişiliği ile devletin resmî evrakları birer eşsüremli metin olarak okunur. Çanakkale zaferi ve ona bağlı mitik miras, Melahat Geçilmez şiiriyle metinlerarası bir ilişki kurulur. Böylece Yeni Tarihselcilik kuramının dayandığı ilkelerden biri olan metinlerarasılık yöntemi kullanılmış olur. Buradaki metinler salt yazılı belgeler değildir. Çanakkaleli Melahat'in gazetelerde çıkan ak kara resmi de bir belgedir. Bu resmin arka planında görülen mülkî taksimatlı harita da bir belgedir ve resmî anlayışı yansıtır. İmparatoriçelik yani Çanakkaleli Melahat'in beden işçiliğinden patronluğa geçtiği döneme ait renkli vesikalık fotoğraf da bir metindir. Cenazesine gönderilen ve üzerinde soyadı olan Geçilmez'in yazıldığı çelenk de bu bakımdan bir başka metindir.

Bu kuramın bir başka ilkesi karşı-metin yaratma arzusudur. Melahat Geçilmez şiiri Çanakkale Geçilmez mitosunun karşı-metnidir. Postmodern edebiyat kuramının o tahrip edici, öznelleştirici ve parçalayıcı karmaşası

burada kendisini gösterir. Öznellik adına ülkenin manevi dünyasına büyük katkısı olan bir mitos yerle bir edilmektedir. Kanını bu ülkenin bağımsızlığı uğruna akıtan Mehmetçik'le vücudunu satarak geçinen eski bir fahişenin hatırası bu kurama göre eşitlenmektedir. Yeni Tarihselcilik kuramı bu bakımdan postmodernizmin çok arzuladığı yeni *tarihsizlik* kuramına dönüşebilir.

Şiirin üçüncü bölümünde şehitler için zafer anıtına konulan *çelenklerle* fahişe Melahat'in cenazesine konan *çelenkler* işlev açısından bir tutulmuştur.

> 3. Gönderilen çelenklerde 'Geçilmez' yazılmıştı soyağacı
> Küçük harflerle de 'fuhuşun anısına'.

Şehitlerin hatırasının yerini 'fuhşun anısı' almıştır.

Yine aynı şekilde şehitler için saygı duruşunda hazır bulunan bando fahişe Melahat'in cenazesinde de hazır bulunmuştur. Böylelikle şehitlerin hatırası adına icra edilen bütün tören fahişe Melahat için de uygulanır.

Şair Cumhuriyet'in resmî tarih anlayışının karşısına sivil bir figür olarak bula bula bir genelev kadınını bulmuştur.

Melahat Geçilmez şiiri gerek *metinlerarasılık*, gerek *karşı-metin* özelliği, gerek *öznelliği* gerek olayı *öteki metinlerle birlikte okuma arzusu* ve gerekse tarihi bir *üst-anlatı kurgu* olarak kabul etmemesinden dolayı bir Yeni tarihselci metin görünümündedir.

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI

Feminist edebiyat kuramı XVIII ve XIX. yüzyılda ortaya çıkan genel feminist hareket içinde yerini bulmuştur. Bir bakıma varlığını bu harekete borçludur. Feminist edebiyat kuramının ya da eleştirisinin 1960'lardan sonra Batı'da yapılan kimi analitik çalışmalar neticesinde geliştiğini söylemek mümkündür. Çağdaş anlamda bir felsefî hareket olarak feminizmin kökenini Aydınlanma dönemine kadar götürebiliriz. Kadınların eğitim hakkını savunan Lady Mary Wortley Montagu ve Marquis de Condorcet liberal düşünürler bu hareketin öncüleri olmuşlardır. Kadınlar adına ilk bilimsel topluluk Hollanda'nın güneyinde Middelburg kentinde 1785 tarihinde kurulmuştur.

Eser alamında İngiliz kadın yazar Mary Wollstonecraft'ın *A Vindication of the Rights of Woman* (Kadın Haklarının Müdafaası) (1792) adlı eseri bu konuda ilk çalışmalardan biridir.

Başlangıçta erkeklerin sahip oldukları haklara kavuşmak biçiminde masumca taleplerle başlayan feminist hareket giderek bir ideolojiye dönüştü. XIX. yüz yılda iyice organize hale geldi.

Bu harekete *féminisme* (Kadıncılık) adını veren ütopyacı sosyalist Charles Fourier'dir(1837). Forier, daha 1808'de kadın haklarının genişletilmesini bütün toplumsal gelişmenin temel ilkesi olduğu tezinden hareket eder.

Dünyada kadın hakları konusunda yapılan ilk toplantı New York, Seneca Falls'da 1848 yılında gerçekleştirilmiştir. 1869 yılında John Stuart Mill *The Subjection of Women* (Kadınların Köleleştirilmesi) kitabını yayımlayarak bu hareketin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Feminizm hareketi zaman içerisinde meyvelerini toplamış, seçme, seçilme, eğitim, sosyal hayatta eşitlik gibi bir yüzyıl öncesinde görülemeyecek rüyaları gerçekleştirmiştir. Bugün gelinen nokta göz önünde bulundurulursa kadınların bu hareketle ne kadar yol aldıkları fark edilecektir.

Dünyadaki sosyo-ekonomik gelişmeler her ülkede aynı süreçte cereyan etmediğinden doğal olarak her ülkede farklı bir sonuçlar doğurmuştur. Bu bakımdan Amerika, İngiltere, Fransa ya da Almanya'daki feminist süreç ile Türkiye ve öteki üçüncü dünya ülkelerinde bu hareketin gelişimi, kazanımları ve sonuçları aynı olmamıştır. Bu bakımdan biz önce bu hareketin Batı serüvenini izleyerek fakat örnekleri daha çok kendi edebiyatımızdan veremeye çalışarak meseleyi ortaya koymaya çalışacağız.

Feminist edebiyat kuramı beraberinde doğal olarak eleştiriyi de getirir. Biz bu bölümde hem bu kuramın ilkelerini ortaya koyarken hem de eleştirisini

yapmaya çalışacağız. Bir kere şunu belirlemek yerinde olur. Feminist hareket çağımızda çok dallanmış ve alt bölümlere ayrılmıştır. Bugün otuzdan fazla feminizm çeşidinden söz edilmektedir. Bu durum elbette şaşırtıcı değildir. Zira kadın özgürleştikçe sorunları da gün ışığına daha çok çıkmakta ve bu kısa zamanda bir teoriye dönüşebilmektedir. Bunu bir karmaşa değil kazanım olarak görmek daha doğru olacaktır.

Feminizmin edebiyat ve sanata yansıması da hayli renkli ve zengin bir duyarlılığı doğurmuştur. Bu zenginlik kadına (feminen) ve onun edebiyat eserleri karşısında ***nesne, özne, vak'a ve ideolojik bir figür*** olarak bakmamızın doğru olacağı kanaatini uyandırmıştır. Bu yüzden feminist edebiyat kuramını bu dört başlık altında incelemek doğru olacaktır.

Okur Olarak Kadına Yönelik Feminist Edebiyat Kuramı

Kadının okur olarak kimliği çetrefilli bir kişiliktir. Sanat eserine cinsiyet nokta-i nazarından bakan bu yöntem kadının eser karşısında tepkisiyle erkeğin aynı eser karşısındaki tepkisinin aynı olmayacağı ilkesinden hareket eder. Kadın okuma edimi içinde esere kendi dürtü ve dişilik kimliği penceresinden bakar. Hemen şunu belirtmekte yarar vardır. Dişilik Tanrı'nın verdiği bir ayrıcalık kadınlık ise eğitim ve kültürle edinilen sosyal ve psikolojik bir kimliktir. Her kadın dişidir fakat her dişi kadın değildir. Bu ayrımı belirttikten sonra kadın okumalarının erkek okumalarından neden ayrıldığı meselesi üzerinde durmak gerekir. Feminist kurama göre ata erkil bir gelenekten gelen ve erkek egemen olarak tanzim edilmiş hayatımız erkeğin dünyayı, nesneleri, olayları algılama biçimiyle şekillenmiştir. Kadın bu dünya içinde bir eşya, nesne'den farksızdır. Ata erkil toplum ahlâkı, töresi kadını kimi biyolojik ve sosyolojik yetersizliklerinden dolayı bu hayata mahkûm etmiş gözükmektedir. Bunun sebepleri birkaç maddeyle şöyle özetlenebilir:

> "1. Doğumun denetlenmesinden önce, tarih boyunca kadınlar hep biyolojik yapılarının tutsağıydılar —aylık kanamalar, yaş dönümü, «kadın hastalıkları», sürekli acılı doğumlar, süt verme ve çocuk bakımı— bütün bunlar kadınları yaşayabilmek için, erkeklere (erkek kardeşe, babaya, kocaya, sevgiliye ya da klana, hükümete, bütün topluma) bağımlı kılıyordu.
>
> 2. İnsan yavrusu hayvanlara göre çok daha uzun bir sürede büyür; bu yüzden çaresizdir; kısa bir süre için de olsa, yaşayabilmesi büyüklere bağlıdır.
>
> 3. Eski yeni tüm toplumlarda karşılıklı temel bir anne/çocuk bağlılığı vardır; bu da her olgun kadının ve çocuğun ruhsal yapısını biçimler.

4.Cinsler arasındaki doğal doğurganlık ayrılığı, sınıfların başlangıcı olan ilk işbölümüne yol açmış, aynı zamanda kastın ilk- örneği olmuştur (biyolojik özelliklerden doğan ayrım)."[434]

Feminist hareketin gelişmesi kadının yukarıda sıralanan bağlarından bir bir kurtulması üzerine bina edilmiştir denebilir. Bir başka deyişle bugün kadını yukarıda sıralanan zorunlulukların nesnesi olarak görmek çok güçtür. Doğum kontrolü, kadının ekonomik özgürlüğüne kavuşması, çocuk büyütmenin artık eşler arasında bir iş bölümüne dönüşmesi, ata erkil aileden çekirdek aileye geçilmesi ve nihayet sosyal hayatta iş seçiminde biyolojik farklılıklardan gelen ayrımın kalkması kadını daha da özgürleştirmiş ve feminist çizgiye çekmiştir denebilir.

Kadını bir okur olarak gören bu kuramın dayandığı temel felsefe erkekler tarafından yazılan eserlerin doğal olarak erkek egemen görüşü yansıtacağı ve bir cinsiyet ideolojisine sahip olması meselesidir. Bu anlayışa göre erkeklerin yazdığı eserlerde kadınlar ikinci hatta üçüncü cins varlıklar olarak nitelendirilmektedir.[435] Bu kuramın amacı erkeklerin kaleme aldığı eserleri kadın okur gözüyle okumak ve orada yansıyan kadınlara ait unsurları tespit edip değerlendirmektir. En başta cinsel ideoloji, ardından edebiyatın o kadar meşgul olduğu kadın tipleri, kadın imgeleri, kadınsı (feminen) tavırlar, kadın kimliğinin sömürülmesine ve tüketilmesine yönelik çabaları saptamak gerekir. Bu durum doğal olarak okuru bir cinsiyet ayrımına zorlamaktadır. Sanat eserleri karşısında kadın bir *okur* olarak mı yoksa bir *kadın* olarak mı ya da bir *kadın-okur* olarak mı bulunacaktır. İşte bu kuramın cevap aradığı sorulardan biri de budur.

Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanını kadın gözüyle okuyan bir okuyucu bir erkek okurdan daha farklı yorumlar yapacak değişik sonuçlar çıkaracaktır. Romanın erkek kahramanı Suphi, çalıştığı şirketin sahibinin kızı Zehra ile evlenir. Başlangıçta herşey yolunda gider. Kayınpeder ölür. Ardından Suphi, karısı Zehra'ya yardımcı olsun diye güzel bir Çerkes cariye satın alır. Zaman içinde Zehra ile cariye Sırrıcemal arasında bir kıskançlık baş gösterir. Suphi Sırrıcemal'e karşı ilgi duyar; aralarında gizli bir ilişki başlar. Efendi ile cariye arasındaki bu ilişki evin hanımı ile cariyeyi rakip iki kadın konumuna getirir. Suphi, Sırrıcemal'i nikâhına alır ve ona başka bir ev açar. Eski evine uğramaz olur. Bir süre sonra Zehra'yı boşadığını haber verir. Bu olay karşısında aşığılanan Zehra intikam duygusuna kapılır. Kâtibi Muhsin ile evlenir.

---

[434] Shulamıth Fırestone, **Cinselliğin Diyalektiği**, (Çev. Y. Salman), Payel yay. 2. bs. İst. 1993, s. 20.

[435] Türk kadınının erkek egemen toplumda tarihsel seyir içinde tanımlanışını inceleyen bir araştırma olarak bk. Zeynep Avcı, **Kadının Güncesinden Sayfalar**, AFA, yay. İst. 1994.

Babasından kalan servetin yardımıyla Beyoğlu'nda Ürani adlı bir Rum fahişeyi Suphi'nin başına musallat eder. Bir süre sonra Suphi bu kez Sırrıcemal'e uğramaz olur. Güzel cariye karnındaki bebeğin getireceği özgürlüğü elde edemeden bir kaza ile ölür. Romanın sonunda Suphi herşeyini kaybeder, Ürani'yi öldürerek mekânsız olur. Zehra da yaptıklarından pişmandır. Kısaca özetlediğimiz bu roman edebiyatımızın ilk psikolojik romanıdır. Üstelik kadın sorununa içten yaklaşan özelliği ile de ayrıca önemlidir.

Şimdi bir kadın okur bu romanı pekâlâ kadınlık itilerinin yönlendirmesiyle okuyabilir ve nötr bir okur olarak değil de 'kadın' bir okur olarak eseri değerlendirebilir. İlk bakışta karısını aldatan Suphi'yi suçlayabilir. Erkek egemen toplumda Zehra da Sırrıcemal de hatta Ürani de 'seçilen' bir nesnedir. Bu seçimi yapan erkek yazar sahip olduğu cinsel ideolojisini esere yansıtabilir. Suphi erkek egemen toplumun ve ata erkil aile yapısının kendisine verdiği hak ve özgürlükleri kullanarak hayatını üç kadın arasında geçirmiştir. Kadın okur hem Zehra'yı hem Sırrıcemal'i mutsuz ettiği için hatta Ürani'yi öldürdüğü için Suphi'yi suçlayabilir. Zira bu durum o zamanın hayatında görülebilen sahnelerden biridir. Fakat bir erkek' okur çıkıp da bu romanda aslında mağdur edilen figürün Suphi olduğunu, Zehra, Sırrıcemal ve Ürani arasında kadın egemen bir yarış ve rekabetin nesnesi olduğunu söylerse, bu görüşe nasıl bir itiraz getirebiliriz. Erkeklerin kadınları kadınlarla aldattığını yani bir bakıma hemcinslerine asıl ihanet edenlerin kadınlar olduğu savını geliştirebilir. O halde eser karşısında kadınca bir tavır takınmak sağlıklı bir sonuç getirmeyecektir. Burada okurun cinsiyeti değil niteliği, birikim ve donanımının öne çıkması gerekir. Okur olarak kadının karakteri ister istemez dişiliği çağrıştıracak ve kadını kurtulması gereken bir dişi nesne olma kaderine tekrar mahkûm edecektir.

Namık Kemal *İntibah* romanında toplumsal hayatı şekillendiren erkek egemen ayrıcalığı olduğu gibi yansıtmıştır. Romanın erkek kahramanı yirmi bir yirmi iki yaşlarındaki Ali Bey, Mehpeyker adlı hafifmeşrep bir kadına tutulmuştur. Kadın da Ali Bey'i bir müşteri gibi değil içinde saklı gençlik tutkularını ortaya çıkaran bir sevgili gözüyle görür. Onu gerçekten sever. Fakat gerek gencin ailesi gerek genel ahlâk kuralları bu ilişkiyi onaylamaz. Bir kıskançlık nöbeti geçiren Ali Bey sevgilisini terk eder ve Dilaşup adlı güzel bir cariye ile evlenir. Bu esnada Mehpeyker'in kıskançlık sonucu vamplaştığını ve Ali Bey'den intikam almak istediğini takip ederiz. Mehpeyker kurduğu bir tuzakla karı kocayı ayırmayı başarır. Dilaşup bir başka eve satılır. Fakat artık bekâr olan Ali Bey'e yine kavuşamaz. Bu tutkulu aşk ilişkisi bir felaketle sonuçlanır. Mehpeyker'in adamı Dilaşup'u, Ali Bey de Mehpeyker'i öldürür.

Burada Mehpeyker ya da Dilaşup'un psikolojisi üzerinde duracak değiliz. Amacımız Namık Kemal'in bir yazar olarak, bir erkek olarak eserindeki kahramanlarına nasıl baktığı meselesini açıklığa kavuşturmaktır. Yazarın erkek egemen toplumdan gelen ayrıcalığını sonuna kadar kullanan Namık Kemal bu romanına cinsel ideolojisini olduğu gibi katmaktan kendisini alamamıştır. Öyle ki romanın erkek kahramanı yirmi bir yirmi iki yaşlarında iyi bir eğitim almış olduğu halde içine düştüğü gönül ilişkisinden kendi iradesiyle çıkamaz. Acı çektiği her sahnede yazar devreye girer ve "Zavallı çocuk!", "Biçare Ali Bey!" gibi sıfatlarla onun yanında olduğunu ve onu bu hale getiren kişileri suçlayarak cinsel politikasını muhkemleştirir. Öte yandan yazarın bu olaylara sebebiyet veren kadın kahramanını aynı erkek egemen cinsel politikanın insiyakıyla suçlamayı da ilham etmez. Bir yazar olarak tarafsız kalması gerekirken Mehpeyker'e sık sık "facire!", "fahişe!" gibi sıfatlar kullanarak hayattaki erkek egemen söylemi romana taşır. Sadece bu hususa bakarak kadının okur olarak bu romana erkek egemen ideolojinin yedirildiği bir eser olarak bakmasına yeter de artar bile. Fakat biz örneklerimizi vermeye devam edelim.

. Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanı adından da anlaşılacağı üzere bir yasak aşk ilişkisinin sonuçları üzerine kurgulanmıştır. Yengesiyle yasak aşk yaşayan Behlül ya da kocasının yeğeniyle yasak ilişki kuran Bihter'in öyküsüdür bu. Neresinden bakarsanız aldatan bir kadın, aldatılan bir koca ve bir sevgili vardır. Bu tip eserlerde kurulan sacayağı (üçleme)'dır bu. Romanın sonunda bu yasak ilişki ortaya çıkınca Behlül kaçar, Bihter de kocasına ait silahla intihar eder.

Şimdi burada şu soruyu sormak gerekir. Bu günah ortak işlendiği halde erkeğin kaçıp kurtulması, kadının intihar etmesi adil midir? Neden işlenen bir günahın taraflarından biri cezasız kalırken diğeri hatasını canıyla ödemektedir. İşte burada feminist kuramın cinsel ayrımcı ideolojisi devreye girmektedir. Toplum kadına 'namus' yaftasını yapıştırdığı için gerçek hayatta olduğu gibi sanat eserlerinde de aynı akıbete mahkûm etmektedir. Erkek egemen töre bunu emreder. Bihter de bu töreye boyun eğmek zorunda kalır. Kaldı ki bugün gelişmiş yaşantıların ışığında da durum fazla değişmemiştir. Erkeğin yaptığı zamparalık, çapkınlık, kadınınki ise fahişeliktir. Burada kadının sosyal rolünün yani bir anne, eş ve evlat olarak taşıdığı sıfatların ağırlığını da unutmamak gerekir. Amerikalı kadın yazar Kate Millet 1969'da yayımladığı *Cinsel Politika* adlı eserinde kadının ezilmişliğinin, cinsel istismar ve ayrımcılığını edebî eserler üzerinde durarak ispatlamaya çalışmıştır. Bihter'in intiharı kocasını aldatmış olmanın verdiği vicdan azabından kurtulmak üzere değil onun hayatta kalmak için bir çıkış yolu bulmamasından kaynaklanır. Bu bakımdan erkek egemen dünyanın sıkıştırdığı bu cendereden kurtulamaz. Ekonomik özgürlüğü yoktur, sosyal

yapı bu gibi kadınları asla içinde barındırmaz, yakınlarının gözünde kirlenmiş bir kadındır vs. gibi kadının yaşama alanlarını daraltan ya da bir bakıma toptan yok sayan bir toplumda Bihter'in kendisini cezalandırmaktan başka çaresi kalmaz. Aynı genetik gelenekten gelen annesi Firdevs Hanım bu yapıyı kırdığı için 'rahat'tır. Burada kadının bireysel özgürlüğünün daraltılmış bir dünyada cinsel özgürlüğünü yok sayan bir tutumdan söz etmek yerinde olacaktır. Millet'e göre; *"kadına güç sağlayan kurumlar (ordu, üniversite, fabrika, sanayi, finans vb.) erkeklerin denetimindedir."*[436] Kadına sosyal hayatta soluk alma hakkı tanımayan erkek egemen yapı onu bir *nesne* gibi görecektir. Batı'da bu Hıristiyanlığın ikonografisinde Bakire Meryem, Maria Magdelena, Beatrice gibi saflık ve masumiyet imgesiyle edebiyat ve sanatta yerini alacaktır. Dante'den başlayarak bu saf ve masum kadın tipi, anne, kızkardeş, sevgili olarak eserlerde kendisini gösterecektir. Bizim edebiyatımızın vazgeçilmez kadın figür Leyla böyle bir ikonografik kimliği bütünüyle karşılamazsa da aşk söz konusu olduğu zaman kısmen onlara yaklaşır.

Edebiyat eserleri kadının yansıdığı tipolojiler açısından bir sınıflamaya tabi tutulursa hayattaki fotoğrafın olduğu gibi eserlere yansıdığı görülecektir. Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar'ın The Mad Woman in the Attic[437] adlı eserlerinde öne çıkardıkları iki uç tip olan "evdeki melek ye canavar"la bu tipoloji sınırlandırılamaz. En azından bu Batı toplumlarının gelişim sürecinde ortaya çıkan iki kalburüstü tip olarak kabul edilebilir. Zira bizim toplumumuz ata erkil olduğu kadar ana erkildir de. Hatta başlangıçta ana erkildir. Biz hâlâ ana erkil durumun devam ettiği düşüncesindeyiz. Kimi göstergelere bakarak toplumumuzda evin reisinin erkek değil kadın olduğu hakkındaki iddiamızı saklı tutuyoruz.

Kadınların yukarıdaki eserlerden hareketle bu tür bir sınıflamaya tabi tutulması bile erkek egemen görüşü, dolayısıyla bu konuda bir cinsel politikanın varlığını ispat etmeye yeter. Yukarıda üzerinde kısmen durduğumuz *İntibah* romanına bu gözle bakarsak ilginç sonuçlar elde ederiz. Mehpeyker bu romanda canavar / vamp tiptir. Dilaşup 'kurban'dır. İlk dönem Türk romanlarında bu kuramın yansımalarını geniş bir skalada görmek mümkündür. *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat* romanında Fıtnat, erkek egemen gücü temsil eden iki babanın elinde 'kurban' olmuş bir zavallıdır. Hem kendi öz babası (Ali Bey) onu terk eder hem de babalığı (Hacı Baba) tarafından aldatılarak zorla evlendirilir. Güvendiği iki erkek ona felâketten başka bir şey

---

[436] **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 230.

[437] **The Mad Woman in the Attic**, Yale Univ. Pres, 1979, s. 20-23'ten akt. Moran, s. 231.

getirmez. Ahmet Midhat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanının kadın kahramanı bir *kurban* karakter değil 'evdeki melek'tir. Rakım'ın istediği gibi yetişir. Zararlı hiçbir alışkanlığı, kötü huyu ve beceriksizliği yoktur. Uysal, söz dinleyen, itaat eden, haddini bilen, efendisine yardımcı ve yoldaş bir tipoloji sergiler. Esasen erkek egemen Osmanlı toplumunun arzu ettiği kadın tipidir bu. O da bir akıma nesneleş(tiril)miştir. Sezai Bey'in Sergüzeşt'inde Dilber erkekler arasında uğradığı duygusal tahribatın etkilerinden kurtulamaz ve canına kıyarak 'kurban' bir karakter olduğunu gösterir.

Aynı romanlarda mesela Mehpeyker (İntibah) canavar/vamp kadın tipine girer. Etrafına felaket getirmekten başka bir iş yapmaz. Fakat onun bu hale gelmesindeki sebepleri yazar kahramanının karakterine değil yazgısına bağlar. Bu bakımdan Mehpeyker kendi yolunu seçen değil bu yola 'itilen' bir karakterdir. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında Zehra bu devir romanlarındaki ılımlı kadın portresini çizer. Eğitimlidir, hayatını planlamasını bilir. Yukarıda da üzerinde kısmen durduğumuz Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanındaki kadın kahramanları birkaç tipi birden temsil ederler. Zehra bir *melekken* kıskançlık ve diğer psişik sebeplerden dolayı intikam hırsıyla tutuşan bir 'canavar'a dönüşmüştür. Sırrıcemal 'kurban'dır. *Maî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbal, koca elinde heder olmuş bir 'kurban' karakterdir.

Tamamen kadın egemen bir aşk anlayışına teslim olan Divan şiirinde ise 'kurban'lar kadınlar değil erkeklerdir. Fuzuli birçok gazelinde kurban kelimesinin akraba olmak, yakın olmak, yakınlaşmak anlamından hareketle kullanır.

> Vermeyen cânın sana bulmaz hayât-ı Câvidân
> Zinde-i câvîd ana derler ki kurbândur sana.
> (...)
> Ey ecel cân tamâ'ın kılma Fuzulîden kim
> Bir kemân-ebrûya çohdan anı kurbân etti.

Feminist kuramcılar erkek yazarların kaleminden çıkmış eserlere başlangıçta cinsel ideoloji penceresinden yaklaşmışlardır. Eserlere bakarak kadınların bu şekilde kategorize edilmesine karşı çıktılar. Bu bir bakıma erkek yazarların kendi egemen görüşlerinin yaptığı bir tasnifti. Topluma ve hayata uygulaması fırtınalar koparabilirdi. İdealleştirilmiş bu tipler sanat eserlerini anlaşılması için bir kolaycılık olarak kabul edilebilir. Fakat bunun genelleşmesine feministler itiraz ettiler. Okur olarak kadın kendi ruhunun serüvenlerini bulamadığı ya da iyi yansıtılmadığı esere elbette ki eleştiri getirecektir. Anarşist olmamak kaydıyla böyle bir duyarlılığın sanata yararı da vardır. *Vatan Yahut Silistre* piyesinde Namık Kemal, Türk edebiyatının tipolojik geleneğinde bir devrim yaparak Zekiye'yi erkek kılığına sokar ve

cepheye gönderir. Artık âşıklarına cefa çektiren kadın tipolojisinden cephede savaşan kadın ikonografisine geçilmiştir. Zekiye'nin Zekiye olarak değil de bir erkek kılığında cepheye gitmesi; işte tartışılması gereken husus budur. Fakat bu feminist bir durum olmaktan çok 'öteki'nin yerine alma ya da ona benzemek güdüsünü depreştirir, denebilir.

Bu görüş sahiplerine Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat romanında Tal'at'ın sevgilisi Fıtnat'ı görmek için kadın kılığına girmesini örnek gösterebiliriz. Burada ötekileşme değil ancak amaca ulaşmada her yolu deneyen erken Makyavelist tutumdan söz edilebilir.

Yazar Olarak Kadına Yönelik Feminist Edebiyat Kuramı

Bu kuram kadınların yazar olarak erkeklerden farklı bir söylemleri olup olmadığını tartışır. Farklı bir cins olarak kadın yazarlar erkek egemen sanat anlayışı içinde yetişmiş ve onların kurallarını benimsemiş gözükmektedirler. Bir bakıma teslimiyettir bu. George Sand erkek egemen edebiyat piyasasında var olabilmek için asıl adı Aurore Dudevant olduğu halde George Sand adını kullanmıştır. Bizde de Tanzimat döneminde kadın şair ve yazarlar kimlikleri belli olmasın diye başlangıçta erkek adları kullanmışlardır. Neden sonra cesaretleri artarak babalarının adlarını (Nigar Bint-i Osman) almak suretiyle eserlerini yayımlamışlardır. Öte yandan kimi erkek yazarlar da kadınlara cesaret vermek amacıyla kadın adıyla eserlerini neşretmişlerdir. (Ahmet Rasim Leyla Feride müstearını kullanmıştır). O halde başlangıçta aşılması gereken bir erkek egemen edebiyat alanı vardır. Kadın yazarlar erkeklerin döşediği raylar üzerinden bir edebiyat yapacaklarına göre onların yarattığı sistematiğe teslim olmuşlardır demektir. Batılı toplumlarda bu süreç genel feminist hareket içinde aşama aşama gerçekleştiğinden kadının bir yazar figür olarak ortaya çıkması yadırganmamıştır. Hatta bu konuda kaleme alınan kuramsal yazılar kadın yazarların kaleminden çıkmıştır. Bunlardan bazılarını zikretmek yerinde olacaktır: Janet Kaplan, *Feminine Consciousness in the British Modern* Novel (1975), Ellen Moers, *Literary Women (1976),* Elaine Sho Walter, *A Literature of Their Own (1977),* Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar, *The Mad Woman in the Attic,* Kate Millet, *Sexual Politics* (1970), Simone de Beauvior, *La Deuxième Sex (1949)* sayılabilir.

Bu yazarların ortak görüşü tarihsel süreç içinde aynı türden baskılara maruz kalan kadınların ortak bir duyarlılıkları, dışa vurulmaya hazır tepkileri vardır. Simone de Beauvior'un öne sürdüğü gibi toplumda bir alt kültüre sahiptirler. Acılar ve beklentiler ortaktır. O halde eserlere yansıma biçimleri de aynı olacaktır.

Fakat bütün bu iyi niyetli gelişmelere rağmen kadınların erkek egemen edebiyat piyasasında var olmaları o kadar kolay görünmemektedir. Piyasa sözünü bilerek kullandım; zira eser yayımlama işinin ticarî bir tasarruf olduğu düşünülürse erkek egemen sermayenin kadın yazarlara –hele edebiyat arenasında kendilerini ispat etmemişlerse- yer ayırmaları pek güçtür. Bu bakımdan yine yukarıda temas edildiği gibi erkekleri taklid ederek işe koyulacaklardır. Bizim edebiyatımızda bunun sayısız örneği vardır. Bir kere kadın Divan şairlerimiz bir başka garabeti yaşatmak suretiyle dikkati çekmektedir. Nedir bu garabet?

Bilindiği gibi Divan şiiri aşkı erkek egemen gözle gören fakat aynı ölçüde erkeği tüketen bir aşk anlayışına sahipti. Yani aşkın öznesi tekti. Kadın figürü nesne olmaktan öte bir işleve sahipti. Bir bakıma Divan şiirinde aşk 'tek kişilik'ti. Kadın şair bu sahaya adım attığı andan itibaren bu egemen şiir anlayışını kabul etmiş ve ona teslim olmuş demektir. Bu bakımdan bir kadın olmasına karşın erkek ağzından şiirlerini söyleyecektir. Kadın sanatçı olarak kendi duygularını erkek âşık karaktere söyleterek işin içinden çıkacaktır. Zira genel ahlâk kadının uluorta erkek aşkını dile getirmesini hoş karşılamaz. Bu ketumluk uzun asırlar boyunca hem bizde hem de dünya edebiyatında süregelmiştir. Antik Yunan şairi Sappho'dan günümüze o kadar zaman geçmesine rağmen bu cesareti son yüzyıla kadar gösterebilecek kadın sanatçı bulmak zordur. O halde kadın sanatçı herşeyden önce bu erkek egemen dil ve anlayışla mücadele edecek, kendisine yeni bir anlatım dili ve üslubu geliştirecektir. *Feminen* üslup *masculen* üslubun üstünde olacaktır. Bunu gerçekleştirmek mümkün müdür? Ondokuzuncu yüzyıl Divan şairlerimizden Leyla Hanım'ın bir gazeline bakalım:

GAZEL[438]

Dil âteş-i aşkın ile yanıktır efendim
Çeşmim yine al kana bulanıktır efendim

Bülbül gibi şeb-tâ-be-seher âh ederim âh
Can gözlerim aşkınla uyanıktır efendim

Elbette bu âşık sana cânın verecektir
Vallahi inan kavline sâdıktır efendim

İrfanına düşmez hele yüz verme rakibe
Aldanma o gaddara münafıktır efendim

[438] **Dîvân-ı Leylâ Hanım**, Kahire, 1260, Bulak Matb. s. 20; M. Kayahan Özgül, **Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi**. s. 412.

Etmem dil-i dîvâneden ölsem de şikâyet
Cevrin bana her vechile lâyıktır efendim

Tâ rûz-ı elestten beridir bilme misin âh
Leylâ sana pek canla âşıktır efendim

Şimdi bu manzumenin mahlas beytinde yer alan Leyla isminin yerine faraza Osman, Ahmet desek şiire bir halel gelir mi? Bu şiirde feminen (kadınsı) olan şey nedir? Ya da tersinden sorarsak bu şiir hangi kadınsı duyguyu yansıtmaktadır? Onu faraza Nevres'in bir gazelinden ayıran şey nedir? Ya da böyle bir farklılık var mıdır? Bu soruyu evetlemek mümkün görünmemektedir. Zira yukarıda da ifade ettiğimiz gibi bu kadın şairimiz çaresiz bir biçimde erkek egemen dili kullanarak şiir yazmaktadır. Başka bir örnekle devam edelim. Tanzimat dönemi kadın şairlerimizden Nigâr Hanım'ın bir şiirine bakalım:

BİR DAHA SÖYLE

Yegâne âlemde sevdiğin ben miyim şimdi
Sahîh ben miyim artık muhâtab-ı aşkın?
Bütün o hiss-i amîki fuâd-ı pür-şevkin,
O ibtilâ-yı ezel, o alâik-i ebedî
Benim mi şahsıma mahsûr?.. Bir daha söyle,

O sânihât-ı hazînin, o beyyinât-ı gamın,
Sahîh, mülhimi hep ben miyim, bugün, söyle;
Tahassüsâtını, efkârını bütün söyle,
Getir şu kalbime dök varsa, sevdiğim, elemin
Eden nedir seni rencûr?.. Bir daha söyle.

Yukarıda manzumede Nigâr Hanım, sevgilisine söylemek istediği şeyi ona söyleten, kendi konuşmaktan ziyade karşısındakini konuşturan bu anlayışı sergiler.

Şiir kendi duygularını açığa vuramayan tedirgin bir kalbin bunu 'öteki'ne söyletmesi bağlamı üzerine kurgulanmıştır. Şairin ağzından konuşan ne yazık ki erkek egemen şiir anlayışının baş aktörü olan gene bir 'erkek'tir. Şair kadın olduğu için böyle 'hafif' sayılabilecek bir söylemin içine girmemektedir. Bir daha söyleyecek olan metnin şairi değil hitap ettiği 'erkek'tir. Kadın sanatçının erkek egemen çölde kendi gölgesini yaratmasının zorluğu ortadadır; fakat imkânsız değildir. Nigâr Hanım'dan birkaç kuşak sonra Neşe Yaşın erkek egemen dili ve söylemi kırmayı başarmış bir şair kimliği çizmektedir:

ATEŞ ÇİÇEĞİ
Seninle sevişirken
akışını duyardım
damarlarımızdaki nehirlerin

Sarsılırdı dünya
anımsatmak için bütün çiçeklerini

Seninle sevişirken
o kıvrak ve doyumsuz ritminde
yaşamak adındaki titreşimlerin

Bir kuş gökyüzünde
okyanusun dibinde balık
mırıl mırıl bir kedi

Sevişirken
ulaşırdım
çok uzak bir şehire
tarih öncesinde

Sarılırdım terinin fısıltılarına
gövdem kayan bir yıldızdı
kaynayan dalgalara

Ağzının içinde
ıslak ürperişler
çağırırdı düş ülkesine

Bir an
gözlerini gördüm
o delip geçen
büyülü kıvılcımda

Yürürdüm
içimdeki yolda
bir çığlık gibi çoğalarak

Seninle karışırken
titreyip yanarak
uçardık
bulutlarca yumuşak

Güneş açardı
ıslanmış yapraklarımıza
bir tomurcuk patlardı dalda

Eğilip öperdim
küçük damlacıkları alnında
bir ateş çiçeği
denizlerin kıyısında

Türk edebiyatında belki de ilk kez bu şiirle birlikte bir kadın şairin ağzından karşı cinsle sevişmesinin estetik serüvenini takip ederiz. Şair sevişme gibi doğal bir olayı erkek egemen bir dille değil de aksine kadın egemen bir dil kurarak / kullanarak ifade etmeye çalışmıştır.

Neşe Yaşın bu dizeleri bir şair ve o şairin kullandığı bir 'kadın' özne ağzından dile getirmiştir. Bu da onun bir sanatçı, bir şair olarak parçalanmış şahsiyetinin bir yanını gösterir. Böylece geçen zaman içinde kadınlara özgü bir dil ve edebiyatın oluşabileceğinin örneğini gördük. Bu feminen edebiyatın erkek egemen sanattan neleri aldığı konusu ise araştırılmaya muhtaç farklı bir konudur.

Kaldı ki halk sanatı özellikle de türküler duygularını ifade etmede böyle bir oto-sansürü reddetmiştir. Birçokları kadınlar tarafından yakılan türkülerde duyguların samimi bir şekilde ifade edildiğini görürüz. Adam gibi bir adamla evlenmek isteyen genç kız;

Ben varmam inekliye
Yoğurdu sinekliye
Allah nasip eylesin
Omuzu tüfekliye

diyecektir. Hiç kimse de bunu ayıplamayacaktır. Yine evlilikte aradığını bulamayan ve bunu cinsel çağrışımlar yoluyla haykıran genç gelinin öyküsünü Tenekeci Mahmut Güzelgöz'den alınan türküden takip edelim:

El eyvana yatak serdim yumuşak
Emmim oğlu koynuma girdi bir uşak
Öpmesi yok sevmesi yok konuşak

Ana beni bir çocuğa verdiler
Verdiler de vebalime girdiler

El eyvana yatak serdim buz gibi
Emmim oğlu koynuma girdi kız gibi
Öpmesi yok sevmesi yok buz gibi

Ana beni bir çocuğa verdiler
Verdiler de vebalime girdiler

Freud bu türküyü duymuş olsaydı onu kimbilir hangi karmaşanın vak'aları arasına koyardı.

Görülüyor ki bir feminen edebiyat yaratabilmek için kadın yazarların önünde aşmaları gereken bir 'dil' sorunu vardır. Batı'da Helene Cixous, Juli Kristeva, Luce Irigaray, Monique Wittig gibi feministler Derrida ve Lacan'ın Batı felsefesi ve dili ile ilgili teorilerine dayanmayı tercih ederler. Biz meselenin Batı'daki seyrinden çok kendi kültürümüz içinde dil meselesinin durumuna göz atacağız.

Bilindiği gibi ataerkil toplumlarda üstün değerlerin -belki de başlangıçta doğa ile mücadelede öne çıktıkları için- erkeklere özgü olduğu kabul edilmiştir. Antik çağ mitolojilerinde mesela Kronos ve onun oğlu Zeus birer erkektirler. Batı dinlerinde Tanrı bir erkektir. Peygamberler, din adamları, papazlar, rahipler hep erkektir. Tanrı önce Adem'i sonra onun kaburga kemiğinden Havva'yı yaratmıştır. Meleklerin cinsiyeti yoktur ama adları erkek adıdır. Dört büyük meleğin adı –ölüm meleği Azrail hariç- (Gabriel/Cebrail, İsrafil, Michael/Mikâil) bizde de erkek adı olarak kullanılır. Bu bakımdan gücü temsil ettiği için erkek etken kadın edilgendir. Erkek mert kadın (*Deniz kadın gibidir, hiç inanmak olmaz a!*, T. Fikret), güvenilir değildir. Freud kadın erkek arsındaki eşitsizliği cinsel organları karşılaştırarak ve işlevlerine bakarak erkeğin kadına üstün olduğu yargısına varır.

Peki bunun dile yansıması nasıl olmuştur. Bir faraziye ile başlamak yerinde olur. Bilindiği gibi bazı dillerde dişi adları erkek adlarının sonuna getirilen birer takı ile yapılır. Arapça'da Emin / Emin(e), Halit / Halid(e), Batı dillerinde Mario / Maria, Joshep / Joshepine, Alexandre / Alexandra, Stephan / Stephanie, Daniel / Daniela gibi örnekler ad konusunda ortak bir yapıyı sergilerler. Türkçe'de Tanrıça, Kraliçe gibi birkaç kelimede sadece dişilliği gösteren örnek dışında bir de unvanı gösteren Bek / Bey'in dişili Bike kullanılmıştır. Kadınlara ad verilmesi konusu bize göre doğrudan doğruya erkek egemen dilin oluşumu ile ilgilidir. Tanrı önce Adem'i sonra onun kaburga kemiğinden Havva'yı yaratmıştır. Bir bakıma Havva (dişi) Adem'e (erkek) eklemlenmiş, ondan türemiş bir varlıktır. Aynı kurguyu ad konusunda da düşünebiliriz. Salih bir erkektir, a-e eki bu isme eklemlenerek bir dişi adı yapmaktadır. Bunun arakasındaki felsefe dişinin her bakımdan erkeğe bağlı , ona eklemlenen bir varlık olduğunu göstermektedir. Erkek egemen dil bununla kalmaz evreni, eşyayı, duyu ve düşünce dünyasını, kavramları, hayata dair unsurları velhasıl münasebette olduğu herşeyi erkek egemen bir nazarla adlandırır. Onları işlevlerine göre değerlendirir. Feodal dönemin namus paradigması 'at, avrat, pusat' üzerine kurulmuştu. Erkeğin nazarında üçü de kendine ait (kullandığı) birer nesnedir ve başlarına bir halel gelmemesi

gerekir. Erkek egemen dil cinsellik konusunda da üstünlüğünü sürdürür. Erkeğin cinsel organı bütün bir küfür edebiyatının tek nesnesi durumuna geçer ve kadın biyolojik yetersizliğinin farkında olarak küfrederken başkasına (erkek) ait bir argümanla küfreder.

Erkek egemen dil hayatı bu denli kuşatmışken kadın yazarların kadın egemen bir edebiyat dili yaratmalarının ne kadar güç olduğu daha iyi anlaşılır. Kimi yazarlar bunun farkında olmadan erkek egemen dili dönüştürerek yapmaya çalışırlar. Burada hemen şunu belirtmek gerekir ki 'dil' kavramı ile sadece yazı dili, lisan değil aynı zamanda bir ifade, üslup ve anlayışı kastettiğimizi ilave edelim. Duygu Asena'nın *Fügen ya da Aşk* öyküsü yazarın farkında olmadan erkek egemen bir dili kullandığına örneklik edebilecek bir metindir. Öykünün öznesi başından beş evlilik geçen ve mükemmel erkeği arayan bir kadındır. Kadın bir erkeğin toplum içinde sahip olduğu bütün özgürlüklere sahiptir. Bir bakıma erkek bir 'dişi'dir. Kocalarını aldatır, eş seçiminde kendi kararlarını kendisi verir. Erkekleri cinsel ve duygusal bakımdan sömüren bir kadın/ özne vardır. Bu erkek egemen toplumsal yapının ters çevrilmiş şeklidir. Fakat öykünün sonunda kadın 'mükemmel' erkeği bulamaz. Bir erkeğin mükemmel kadını arayışına benzer bir deneyimdir bu. Yazar bilerek veya bilmeyerek kadın kahramanına erkeğin rolünü oynatmış fakat kahramanını mutlu edememiştir. Zira sadece ifade vasıtası olan erkek egemen dil değil hayata egemen 'dil' de kadın yazarın ve kahramanın karşısındadır. Bunun tam tersi olan durumlar da vardır. Selim İleri'nin kimi metinlerini feminen bir duyarlılığın sindiği eserler olarak okuyabiliriz. Demek ki feminen ya da masculen bir anlatım dili kullanmanın – eğer genel edebiyat ilkeleri Divan şiirinde olduğu gibi bunu mecbur kılmıyorsa- yazarın erkek ya da kadın olmasıyla ilgisi yoktur. Türk edebiyatında ilk güçlü feminist metni (Felsefe-i Zenan / Kadınlar Felsefesi) bir erkek yazar olan Ahmet Midhat Efendi'nin yazdığını unutamamalıdır.

Bu kuram dili bir baba yasası olarak kabul eder, cümle yapısı da bu iktidarın ilmihalidir. O halde önce onu yıkmakla işe başlamak gerekecektir.

Bitirmeden şunu da ilave edelim. Bizim edebiyatımızda Tanzimat sonrası ortaya çıkan kadın yazarlar, Fatma Aliye Hanım, Zafer Hanım, Nigar Hanım, Lamia Vicdan, Makbule Leman, Halde Edip Adıvar, Yaşar Nezihe Bükülmez, Halide Nusret Zorlutuna vd. bir süre erkek egemen söyleme sadık kalmakla beraber en azından işledikleri temalar bakımından erkek egemen gelenekten uzaklaşmaya çalışmış, kendilerinden sonra gelenlere cesaret verecek bir miras bırakmışlardır.

Psikanaliz Açısından Feminist Edebiyat Kuramı

Kadına, okur ve yazar olarak psikanalitik açıdan yaklaşan edebiyat kuramı Freud, Jung, Adler ve öteki psikologların verilerine dayanır. Freud kendi psikanalitik kuramında kadını erkek karşısında yetersiz ve ikinci sınıf varlık olarak görmüştü. Simone de Beauvior'un iğretili bir dille başlık koyduğu ve dilimize *Kadın* diye çevrilen eseri La Deuxiéme Sex (1949)'tir. Yani İkinci Cins!

Modern psikanalizin anne-baba ve çocuklar arasındaki ilişkiye dair elde ettiği veriler, gerek okur, gerek sanatçı ve gerekse sanat eserindeki kahramanların psikolojilerine, bilinçaltı eğilimlerine dair vak'aları eleştirel çözümlemelerde kullanılmaya başlanmıştır. Bunun pratikteki yararları arasında günlük hayatın duygusal ve düşünsel dilinin, vak'a ve psişik, nevrotik durumların eserlere yansıyıp yansımadığı sayılabilir. Böylelikle psikanalitik bulgular en az sosyolojik ya da yazarın biyografisinde saklı özel bir bilgi kadar değer kazanır. Psişik ya da nevrotik bir figür olarak yazar veya eserdeki kahraman Psikanalitiğin verileri ile incelenir. Özellikle Fransa'da baş gösteren *Écriture fémininé* (kadın yazını) dişil bir varlık olarak kadının bilinçaltı ile libidosu arasındaki karmaşık ilişkiyi incelemeyi hedefler. Juliet Mitchell'in bu çalışmada da yararlandığımız *Psikaniz ve Feminizm* adlı eseri kadınların tecrübelerini Freud, Lacan ve Laing'in teorileri ışığında inceleyen ilk feminist metin özelliğindedir. Freud'dan beri bu alanda yapılan çalışmalar göz kamaştırıcı sonuçlara ulaşmıştır. Freud kadını ata erkil aile bağlamında feodal düzen içinde bir nesne olarak görmekteydi. Herşeyin erkek egemen bir tazda şekillendiği hayat içinde kadın var olabilmek için baba, kardeş ya da koca denilen figürlerden birine bazen ikisine birden bağlı durumda idi. Freud'un bu konuda bulduğu ilk bulgu aynı zamanda kız çocuklarını da ilgilendiren Oidipus karmaşası idi. Onu Elektra, Kaen ve Diana kompleksleri izler.

Bu kuramın amacı "dişil' olanın okumasını sunmaktır. Freud Oidipus kompleksi ile ata erkil toplumlarda gücü temsil eden baba fenomeni karşısında erkek çocukların anneye, kız çocuklarının da babaya daha yakın olmalarını her iki çocuğun farklı cinsel yapılarında arar. Buna göre başlangıçta erkek çocuk ile annesi arasında meme emme gibi Freud'a göre cinselliği de çağrıştıran bir ilişki vardır. Bu yakınlığı baba fenomeni bozar ve erkek çocuk bilinç altından kendisini bu hazdan ayıran figüre karşı kin besler. Onu öldürüp tümden annesine sahip olmayı ister. Fakat hadım edilme korkusu bu kez babaya karşı kadınsı olmasa bile teslimiyetçe bir sevgi geliştirmesine sebebiyet verir. Kız çocuklarında ise durum biraz daha farklıdır. Kızlar

kendilerini biyolojik ve cinsel organlar bakımından yetersiz hissettiklerinden bu eksikliklerini giderecek bir figüre, yani babaya yönelirler. Baba uzun süre erken dönem kız çocuğunda bu imajla temsil edilir. Kız çocuğu babasına tamamen sahip olabilmek için annesini aradan çıkarmak ister. Bu bakımdan kız çocukların ilk erkek sevgili modelleri bir zamanlar idolleri olan babalarına pek benzer. Bu dönemde kız çocuklarının bilinç altında annesinin yerine geçme fikri uyanır. Buna mitolojiden esinlenerek Elektra Kompleksi[439] denmiştir.

Ailede ikinci çocuğun doğmasına karşı ilk çocuğun geliştirdiği tepki de Kaen karmaşası ile açıklanır. Evdeki imajının sarsıldığını düşünen çocuk yeni doğan kardeşine karşı bir tepki gösterir. Bunun için annesini suçlar, hırçınlaşır, dikkati ve sevgiyi tekrar kendisi üzerine çekmek için çalışır. Erkeksi kadın problemini irdeleyen Diana karmaşası da hem okur hem de yazar olarak kadının bilinç altında 'erkek' olma psikozunu hatta penis düşmanlığının bir iz düşümü olarak görebiliriz. Dilimizde 'Erkek Fatma' diye tabir edilen ve sinemamıza Şoför Nebahat gibi tiplemelerle giren erkeksi kadın karmaşası edebî metinlerde ya da erkek egemen dile tutsak olmuş yazarlarda psişik bir durum olarak ortaya çıkabilecektir. Edebiyatta kadın figürlerin erkek yazar ve şairler tarafından tasvir edilmesi, hiçbir kadın kahramanın feminen bir endişe ile çizilmemiş olması kadar kadınların kendilerini 'öteki' diyebileceğimiz erkek figürlerine benzetme konusundaki gayretleri bilinç altılarının kimbilir hangi dürtüleri ile ilgilidir.

Psikanalitik feminist edebiyat kuramına sayısız katkıda bulunmuş Ellen Moers, *Literary Women*'de, Sandra Gilbert ve Susan Gubar birlikte kaleme aldıkları *The Madwoman in the Attic*'de romanların aslında cinsel kimliğin konumu üzerine anlatılar olduğunu tartışırlar. *"Bu eleştirmenler kadınların yazılarının kadın kimliği bastırılmış ve bilinç altına atılmış özelliklerinin kesin bilgisini taşıdığına işaret etmişlerdir."*[440] Bu toptancı değerlendirmeyi haklı

---

[439] Ilyada destanında Agamemnon, Troya savaşı çıktığı sırada, rüzgârın dinip gemilerin hareketsiz kaldığı bir gün, rüzgârın esmesini sağlayabilmek için, kâhinlerin dediklerine uyarak karısını bir tanrıça ile aldatmak zorunda kalır. Agamemnon'un karısı Klytaimnestra da bu haberi duyunca kızgınlığından, Atreus oğullarının en büyük düşmanı olan Aigisthos ile ilişki kurar ve kocasını aldatır. Daha da ileri gider Agamemnon seferden evine döndüğü vakit, Klytaimnestra aşığı ile bir olup kocasını öldürür. Bunun üzerine Elektra babasının öcünü alması için kardeşi Orestes'in beynini yıkar ve bir gün Elektra kardeşini cesaretlendirerek annesini öldürtür. Böylece, Elektra, babasına karşı duymakta olduğu sevgisi, hatta, cinsel bir arzu hudutlarına kadar varan yakınlığı nedeni ile babasına sadık kalmayan annesinin katili olur.

[440] Maggie Humm, **Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi**, Haz. Gönül Bakay, Say yay. İst. 1994, s. 177.

çıkartacak bir uygulama yapmakta yarar vardır. Duygu Asena'nın bir başka çalışmamda tahlil ettiğim *Fügen ya da Arayış* öyküsü hakkında söylediklerimi alıntılamak istiyorum:

"Fügen ya da Arayış bir kadının mükemmeli arama yolunda geçirdiği tecrübeleri özetler. Öznenin geldiği sonuç mükemmel bir erkeğin olmayacağı fikridir. Beş kocanın kadında bıraktığı ortak kanaat budur. Gençliğinde yaptığı ilk evlilikten son evliliğine kadar kadın mutad olduğu üzere dişiliği ile öne çıkmıştır. Halbuki kocası olan erkeklerden söz ederken onların erkeklikten daha başka özellikleri öne çıkar.

Öyküde dikkati çeken husus kadının sınırsız bir özgürlüğün öznesi olmasıdır. İlk kocasından son eşine kadar bütün erkekler ona davranış yasağı getirmemiş aksine alabildiğine özgür bırakmışlardır. ***Biraz zorlamayla da olsa ilk kocasının kendisine başka erkeklerle birlikte olma serbestîsi tanıması da bu sınırsız hatta sorumsuz özgürlüğün bir göstergesidir.*** Buna rağmen kadın kendisini başka kadınlarla aldatan kocasından ayrılır.

İkinci koca kadının istediği gibi biridir, yani mükemmele yakındır. Fakat bu evliliğin bozulmasında suçlu kadının kendisidir. ***Evde boş boş oturmanın verdiği bıkkınlık onu soysal hayatın bir figürü olmaya doğru iter.*** Neticede at binme dersleri aldığı bir centilmenin dokunuşlarıyla heyecanlanır. Artık kocasına karşı hiçbir şey hissetmez böylelikle evlilik sona erer. Erkeğin *neden* sorularına karşılık kadın;

> "Heyecan" diyordu kadın, "tutku" diyordu, "aşk, sevgi, eğlence, ihtiras, kıpırtı, yaşam" diyordu."

Böylelikle kadın ihtirasının değişik bir dışavurumuyla ikinci evliliğini de bitirir.

Üçüncü evliliğini de kocasının kendisini aldatması üzerine sona erdirir. Ona göre evlilik sadakate dayanmalıydı, fakat kadının sadakat için yaptığı tanım öykünün tümünü içinde barındıran bir felsefenin özeti gibidir:

> "Sadakat bir ahlak kavramı değildir... Sadakatsizlik ahlâksızlık, sadakat da büyük bir ahlak belirtisi değildir. Bir fedakârlıktır yalnızca."

Fügen'in mükemmeli aramada giriştiği serüven ***dördüncü*** kocada da hüsranla biter. "Sevimli, yakışıklı, sportif, kibar... İyi yemeyi içmeyi sever, iyi giyinir," ***biri olarak tanıtılan bu adamdan boşanmasının sebebi yapılan gereksiz ve soğuk bir şakadır.***

Beşinci evliliğini ***aynı zamanda şiir de yazan züğürt bir ressamla yapan kadın aradığı mükemmel erkeği yine bulamaz.*** Onun da iyi ve kötü tarafları vardır. Kısa bir süre işlerin iyi gitmemesinin ardından onunla da ayrılır. Böylece beş koca tecrübesinden sonra Fügen artık evlenmeme

kararı alır; fakat karşısına çıkan bu son aday onu kararından vazgeçirmeye yetmişti:

> "Gerçi şimdiki... Bu son adam. Mükemmeli aramadığı halde bulmuştu işte. Ne kadar ***tatlı***, ne kadar ***şefkatli***... bir ***işadamıydı***."

Fügen'i yeni bir evliliğe doğru götürecek olan bu yeni erkek adayının akıbeti hakkında bilgimiz yoktur fakat onun tatlı, şefkatli oluşu kadının aradığı şeyin belki bunlar olabileceğini düşündürtmektedir. Bu da bizi doğrudan doğruya ***baba*** idolüne götürmektedir.

Öykünün sonunda kadın bu son tercihle mutlu ve huzurludur. Evlilik paravanı ile beş erkeğe sunduğu vücudu geniş yatağın içinde tatlı bir hazzın içinde kıvranmaktadır.

> "Mutlu mutlu gülümsedi kadın. Yatağına süzüldü kendinden hoşnut. Yüzükoyun, ayakları ve kolları iki yana açılmış, çarmıhta gibi, iki kişilik koca yatakta, uyudu."

Yazar topluma hâkim olan erkek egemen bir anlayışı ters yüz ederek çok eşliliğe kadınların gözünden bakmak istemiştir. Bir farkla ki bu öyküde erkeklerde olduğu gibi aynı anda çok eşlilikten değil ayrı zamanlarda tek eşliliğin denenmesiyle oluşan bir poligamiden söz edebiliriz. Kadının yücelttiği tek değer sadakat ve evlilik kurumuna saygıdır. Hakikatte evlilik bir eş, ardından çocuklar, sosyal ilişkiler kurumu olarak değil kadınla erkeğin cinsel ilişkisini meşrulaştıracak bir kurum olarak takdim edilir. Fügen'in beş kocalık hayatında hiç çocuktan söz edilmemiş olması aslında bir aile ve yuva kurmaktan çok kadının çok erkekli ve ilginç deneyimli bir hayatı tercih ettiğini ve evliliği de bir kalkan olarak kullandığını göstermektedir. Fügen erkek dünyasına girmiş çapkın bir kadın olarak gözlemlenir. Erkek avcılığı onda vazgeçilmez bir tutkudur. Bu öyküde erkeklerin hep edilgen olması da yazarın kendi tasarrufu olarak algılanabilir. Buna rağmen bu öykü feminist değil feminen bir metindir."[441]

Yukarıdaki tahlilde de ifade ettiğimiz gibi bu öykünün öznesi kadın erkek dünyasında bir dişi Kazanova gibi dolaşmış, beş evlilik ve birkaç aldatma serüveni sonucunda başladığı yere yani Elektra kompleksine, babayı bir idol erkek olarak kabul ettiği ve ona ait ölçüt ve niteliklerin egemen olduğu bir paradigmaya teslim olmuştur. Ruhunun ve bedeninin bütün kışkırtmalarına teslim olduktan ve her türlü tecrübeyi yaşadıktan sonra kendisine babasının yukarıda zikredilen özelliklerini taşıyan bir başka adam(baba)'la evlenmeye hazırlanır. Fügen'in erkek koleksiyonunda hiçbiri babanın yerin tutamamıştır. Ruhunun ve vücudunun artık yorulduğu bu

---

[441] **Öykü Sanatı**, s. 265-266.

devrede kendisini ***tatlı, şefkatli*** ve aynı zamanda maddi gücü de temsil eden bir ***işadamı***'na teslim edecektir.

Literary Women (Kadın Yazını) kitabında Ellen Mȏers, *"bir kadın yazarın yapıtlarındaki belirli imgeler ya da temalarla yazarın biyografisini birbirine bağlar."*[442]der. Bizim edebiyatımızda Halide Edip Adıvar'ın romanlarındaki baskın kadın kahramanlarla yazarın biyografisi arasında bir ilişki kurulabilir mi? Öğretmen Aliye (Vurun Kahpeye), Rabia (Sinekli Bakkal), Seviyye (Seviye Talip), Zeynep (Kalp Ağrısı), Mediha (Çaresaz), Handan (Handan) vd. yazarın biyografisi ile ilişkilendirebileceğimiz kahramanlar mıdır? Üstüne kuma getirildiği için ilk eşinden boşanan yazarın bilinç altında erkeklere tanınan cinsel özgürlüğün bu romanlardan bazılarının kadın kahramanlarına da tanıması arasında bir bağ kurulabilir mi? Şüphesiz böyle bir çalışma yapılabilir. Fakat romanda yer alan her bir kahramanın yazarın parçalanmış şahsiyetinin bir parçası olduğunu ve bu tür metinlerin kurmaca birer eser olduğunu da hatırdan uzak tutmamak gerekir.

Psikanalitik feminist edebiyat kuramının sanat eserlerine yansıyan örnekleri üzerinde durmaya devam edelim. Bu kez kadın bir yazardan değil bu türün ilk örneklerini veren iki erkek yazarın farklı iki metni üzerinde duracağız. Birincisi Ahmet Midhat Efendi'nin *Felsefe-i Zenân* öyküsü diğeri de Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanıdır. Edebiyatımızda ilk feminist metin bir erkek yazar tarafından yazılmıştır. Ahmet Midhat efendi'nin Felsefe-i Zenân (Kadınlar Felsefesi) adlı uzun öyküsü evlilik karşıtlığı ve erkeklerin güvenilmez olduğu tezi üzerine kurgulanmıştır. Konunun iyi anlaşılması için öyküyü özetliyorum.

İstanbul'da Büyük Ayasofya'da oturan Fâzıla Hanım, ilim ve fen âşığı bir kadındır. Babasının sağlığında İslâmî ilimleri öğrenmiş, o öldükten sonra da fen tahsiline merak sarmış ve bu vesile ile eline geçirdiği fen kitaplarını okumakla meşgul bir hanımdır. Babasından kalan iki evden büyüğünü satmış, geliri ile geçinmekte ve küçüğünde kendisi oturmaktadır. Kendisini ilme ve okumaya o kadar vermiştir ki, zaman kaybetmemek için yemeğini dışarıdan getirtmekte, çamaşırını dışarıya yıkatmaktadır. Fâzıla Hanım ömrünü bu şekilde kitaplar arasında ve okumakla geçirirken, birgün Ayasofya Kütüphanesi hafız-ı küttübü kendisine yedi sekiz yaşlarında kimsesi olmayan, korunmaya muhtaç bir kız çocuğu getirir. Fâzıla bu kimsesiz kızı yanına alıp yetiştirmeğe karar verir. Aradan birkaç gün geçtikten sonra komşularından dul bir kadın dört-beş yaşlarındaki kızını tahsil ve terbiye için Fâzıla Hanım'a götürür. Fâzıla Hanım bu kızı da kabul eder ve Akile ve Zekiye adlı bu kızları

---

[442] **Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi**, s. 178.

yetiştirmeye karar verir. Fâzıla Hanım'ın bu kızlara telkin ve tavsiye ettiği en önemli şey hiç *evlenmemek* ve hep *okumaktır*. [1]

Fâzıla Hanım bir gece gördüğü rüya üzerine ölümünün yaklaşmakta olduğunu hissedir. Bu sıralarda Akile on yedi, Zekiye on dört yaşındadır. Fâzıla Hanım bu duygular içinde ölmeden evvel evini, parasını ve eşyasını bu iki kız arasında böler ve kısa bir süre sonra da yatağa düşer. Ölmeden önce kızlara bir kere daha *evlenmemelerini* vasiyet eder. Fâzıla Hanım'ın vefatından sonra iki kız bir müddet ilim ve fenle uğraşarak analıklarının vasiyetlerini tutarlar. Bir zaman sonra Zekiye bir vesile ile Muhsin Paşa'nın konağına çağrılır. Muhsin Paşa'nın karısı tayin dolayısıyla Halep'e gideceklerinden iki oğlu ile bir kızının terbiyesi için Zekiye'yi beraberinde Halep'e götürmek istediğini söyler. Zekiye bu teklife sıcak bakar, fakat Akile başkalarına hizmet etmenin ferdî hürriyeti engelleyeceği düşüncesiyle bu fikre karşı çıkar. Bu seyahat yüzünden iki kızın arasında ilk defa bir anlaşmazlık ortaya çıkar. Akile, karşı çıkmasına rağmen Zekiye'nin Halep'e gidişini engellemez.

Zekiye, Muhsin Paşa ailesi ile birlikte Halep'e gider. Bir süre sonra Akile ile Zekiye'nin mektuplaşmaları başlar. Zekiye durumundan memnundur. Mektuplaşmalar devam eder. Zekiye kendisine kitabet dersi veren bir divan efendisine gönül verir. Bunu mektuplarında Akile'ye hissettirir. Akile analıklarının vasiyetini hatırlatarak Zekiye'yi karşı karşıya bulunduğu tehlike için uyarır. Bir gece rüyasında divan kâtibi Sıdkı Efendi ile Zekiye'yi görür. Ateşin bacayı sardığına kanaat getirerek bir kere daha Zekiye'yi uyarır. Dördüncü mektupta Muhsin Paşa'nın bu muaşakadan haberdar olduğu ve Paşa'nın isteği üzerine Sıdkı Efendi ile Zekiye'nin evlendiğini öğrenir. Akile mektubun bu kısmında bayılır. Komşusu Kâmile Hanım'ın yardımları ile kendisine gelir.

Zamanla Akile'nin de evliliğe karşı olan fikirleri bir yumuşama gösterir. Bir mektupla Zekiye'nin evliliğini tebrik eder. Daha sonra yazdığı mektuplarında evlilik aleyhinde hiçbir şey yazmaz. Bu arada Zekiye'nin bir oğlu olduğunu da öğrenir. Bu durumu sevinçle karşılar. Birgün Sıdkı Efendi'den Zekiye'nin hastalandığını ve kendisini görmek istediğine dâir bir telgraf alır. Akile Hanım Halep'e gider. Kendisi yolda iken Zekiye ölür. Zekiye'yi göremez. Artık Fâzıla Hanım ile Akile'nin evlilik ve erkekler hakkındaki fikirleri ispatlanmıştır. Zira Sıdkı Efendi, Zekiye ile evlendikten bir süre sonra konağın cariyelerinden biri ile yaşamağa başlamıştır. Zekiye bu duruma katlanamamış ve kısa zamanda vereme yakalanarak ölmüştür. Akile ömrünün kalan kısmını evlenmemekteki kararını tatbik ederek kendi köşesinde uzlet içinde geçirir.

Psikanalitik veriler açısından baktığımızda bu hikâyede birçok sorunun bir arada bulunduğunu görürüz. Bir kere Akile ile Zekiye'nin yaşadığı bu ev 'baba'sız bir evdir. Her ne kadar Fazıla Hanım bu iki evlatlığına eksiklik çektirmezse de bir babanın yerini tutacak figür olmaktan uzaktır. Analıklarının o kadar tenbihlemelerine karşın Zekiye'nin evlenmek istemesini karşı cinse duyduğu ilginin yanında ve belki de ondan daha güçlü biçimde bilinç altında başka bir erkekte göremediği *babalık* figürünü görmesi yatmaktadır. Fazıla analığının ısrarlı evlenmeme tenbihini sonuna kadar tutmakla erkeklerin egemen olduğu bir dünyadan ve dolayısıyla onların sebep olacağı tehlikelerden korunmuştur. Zekiye kendisini bu erkek egemen dünyada sınama ve şansını denemeyi tercih etmiştir. Onun ölümüne sebep olan şey bir başka kadındır. Aldatılan eş ince hastalığa yakalanır.

Öykünün kahramanları ekonomik özgürlükleri olan bireylerdir. Erkeklerle evlenmemeyi bireysel özgürlükleri ortadan kalkacağı için analıkları tarafından yasaklanmıştır. Özde bu doğru bir tespittir. Fakat Fazıla Hanım'ın gözden kaçırdığı bir şey vardır: O da insan doğasıdır. Zekiye bu doğaya uygun hareket etmiştir. Fakat hem Fazıla Hanım hem de Akile bu doğayı görmezden gelerek, bastırarak aslında nevrotik bir vak'a haline gelmişlerdir. Kendisini karşı cinste sınamayan birey eksiktir. Kadınsı korkular kadınlığı törpüleyen unsurlar haline gelir. Zekiye eş ve anne olarak sınavını vermiştir. Kocası Sıdkı'nın onu aldatması erkeklerin poligami dürtüsüyle açıklanabilir. Yani özde Zekiye'nin bir kabahati görünmemektedir. Bu hikâyede yazarın eksik bıraktığı ve okur tarafından doldurulması gereken boşluk baba fenomenidir. Ne Zekiye'nin ne de Akile'nin kendilerini ilk-örnek (proto-tip) olarak alacakları bir babaları yoktur. Yani bu iki kız ruhsal ve cinsel gelişimleri sırasında yaşamak durumunda oldukları sendromları olması gereken figürler olmadığı için yaşayamamışlardır. Analıkları eğer bir erkekle evlenip bu evlatlıklarına şöyle ya da böyle bir baba figürü gösterebilseydi çocukların erkekler, evlilik ve kadınlık hakkındaki fikirleri daha başka olurdu. Bu hikâyenin eksik alanı burasıdır. Zekiye ileride kurcağı yuvanın modelini kendi evinde göremeden bir maceraya atılmıştır. Zekiye erkeksiz bir bilinç altı ile evlenmiş ve kocasını nasıl elde tutacağının bilgisine sahip olmadan eş rolünü oynayamadan kaybetmiştir. Babadan kocaya sıçrayacak duygusal ve düşünsel donanıma sahip olmadan bir belirsizliğe teslim olmuştur. Analıklarının kızlarına böyle bir eğitim vermemesi, onları sadece bir öcü gibi erkek düşmanlığına hazırlaması bu kızların bilinç altlarında tahribata sebebiyet vermiştir.

> "Yazarın bu hikâyede tezini zedeleyen husus, tezahürler arasındaki dengesizliktir. Ömrünü okumakla geçiren Fâzıla Hanım'ın beşerî tabiat hakkında birtakım bilgilerinin olması gerekirdi. Evlâtlıklarını evlilik kurumuna karşı kökten bir

karalamaya gideceğine, onların saadetini sağlayacak doğru seçimleri yapacak bilgi ve görgüyü aşılaması gerekirdi. Hayatın fenalıklarına karşı bir kaçış psikozu insanı ne kadar koruyabilir? Zekiye'nin Ayasofya'daki evden ayrılıp Muhsin Paşa ailesi ile Halep'e gitmesi şuuraltında yatan bir kaçıştır. Bu insanlar arasına, olaylar arasına kısaca hayatın içine doğru bir kaçıştır. Akile'ninki ise kendine, kendi küçük ve tehlikeden uzak dünyasına kaçıştır. Akile hep o dünyada kalacaktır."[443]

Ahmet Midhat Efendi bu öyküsünde hem erkek egemen bir dil kullanır hem de kadınların dünyasına nüfuz eder. Anarşist bir feminizmin ilk örneklerinden birini verir. Fazıla Hanım ve evlatlığı Akile evlilik karşıtlığında ısrarlarıyla şahsi özgürlüğü dillendirseler de kadının bilinç altında yatan karşı cinse doğru koşusunu görmezden gelmeleriyle bir felaketle sonuçlanacak nevrotik bir durumu ortaya koyarlar.

İkinci metnimiz Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanıdır. Burada Firdevs Hanım-Bihter yani ana-kız ilişkisin psikanalitik verilerle incelemeye çalışacağız.

Başlangıçta Firdevs Hanım'la Bihter arasındaki ilişki sıradan bir anne-kız ilişkisidir. Yalılarına gidiş gelişlerinde tesadüf ettikleri dul Adnan Bey'in samimi ve sürekli bakışları önce annede bir kısmetin ayağına gelmekte olduğu izlenimi uyandırır. Fakat zamanla bu bakışların körpe Bihter'e yöneltildiği anlaşır ve ardından da Adnan Bey'in Bihter'e talip olmasıyla iş resmiyet kazanır. Anne-kız arasında ilk çatışma bu sırada yaşanır. Anne Firdevs Hanım Adnan Bey'i kızı için 'yaşlı' bulur. Kırk yaşını henüz aşmış bu kadın kızları ile açık bir rekabet içindedir. Tatmin olmayı bilmeyen bir kadınlık ve eğlence güdüsünün esiridir. Kocasını defalarca aldatmış, bu yolda kötü bir şöhretin sahibi olmuştur. Kocası uzun süre bu duruma dayanmış fakat bir gün kocalık şerefinin depreşmesiyle karısının bütün kirli ilişkilerini önüne dökmüş ardında da hastalanarak ölmüştür. Kocasının ölümünden sonra Firdevs Hanım daha da serbest davranmaya başlamıştır. Büyük kızı Peyker kendisini bu sefih hayattan korumak için erken yaşta evlenmeyi tercih etmiştir. Firdevs Hanım kızlarının büyüyüp serpilmesiyle artık *kızların anası* olarak anılmaya başlamış ve gençliğinin verdiği şuhluk ve zarafeti yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştır.

Kendisi için düşündüğü, kendine yakıştırdığı Adnan Bey'in Bihter'e talip olmasına çok üzülmüş hatta küplere binmiştir. Bu yüzden bu evliliğe karşı çıkmıştır. Fakat Bihter'in tehditleri sonunda boyun eğerek bu evliliğe razı olmuştur. Bihter için Adnan Bey, rüyalarını süsleyen bir kocadan çok şefkatine kavuşacağı bir 'baba' konumundadır. Belki de kahrından ölen

---

[443] **Tanzimat Edebiyatı 2, Hikâye ve Roman**, s. 42.

babanın yerine koyacağı kirlenmemiş, saf ve kudretli bir 'baba' figürüdür. Nitekim ilk zamanlar bu baba figürünün daha ağır bastığını görürüz. Yazar Adnan Bey'le Bihter'in sevişmelerinin izin ve iradesini Bihter'e vermek suretiyle erkeğin ne zaman kabaracağı bilinmeyen ihtiraslarına gem vurmuş olmaktadır. Yatak odasındaki kapılı bölme bu mesafenin varlığını gösterir. Adnan Bey yüzüne kapı kilitlenen bir yatak odasında soluğunu duyduğu fakat istediği zaman dokunamadığı bir eşe sahiptir.

Anne ile kızın çatışması düğünden sonra da devam eder. Firdevs Hanım kendi cazibesini ispatlamak adına genç Behlül'le açık saçık konuşmalar yapar, mahremiyeti ortadan kaldırarak yeni ilişkilere zemin hazırlar. Behlül bu evin kadınları arasında cazibe unsuru olmaya devam eder. Adnan Bey'in kızı Nihal'le nişanlanma hazırlıkları yaparken bir yandan Peyker'e asılır, ondan yüz bulamayınca Bihter'e yaklaşır.

Bihter başlangıçta ablasının yolunu izler. Firdevs Hanım'ın kızı olarak anılmamak için uygun bir taliple evlenmek ve kendisini bu şekilde annesinin yaşadığı 'rahat' hayattan uzaklaşmayı düşünür. Bihter'in bu tutumu annesinden tevarüs eden 'kader'i değiştirme teşebbüsüdür. Anne, Freud'un Elektra karmaşasında olduğu gibi Bihter için mutluluğa giden yolda aşılması gereken bir engeldi. Onu bertaraf edip 'baba'ya kavuşması gerekmekteydi. O bunu yanlış bir seçimle gerçekte babası olabilecek yaşta, kendisinden otuz küsur yaşlı bir adamla evlenerek yapmıştı. Şüphesiz Adnan Bey'le evlenmek Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri ile evlenmek' demekti. Fakat bu muhteşem yalı ve zenginlik Bihter'in doğasındaki ihtirasları dindirecek çareyi vermekten uzaktı. Kocasını bir eş olarak değil bir 'baba' gibi sevmektedir.

> "Bu adam için derin bir saygı, hatta sevgi vardı. Ama bütün ruhunu ona verebilen bir kadın olamıyordu. Bu odadan başka yerlerde onu seviyordu. Beraber gezerken, aşağıda o küçük odada otururken, hatta onun odasında, evet, şu yanı başlarındaki odada Bihter'de bir sokulmak, elinden geldiğince yakınında bulunmak isteği uyanırdı. Arada bir başını omzuna koy a da bir çocuk sokulganlığıyla dizine yatardı."[444]

Artık bu saatten sonra Adnan Bey Bihter için bir 'baba'dır. Fakat iş bununla bitmez. Ortadan kaldırılması gereken anne figürü ortadadır. Üstelik Firdevs Hanım'ın yalıya sık sık gelmesi, bir bakıma durmadan kendisini hatırlatması artık teninin çağrısını duymaya başlayan Bihter'i rahatsız etmeye başlar. Anneyi aşmanın yolu anne gibi olmak, onun gittiği yoldan gitmektir. Genetik miras bir sevk-i tabii ile bunu emreder.

---

[444] **Aşk-ı Memnu**, s. 149.

"Bihter evlenmeden önce işlenmemiş bir mücevher gibi saf ve temiz bir güzelliğe sahipken evlendikten sonra yavaş yavaş ruhunu ve teninin hararetini keşfetmeye başlar.

Aynada kendini seyretmek Bihter'de öteki beni ile yüzleşme davranışlarıdır. İçindekini dışarıya çıkarmaya çalışan bu kadının çelişkili kişiliği tevarüs eden kaderle alttan alta mücadele eder. Göksu'da yapılan ziyafet sırasında Bihter, Behlûl'ün Peyker'e yaklaşmasını ve onu elde etmek için yaptığı küçük oyunları ve kışkırtıcı hareketlerine şahit olmuştu. Bu bakımdan Göksu'da verilen ziyafeti romanın *kırılma* noktası olarak kabul edebiliriz. Ziyafet dönüşü yalıya dönüldüğünde yorgun düşen Bihter uyumak için odasına çekilir. Bilinçaltına kazınmış Behlûl-Peyker yakınlaşması aşk ihtiyacıyla kavrulan bu genç kadının dişiliğini keşfetmesine yol açar. Önce açık pencereden esen ılık esintiye kendisini yarı çıplak olarak bırakması sonra aynanın karşısında kendisini çırılçıplak olarak seyretmesi onda gecikmiş cinselliğin uyanışının başlangıcı olarak görebiliriz."[445]

Bir bakıma bilinçaltına kazınmış 'anneyi aşma' dürtüsüdür bu. Evin içinde dişi avına çıkmış bu haşarı genç aradığını bulmakta gecikmez. Böylece Bihter'in kendisini bir başka erkeğe teslim etmesinde bilinçaltına kazınmış 'anne'yi bertaraf etme psikozunun varlığını hissederiz. Kadınca rekabet duygusu köklerini çocukluk ve ilk gençlik yıllarına uzatan bir psikozu gün ışığına çıkarır. Yasak ilişkinin figürü olarak Bihter artık Firdevs Hanım'dır. Fakat hiç kimse bu durumda Bihter'in Firdevs Hanım'ı safdışı ettiğini sanmamalıdır. Zira bütün kirli geçmişine rağmen Firdevs Hanım sahip olduğu ve çevresine kabul ettirdiği ahlâk içinde mutlu ve ayaktadır. Sosyal ahlâka ve töreye teslim olmamıştır. Fakat Bihter daha ilk hatasını canıyla ödemiştir. Bu bakımdan Bihter ahlâkını benimsemediği bir ilişkinin figürü olmuştur. Firdevs Hanım kızının kendisinden çokça yaşlı biriyle evlenmesine izin vermemekle belki de olanca tecrübesiyle olacakları önceden görmüş ve hem ihtiyarî hem de gayri ihtiyarî başlangıçta bu evliliğe karşı çıkmıştı. Böylelikle Melih Bey Takımı'na bir vak'a daha eklenmiş oldu.

Yukarıda çözümlemeye çalıştığımız vak'anın feminist psikanalitik kuramın çok üzerinde durduğu anne, kız çocuk motiflerine uygun bir örnek olduğu kanaatini taşımak istiyoruz.

---

[445] Ali İhsan Kolcu, **Servet-i Fünun Edebiyatı**, Salkımsöğüt Yayınları, Erz. 2006, s. 313.

Marksist / Sosyalist Açıdan Feminist Edebiyat Kuramı

Marksit / Sosyalist açıdan feminist edebiyat kuramının öncüsü, genel feminist hareketin çok borçlu olduğu Fransız yazar Simone de Beauvior'dur. Onun dilimize *Kadın* adıyla çevrilen La Deuxiéme Sex (1949) (İkinci Cins) adlı eserinde konuya Marksçı açıdan bakar. Buna göre o, kadının ekonomik ve siyasal alanda ezilmesini bir alt-yapı kurumu, kadınları aşağılayan sanat ve edebiyat anlayışını da bir üst-yapı kurumu olarak görür. Hatırlanacağı gibi bu düzenek Marksistlerin sanatı ifade etmede kullandıkları yöntemdi ve esas itibariyle sınıf çatışmasına dayanıyordu. Simone de Beauvior kuramını Marksizme dayandırmıyor ancak Marksist bakış açısıyla görmeye çalışıyordu. Yadsınamayacak bir gerçek olan tarih boyunca kadınların ezilmişliği ona göre bir alt yapı oluşturur. Marksist terminoloji ile söylersek bunlar proleter sınıftır. Onlara böyle bir hayatı dayatan bu ideolojiyi yaratıp uygulamaya koyan da üst yapıyı temsil eden erkek egemen çatıdır. Feodal dönemden başlayarak erken kapitalist döneme kadar gerek iş kollarında gerekse zevk unsuru olarak kadının bir meta gibi görülmesi onun ezilmişlik durumunun Marksist açıdan tahlil etme konusuna kolaylık getirmiştir. Bir alt sınıf olarak ezilmiş kadınlar kendilerini bu hayata mahkûm eden üst yapı ideolojisi ile çatışmak durumundadır artık. Özgürlüklerini başka yolla elde etmenin imkânı yoktur. Bu bakımdan ilk feminist hareketler erkeklerle çatışma yerine hak arama şeklinde tezahür etmiştir. Zaman içerisinde komünist devrimlerin başlamasıyla sosyalizmin eşitlediği ve gerçek anlamda proleter çizgiye çektiği kadınlar Batılı hemcinslerinin ulaştığı özgürlüğe hiçbir zaman kavuşamadılar.

Anarşist feminizm kadın vücudunu özel mülkiyet alanı olarak kabul eder. Kadının göğüsleri süt deposu değildir. Kadının vücudu karşı cinsin ihtiraslarını tatmin edeceği bir sömürü sahası da değildir. Kadının rahmi başkasına ait spermin yumurtayla buluşacağı kuytu bir köşe değildir. Bu anlayış kadını ve bedenini sadece kendi ihtiras ve aruzlarının alanı olarak görür. Bunlar çocuk doğurmayı, sadece bir erkeğe bağlanmayı, sosyal ve psikolojik sorumluluklarını yüklenmeyi reddederler.

Kate Millet, *Cinsel Politika* (1969) adlı eserinde Henry Miller, D. H. Lawrence, Norman Mailer ve Jean Genet gibi romancıların eserlerini inceleyerek kadınların cinsel bir politika bağlamında nasıl aşağılanıp ezildiklerini göstermeye çalışmıştır. Ona göre "cinsellik politik nitelik taşıyan bir sınıflama'dır. Bu görüşüyle Simone de Beauvior'un Marksist terminolojiyi kullanarak izaha çalıştığı alt-yapı, üst-yapı ilişkisine benzer. Kadınların yapacağı şey kendilerini bu hayatı yaşamaya iten ideoloji ile mücadele etmektir. Bunun için erkeklerin egemen olduğu bu dünyaya sızmak ve mümkün olduğu kadar etkin bir konuma gelmektir. Bir tür sınıf çatışması için

atılacak ilk adımlardır bunlar. XIX. yüzyılda George Sand'ın erkek takma adıyla onların egemen olduğu edebiyat alanına sızma çabasını burada hatırlamak gerekir. Marksist olmasa bile egemen sınıfın etki alanına girmek bu türden bir niyet ve çabanın ürünü olarak algılanmalıdır.

Marksist sanat ve edebiyat teorisyenleri edebiyatı sınıflar arası çatışmanın doğurduğu bir değişim ve toplumsal bilincin değişip gelişmesiyle paralel bir okumu edimi içine girerler. Bu bakımdan başlangıçta bu kuramın cinsiyeti belirlenmemiştir. Kadın da erkek gibi proleterdir. Çatışma halinde oldukları burjuva sınıfının kadına toplum içinde biçtikleri rolleri görmezden gelirler. Bu bakımdan kadının proleter olarak değeri kadın olarak değerinden daha önemlidir. Öyle ki Clara Zetkin Alman Sosyal-Demokrat Partisi Gotha Parti Kongresi'nde 1896'da, "*Sosyalizm Proleter kadınla yenecektir*" diye söylev verebilmektedir. Ona göre aile içinde erkek burjuvaziyi kadın da proleteri temsil eder.[446] Feodal düzenin eve kapattığı kadın kapitalist-burjuva düzeninde toplumsal irgat konumuna çekilmiştir. Kadının toplumsal doku içinde ezilmesi ekonomik nedenlere bağlanır. "Proleter işgücünün kapitalistlerce sömürüsü, verilen çok az ücretlerle, erkek dünyasının talebine uygun büyüklükte bir fahişe arzını sağlar."[447] Kadını bu kötü yoldan kurtarmanın yolu ona erkeklerle eşit ücret sağlayacak bir iş sahibi yapmaktır. Sosyalist düşünce kadın sorununu genel proleter sorunu içinde ekonomik ilişkiler bağlamında yani bir alt yapı sorunu olarak görür. Kadını bir mal ve sömürü aracı olarak gören kapitalist-burjuva düzeninin yıkılmasıyla kadın da özgürlüğüne kavuşacaktır. Hakikatte SSCB bunu başarmıştır. Fakat bu kez kadın parti bürokrasisinin elinde cinsel bir metaya dönüşmüştür. Kapitalist-burjuva aktörlerinin yerini parti, kolhoz yöneticileri almıştır. Kadın için kapalı fahişelik dönemi başlamıştır artık. Bu bakımdan Marksist / Sosyalist feminist anlayışın dayanacağı sağlam bir zemin yoktur.

Bu yüzden bizim ilk Marksist kadın şairimiz Yaşar Nezihe Bükülmez kendi kurtuluşunu feminist hareketten çok Marksist –proleterya hareket içinde görür.

1 MAYIS[448]

- Türk işçisine-

Ey işçiler! Bir Mayıs: Sizin serbest gününüz;
Yürüyünüz ileri, "aydınlık"tır önünüz.
Atelyeler kapandı, dünya sanki uykuda,

---

[446] Clara Zetkin, **Kadın Sorunu Üzerine Seçme Yazılar,** Haz. N. Krupskaya- W. Pieck, 2. bs. İnter yay. İst. 1992, s. 131.

[447] **Age.**, s. 136.

[448] **Aydınlık**, nr. 21, Mayıs, 1340 / 1924.

Şimdi istismarcılar hep telaşla, korkuda
Bugün kızıl bayrağın kızıl nurlar saçarken,
Yarın için kurtuluş yollarını açarken
Meşru olan hakkını istemekten usanma.

"Sabr et biraz-." derlerse bu sözlere inanma
Burjuvazi yalanla dolabını döndürür,
Kalbindeki emelin nurlarını söndürür.

Sen bir mağdur işçisin, senelerce ezildin.
"Bir Mayıs"ta hürroldun, bunu bir bayram bildin.
Evet hürsün, yarın da hürrolmaksa emelin,
Esaret bağlarını kırsın kuvvetli elin.
Bir günlük hürriyetin sana bayram oluyor,
Dudakların gülüyor; kalbin sevinç doluyor.
Fakat... İdrak etmedin sen hakikî bayramı,
Yine yarın hırpalar maişetin alarmı.
En büyük bayram sana hakkını aldığın gün,
İstismardan kurtuluş ne tatlıdır bir düşün.
Böyle daim birleşip kuvvetini göster sen!
İttihaddan ayrılma, galib olmak istersen.

Patronların elinde sen oyuncak değilsin
Biraz kaldır başını, sana başlar eğilsin.

Kadınlarının durumu hakkında Türk toplumunun yapısına Marksist / Sosyalist feminist kuram gözüyle baktığımızda, aile kurumundan başlamanın yerinde olacağını düşünüyoruz. Buna göre ata erkil aile, töreler ve sosyal ahlâk nizamı üst yapıyı yani ideolojik yapıyı, aile içindeki kadınlar,(anne, kız çocuklar ve gelinler) alt-yapıyı oluşturur. İdeolojik üst-yapı ata erkil nizamın erkeğe tanıdığı sonsuz kudretle şekillenmiştir. Erkek egemen dünya üst-yapı ideolojisini temsil eder. Kadının geleceğini belirleyen bu üst yapıdır. Erkek egemen üst yapı gücünü törelerin kendisine tanıdığı ayrıcalıktan alır. Bir bakıma feodal devrin sınır tanımaz hukukunun izdüşümüdür bu. Öyle ki mensubu oldukları dinin emir ve yasaklarını da bu uğurda görmezden gelmeye alışıktırlar. Sinemaya gitti diye, radyodan şarkı isteğinde bulundu diye aile meclisini toplayarak kızlarının ölümüne ferman çıkarabilecek kadar bir iktidar fetişizmine kapılan babalar vardır. Onlar kızlarının kiminle ne zaman evleneceklerine karar verme yetkisine de sahiptirler. Böyle katı bir feodal zihniyet kendi iktidarını kaybetmemek için çekirdek aileye dönüşmeyi de reddedecek, iş, eğitim ya da yakınlarını ziyaret için bile aile fertlerine izin vermeyecektir. Kendi feodal güçlerini sürdürebilmek için hiçbir sosyal

sorumluluklarını almadıkları halde yapabildikleri kadar çocuk doğuracaklardır. İşte bu ideolojik üst-yapının ezdiği alt-yapının hayat sahneleri son yüzyılda sanat ve edebiyat eserlerini, sinema ve televizyona yansımıştır.

Kadının sosyo-ekonomik ve cinsel bir figür olarak alt-yapıyı temsil etmesine örnek olarak Nâzım Hikmet'in Kadınlarımız şiirinin bir bölümünü okumak yeterlidir sanırım.

(...)
Ve kadınlar
birbirlerinden gizleyerek
bakıyorlardı ayın altında
geçmiş kafilelerden kalan öküz ve tekerlek ölülerine.
Ve kadınlar
bizim kadınlarımız:
korkunç ve mübarek elleri
ince, küçük çeneleri, kocaman gözleriyle
anamız, avradımız, yarimiz
ve sanki hiç yaşanmamış gibi ölen
ve soframızdaki yeri
öküzümüzden sonra gelen
ve dağlara kaçırıp uğrunda hapis yattığımız
ve ekinde, tütünde, odunda ve pazardaki
ve kara sabana koşulan ve ağıllarda
ışıltısında yere saplı bıçakların

oynak, ağır kalçaları ve zilleriyle bizim olan
kadınlar,
bizim kadınlarımız
(...)

Ezilen alt-yapının kurtuluşu sosyal bir figür ve birey olmaktan geçer. Bunu da sağlayacak olan zorunlu eğitimdir. Ancak bu yolladır ki kadın kendisini sosyal, kültürel ve ekonomik bakımdan erkekle eşitleyebilsin. Çarpık sosyo-ekonomik düzen kadınların oluşturduğu alt-yapıyı sarsmaktan uzaktır. Erkeğine (baba, koca, kardeş) ekonomik bakımdan bağlı kadının bu kısır döngüyü değiştirmesi imkânsızdır. O halde yapılacak iş ideolojik üst-yapıyı değiştirmektir.

Fakat ne yazık ki Türk edebiyatında verilen eserlere bakıldığında ne anarşist feminizmin ne de Marksist feminist kuramın ön niyetiyle yazılan eserlerin bu düşüncenin yansımasını görememekteyiz. Bizdeki feminist edebiyat Marksist olmaktan çok burjuva karakterlidir. Maddi bakımdan doyuma ulaşmış belli bir kadın zümresinin cinsel fantezileri ile sosyal

rollerini renklendirecek arayışlarını sergilemeyi yeğlemiştir. Hayatın nesnesi olmaktan kurtulup öznesi haline gelen bu kadın figürleri bir başka tuzağın içine sürüklenmekten kendilerini alamazlar. Bu kez de tatmin edilmeyi bekleyen kadınlık duygularının nesnesi haline gelirler. Sermaye ve akıl oyunlarının egemen olduğu bir dünyada bir güç/iktidar fetişizmine kendilerini kaptırmaktan kurtaramazlar. Böylelikle Simone de Beauvior'un sorusuyla başladığınız yere döneriz: Kadın Nedir?

HERMENÖTİK EDEBİYAT KURAMI

Yunus bir söz söylemiş
Hiç bir söze benzemez
Münafıklar elinden
Örter mânâ yüzünü

Hermenötik köken itibariyle antik Yunan tanrılarından edebiyatın yaratıcısı, tanrıların habercisi, onların insanlarla iletişimini kuran Hermes ile yine aynı dilde konuşmak anlamına gelen *hermeneuein* fiilinden türetilmiş bir kavram olarak kabul görmüştür. Hermenötik kelimesi yorumcu/müfessir anlamındaki Yunanca *Ερμηνεύς* teriminden türetilmiştir. Tanrılarla insanlar arasında bir tür aracılık yapan mesaj taşıyan Hermes'in bu işi yaparken araya kendi yorumlarını da eklediğinden, yorum bilimine onun adından türetilen Hermenötik denmiştir. O halde bir ana metin bir de onu yorumlayıp sunan aracı vardır. Felsefî anlamıyla yorumbilgisi / tefsir, felsefî ve bilimsel metinleri anlama bilgisi kavramlarını karşılamaktadır. Kavram ilk kez XVII. Yüzyılda Johann Conrad Dannhauer tarafından kullanılmıştır.

Hermenötik başlangıçta Hıristiyan teolojisi sahasında yorum tartışmalarından ortaya çıkan bir metodoloji bilgisi olarak kabul edildi. Kavramın kaynağında bütün dinlerde yaşanan dinsel metinlerin yorumu / tefsiri sorunsalı yatmaktadır. Kavram daha sonra ilahiyat alanının dışına çıkmış ve genel anlamıyla yorum tartışmalarına kaynaklık eden felsefî bir sistem haline gelmiştir. Gittikçe genişleyen bir kullanım özelliği ve yayılma gösteren Hermenötik sanat ve edebiyat eserlerini anlama, tefsir etme / yorumlama bilgisi olarak da kabul görmeye başlamıştır. Hermenötik, Rönesans ve Aydınlanma Çağı'nda dinsel metinlerin yorumu alanında kullanılmış ve bir 'okuma', 'anlama' ve 'yorumlama' bilgisi kuramı haline gelmiştir.

Edebiyatta Hermenötik bir metinde olduğu düşünülen gizli ya da derin anlamın ortaya çıkarılması ve yorumlanmasında metnin yazarından, yazıldığı dönemden, kullanılan dilden vb. hareketle yorumlanması anlamına gelir. Bir bakıma şimdiye kadar gördüğümüz edebiyat kuramlarını neredeyse içine alan bir okuma ve yorumlama eyleminden sözedilmektedir.

Antik dönemde yorumbilim ile ilgili konuşan ilk filozof Platon'dur. O şairlerle ozanları birbirinden ayırır. İon diyalogunda İon adlı bir şair ile Sokrates'in konuşmalarını nakleder. Platon'a göre şair;

"hafif, kanatlı, kutsal bir şeydir, ilhamı duymadan, kendinden ve aklından öteye geçmeden yaratamaz şiirini. Bu tanrısal vergiye kavuşmamış insanın şiir yazmaya, biliciliği, gücü yetmez."[449] bir varlıktır.

Buna göre Platon şairleri tanrısal yeteneklerle donatılmış naif kişiler olarak tanımlar. Onlar tanrıların yeryüzündeki tercümanlarıdır. (Burada, "Allah'ın sır hazinesi Arş'ın altındadır ve anahtarı şairlerin diline verilmiştir" hadisini hatırlayalım) Ozanlar ise şairlerin tercümanlarıdır. Bu aslında Platon'un tipik idealar kuramının şiire yansımasından başka bir şey değildir. Şair metnin aslını yansıtırken ozan onun taklidini kopyasını yapmaktadır. Divan ve halk şairlerinden bazılarını düşündükçe kimilerinin şair kimilerinin de ozan olduğunu görürüz. Bu bakımdan Platon'un bu tanımlaması daha doğrusu şair-ozan, sanatçı-zanaatkâr ayrımına dikkati çekmesi tarafımızdan da özellikle metinlerarasılık kuramında ilgi gören bir görüştür. Âşık Ömer'in

Karac'oğlan dediğin eski meseldir
Biz âşık saymayız öyle ozanı

derken de bu ayrıma, yani *şair-ozan, sanatçı-zanaatçı* dizgesine parmak basmıyor muydu?

Platon'a göre ozan şairin yorumcusu olduğuna göre metnin güvenirliği ve her yorumda (üretim) değişecektir. Bu da sürekli gerçeklikten, gerçek anlamdan uzaklaşmak anlamına gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında mutlak bilgiye susamış olan Platon haklı olarak yorumlamayı yararlı görmemektedir.

Hermenötiğin orta çağ macerasında daha çok dinsel metinlerin yorumunu ve bunun yol açtığı mezhep ayrışımlarını görürüz. İncil'in, Kur'ân'ın tefsirleri bir bakıma Tanrı'nın bu metinlerde ne dediğini doğru olarak anlama ediminden kaynaklanmaktadır. Hz. İsa ve Hz. Peygamber'in vefatlarından sonra kutsal metinlerin hem sünnet hem de ilmihal uygulamaları için yorumlanması gerekli olmuştur. Batı'da erken dönem hermenötiğin öncüsü sayılan Origenes, "Prensipler Üzerine (Peri Archôn) adlı çalışmasının dördüncü kitabında hermenötik problemine ilk kez sistematik bir yaklaşım sergilemiş"[450]tir. Onun tarafından kurulan Teologlar Okulu çevresinde geliştirilen bu sistem, *"İncil'in içinde yeralan her harfin arkasında bir sır, bir derin anlam aramaya"*[451] kadar götürülmüştür. Bu da Ortaçağ Hermenötiğinin en önemli başarısı olarak kabul edilen "yazının dört anlamı' kuralının

---

[449] Platon, **Diyaloglar, 1**, İon (Şiir Üstüne), Çev. Melih Cevdet Anday, Remzi Kitabevi, 4. bs. İst. 1996, s. 268, 535b.

[450] Metin Toprak **Hermeneutik ve Edebiyat**, Bulut yay. İst. 2003. s. 28.

[451] **Age.** s. 29.

geliştirilmesine yol gösterici bir işleve sahip olmuştur."[452] Başlangıçta mutlak bir kutsal metin iken tefsir ve yorumlarla Platon'un terminolojisi ile söylersek mutlak gerçekten ayrılıp taklit ve kopyalarla gerçeklikten uzaklaşan İncil, bu yöntemle sadece teolojik bir metin olarak değil aynı zamanda sosyolojik, politik ve felsefi bir metin düzeyine indirgenmiştir. Böyle olunca da tefsir ve şerhin yolu açılmış oldu.

J. Cassinus (360-430)'un geliştirdiği kutsal metinde (kelime ve kavram seviyesinde) dört temel anlam arasında ayrım yapmak gerekliliği kutsal metnin en az dört yorumu anlamına gelmektedir. "Bu durumda örneğin metinde Kudüs kelimesi geçtiğinde şu dört farklı anlamı göz önünde bulundurmak gerekir:

1. Kelime anlamı: Kudus'ün Filistin'de bir şehir olduğunu ifade eder.
2. Alegorik anlam: Kudüs'ün kiliseye karşılık geldiğini ifade eder.
3. Ahlakî (manevî) anlam: Düzenli devlete vurgu yapar.
4. Yüksek (anogojik) anlam: Sonsuz yaşama atıfta bulunur."[453]

Şimdi bir müfessir (yorumcu) kutsal bir metni yorumlarken hangi anlamı alacaktır. Hermenötik bu dört anlamdan birini olduğu kadar dördünü de kabul etmektedir. *Kim ki bilir Farisi / gitti dinin yarısı* sözünü eski yazıda *din* ile *deyn* (borç) kelimesinin aynı yazılması sebebiyle *din* diye okuyup yorumlayanlar olduğu gibi *deyn* diye okuyup yorumlayanlar vardır. Birinde Farisi öğrenmenin insanı dinden çıkaracağı, bu dile ait metinlerin ya da bu dili konuşanların gayri İslâmî niteliklere sahip olduğunu ima edebildiği görülür; ötekinde ise dini *deyn* diye yorumlayanlar da ilk yorumun tam aksine Farisi bilmenin Müslümanın borçlarının yarıya düşebileceğini ima ettiğini kabul edebilir. Kudüs kelimesi karşısındaki müfessirin kaldığı ikilemi yansıtan bir durumdur bu.

Hermenötik, Reform döneminde Martin Luther'in İncili doğru anlama zemininde yaptığı tefsir belki de bu yorumbilimin teoloji sahasındaki en önemli atılımıdır. Luther kutsal metinlerin ayetlerini kendi başlarına alegorik çerçevede değil İncil'in genel bütünü ve anlamı içinde yorumlanması gerektiğini vurgular. Daha da ileri giderek İncil'in sonradan yapılan yorumlarına değil başlangıçtaki anlamının temel alınması gerektiğini söyler. Ahmet Haşim Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar adlı poetikasında şiiri; "resullerin sözü gibi, muhtelif tefsirata müsait bir vüs'ât ve şumûlü haiz olmalı." der. Haşim şiiri resullerin sözü gibi çeşitli yorumlara açık olması gerektiğini söylerken anlamı daraltan değil zenginleştiren bir çoğul okumayı

---

[452] Age. s. 29.

[453] Age. s. 29.

kastetmiştir. Hermenötik anlamı teke indirirken bu zenginliği kaybetme tehlikesi yaşar.

Hermenötiğin amacı okur ile metin arasındaki tarihsel uzaklığı ortadan kaldırmak metni genel anlamına bir zarar vermeden güncel kılmaktır. Bir ortaçağ kuramcısı ve aynı zamanda bir ilahiyatçı olan Schleiermacher (1768-1834), hermenötiğin amacını "bir sözün tarihsel, sezgisel, öznel ve nesnel olarak yeniden yapılandırılması şeklinde tanımlar."[454] Bunun için yorumda yanlış anlamaları ortadan kaldıracak birtakım kurallar koyar. Bunlardan biri metnin yazarının seviyesine çıkmaktır. *"bu nesnel açıdan yazarın kullandığı dili, öznel açıdan ise onun yaşamını tüm yönleriyle bilmek anlamına gelir."*[455] Bir üçüncü kural ise yazarın içinde yaşadığı dönemin özelliklerini bilmektir. Bu hemen akla sosyolojik, tarihsel ve biyografik eleştiri yöntemlerini getirmektedir. Başka bir deyişle Schleiermacher'in teklifi bir metni yorumlarken metnin yazıldığı dönemin dilini, diyalektiğini, yazarın yetiştiği sosyolojik ortamı ve nihayet onun biyografisini bilmek gerekir. Fuzuli'nin Şikâyetname'sini yorumlarken Fuzuli'nin hayatının bütün ayrıntılarıyla bilinmesi gerekir. Zira Şikâyetname'de şikâyet konusu olan şey şaire bağlanan emekli aylığını bir türlü alamaması üzerine içine düştüğü çaresizliktir. Metnin dili XVI. Yüzyıl dilidir. Bunu yazarın hayatına bağlı olarak çıkartıyoruz. Ortam ise Osmanlı Devleti'nin en şa'şaalı devri yani Kanuni Sultan Süleyman dönemidir. Ama bu dönemde devlet dairelerinde rüşvet başını almış yürümüştür. Bu bakımdan Şikâyetname'yi yazarın psikolojisinin yansıdığı ya da sosyolojik olduğu kadar tarihsel bir belge olarak da okuyabiliriz. Bütün bu veriler metni doğru yorumlamamıza yardım eder. Fakat her metin Şikâyetname kadar şanslı mıdır? Ya yazarını bilmediğimiz bir metinle karşılaşsak onu nasıl yorumlayacağız. Metnin dili ve kimi anlama yardımcı olacak işaretler bu konuda tek başına yeterli olabilir mi? Tanrı kelamını bile tefsire tabi tutarak yanlışlıklara yol açabilen bu yöntem tamamen savunmasız bir edebiyat metni karşısında daha serbest ve hoyrat davranmayacak mıdır? Schleiermacher ilk aşamada metni yazar kadar sonra da ondan daha iyi anlayabileceğimizi söyler.[456] Metne tarihsel uzaklıktan bakıldığında bu mümkün olabilir. Hatta önceki bahislerde de gördüğümüz gibi yazarın duyguyu dile çevirme konusundaki başarısı da bu yorumu etkileyebilir. Ama Hermenötiğin amacı metni yazardan iyi anlamak değil 'doğru' anlamaktır. Schleiermacher görüldüğü gibi okur / yorumcuyu yazarın seviyesine hatta olabildiğince onun üstüne çıkarmayı amaçlamaktadır. Schleiermacher göre;

---

[454] **Age.** s. 42.

[455] **Age.** s. 42.

[456] **Age.** s. 42.

> "bir edebî metin bir yandan yazarın tüm yapıtının bütününe yani bağlı olduğu yazın türüne ait iken (metnin nesnel etkenleri) bir yandan da bu metnin özgün anlamı yazarın yaratma anındaki öznelliğine (metnin öznel etkenleri) bağlıdır."[457]

Schleiermacher'in metni anlama yöntemi *Hermeneutic circle* denilen *yorumsama dairesi* kavramı etrafında gerçekleşir. Anlam Schleiermacher'e göre;

> "daima önceden bilinene bir başvuruyu içerdiğinden dairesel ve diyalektik bir bakış içerisinde işleyen yaratıcı bir yeniden -formüllendirme ve yeniden-yapılandırmadır."[458]

Hermenötiğin kullandığı yöntemlerden biri de Gramatikal Yorumlama'dır. *"Dilden yola çıkarak dilin yardımıyla bir metnin (konuşmanın) tam anlamının belirlenmesi sanatı olarak"*[459] nitelenebilir. Kelimelerin birden fazla karşılığının değerlendirilmesi ilkesine dayanan bu yöntem aslında Ortaçağ'ın alegorik yorumlama yöntemine yakındır. Daha sonra yapısalcıların deneyeceği metnin anlamını bulmak için yeni bir dizge kurmak ediminin ilk örneğini bu yöntemde görürüz.

Psikolojik Yorumlama ise metnin yazarının niyetini ortaya koymak şeklinde özetlenebilir. Yazarın niyeti metnin anlamı ve yorumu olarak yansır. Niyetin ne kertede gerçekleştiği ise ayrı bir tartışma konusudur. Yazarın niyeti onun biyografisinden alınan verilerle metnin yorumlanması şeklinde tecelli eder.

W. Dilthey Hermenötik'i tinsel bilimlerin yöntemi, 'anlama' yöntemi olarak belirler.[460] Martin Heidegger ise, *"insan varlığını anlamak olarak temellendirir."*[461] Dilthey anlamayı temel ve yüksek anlama diye iki önemli aşamaya ayırır. Temel anlama hayatın pratiği içinde kullanılan kimi işaret, jest, ifade, konuşma, kahkaha, ağlama, çığlık vb. gibi ses birliklerinin karşılıklı iletişime uygun olarak anlaşılmasıdır. Orduda selam, gündelik hayatta merhaba ve selamlaşma biçimi bu türden bir temel anlamaya karşılık gelir. Bu çeşit anlamada yorum, ima ve jestlerin özel tasarrufu gibi durumlar anlama dışında tutulur. Yüksek anlama ise, *"bir eserde veya bir yaşamda verilenin tümevarımcı bir yol izlenerek bir eserdeki veya bir kişideki bağlamla*

---

[457] E. Göka-A. Topçuoğlu-Y. Aktay, **Önce Söz Vardı, Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme,** Vadi yay. Ank. 1995, s. 30.

[458] **Önce Söz Vardı,** s. 30.

[459] **Hermenötik ve Edebiyat,** s. 42.

[460] İsmail Tunalı, **Estetik**, s. 114.

[461] **Estetik**, s. 114.

ilişkilendirilerek gerçekleşmesi"[462]dir. Bu durumda bu kuramın önemli ögelerinden *tekrar yaşama* ilkesi devreye girer. Zira bu kurama göre sanat şiirsel bir zevk ve fantezi değildir, ama o *"yaşanmış deneyime ait bir gerçeğin ifadesidir."*[463] Fakat tekrar yaşama bir einfühlung (özdeşleyim) de değildir. Dilthey'in yorum düşüncesi *"edebî sanat eserinin yorumunu insanın kendisini anlamasının tarihselliliğine yerleştirilmiştir."*[464] Öyle ki Hermenötik kimi metinlerin gerçek anlamını ortaya çıkarmakla kalmaz onu yazarından daha iyi anlamaya da yönelir ve kimi zaman bunda başarılı olur.

Dilthey"e göre *"Sanat hayatın en saf ifade biçimidir."*[465] Şiir örneğinden hareket edilirse bir şiir metni tekrar yaşamaya müsait bir yapı olarak kabul edilir. Ahmet Haşim'in Merdiven şiiri;

Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak
Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak

dizeleriyle başlar. Yüksek anlama bu şiirde yer alan *anlamı* şairinin dışında bir okur/yorumcu olarak anlama sürecidir. Okur şiirin temel anlamıyla yetinmeyip yaratıcısının sahip olduğu yüksek anlam(a)'yı yakalamaya çalıştığı an Dilthey'in yüksek anlama dediği eylemi gerçekleştirmiş olur. Dilthey yüksek anlamının şartı olarak 'tekrar yaşama'yı öne sürer. Bunun da gerçekleştiği en uygun metin edebiyat eserleridir. Merdiven şiirini yaşayarak okuyan okur yüksek anlamayı gerçekleştirmiş demektir. Zeki Müren'in şarkı okuyuşunda bir yeniden / tekrar yaşama eyleminin gerçekleştirdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Sadece önündeki notaları usulüne göre seslendirip geçen bir okuyuş / yorum değil, aynı zamanda şarkının fabulasından başlayarak yaratıcısının (besteci) eseri meydana getirirken yaşadığı ruh halini de hissederek besteyi icra etmektir söz konusu olan. Bu okuma ve yorum biçiminin Aristo'nun katharsis'inden farklı olduğunu hemen belirtelim. Zira okuru / yorumcuyu yazarın seviyesine çıkarmayı amaçlayan bu kuramın 'tekrar yaşama' gibi bir yolu izlemesi doğal bir sonuçtur. *"Dilthey yüksek anlamayı özgü ihtiyaçların doğal bir sonucu olarak görür."*[466] O halde Merdiven şiiri ancak *tekrar* yaşama ya da *yüksek* anlamayla anlam açısından hedefine ulaşabilir. Bu bakımdan her okuma bir güncelleştirmedir. Metinle okur arasında yazarı bile aşacak ya da onu metnin dışında tutacak bir anlama

---

[462] **Hermenötik ve Edebiyat**, s. 68.

[463] Richard E. Palmer, **Hermenötik**, Çev. İbrahim Görener, Anka Felsefe, İst. 2002, s. 165.

[464] **Hermenötik**, s. 165-166.

[465] **Age.** s. 165.

[466] **Hermenötik ve Edebiyat**, s. 67.

becerisi arzulanır. İdeal olan bu tür okumadır. Fakat bunun güçlüğü ortadadır. Haşim'in şiiri nitelerken sarfettiği 'resullerin sözü gibi" tabirinden kastı budur. Fakat aynı Haşim, *"Mânâ araştırmak için şiiri deşmek terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra'şe içinde bırakan kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek."* diyerek şiirde anlam araştırmasına karşı çıkmıştır. Halbuki Hermenötik Haşim'in dediğinin aynısı yani anlam araştırmak için metni didik didik etmeyi amaçlamaktadır. *"Şair ne bir hakikat habercisi ne bir belagatli insan nede bir vaz'-ı kanundur."* diyen Haşim Hermenötiği tümden dışlayan bir tavır sergilemesine karşın şiirleri yorumbilim açısından bakir metinler olarak gözükmektedir.

Edebi eserlerin hermenötiği metnin doğru anlaşılması ve yorumuna dayanır. Bu da birtakım kriterler ya da değer ölçütlerini gerekli kılar. Bu kuramla uğraşanlar metnin birden çok anlamı olduğu görüşüne sıcak bakmazlar. Bununla birlikte edebî metinleri anlamaya ve yorumlamaya yönelik ortak kabullerin süzgecinden geçmiş bir yorumbilgisinin esasları ortaya konmuş değildir. Hatta bu konuda dinsel metinler edebî metinlere göre daha şanslı sayılabilir. Zira dinsel metinleri yorumlayan müfessirlerin elinde bir temel kaynak –meselâ İsâm için Kur'ân- ve yardımcı kaynaklar –hadis kitapları- ve oturmuş bir sünnet geleneği, dil ve onun retoriği gibi anlama ve yorumlamayı kolaylaştıran aygıtlar söz konusudur. Bir edebî metni anlamaya ve yorumlamaya yönelik öncü bulgular ya da ölçütler yine metnin kendisinden ve benzer metinlerden çıkarılmak zorundadır. Bu yüzden bu kuramın pratik sahada uygulamaları neredeyse yoktur.

Hermenötik edebî metnin biçiminden çok anlamıyla ilgilendiği için dikkatini o anlamı ele verecek bilgi ve birikime yöneltmiştir. Bu bakımdan elden geldiğince daha çok materyal ve bulguyu kullanmayı ve değerlendirmeyi amaçlar. Zira bu kuramla amaçlanan metnin gizli ve derin anlamını ortaya çıkarmaktır. Bunun için her yol denenebilir. Çok anlamlılığı reddeden Hermenötik tek ve temel anlamı bulup yorumlamayı amaçlar.

Metnin göndermeler ve varlıklar dünyasını hesaba katarak Hermenötik'in *"bir metin teorisini bir tarih-kültür felsefesini ve bir insan felsefesini içine aldığı"*[467] söylenebilir. Bu kuramın öncülerinden Gadamer Hermenötik'i *anlama* (subtilitas inteligendi), *yorumlama* (subtilitas explicandi) ve *uygulama* (subtilitas applicandi)[468] olmak üzere üç ögeye ayırır. Bu aslında Dilthey'in hermenötiğinin düzeneği olan, *deneyim, ifade, yaşanmış deneyimin nesnelleştirilmesi ve anlama* dizgesinden farklı bir şey değildir. Nesnelere bakarak (metin de bir nesnedir) onları anlama, yorumlama

---

[467] **Estetik**, s. 114.

[468] **Age.** s. 114.

ve sonra da uygulama insanlık tarihinin çok eskiden beri kullandığı bir *signifaction* (işaret) dilinin açılımıdır. Mağara duvarına avlayacağı hayvanın resmini çizen ilkel insanın niyeti yaptığı bu resme bakacak yakınlarına bir resimden hareketle bir av seferini anlatmaktır. Aynı resme bakan avcının yakınları bir av olayı ile karşı karşıya olduklarını anlarlar ve bunun nasıl bir av olabileceğini yorumlayabilir hatta kurama uygun olarak kendileri de bu ava katılarak uygulayabilirler. O halde ilkel şekliyle gerekli olan ilk şey bir ortak dil, kültür, tarih, bilgi ve estetik göndergeler dizgesine, mirasına sahip olmaktır. Zira metin yorumunu bu kadar geniş bir perspektiften ele alan ve ondan en az üç ögeli bir okuma edimi bekleyen kuramın aşması gereken engelleri olacaktır. Bir kere metin yorumlama tıpkı rüya tabirinde ya da yorumunda olduğu gibi öncül bir birikime ve semboller, durumlar ve olaylar mirasına sahip olmalıdır. Rüyada görülen bir nesnenin ne anlama geldiği daha önce görülen rüyaların yorumlanması ve rüyanın gerçekleşme dizgesine uygun olarak o nesnenin kazandığı anlamla ilişkilendirilir. Bu bakımdan metnin yorumu böyle bir nesneler (sözce ya da metin parçacıkları) dizgesine sahip olmalıdır. Metnin yorumunu yapan müfessir / yorumcu metne kendi perspektifinden yani sahip olduğu kültür, birikim, dikkat ve donanımla bakacağından aynı metne bakan başka birinin vereceği anlam ve yapacağı yorumdan farklı bir kanaat ortaya koyabilir. Hermenötik bu anlamda çok anlamlılığı kabul eden bir kuram değildir. O metnin tek ve şaşmaz doğru anlamını yakalamak peşindedir. Bu zaman sorunlardan biri metni yorumlayacak olanın niteliği noktasında düğümlenmektedir. Tanpınar'ın, Mehmet Kaplan'ın, Ataç'ın ya da başka bir eleştirmenin bir metni anlayıp yorumlamasıyla donanımı onlar kadar zengin olmayan bir başka okurun yorumlaması aynı mı olacaktır? Kaldı ki yukarıda adı zikredilen eleştirmenlerin kimi anlama ve yorumlama yazılarında ne büyük hatalar yaptıkları da edebiyat dünyasında bilinen olaylardandır. Bu kuramın öncülerinden Gadamer, *"insan anlama faaliyetini yaparken ön fikirlerden kurtulamaz"* diyerek bu konudaki tehlikelerden birini işaret etmiştir. Edebiyat tarihindeki kimi figürleri salt ideolojik tercih ve kimliklerinden dolayı mahkûm edişimizin arkasında bu tehlike yok mudur?

Gadamer bunu tarihle olan ilişkimizle açıklar. Buna göre okur tarihle doğrudan ilgilenmese de bilincinin derinliklerinde tarihsel sürekliliğin gölgesi vardır ve geçmişe ait bir metinle karşılaştığımızda bu bilinç uyanır; metnin anlam ufku ile yorumcunun anlam ufku ister istemez birleşir. Bu durumda ortaya yeni bir anlam çıkar. Bu anlam farklı bir anlamdır. Kayıkçı Kul Mustafa'nın Genç Osman Destanı'nda yer alan;

İbtida Bağdat'a sefer olanda
Atlayıp hendeği geçti Genç Osman
Yıkıldı sancaktar kaptı sancağı

İletti bedene dikti Genç Osman

Dizeleri metnin kendi anlam ufku ile okurun kendi özel anlam ufkunu ister istemez birleştirir. Böylelikle metinle okur arasındaki tarihsel uzaklık ortadan kalkar. Metni güncelleştirir. *"Selam verdim rüşvet değül deyü almadılar, hüküm gösterdim faydasızdır deyü mültefit olmadılar"* diyen Fuzuli'nin, *Şikâyetnamesi* de bu yöntemle okunduğu zaman bir anda güncelleşmiş olur. İster metnin anlam ufku ile okurun ufkunun birleşmesi, ister tekrar yaşama, isterse güncel kılma yöntemleri olsun hepsi metni doğru yorumlamaya yönelik çabalar olarak görülür.

Yukarıda Schleirmacher, Dilthey ve Gadamer'in yorumbilime verdikleri anlam ve önerdikleri yöntem konusunda birbirlerinden ayrıldıklarını ortak bir dizgede buluşamadıklarını gördük. Bu farklılığı belki de kavramın (Hermenötik) kendisinden kaynaklanan farklı bakış açılarını ve yorumlama biçimlerini içerdiğinden bir ortak yöntem bulunamamıştır. Gerçi bu kuramcıların birbirlerine tarihsel uzaklıkları, herbirinin farklı dönemlerin düşünce yapılarına sahip olmaları gibi aşılması imkânsız engeller bu kuramın tutarlı bir sistematiğe ulaşmasını önlemiştir denebilir. Bu yüzden yorumbilim ancak XlX. yüzyılda genel bir anlam kuramına dönüşmeyi başarabilmiştir.

Hermenötik bir yandan kuramın başlangıç aşamasında olduğu gibi kutsal metinleri başlangıçtaki anlamlarına itibar eden yorumu, bir yandan da edebiyat metinlerini de içine alan bir çerçeve içinde tek gayesi metnin 'doğru' ve 'gerçek' anlamını ortaya çıkarmaya çalışan bir gayretin içinde olmuştur. Kendisini 'doğru' ve 'gerçek' anlamı ortaya çıkarmaya odaklayan bu kuram metnin içinde kimi zaman 'gücül' durumda bulunan başka anlamlara kapısını kapama yanlışlığına düşebilmiştir. Zira 'gerçek' ve 'doğru anlama bulmaya odaklanan bakış açısı metni kendi yazıldığı dönemin dış (sosyolojik, tarihsel ve politik) ve iç (dil) şartları içinde bir yoruma tabi tuttuğundan, yorum ya da anlam ortaya konduğundan sınırlayıcı olabilmektedir. Zira metnin yazıldığı dönemin sanat, dil ve düşünce yapısına uygun düşmeyen metinler bir bakıma ayıklanarak ya da zorlama yorumlarla bir 'anlam yakıştırması'na uğrayabilmektedir. Aşağıda Yunus Emre'nin bir şiiri için yapılan farklı yorumların nedeni işte yukarıda sıraladığımız kimi aksaklıklardır.

Edebiyat eseri herşeyden önce dilsel bir yapıdır. Üstelik yaygın ve doğal dilden farklı bir kodlamayla zenginleşmiştir. Yorumcu önce bu dilin bütün imkân ve imkânsızlıklarını, diyalektiğini, göndermeler ve semboller dünyasını, tarihsel serüvenini ve nesneleri algılama biçimini bilmek çözmek zorundadır. Bu da yetmez onu yaratan ve kullanan milletin özelliklerini estetik, duygusal ve düşünsel yapısını da bilmek zorundadır. Metinlerin ima ve işaret sistemini de çözmesi gerekir. Dinin cevaz verdiği basit bir hülle olayını kavrayamayıp Pîr'e'yi *pire* okuyup kocasından boşanan kadını tekrar evlendirmek için bir pire'yle evlendirmek gerektiğini tefsir eden bilim

adamının düştüğü yanılgının arkasında metnin diline ve kültürüne tam anlamıyla vakıf olamamanın paradoksu yatar. O halde yorumcunun ilk aşamada çözmesi gereken mesele dille ilgili sorunsaldır. Kimi kuramcıların sanat ve edebiyat dilinin aynı kimilerinin ise farklı olduğuna dair görüşleri bu çalışmanın değişik safhalarında temas etmiştik. Bundan başka metnin yapısı, kurgusu, biçimi, ögeleri vd. unsurlar sağlıklı ve doğru bir algılamayı ve onu izleyecek olan yorumu ve uygulamayı gerektirecektir. Yaban romanı yayımlandıktan sonra, kimileri bu eseri köy sorunsalına eğilen bir metin, kimileri Kurtuluş Savaşı'nın Eskişehir / Porsuk Çayı platosundaki görünümü kimileri de bir aydın problemini işaret ettiğini yazmışlardır. Aynı metin karşısında kalın çizgileriyle üç farklı görüş aslında yukarıda ifade edildiği üzere okuyucuların perspektiflerini gösterdiği kadar donanımlarını da ortaya koymaktadır. İşte bu aşamada yazar ortaya çıkmakta ve 'niyeti'nin ne olduğunu açıklamak gereğini duymaktadır. Bu da yorumbiliminin başka problemlerinden biridir. Yakup Kadri, Yaban romanının aslında bir romans olduğunu ve savaşın bir fon olarak kullanıldığını söyleseydi bizler okurlar olarak bu görüşe itibar edecek miydik? Elbette hayır! D.H. Lawrence "öykücüye değil öyküye inan" derken bu paradoksa parmak basmak istemişti.

Bir kez hermenötik yazarı öldüren, onu metinden kovan Gadamer, *"sanatçının kendi eseri hakkında yaptığı yorumu ciddiye almamak gerektiğini"*[469] söyler. Fakat bu da yorumbilim açısından çok keskin ve tehlikeli bir uygulamaya kapı açabilir. Yazarın hiçbir bakımdan kendi eseri için yaptığı yorumu kabul etmemek gibi okuyucunun ya da kuramcının bir lüksü olamaz. Ancak metnin desteklediği ve belli dayanaklara sahip yorumlar itibar görebilir. Yazarın ortaya koyduğu eserden memnun kalmayan okuyucu / yorumcu memnun kalmadığı bu içeriği kafasında oluşturduğu içerikle değiştirmeyi düşünür. Hatta bunu gerçekleştirir. Kendi anlamının kıyafetine soktuğu metni bir de yorumlar.

Hermenötik kuramının oturduğu temel ilkelerden biri 'doğru anlama'dır. Bir şey ancak doğru anlaşıldıktan sonra 'yorum(sa)lanabilir. Fakat bu göründüğü kadar kolay bir durum değildir. Günlük konuşma dilinde yanlış anlaşılmaktan yazılı metinlerin yanlış ve eksik anlaşılmasına kadar halledilmesi gereken bir dizi problem vardır. Günlük konuşmalarımızda 'beni yanlış anladın", "ben onu kastetmemiştim", ya da "öyle demek istemedim", "yanlış anlaşıldım" cinsinden ifadeler sözlü ya da yazılı metnin muhatap tarafından algılanış biçimini yansıtır. Görülecek hizmetlerin aksamaması ve bir yanlış anlaşılmaya sebebiyet vermemek için orduda alınan ve verilen emirlerin "anlaşıldı mı?", "anlaşıldı" teyidi ile sağlanması boşuna değildir.

---

[469] **Hermenötik ve Edebiyat**, s. 125.

Hermenötik kimi felsefe, dinsel ve hukuksal metinlerin tefsiri ve iyi anlaşılması için ortaya çıkmış bir yorum uğraşıdır. Edebiyatta uygulaması daha sonralarıdır. Bu alanda ortaya çıkan problemlerden biri de okurun (yorumcunun) metne olan 'tarihsel uzaklığı'dır. Bu kavramdan kastedilen okurun uzak ya da yakın geçmişte yazılmış bir edebiyat metnini 'doğru' okuyup anlaması için bu metnin kullandığı dili, kelime kadrosunu, imge yapısını, diyalektiğini, kimi kelimelerin zamanla aşınmış anlamlarını bulmak ve onları yeni dile ya da yaşayan dile çevirmektir. Bir bakıma o metni güncel kılmak eylemidir bu. Yunus Emre'nin bir şathiyesinin bu konuda tipik bir örnek olduğunu düşünüyorum.

Yunus'un *Çıktım Erik Dalına* Şiirini Hermenötik Okuma Denemesi:

Çıktım erik dalına
Anda yedim üzümü
Bostan ısı kakıyıp
Der: "ne yersin kozumu?"

Uğruluk yaptı bana
Bühtan eyledim ona
Çerçi de geldi aydur:
"Har i aldın gözgünü?"

Kerpiç koydum kazana
Poyraz ile kaynatum
Nedir? diye sorana
Bandım verdim özümü

Bir küt ile güreştim
Elsiz ayağım aldı
Güreşip basamadım
Gövündürdü özümü

Balık kavağa çıkmış
Zift turşusun yemeğe
Leylek koduk doğurmuş
Baka şunun sözünü

Bir öküz boğazladım
Kakladım sere kodum
Öküz ısı geldi der
İplik verdim cullaha
Sarıp yumak etmemiş
Becid becid ısmarlar
Gelsin alsın bezini

Bir serçenin kanadın
Kırk katıra yükledim
Çift dahi çekemedi
Söyle kaldı kazını

Bir sinek bir kartalı
Salladı vurdu yere
Yalan değil gerçektir
Ben de gördüm tozunu

Kafdağı'ndan bir taşı
Şöyle attılar bana
Öylelik yola düştü
Bozayazdı yüzümü

Gözsüze fısıldadım
Sağır sözüm işitmiş
Dilsiz çağırıp söyler
Dilimdeki sözümü

Bundan da kurtulmadım
Nideyim bilemedim
Bir çerçi de geldi der

Boğazladım kazımı — Kanı aldın gözgümü

Tosbağaya sataştım — Yunus bir söz söylemiş
Gözsüz sepek yoldaşı — Hiç bir söze benzemez
Sordum sefer nereye — Münafıklar elinden
Kayseri'ye âzimi — Örter mânâ yüzünü

Bu manzume şimdiye dek Şeyhzade Muslihiddin Efendi, Niyazî-i Mısrî, Ali Nakşibendi Nevrekânî, İsmail Hakkı Bursevî tarafından şerh edilmiş, Orhan Veli, Sabahattin Eyüboğlu, Cevdet Kudret, Nermi Uygur, Hilmi Yavuz, Ahmet İnam, İsmail Yakıt tarafından da anlamlandırılıp yorumlanmıştır. İlginç olan bütün bu yazarların farklı yorumlara varmasıdır. Eski kültüre ve onun retoriğine bağlı olanlar, Şeyhzade Muslihiddin Efendi, Niyazî-i Mısrî, Ali Nakşibendi Nevrekânî, İsmail Hakkı Bursevî metni daha çok tasavvuf iklimi çevresinde yorumlarlar.

Önce Şeyhzade Muslihiddin Efendi'nin şerhine bakalım:

> "Akl-ı azizim vasıtasıyla nefis ağacının dallarına ve budaklarına çıkdım ve ol makamda kendi vücudumun varlığıyla öz nefsimi derdim, devşirdim... Ol Hâlik'i bildim ve buldum. O, ol dem kalbimin âyinelerini açtı ve nefânî örtüleri kaldırdı ve nefs ağacının budaklarından Hak Teâlâ beni akl-ı mükemmelimle makâm-ı irfana yetiştirdi demektir. Hz. Allah: Ben bu marifeti insan-ı kâmilden başkasına vermedim. Sen onun için kadrini bilmedin. Koz gibi abes yerlere silktin, zâyi eyledin' der (16b-20b)"[470]

Şimdi Niyazi-i Mısrî'nin yorumuna bakalım:

> "İmdi aziz merhum erik ve üzüm ve ceviz ile şeriat ve tarikat ve hakikate işaret ederler. Zira eriğin taşrası yenir içi yenmez. Erik gibi olan meyvaların cümlesi amelin zâhirine misaldir. Ve üzüm gibilerin cümlesi amelin batınına misâldir. Zira üzüm hem yenir hem nice türlü nimetler adına zuhura gelir. (...) ve ceviz sırf hakikate misaldir ki içinde asla atacak bir şey yoktur. Hem yenir hem nice marazlara ve illetlere şifa hasıl olur.
>
> İmdi bir kimse erik talep ederse erik ağacından ister. Ve üzüm talep ederse bağından talep eder ve ceviz talep ederse ceviz ağacından talep eder.
>
> İmdi her kim üzümü erik ağacından talep ederse ol kimesne ahmak ve cahildir. Kuru yere zahmet çeker küllî emeği hebâdır, hâsıl ve mahsulü ancak zahmettir. (...)

---

[470] İsmail Yakıt, **Çıktım Erik Dalına-Yunus Emre'de Sembolizm-**, KB. Yay. Ank. 2002, s. 31.

İmdi Azizin bu beyitten muradı mürşitsiz ben tarikate ve hakikate kendi bildiğim ile amel etmekle vâsıl olurdum deyu çalışanların ahvalini temsil tariki ile beyandır. Yani meselâ böyle olan ve mürşitsiz yola giden kimsenin hali her meyva kangı ağaçta bittiğin bilmeyen ve gönlü üzüm istedikte erikte biter sanan ve erik ağacı deyu ceviz ağacına çıkan kimse ve cümle renkleri siyah sanan kör gibi olur.

Yunus Emre (Allah sırrını takdis etsin) bu hali kendine nisbet etti. Câizdir ki kendi bir zaman böyle mürşitsiz çalışıp bir şey hâsıl edemeyip sonra mürşidine vardı ola. Ve dahi câizdir ki kendisinden muradı gayrilere tariz ve tenbih ola."[471]

Görüldüğü gibi Niyazi-i Mısrî bu manzumeye tasavvuf terminolojisi ışığından bakmaktadır. Buna göre *erik, üzüm, ceviz* sırasıyla *şeriat, tarikat ve hakikat*'e tekabül etmektedir. Yunus Emre bir zaman mürşidsiz tarikatte yol alacağını düşünmüş ve bunun mümkün olamayacağını bu manzumesiyle dile getirmiştir. O zaman bu manzume göndergeleri iyi belirlenmemiş sembolik bir şiirdir denebilir.

Şimdi de İsmail Hakkı Bursevî'nin şerhine bakalım:

"1. vecih: Erik, zahirî amellere; üzüm, bâtını amellere işarettir. Takvada, ta'lim-i ilâhî mündemiç ve amel-i zahirde, mirâs-ı ilm-i ledünnî mündemiçtir. Her kim üzüm lezzetini tatmak isterse önce erik ağacına çıkar ve oradan üzüm tahsiline yol bulur. Erik siyah kabul edilir ve siyah renk Celâl rengidir. Üzüm ise bu renk hilafıdır ve Celâl Cemâl'in kantarasıdır... Bostan sahibi, irşat ehli olandır. Cevizin dört mertebesi vardır: Yeşil kabuk (=şeriat), ağaç kabuk (=tarikat), zar (=marifet) ve içi (=hakikat). İkisi ceset, ikisi ruh hükmündedir. Ana karnındaki cenine tekemmül olmadan ruh üfürülmediği gibi, sâlikin dahi râh (=yolculuk) hâlindeki cesedi şeriat ve tarikatle kemal bulmadıkça marifet ve hakikat feyzinin sırrı zuhura gelmez. Zira her nesne kalıbı üzerine ifrağ olunur ve her netice mukaddemâtı üzerine tertip kılınır. Şeriatin zahirinde zevk ve şevk yok mudur? diye sorulsa cevabı budur ki, tekâlif olduğu cihetten yoktur.

vecih: Erik, üzüm, ceviz ve sair meyve ağaçları varlık bahçesinde ser-zede (=baş göstermiş) olan ta'ayyünat ve a'yan-ı eşyaya (=eşyanın ortaya çıkışı) işarettir ki her birinin cüzî ve küllî isimlerden Hâkim ve Kayyûm'u vardır. Ceviz ağacı, Câmî isminin mazharıdır. Onun için insan-ı kâmile işarettir. Zira dört mertebenin sırrını hâvidir. İlâhî isimlerin her biri aharun (=diğerlerinin) sırrına müştemildir.

---

[471] Burhan Toprak **Yunus Emre**, 2. bs. 1950, s. 211-212.

Burada bilfiil olmuştur... Bir kimse ağaçların en özeli olan erik ağacının hakikatini vasıl ve melekûtuna dahil olsa, onda üzümde, bulduğu zevki bulur. Üzümün isminin sırrına eriğin isminin sırrında muttali olur. Belki müşahede de ilerleme olursa cevizin hakikatini görür. Bu vecihle bütün ağaçların hakikatleri tek bir hakikat olup bir ağaçtan görünür... (26b-27b) Bostan ıssı, Allahu Teâlâ'dır ki, en kutsal feyzle tecelli edip, bostan-ı âlemde sanatının ağaçlarını gösterdi ve her birinde zahiren ve bâtmen nice Esma ile göründü... Kalemden insana kadar bu nur-ı ilâhî cilve-ger (=cilveli) olmuştur. Meselâ: Akl-ı Evvel'de ism-i Bed'i; Arş'da, ism-i Muhît; Anâsırda sırasıyla: Kâbız (toprak), Hayy (su), Muhyî (hava) ve Mumît (ateş), Mevâlidde (=tabiatın oluşundaki üç safhası): Aziz, Rezzâk ve Müzill, melekde Kavî, cinde Latîf ve insanda Cami' ve mertebe-i insanda Refı' ismi gibi.

III. vecih: Müddeî olan şeyhler (=şeyhlik taslayanlar) ve mukallit olan müritler (=taklitçi müritler) hakkında tehekküm ve teşni' (=alay ve ayıplama) vardır. Yani erik dalında üzüm bitmez. Müddeinin erik misali olan zaif hâle üzümdür demesi ile olmaz ve yalın kat zevke ceviz gibi kat -be- kat terakkidir diye laf vurmasından bir nesne sübût bulmaz. Zira müddeî ve mukallit birbirlerini uçura gelmişlerdir... (27b-28b)"[472]

Görüldüğü gibi İsmail Hakkı Bursevî de tasavvuf terminolojisi içinde şiire bir yorum getirmiştir. Çağının egemen şerh anlayışının bir görüntüsüdür bu. Şimdi biraz daha yakın dönemlere gelelim.

Orhan Veli şiirde mânâ konusu üzerine çıkan bir tartışma münüsebetiyle bu manzumeyi kulağı tersinden göstermek, anlamı mutlaka gizleme konusuna örnek gösterir.

"Mânâ dediğim zaman mânâyı kasdediyorum. (...) Bayram haftası dendiği zaman mangal tahtası anlaşılmalıymış. Bir de 'rakı şişesinde balık olsam' sözünün başka bir mânâsı varmış.

Bindim erik dalına
Anda yedim üzümü

Gibi...

İnsanın kulağını böyle göstermeye hakkı yokmuş. İlle böyle göstermeliymiş."[473]

Sabahattin Eyüboğlu bu şiire Batı'da *Humour* denilen 'gülen düşünce"[474] bağlamında Hümanist bir yorum getirir. Cevdet Kudret bu şiiri

---

[472] **Çıktım Erik Dalına**, s. 31.

[473] Orhan Veli, **Bütün Yazıları II, Bindiğimiz Dal,** (Der. Asım Bezirci), Can yay. İst. 1982, s. 130.

kendisinden yedi yüzyıl sonra yazılan Oktay Rifat'ın devrinde tartışmalara yol açan Perçemli Sokak kitabındaki şiirlerle karşılaştırarak her iki şiirin kuruluş mantığındaki benzerliklere dikkati çeker.

"Çıktım erik dalına anda (orda) yedim üzümü
(Yunus)

Mısraının kuruluşundaki mantık ile,

Telgraf tellerinde gemi leşleri
(Oktay)

Mısraının kuruluş mantığı arasındaki yakınlığı sezmemek mümkün değil."[475] der.

Nermi Uygur ise;

"Erik ağacında üzüm yedim diyene ne derler, siz söyleyin. Düpedüz kaçık derler. Ne bilgece kaçıklıktır oysa bu. Tanım gereği eriktir meyvası erik dalının. Erik olmayan bir şey bitmez erik dalında. Biterse erik dalı değildir zaten o dal. Üzümse bağ kütüğünde yetişir. Karşı şeyler erik ile üzüm. Bir bağdaşmazlık dile geliyor bu dizede. Erik dalına çıkan bir şey yemeyebilir; yerse de eriktir zorunlulukla yediği. Bununla da bitmiyor. N'oluyor sonra? Görüyor gören ağaçtakini. Eriğimi ne yiyorsun diye sorması gerekir, değil mi? Oysa ne yiyorsun cevizimi, diye çatıyor. Hem çatan da rastgele meyvacı değil, 'bostan ısısı' kavun karpuz tarlası sahibi... Tam bir bağlantısızlık. Saçmaya erişmek için en temelli mantık yasalarının hepsine birden en ince tuzağı kurmuş Yunus."[476]

Ahmet İnam da bu manzumeye şairin 'yaratıcı gücü' açısından bakar.

"Yunusun bakışı ilginçtir: "Çıktım erik dalına / Onda yedim üzümü". Erik dalından üzüm yenir mi? Neden yenmesin? Yaratıcı insanların bir başarısıdır o, herkese duyurmaya çalışıyor, benim yorumuma göre. Erik dalma çıkıp, yalnızca erik yenilebileceğini düşünen erik dalının "üzüm"le ilgisinin olmayacağını sanan, erik dalı ile üzüm arasındaki ilişkiyi hiç düşünmemiş, araştırmamış insanlara bir uyarıdır, sözleri. İlk bakışta saçma, "gülünç" gelen bu sözlerde, görünenin ardında "derin anlamlar" olabileceği ya da insanların türlü tutarsızlıklar içinde saçma sapan düşüncelere inanmaları konusunda uyarılardır bunlar. Edebiyat tarihimizde "şathiyye" adı verilen bu

---

[474] Sabahattin Eyüboğlu, **Yunus Emre**, Cem Yay. İst. 1971, s. 68.

[475] Nevzat Yesirgil (Cevdet Kudret), **Yunus Emre**, Yeditepe Türk Klasikleri, İst. 1958, s. 21/22.

[476] Nermi Uygur, **Güneşle** (Denemeler), Ara Yayıncılık, İst. 1989, s. 240.

> sözlerin tasavvuf açısından yorumlanıp tartışılması bu yazının amaçlarını aşıyor. Yunus yine aynı şiirde "Kafdağı'ndan bir taşı şöyle attılar bana / Öğlelik yola düştü boza yazdı yüzümü" diyor. Kafdağı'ndan atılan taş az kalsın yüzüne gelecekken yere düşmüştür de Yunus kurtulmuştur! Kafdağı ile ilişki kurabilmenin gücüdür, yaratıcının gücü. Çağımızda soyut matematiksel modelleri içinde yüzlerce yaratıcı fizikçi, gerçekçiliğin sınırlarını zorlamakta, bu açıdan Yunus'un Kafdağı ile iletişimine benzer bir iletişim yaşamaktadırlar! [477]

Halûk Akçam bir yazısında[478] Niyazi-i Mısrî'nin şerhini 'zırva'(!) olarak niteler.

İsmail Yakıt, bizim de yararlandığımız Yunus Emre'de Sembolizm adını taşıyan çalışmasında Şeyhzade Muslihiddin Efendi, Niyazi-i Mısrî, Ali Nakşibendî Nevrekânî ve İsmail Hakkı Bursevî'nin şerhleri zikrettikten sonra kendisi de bir şerh tecrübesine girişir. Önceki şerhlerin tasavvuf perspektifinden ele alındığını söyleyerek şiire felsefî bir yorum getirmeyi dener.

> "Erik dalına erik yemek için çıkılır. Ancak o üzüm yemiştir. Yani umduğunun dışında bir şeyle karşılaşmıştır. Bahçe sahibi de ona ceviz yemekle itham etmiştir. Dolayısıyla dünya hayatı bu şekilde ele alınmalıdır. Kısaca Yunus şunu demek istiyor: Ne umdum, ne buldum? Kimler neyle itham ettiler..." [479]

Görüldüğü gibi 'felsefî iddiasını taşısa da bu yorum da metnin gerçek ve gücül anlamını vermekten uzaktır. Yazar şiirin göndergeler dünyasının kodlarını çözmeden klasik metin yorumu yapmıştır.

Kanaatimize göre bu manzumenin doğru anlamı konusunda sorunu çözmese de en sağlıklı yaklaşım Hilmi Yavuz'a aittir. *Edebiyat ve Yapısalcılık* adlı yazısında şair bu manzumenin doğru yorumunun ancak eşsüremli yapısalcı bir yöntemle çözümlenebileceğini ileri sürer.[480] Yavuz, Eyüboğlu'nun şiire *dışarıdan* ve *önceden* empoze edilmiş bir anlamı giydirmekle eleştirir. Doğru okumanın ancak tasavvuf bağlamında yani ürünün ait olduğu sistemle birlikte düşünülerek yorumlanabileceğini Durkheim, Lévi-Strauss'tan yaptığı alıntılarla güçlendirerek ifadeye çalışır.

---

[477] Ahmet İnam, **Çağdaş Eğitimde Sanat**, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği yay. İbt. 1994. s. 29-33.

[478] Halûk Akçam, "Gerçek ve Hayâl", **Ruhsal Evrim** dergisi, sayı 23 Temmuz/Ağustos – 1988.

[479] **Çıktım Erik Dalına**, s. 31.

[480] Hilmi Yavuz, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, YKY. İst. 2005, s. 73-76.

Zaten yapısalcılık da eşsüremli bir okumayı gerektirir. Fakat bu metni Niyazi-i Mısrî'nin yaptığı ve Köprülü'nün önerdiği gibi tasavvufi bir sistem içinde eşsüremli okuyarak anlamını yakalayabilir miyiz? Ben bu konuda Hilmi Yavuz kadar iyimser değilim. Zira Niyazi-i Mısrî'nin yaptığı bu manzumenin tasavvufî yorumudur. Bu onun gerçek anlamı olduğunu ispatlamaz. Kaldı ki şathiyyat-ı sofiyaneler Tanrı'yla fütursuzca alay eden şiirlerdir. Her ne kadar manzumelerin son dörtlüklerinde şair tevbe edip Tanrı'nın büyüklüğünü, merhametini vurgulasa da bu tavır bu metinleri aklamaz. O halde yapılacak şey başkadır!

Manzumenin son dörtlüğünde Yunus'un da söylediği gibi bu "münafıkların elinden anlamın yüzünü örtmesi'nin sebebi ya da bu şiirdeki 'gizil' anlam nedir? Yunus meramını doğal yöntemlerle anlatsaydı münafıklar onun başını belaya sokacaktı. O halde Yunus metnin anlamını gizlemiştir. Onun münafıklar tarafından anlaşılmasını istememektedir. Metnin anlam kurgusu bir muammayı andırmaktadır. Fakat burada çok zekice kurgulanmış bir metinle karşı karşıyayız. O halde bu metnin bir 'yüksek anlama'ya ihtiyacı vardır. Kendi retoriği içinde okunduğunda *şathiye* türünün bir örneği olarak geçiştirilebilir. Hatta *gerçeküstü* bir şiir diye hükmedilebilir. Ama şiirin son dörtlüğünde Yunus'un münafıklardan korunmak için metnin anlamını örttüğünü söylemesi bizi düşüncelere sevketmiştir. Şiirin yüksek anlamını yakalayabilmek için bu türün başka metinlerine bakmakta yarar vardır. Kaygusuz Abdal'ın aşağıdaki şathiyesi de Yunus'la aynı kurguyu paylaşmaktadır:

Cümle kaplumbağalar
Kanatlanmış uçmağa
Kertenkele derilmiş
Kırım suyun içmeye

Bir arınca devenin
Tepmiş oyluğun ezmiş
Bir budunu götürmüş
Dönüp ister kaçmağa

Çekirge buğday ekmiş
Manisa'nın çayında
Sivrisinek derilmiş
Irgat olup uçmağa

Bir pire bir mud tuzu
Yüklemiş gider yola
Geh at olup yorgalar
Geh kuş olup uçmağa

Balıkçıl köprü yapmış
O çayların birinde
Yüklü yüklü ördekler
Gelir ondan geçmeğe

Ergene'nin köprüsü
Susuzluktan kurumuş
Edirne minaresi
Eğilmiş su içmeye

Kaygusuz'un sözleri
Hindistan'ın kozları
Sen de bu yalan ile
Gidem dersin uçmağa

Kaygusuz Abdal da kendi şiirine 'yalan' demektedir. Bu da değişik bir 'örtük anlam' ifadesidir. O da kimbilir münafıkların kötülüklerinden korunmak için 'yalan' söylediğini ifade ediyor yani yalana sığınıyor. Giritli Epimenides'in "Bütün Giritliler yalancıdır!" paradoksunu hatırlatan bir söylemdir bu. O halde bu metinlerde avamın anlayamayacağı bir anlam gizlidir. Buna ister 'gizli anlam' isterse hermenötik terminoloji ile 'yüksek anlam' diyelim, neticede havass'ın beğenisine ve algı dünyasına sunulan bir metinle karşı karşıyayız demektir. Hermenötiğin bütün cömert yöntemleriyle bu metne baktığımızda yukarıda isimlerini saydığımız eleştirmen / okur / yazar ve yorumculara yenilerini ekleyerek sonsuz bir anlamalar zinciri oluşturabiliriz. Fakat hiçbir zaman metnin temel anlamını yakalayamayız. Zira belki de bu tip metinlerin retoriğini bilmediğimiz için bu kadar çaresiziz. Egemen edebiyat ve anlam anlayışına karşıt bir retorik geliştirildiğini kabulünden yola çıkarak şathiyelerin birer 'saçma' ya da 'kültürlü şaka' metinleri olmadığını varsayabiliriz. Bu bakımdan ben bu metinlerin son dörtlüklerini çok önemsemekteyim. Bir bakıma söylenen sözlerin hulasası ve anlam kıyafetinin rengini gösteren son dizeler bizim için bir çıkış yolu olabilir. Buradan şuraya gelebiliriz. Şathiyeler ve şathiyyât-ı sofiyanelerin kendi sistematiği ortaya çıkarılmadıkça yani tıpkı tasavvufun ve divan şiirinin olduğu gibi bu metinlerin bağlı bulunduğu sistemin grameri, retoriği ve sistematiği ortaya konmadıkça bu tip metinlerin yorumlanması hep imkânsız kalacaktır. Bunun için de tasavvuf ve divan şiirinde yapıldığı gibi bu konuda yazılmış bütün metinler toplanmalı ve yapısal bakımdan eşsüremli olarak incelenmelidir. Böylelikle bir şathiye sistematiği kurulmalıdır. Hangi sembolün neye tekabül ettiği metin arkeolojisi ile ortaya çıkarılmalıdır. Tasavvufî kavramlar açısından bakıldığında *erik, üzüm* ve *ceviz*'in *şeriat, tarikat, hakikat* kavramlarına tekabül ettiği görülür. Aynı şekilde şathiyelerin de bu çeşit simge ve göndergeler sözlüğünün çıkarılması şarttır. Bu tip şiirler tekke ile halk şiiri arasında bir yerde durmaktadır. Yani temelde bir de mensubiyet problemi vardır. Daha çok tekkenin mi yoksa ortodoks bir halk şiirinin mi malıdır, açıklığa kavuşmuş değildir. Ayrıca Türklerin İslâmiyeti kabul etmeden önceki sofistik metinlerine de bu gözle bakmak ve bu metinlerle akrabalık kurabilecek yanları ortaya çıkarmak gerekir. Yunus, Kazak Abdal, Kaygusuz Abdal vd. kendi iç sofistik yolculukları gereği ortak bir söylemde buluşmuş olabilirler. Bu *saklı dilin* çözülmesi ancak metinlerin gramerini ve sembol lugatini oluşturmakla mümkündür.

Niyazi-i Mısrî Yunus'un yukarıdaki şathiyesinin son beytini şöyle şerh eder:

> "Hadd-i zatında Yunus Emre'nin bu sözü gibi bir söz gelip geçmiş şeyhler tarafından söylenmemiştir. Gerçi görünüşte alay ve istihzaya ve çocuk eğlencelerine benzer; ama bâtınen Allah

> gelinleri olan ilahî sırlar ve hakikat mânâsı olan bakirelerin yüzlerine nâmahremden örtmek için çekilmiş duvak ve nikâp gibidir, tâ ki nâmahrem gözü görmeye ve eli ermeye."[481]

Görüldüğü gibi Niyazi-i Mısrî elindeki tek yorum seçeneğini kullanmış ve metne tasavvufi bir anlam kıyafeti giydirmiştir. Bunun doğru olup olmadığını tartışmamıştır bile. Çünkü bunun için elinde bir hermenötik bir lugat yoktur. Simge ve göndergelerin dökümü yapılmamıştır. Aynı şaire meselâ;

> Sen gül dalında gonca
> Ben dağ yolunca yonca
> Sen açılır gülersin
> Ben sararıp solunca

dörtlüğü verilseydi onu da bu şathiyede olduğu gibi tasavvufi lugat içinde şerh etmek durumunda kalırdı. O halde problem başka yerdedir. İsmail Yakıt da bu son beyti;

> "Yunus'un ahval-i dünya içinde Hakk'a yönelişiyle ilgili sıkıntı ve meşakkatlerin sembolik olarak ifade ettiği bu sözlerin, ehil olmayanlar tarafından anlaşılması, yorumlanması mümkün değildir. Ehil ol da anla."[482]

diye anlamı yanlış olarak şairin kullandığı sembolik dile bağlar. Bir kere sembolizm açısından bakıldığında bu şiirde herkesin ortak kabulünü yansıtan *sembolik* bir *dil* kullandığını asla söyleyemeyiz. Bunun adı olsa olsa *alegori* olur. Zira bir *sembol* önce *alegori* olarak kullanıldıktan ve geniş kitlelerin kabulünü kazandıktan sonra *sembol* olur. Ahmet Haşim'in Merdiven'i bir sembol değil alegoridir. Zira aynı kelime başka sanatçılar tarafından kullanılarak yaygınlaşmamış dolayısıyla *alegori* olarak kalmıştır. Halbuki *gül* çiçeği kullanıla kullanıla ma'şûk olarak kabul edilmiş bir semboldür. Karşısında bülbül'ün durumu da aynıdır. Ama sevgilisine 'karanfilsin tarçınsın' diyen şairin gül ve bülbül sembolü kadar şansı yoktur. Bu bakımdan Yunus Emre'de sembolizmden söz ederken tasavvuf sembolizmini nakletmek Yunus'a ve metinlerine tasavvuf kıyafeti giydirmek anlamına gelir. Kaldı ki bazı kelime ve kavramlar zaman içerisinde yani metnin yazıldığı tarihten çok sonraları sembolleşmişlerdir. O yüzden biz metne *eşsüremli* açıdan bakılması gerektiğini söylerken bu ayrıntıdan hareket etmiştik.

Toparlarsak edebiyatımızda bu gibi şathiyelerin retoriği, alegori ve sembol kodları ortaya konmadıkça bu gibi metinlere 'doğru anlam' vermek mümkün olmayacaktır.

---

[481] Burhan Toprak **Yunus Emre**, 2. bs. 1950, s. 222.

[482] **Çıktım Erik Dalına**, s. 31.

Hermenötik işte aslında bu temel sorunsalla uğraşır. Nietzsche; *"Olgular yoktur, yalnızca yorum vardır"* der. Hermenötik yorumunu neye dayandıracaktır. Öznel mi nesnel mi olacaktır? Yoruma karşı görüşleriyle tanınan Susan Sontag'a göre; "Yorumcu, metni silmeden ya da yeniden yazmadan değiştirir. Ama değiştirdiğini kabul etmez. Metnin içinde yatan gerçek anlamı açıklığa kavuşturduğunu söyleyerek onu daha anlaşılır kıldığını savunur."[483] Böylelikle yorumcu metne kendi yakıştırdığı kıyafeti giydirir. Bunun tehlikeli uygulamalarını ne yazık ki İslam dünyası yakından yaşadı. Salman Rüşdi'nin Şeytan Âyetleri kitabı ve oradaki iddiaları bu türden bir 'kötü" ve "maksatlı" yorumlar olarak tarihe geçmiştir. İncil'de yer alan ve apaçık erotik bir metin olan Neşideler Neşidesi de bir kutsal kitaba yakıştırılamadığı için Musevi ve Hiristiyanlar tarafından Ruhsal yorumlara uğratılmış, bir bakıma aklanmaya çalışılmıştır. Bu konuda örnekler az değildir. Promete'nin çaldığı ateşin bilgi olduğu yorumlanmıştır. Aynı şekilde Havva'nın cennette günahı temsil eden elmanın da bilgi olduğu dolayısıyla tanrıya ait alana saldırı olduğu şeklinde yorumlanmıştır. Sontag'a göre Kafka'nın eserleri *"bu açıdan en azından üç yorumcu tarafından kitle talanına (toplu tecavüz) uğratılmıştır."*[484] Sontag bir toplu tecüvüz olarak terminolojiye soktuğu yorumbilimin sakıncalarına örnek olarak kimi eleştirmenlerin "Şato'daki K. yı cennete girmeye çalışan biri, Duruşma'daki (Dava) Josheph K.'yıysa Tanrı'nın amansız, gizemli adaletiyle yargılanan biri olarak kabul edildiğini"[485] söyler. Bu toplu tecavüz ya da kitle talanına uğrayan yazarlar arasında Joyce, Faulkner, Lawrence, Gide, Proust da vardır. Bizim edebiyatımızda da Batı'daki kadar olmasa bile farklı yorumlanarak değişik yönlere çekilmeye ya da itilmeye çalışılan yazarlar arasında Yakup Kadri, Halide Edip, Necip Fazıl, Nazım Hikmet, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan gibi isimleri zikretmek yerinde olur.

Sontag'ın temel itirazlarından biri de yorumlamakla metnin 'ehlileştirildiği' meselesidir. *"Gerçek sanat bizi rahatsız etme yetisi taşır. Sanat yapıtının içeriğine indirgeyip sonra bu içeriği yorumlamakla o sanat yapıtını ehlileştirmiş oluruz. Yorum sanatı evrilip çevrilebilir, rahatsız ediciliği giderilmiş bir duruma getirir."*[486] Kutsal metinler, kanun metinleri ve kimi bilimsel dizgelerin geniş kitleler tarafından anlaşılabilmesi için bir çeşit yoruma / şerhe / tefsire ihtiyacı vardır. Didaktik açıdan belki zaruri bir

---

[483] Susan Sontag, **Sanatçı Örnek Bir Çilekeş**, (Çev. Y. Salman-M. Gürsoy), Metis yay. İst. 1991. s. 12-13.

[484] **Age**, s. 14.

[485] **Age.** s. 15.

[486] **Age.** s. 14.

aşamadır bu. Fakat güzelliği biçimi ve içeriğinde olan bir sanat eserini Haşim'in o kadar karşı çıktığı edebiyat muallimi gibi içini dışına çıkararak yorumlamaya çalışmak bu meslek gurubunun metne giydirmek istediği kıyafetin tuhaflığı ile ilgilidir. Öyle ki bir epik metin bir lirik metin gibi, bir düzyazı bir tiyatro metni ile aynı yöntemle yorumlanabilmektedir. Sontag'ın itirazlarından biri de bu yorumlama biçiminedir.

> "Eski yorumlama biçemi inatçı ama saygılıydı; yaptığı şey metinde yazılı olan anlamın üstüne başka bir anlam eklemekti. Oysa modern yorumlama biçeminde metin deşiliyor, deşilirken de yok ediliyor; metnin 'arkasında' bir şeyler aranıyor, deşilerek gerçek olduğuna inanılan alt-metin ortaya çıkarılmaya çalışılıyor."[487]

İşte bu aşamada metnin yazınsallığı kaybolmaktadır. Zira bir metin biçim ve içeriği ile yazınsallığı yakalayabilir. Gazel formunun ideal beş beyit olarak kabul edilmesinin içerikle alakası vardır. Aynı türün Halk edebiyatındaki karşılığı Güzelleme (semaî)'dir. Güzelleme Halk edebiyatının söyleyişteki tasarruf endişesinden kaynaklanan bir dürtü ile hece sayısını sekiz olarak belirlememiştir. Sonnet, gazel ile güzelleme arasında bir tür ve form olduğu için edebiyatımızda tutulmuş ve sevilmiştir. Kimi şairlerimizin serbest gazeli denemeleri de yine metnin yazınsallığı ile ilgili endişelerden kaynaklanmıştır.

Sontag, hermenötiğin getirdiği sakıncaları ortadan kaldırmak için,

> "Yüzeyi bütünleşmiş ve tertemiz, akışı hızlı, seslenişi doğrudan yapıtlar oluşturmak; öyle bir yapıt ki sonunda.... Neyse o olsun. Bu yapılabilir mi günümüzde?"[488]

Evet Sontag'ın sorduğu soruyu biz de kendimize soralım. Bizim edebiyatımız bunun sayısız örnekleriyle doludur. Bu çalışmada başka bir vesile ile ifade ettiğim gibi Necatigil'in Gizli Sevda yahut Faruk Nafiz'in Han Duvarları şiiri başka türlü yorumlanmaya imkân tanımayan metinlerdir. Bunlara Kemalettin Kamu'nun *Bingöl Çobanları*, Necip Fazıl'ın *Çile, Kaldırımlar, Sakarya Türküsü*, Yahya Kemal'in *Süleymaniye'de Bayram Sabahı, Mohaç Türküsü*, Attila İlhan'ın *Ç Koçaklaması, Sisler Bulvarı, Emperyal Oteli, Üçüncü Şahsın Şiiri*, Nazım Hikmet'in *Salkımsöğüt, Benerci Kendini Niçin Öldürdü, 835 Satır, Kerem Gibi*, Oktay Rifat'ın *Harç Çeken İşçiler*, -liste uzatılabilir- vb. şiirler başka farklı yorumlara kapı açacak yapıda olan metinler değildir. Şimdi kimi okurlar bu metinlerin ortak yönünün

---

[487] **Age.** s. 13.

[488] **Age.** s. 17.

tahkiye olduğunu dolayısıyla farklı bir okuma ya da yorumlamaya kapalı olduğunu söyleyebilir. O zaman şu söylenebilir: Farklı yorumlamalara kapı açan metinler daha başlangıçta böyle kurgulandıkları için yani üretim aşamasında kimi boşluk ve sorular bırakıldığı için metin çoğul okumalara / yorumlamalara uygun olur. Yapısalcıların terminolojisi ile söylersek metnin

Bağlam
Bildiri
Gönderici---------- Alıcı
İletici
Kod

Aşamasında bir noksanlık yapılmıştır demek ki... Burada tabloyu geniş anlamda yani bir metin dizgesi içinde düşünülmesinin gerektiğini hatırlatalım. O halde yorumcunun getirdiği her farklı yorum aslında ve gerçekten yazarın metinde bırakıldığı zannedilen boş ya da yoruma açık alanlar olabilir mi? Schleiermacher'in yorumcuyu / okuru yazarın seviyesine çıkarmak istemesinin arkasında bu boşlukları görme yeteneği kazandırmak ve dolayısıyla yazarın dikkatine sahip olma ameliyesinin tezahürü olamaz mı? Beethowen bir bestesini çalıp bitirdiğinde dinleyenlerden biri; "Bu bestenizde ne anlatmak istediniz üstad?" Diye sorunca, Beethowen aynı parçayı bir daha çalarak; "İşte bunu!" diyerek cevap vermiş. Bu anekdotun anlamı şudur: Eğer okuyucu / yorumcu yazarın, sanatçının metnindeki yaratıcı kodları çözemezse yaptığı bir yarım ya da yanlış okuma / yorum olur. Ve onlar kendi kıt ya da yetersiz anlama gücüyle hareket ettiklerinden metni anlamsız, yaratıcısını yetersiz olarak mahkûm edebilirler. Bir şiirinde;

Çok insan anlayamaz eski mûsıkîmizden,
Ve ondan anlamayan, bir şey anlamaz bizden!..

diyen Yahya Kemal de aynı şeyi ifade etmiyor muydu? O halde Hermenötik okura keyfî yorum fırsatı veren bir anlama kuramı değildir. Okurun ne kadar donanımlı olması gerektiğini yukarıda ifade etmiştik. O halde metni yazarından daha iyi anlamaya ve yorumlamaya soyunmuş bir anlama kuramını kullanacak olanların yazardan daha çok donanıma sahip olmaları gerekmez mi?

Dertli'nin *Şeytan Bunun Neresinde* Şiirini Hermenötik Okuma Denemesi

SEMÂİ-TAŞLAMA

Telli sazdır bunun adı
Ne âyet dinler ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde?

Dut ağacından teknesi
Kirişten bağlı perdesi
Behey insanın teresi
Şeytan bunun neresinde?

Venedik'ten gelir teli
Ardıç ağacından kolu
Be Allah'ın sersem kulu
Şeytan bunun neresinde?

İçinde mi dışında mı?
Burgusunun başında mı?
Göğsünün nakışında mı?
Şeytan bunun neresinde?

Abdest alsan aldın demez
Namaz kılsan kıldın demez
Kadı gibi haram yemez
Şeytan bunun neresinde?

Dertli gibi sarıksızdır
Ayağı da çarıksızdır
Boynuzu yok kuyruksuzdur
Şeytan bunun neresinde?

Metne bir yandan Schleiermacher'in *tarihsel, sezgisel, öznel* ve *nesnel* olarak bakışı ile diğer yandan Dilthey'in *temel anlam-yüksek anlama* ve *tekrar yaşama* ilkesinden hareketle bakmaya çalışacağız. Amaçlanan hedef, metni tarihsel, sosyolojik, dilsel ve öteki verilerden hareketle anlamlandırmaya ya da yorumlamaya çalışmaktır. Biz şimdiki zamanı yani ikibinli yılları sürdüğümüz için bu metinle aramızda 'tarihsel bir uzaklık' vardır. Metni güncel kılmanın yolu onu bugünün algı diline çevirmek yani anlaşılır ve yorumlanabilir kıvama getirmektir. Bu kuramın bize sağladığı imkânlar öteki kuramlara göre neredeyse sonsuzdur. Öncelikli olarak yazarının biyografisi metni açıklamaya tek başına yeterli olmasa bile yardımcı unsurlardan biridir. Dertli hakkında edebiyat tarihlerinde sağlıklı bilgiler bulmak mümkündür. Ulaşabildiğimiz her sağlıklı bilgi metnin yorumlanmasında can alıcı işlev görür.

Edebiyat tarihi ve şairin biyografisi bize Dertli'nin Bolu-Gerede arasında Yeniçağ bucağının Şahnalar köyünde 1772 yılında doğduğunu söyler. Gençliğinde bir buhran geçirdiği ve ustura ile boğazını keserek intihara teşebbüs ettiğini de bu bilgilerden öğreniriz. Ölümünün de 1845 yılında Ankara'da olduğunu aynı kaynaklardan öğreniriz. Mezarı Gerede yakınlarında Esentepe'dedir. Dertli için sonradan anayol üzerinde bir "Anıtmezar" yapılmıştır. Bu bilgiler bize bu metnin XVIII. yüz yılla XIX. yüzyılın ilk yarısında muhtemelen XIX. yüzyılda yazılmış olabileceğini ifade etmektedir. O halde metnin tarihsel bağlamı doğru saptanmıştır. Coğrafya olarak Bolu, Gerede, Ankara ve civarı olduğuna göre şairin bir Kuzey-Batı Anadolu coğrafyasında doğmuş ve yetişmiş bir şair olduğunu anlarız. Şairin biyografisinden çıkacak eğitimi, ustaları ve sanatı ile ilgili bilinmesi gereken şeyler metnin doğru yorumlanabilmesi için gerekli sorgulamalar olacaktır. Bunun yanında metnin sosyolojik bir zemine ya da dönemin sosyal konumu içine oturtulması için şairin yaşadığı toplumun inanç, dil, kültür ve öteki kodlarının bilinmesi gerekir. Bu coğrafya, tarihe bağnazlık konusunda büyük olaylar sunan bir iklim değildir. Fakat metin sanki böyle bir bağnazlığın dile getirilmesi üzerine kurgulanmıştır.

Nedir anlatılan şiirde? Halk ozanının olmazsa olmazlarından biri olan saz yani bağlama, anlaşılan o ki kimi çevrelerce 'şeytan' icadı ya da içinde şeytan var denilerek kabul görmemiş hatta belki de sahibinin kimi hücumlara uğramasına sebebiyet vermiştir. Şairin ve metnin tarihsel ve sosyolojik zeminini, şairin biyografisini böylece mantıklı ve sağlıklı bir dizgeye yerleştirdikten sonra şimdi metne bakabiliriz. Bu konuda ilk iddiamız metni 'doğru' anlamak daha sonra şairinden daha 'doğru' anlamak olacaktır. Çünkü metne ve şairine 'tarihsel uzaklığımız' metni anlamada bize şairden daha fazla bilgi ve veri sağlar. Çünkü biz halkımızın bir kesiminin yeni icat ve değişik aletler karşısında aynı tepkiyi verdiğini başka örneklerden de teyid etmişiz ve bu konuda hatırı sayılır bir hafızaya sahibiz. Çünkü bu halkın bir kesimi ilk kez gördüğü bisiklete de 'şeytan arabası' yaftasını yapıştırmıştır. O halde bu halkın bir kesiminin yenileşmeyi ve değişmeyi dışlayan tutucu bir paradigma içinde yaşamaya ısrar ettiği fikrini ortaya atabiliriz. Hatta bu paradigmanın kurumsallaştığını şairin muhatap olarak aldığı kesimlere göndermeler yaparak belirttiğini de açık olarak ortaya çıkarabiliriz. Manzumenin ilk dörtlüğü bu telli sazın hangi yasak paradigmaya karşı mücadele ettiğini bize gösterir.

Telli sazdır bunun adı
Ne âyet dinler ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde?

Bu dört dizede bir hikâye saklıdır. Şair Dertli tutucu ve bağnaz bir paradigma içinde yaşayan insanlardan oluşan bir toplumda saz çalıp türkü söylemiştir. Orada bulunanlar şairin bu yaptığını hoş karşılamamışlardır. Şimdi Hermenötik bütün güçleriyle saldırıya yani yoruma geçebilir. Belki de Dertli sazı ile çaldığı oyun havaları ile insanların şehevî ve cinsel yanlarını tahrik etmiş olabilir. Onları bu yolla günaha sokmuş olabilir. Günah da şeytan işi olduğuna göre şeytanla saz arasında bir ilinti var demektir. Zira telli saz günahın doğrudan sonucu olmasa bile sebebidir. Metnin fabulası budur. Fakat artık burada durulmalı mıdır? Bu masum telli saza şeytan işi ya da içinde şeytan var dedirten kitlenin değerler dizisi ve onların yol açtığı çatışmaya ne demeli? O halde suç bu telli sazda ve onu çalan âşıktadır. İşte bu metnin temel anlamıdır ama Hermenötik sadece metnin temel anlamını ortaya çıkarmakla yetinmez. Onun yüksek anlamının peşindedir. Üstelik metni yazarından daha iyi anlamak iddiasındadır. Peki o zaman metnin yüksek anlamı nedir?

Metnin yüksek anlamı şairin metinde söylediği dizgeyi iyi okumak ve yorumlamaktan geçer. Daha doğrusu şairin söylemediklerini söylediklerinin içinden çıkarmak gerekir. Eğer biz bir yorumcu olarak şairin telli sazı göstererek ve onun bütün fiziksel özelliklerini, yapısını birer birer izah ederek aklamaya çalıştığını; neticede "Şeytan bunun neresinde?" sorarak var kabul edilen şeytanı bulamamasıyla yetinseydik metnin temel anlamını esas kabul

ederdik. Fakat yorumbilim metnin dışarıda bıraktıklarını, imaları, çağrışımları ve çoğul okuma zenginliklerini de hesaba katarak zenginleşen ve nihayette metnin anlamını teke indiren bir kaygının sahibidir.

O halde bu metnin yüksek anlamı şurada yatmaktadır. Şair Dertli kendi telli sazına şeytanla ilgili yakıştırmaları bir savunma mekanizması içinde cevaplamaya çalışırken belki de farkında olmadan bir başka yüksek anlam üretmiştir. Bu da şudur: metnin yapısına dikkat edildiğinde şairin muhataplarına kendi sazını aklama ihtiyacı içinde olduğu sezilir. Muarızı olduğu kitle tutucudur. ('Kadı gibi haram yemez' dizesi de bu kitlenin önderlerinin ahlâk anlayışını dile getirir.) Şair bu kitleye kötülüğün nesneden (saz) değil insandan kaynaklandığını, dolayısıyla şeytanın –saz değil- kendileri olduğunu söylüyor. Ekmek kesmek için yapılmış bıçağın adam öldürmek için kullanılması gibi telli saz da insanın duygu ve düşüncelerinin müzikal dışavurumunun nesnesi iken tutucuların gözünde içlerindeki şeytanı ortaya çıkaran bir nesneye dönüşebilmektedir. Dertli'nin nakarat dizesi olarak sürekli ve ısrarla; Şeytan bunun neresinde? Diye sorması bu yorumu güçlendirmektedir. Kışkırtılmaya hazır, ya da şeytanın davetine koşmak için bahane arayan bu zümrenin şeytanî başka özellikleri vardır. Dertli onların bu şeytanî yönlerini vurgulayarak aslında şeytanın sazın içinde ya da herhangi bir yerinde değil de muhataplarının içinde olduğunu söyler:

Abdest alsan aldın demez
Namaz kılsan kıldın demez
Kadı gibi haram yemez
Şeytan bunun neresinde?

Böylelikle Dilthey'in kuramının peşinden koştuğu yüksek anlamı ortaya çıkarmış bulunuyoruz. Zira saz Dertli'nin tutucu muhataplarının iddia ettiği gibi şeytanın içinde fink attığı ve dinleyenleri günaha sürükleyen bir enstrüman değil aksine var oluşun müzik sanatı yoluyla ifadesi olarak görülmelidir. Aynı ya da benzer enstrümanları kullanarak Hz. Mevlana sema ve ayinler yapmıştır. Cem evlerinde semahlar bu enstrümanın eşliğinde yapılır. Kimi tarikatlarda tef, davul, zil ayinlerin baş aktörleridir. O halde şeytan bu enstrümanlarda değil insanın içindedir. Bu enstrümanlar birilerini Tanrı'ya yaklaştırırken diğerlerini şeytanın emrine verebilmektedir.

Böylelikle bu metni tarihsel, sezgisel, öznel ve nesnel olarak yeniden yapılandırılma çabamız gerçekleştiği gibi Gadamer'in kuramının yol haritası olan *anlama*, *yorumlama* ve *uygulama* aşamalarını da icra etmiş olduk. *Anlama* metnin dilsel dizgesinin, nazım şekli ve türünün, kullanılan üslubun ve ifadenin sarihliğinin verdiği verilerle tamamlanırken, *yorumlama*, anlamanın çağrıştırdığı ve işaret ettiği göndermeler dünyasının verileriyle bir dizgeye oturtulmuştur. *Uygulama* ise bizim metnin temel anlamından yola çıkıp yüksek anlamını bulma yolunda gösterdiğimiz gayretin sonucudur. Zira

önemli olan metnin desteklediği ve başka bir anlama göz kırpmayan tek, mutlak yüksek anlamı yakalamaktır. Bu da yorumlamayla olur. Yorumcu en az şair kadar bir donanıma sahip olmadıkça bu yüksek anlama aşaması gerçekleşmez. Dilthey'in yazarın anladığından daha 'doğru' anlamı yakalamanın yolu da buradan geçmektedir. Her din adamının tefsire teşebbüs edemediği ya da etmekten çekindiğini bu bağlamda hatırlatalım.

AÇIK YAPIT KURAMI

Okur Merkezli Kuram Olarak Umberto Eco'nun *Açık Yapıt*'ı

Yüzyılımızın sonlarına doğru geliştirilen sanat kuramlarından biri de Umberto Eco'nun Açık Yapıt kuramıdır. Eco'nun kuramının hareket noktasını sanat eseri oluşturur. Eco, kuramını her sanat eserinin bir obje olduğu ve sonsuz yorumlara açık olduğu tezi üzerine kurgular. Hermenötiğin tek ve yüksek anlamı bulma yönündeki gayretlerinin aksine sanat eserinin kendi içine kapalı değil her okuyana göre zenginleşecek bir açıklığa sahip olduğunu iddia eder. *Tek bir yorumun okura dayatılmasından uzak durulması gerektiğini*[489] söyleyen Eco, sanat eserinin her okunuşunda yorumcunun / okurun coşkusal ve imgesel katkısını yüklenerek 'aşılama' dediği etkinin gerçekleştiğini söyler. Metindeki gücül imgelerin okura taşınması ve önceki bahislerde üzerinde durduğumuz gibi her okurda ayrı bir yaşantı uyandırmasıdır beklenen.

Eco'ya göre sanatçı kodları ancak kendisinde bulunan kapalı bir sistem / obje / metin yaratır. Okurdan bu metni kendi anladığı ve yorumladığı --ki her yaratma bir yorumdur- biçimde anlamasını bekler. Okur bu kapalı sistemle ilişkiye girer ve orada yansıyan duygu ve düşünceleri anlayarak haz duyar. Fakat okur bu okuma edimi sırasında metne bir şey katmaz. Okurun yaratıcılığı esere transfer edilmez. Eser karşısında okur bir bakıma edilgen bir süjedir. Eser sanatçının ona kattığı anlam paradigması dışında okunamaz hale gelir. Görünüşte sanat eseri herkese açıktır fakat metnin kapalı bir sistem oluşu onunla ilgi kuran öznenin edilgen tavrı eseri zenginleştirme yolunu tıkar. O halde etki eserden özneye doğru bir akışla gerçekleşecektir. Eco buna 'aşılama' diyor.

> "Eğer her şiir okuması, kişisel bir dünyanın, metin dünyasıyla aslına uygun bir biçimde örtüşme eğilimi göstermesini varsayıyorsa; buna karşılık, aşılama gücüne dayalı bir metin de okurdan yeni, beklenmedik yanıtlar, gizemli titreşimler doğabilmesi için doğrudan doğruya onun iç dünyasına dönük olacaktır." Simgecilik, metafiziksel yönelimlerinin, görüşlerinin büyük ya da dekadan kaynağının ötesinde, estetik algılamanın 'açılış'ını taşır içinde.[490]

Eco, Ortaçağ'da yorumbiliminin bir yöntemi olarak Aziz Paul'ün geliştirdiği her kelimenin dört anlamının olduğu savını hatırlatarak açık yapıt

---

[489] Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, Kabalcı yay. İst. 1992, s. 18.

[490] **Açık Yapıt**, s. 18.

kuramının dayandığı proto-tip okuma biçimin hatırlatır. Ortaçağ Hiristiyan hermenötiğine göre bir kelimenin, 1. *mot á mot* kelime anlamı, 2. *alegorik* anlamı, 3. *ahlakî* anlamı, 4. *gizemsel* (anagonique) yorumu vardır. İncil'in tefsirinde kullanılan bu yöntem daha sonra hukuk, ticaret ve klasik edebiyat metinlerine de uygulanmıştır. Eco metni bu dört anlama hapsedildiğini varsayarak okuma sayısı kadar okuma biçimi tayin eder. Bir kutsal metin yorumudur bu. Tanrısal metin ve hüküm değişmediği halde okuyanın ondan anladığı şey farklı olmaktadır. Hristiyan kutsal metinlerinin okuması bu dört seçenek üzerinde gerçekleşir. Bu dört *yasal* okuma ile yorum ve anlama sınırlanır. Okur bu dört anlam seçeneğinden birini tercih etmek zorundadır. Beşinci bir yoruma kapılar kapanmıştır.

> "Zorunlu'ya ve tek-anlamlı'ya dayalı olan bu poetika, düzenli bir dünyayı bir ve aynı sanatsal söylemin birçok düzeyde aydınlatabildiği; ama herkesin olası tek bir bakış açısında, yani yaratıcı Kelam'ın (Logos) bakış açısında anlamak zorunda bulunduğu varlıkların ve yasaların bir sıra-düzenini karşılar. Sanat yapıtının düzeni, imparatorluk ve teokratik bir toplum düzeniyle birbirine karışır; okumayı yönlendiren yasalar, varılacak hedefleri göstererek (buyurarak) ve bunlara erişme yollarını sağlayarak, insan edimlerinin her birinde kılavuzluğu elden bırakmayan otoriter bir yönetimin yasalarıyla özdeşleşir."[491]

Eco'nun bu ifadeleri ışığında bizim edebiyatımızda Divan şiirine bakabiliriz. Bu şiiri imparatorluk ve teokratik bir toplum düzeyinin kanunları dışında okuma imkânı var mıdır? Tanpınar Divan şiirinin 'saray istiaresi'ne dayandığını ileri sürerken aynı zamanda bu edebiyatın *logos* yanına işaret ediyordu. Bu metinleri tıpkı Ortaçağ Hristiyanlığının hermonötiği gibi (gerçi orada dört anlam imkânı vardır) bir bilemediniz iki anlamı dışında okuma imkânı var mıdır? Sanat ve edebiyatı kendi otoritesinin alanı olarak gören bir anlayışın çoğul okumalara izin vermesi aynı zamanda 'çok seslilik' demekti. Bu da o yönetimlerin kabul edebileceği bir şey değildi.

Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa tablosu hakkında çok çeşitli yorumlar, okuma denemeleri yapılmıştır. Herkes kendi bilgi ve perspektifinden bu tabloyu okumaya, yorumlamaya çalışmıştır. Bu okuma edimi sırasında ve sürecinde tablo üzerinde hiçbir ekleme çıkarma ya da değiştirme eylemi söz konusu olmamıştır. Tablo ilk yapıldığı gündeki haliyle varlığını korumaktadır. Fakat ona bakan değişik yüzyıllarda yaşamış ve değişik kültür seviyesi, meslek gurubundan eğitimli eğitimsiz insanlar bu

---

[491] Age. s. 16.

tabloyu kendi anladıkları biçimde kabul etmişlerdir. Eco edebiyat eserleri konusunda 'açık yapıt'a örnek olarak Kafka'nın eserlerini vermektedir.

> "Çağdaş yazınsal üretimin büyük bir kesimi, her zaman yeni yorumlamalara ve tepkilere açık, belirlenimsizliğin bir anlatımı olarak, simge kullanımından temellenir. Bunun için Kafka'nın yapıtı "açık" yapıta tam bir örnek olarak gösterilebilir: *Duruşma, Şato, Beklenti, Hüküm Giyme, Başkalaşım, İşkence,* onun sanatında gerçek anlamlarıyla alınmamalıdır. Öte yandan, Kafka'da, Ortaçağın yerineli kurgularında geçenlerin tersine olarak, gizli anlamlar da her zaman çok-değerlidir. Hiçbir ansiklopediye güvenilemez bu konuda ve hiçbir dünya düzenine de dayalı değildir bunlar. Nitekim Kafka'daki simgelerin varoluşçu, tanrıbilimsel, klinik, psikanalitik yorumları yapıtın yalnız bir kesimini kendi başına tüketebilir. Ama yapıt yine tükenmez, ikircikli olduğundan hep "açık" olarak kalır"[492]

Kafkanın eserlerinin açık yapıt olmasının arkasında onun eserlerini kapalı sistemler olarak kurmamasının etkisi vardır. Anlam dizgesi açısından eserine son noktayı bir türlü koymayışı ve okuru eserin oluşturulmasında yardıma ve katkıya davet etmesiyle Kafka eserlerini birer 'açık yapıt' konumuna getirmiştir denebilir. Metindeki belirsizliği okurun gidermesini bekler. Okurun bilincine, duygularına, hayal gücüne hitap eder. Eserin fabulasının okur tarafından biçimlenmesini ister. Kafka'nın eserlerinin toplu talana uğramasının arkasında farklı yorumların çokluğu ve metinlerin bu yorumlara 'açık' olduğu bağlamında yatar. Onun kullandığı simgeler farklı kültür guruplarına bağlı okurlar tarafından farklı farklı algılanır.

Eco'nun 'açık yapıt' kuramının sağladığı çoğul okuma imkânına Susan Sontag "toplu tecavüz" demektedir. Bir edebiyat eseri olarak yaratılmış bir roman (burada Kafka'nın eserlerini örnek olarak sürdürelim) bir yandan psikanilizin, diğer yandan teolojinin, öte yandan felsefenin tecavüzüne uğratılacaktır. Eco'nun 'açık yapıt'ında bu toplu talancıların sayısı daha da artmakta hatta sayısız olmaktadır. W.Y Tindall, "Bir sanat yapıtının bir aygıt olduğunu; yaratıcı da içinde dahil olmak üzere, herkesin onu gönlünün istediği gibi 'kullanabileceği'ni"[493] savunur. Bu kadar ileri giden bir açık yapıt anlayışı Sontag'ın 'toplu tecavüz' yargısını haklı çıkarmaktadır.

Eco'ya göre sanat eseri yazarda bir örgenleştirme (organizasyon) sürecinin ürünüdür.

---

[492] **Age.** s. 18.

[493] W.Y. Tindall, **The Literary Symbol**, Columbia Un. Pres, New York, 1955'ten akt. **Açık Yapıt,** s. 19.

"Buna göre, kişisel deneyler, olgular, değerler, anlamlamalar bir gereçle birleşirler, artık onunla bir olmak, onunla özümsenmek üzere."[494]

Bu durumda sanat eseri organizasyonunu sağlayan gereçler bağlamında okura açık olacaktır. Bu da açık yapıt kuramının okurun yağmasına uğratılmaktan alıkoyar. Zira Eco, *"Deneylerimizin getirdiği gereç, şiirin ya da tuvalin nitelikleriyle karışmalıdır, yoksa bizim karşımıza yabancı nesneler gibi kalırlar"* [495] der. Bu, nitelikli okur peşinde koşan Yeni Eleştiri kuramının arzu ettiği tablonun aynısı değildir. Eco her ne kadar 'aşılama' ve 'karışım' kavramlarıyla sanat eserinin okura transfer edeceği gereçlerin gerekliliğine inansa da bu iyi yetişmiş nitelikli okur anlamına gelmemektedir. Eco sanat eserinin çok yüzlü, çok yanlı olması gerektiğini ileri sürer. Böylece daha çok insan daha çok anlam pratiği ortaya çıkar. Yazar Verlaine'in Şiir Sanatı adlı manzumesinden aldığı bir dörtlüğü açık yapıt poetikasının neredeyse esası yapar. Şimdi bu dizeleri Erdoğan Alkan'ın çevirisinden okuyalım:

Musiki herşeyden önce musiki
Onun için tekli mısradan şaşma
Kıvrak olur, erir havada sanki
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.

Verlaine, şiirde öncelikli ögenin *anlam* değil *musiki* olduğunu söyler. Zira ilk bakışta anlam zihne musiki ruha yönelir. Doğal olarak sanat eserinden beklenen zihnî değil ruhsal bir etkidir. Bir başka deyişle sanat eseri ruhta bir ihtilal yapmaya çalışan unsurdur. O musikinin ruhta yaptığı inkılâba eş bir etki bırakmalıdır. Aynı poetikaya bağlı şairimiz Ahmet Haşim de *Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar* adlı poetik denemesinde;

"Şairin lisanı 'nesir' gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın mutavassıt bir lisandır." der.

Bu şiirden anlamı kovan bir poetika değil anlamı arka plana atan, musikiyi yani sesi öne çıkaran bir önceliği gösterir.

Metin And, Eco'nun Açık Sanat/yapıt poetikası ile Osmanlı şenlikleri arasında bir eşdeşlik görmektedir. Kırk gün kırk gece süren bu şenliklerde organizasyonun çeşitliliği içinde izleyici seçen ve katılan konumuna gelmektedir.

"Burada izleyici yalnız katılan değil fakat sürekli seçimler yapan bir yaratıcı durumunda. Bunu duyularını yerdeş ve

---

[494] **Age.** s. 42.

[495] **Age.** s. 42.

zamansal çeşitli olgular ve görünümler arasında duyularını odaklaştırarak yapmaktadır."[496]

Şenlik organizasyonunun çeşitliliği içinde *katılan* ve *seçim yapan* izleyicinin yerine Açık Yapıt kuramında edebiyat metni karşısında *okuyan* özneyi koyabiliriz. Bu durumda sanat eseri (metin) etkenliğini korurken okur edilgen tavrını sürdürecektir. Bir bakıma sanat eserinin temsil ettiği paradigmaya teslim olacaktır. Tuluatta olduğu gibi sahnedeki tuluatçıya laf atarak oyunun zenginleşmesine ve sanatçının taşı gediğine koymasına çanaklık edemeyecek operada olduğu gibi edilgen bir durumda eserin kendi üzerindeki etkisini bekleyecektir. Görünürde sanat eseri herkese açıktır fakat kapalı yapısı ile dışarıdan aşılanacak dinamizme ve canlılığa sıcak bakmadığından onu seyreden / okuyan özneyi yaratıcılıktan yoksun salt tekrarlayan bir konuma düşürecektir. Sanat eseri kendisini ele verecek doneleri açık etmediği için kapalı, herkese açık göründüğü için ise 'açık yapıt' durumundadır.

"bir sanat yapıtını, onu kavrayan 'süje'lerin ilgisi dışında, sanatçının onu yarattığı biçimde düşünmek olanak dışıdır. Süje'ler nitelikçe birbirlerinden farklı ve farklı perspektivlere sahip olduklarına göre, her bir süjenin aynı sanat yapıtı ile yaşantısı farklı olacak yani aynı sanat yapıtı farklı süjelere göre farklı biçimler alacaktır"[497]

Sanat eserini her alımlamada özgün bir bakış açısı içinde yeniden canlandırmayı amaçlayan bu poetikada subjektif payın önemi de vurgulanır. Sanat eserine bakma biçimi bu kuramda öncül bir işlev üstlenir. Bakma ve görme biçimlerinin resim sanatını beslediği gibi kurama değil ama okura dayalı okuma biçimlerinin –ki bunlar öznel okumalardır- edebiyat eserini anlamada yeni bir yol açtığı kabul edilir.

Batı edebiyatında Don Kişot bu anlamda bir Açık Yapıt'tır. Zira bu eserin yayımlandığı günden beri yüzlerce okur –ki her eleştirmen bir okurdur- bu kitabı değişik biçimde anlamışlardır. Bu anlama sürecinin daha da uzayacağı görülüyor.

"Amerikalı yazın eleştirmeni Harold Bloom'un geçen yıl yayımlanan bir Don Kişot çevirisine yazdığı önsözde, şövalyenin gerçekte, mutlak tutsaklık, haksızlık olan ölüme karşı savaştığını yazdığını anımsattı. Gazeteci Jeffries, görüşünü desteklemeyi Vladimir Nabokov'dan yaptığı alıntıyla sürdürüyordu: Nabokov'a

---

[496] Metin And, "İtalyan Estetikçisi Umberto Eco'nun 'Açık Yapıt' Kuramı ve Ötesi", **Bedrettin Cömert'e Armağan,** Hacettepe Ünv. Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler dergisi, Özel sayı, Ank. 1980, s. 78-79.

[497] **Estetik**, s. 119.

göre, Don Kişot, yazın tarihindeki kıyıcılık dolu kitapların başını çekiyor neredeyse. Yazar Cervantes, sadist bir diktatör gibi Don Kişot'a akla gelmedik tinsel ve tensel işkenceler düşünen biridir. Dostoyevski de Don Kişot'u en acıklı kitap diye niteler, aptal prens Mişkin'i Don Kişot'tan esinlenerek yaratır. Fuentes'e göre, Cervantes'in bakış açısı; yaşadığı dönemde, tarihin o anında Avrupa'nın yaşadığı inanç çalkantılarından soyutlanamaz ve Rotterdamlı Erasmus'un yapıtlarından kaynaklanmaktadır. Gerçeğin, bakış açısına göre değişebilirliği ve aptal denilenin bakış açısındaki gerçek, Cervantes'in Erasmus'dan esinlendiği ve kitabı Don Kişot'a yedirdiği yaklaşımlardır. Kısacası Don Kişot açık bir yapıt; tek bir anlama kilitlenmeyen, yazarı Cervantes'in bilinçli olarak, okuyucu ile yazar arasında edebiyat oyunları tasarladığı, kimi çağın gülünç kimi çağın ise acıklı bulduğu, yazarların ve eleştirmenlerin yorumlama güdülerini bilemeyi beceren, hem eğlendiren hem de düşündürten, Borges'in roman tanımını yaparken ölçüt olarak kullandığı, Lionel Trilling'in "Her düzyazı kurmaca Don Kişot izleğinin bir başka biçimidir" diye yücelttiği "ilk çağcıl roman"."[498]

Herkesin bir bakışta aklını yitiren bir soylunun trajedisi olarak okuyabileceği bir roman ne kadar farklı okumalara kapı açabilmektedir. Bu yönüyle açıktır. Fakat tutarlı bir tek anlamı işaret etmediğinden metin yine okurlar için kapalı bir yapıdır. Hiçbir okuma Don Kişot romanın özüne zarar verecek bir tahribat yap(a)maz. Metin ilk yazıldığı gündeki gibidir. Hatta kutsal metinlerden daha şanslıdır. Zira onların tefsirlerle tahrif olma tehlikesi vardır.

Bu bilgilerin ışığında Cahit Sıtkı'nın Abbas şiirine bakalım:

Cahit Sıtkı'nın *Abbas* Şiirini Okuma Denemesi

Haydi Abbas, vakit tamam;
Akşam diyordun işte oldu akşam.
Kur bakalım çilingir soframızı;
Dinsin artık bu kalp ağrısı.
Şu ağacın gölgesinde ols ı;
Tam kenarında havuzun
Aya haber sal çıksın bu ece;
Görünsün şöyle gönlümce.
Bas kırbacı sihirli seccadeye,

[498] İsmail Ertürk, "Don Kişot'tan Sıçrayarak Nermi Uygur'a: 2005 Yılı" **Kitap-lık**, sayı: 84 Haziran 2005.

Göster hükmettiğini mesafeye
Ve zamana.
Katıp tozu dumana,
Var git,
Böyle ferman etti Cahit,

Al getir ilk sevgiliyi Beşiktaş'tan;
Yaşamak istiyorum gençliğimi yeni baştan.

Bu manzume şairin çok bilinen şiirlerinden biridir. Otuzbeş Yaş şiiri ile birlikte çok okunan dolayısıyla dolaşımda olan bir metindir. Eco'nun Açık Yapıt' dediği manzumelerden biridir. Fakat manzumenin çok okunması doğru okunduğu ya da anlamlandırıldığı anlamına gelmemektedir. Görünüşte bu şiir herkesin okumasına açık olduğu için 'açık bir yapıt'tır. Fakat aynı zamanda kendi içyapısı ve yaratıcısının özel kodları ile okumalarla çözümlenecek kadar belirgin olmayan kapalı bir yapıttır. Manzumeyi bu kadar açıklıkta 'kapalı' yapan unsurlar okuyucunun ilk bakışta çözemediği ve metni anlamlandırırken boş bıraktıkları yerlerin varlığıdır. En başta öznenin seslendiği Abbas kimdir? Meyhaneci mi, öznenin arkadaşı mı, hizmetçisi mi, oturduğu evin kapıcısı mı, komşusu mu, bakkal mı, balıkçı mı ya da kurmaca bir figür müdür? Metnin bu bölümünün kapalılığı okuru bir bakıma çaresiz bırakmakta kendi Abbas tahminini yapıp onu kabullenmekte fakat bu tahmininden doğan zenginliği metne eklemleyememenin üzüntüsünü de yaşatmaktadır. Şair Abbas'ın kimliğini açıklamadığı müddetçe her okur bu metne kendi Abbas'ını yakıştıracak fakat bunu genelleştiremeyecektir. Tıpkı Don Kişot'ta olduğu gibi herkes kendi Don Kişot'unu yorumlayacak fakat bundan hiçbir zaman emin olamayacaktır. Zira Açık Yapıt kuramı okurun, yorumcunun metnin ana temasına zarar verecek bir şey ilave etmesini, onu kendince biçimlendirmesine izin vermez. *"Sanat yapıtı ne ise o kalır."*[499] Bu bakımdan daha metnin başında çözümlenmesi gereken bir Abbas sorunsalı vardır. Biyografik yöntemin usulüne başvurulsaydı Abbas'ın şairin *emir eri* olduğu hemencecik anlaşılırdı. Fakat Açık Yapıt kuramı bir okur merkezli kuramdır. Burada biyografiden, tarihsel ve sosyolojik kuramlardan, psikanalizden, hermenötik ve metinlerarasılıktan ve bu kuramların kullandığı yöntemlerden söz edemeyiz. Sanat eserinin açıklığı onun keyfi yorumlanmasına izin vermez. Bu 'zevkler ve renkler tartışılmaz' cinsinden bir keyfiliği davet etmez. Okur açık yapıt kuramında metnin üzerinden kendi yaşantısını kurar. Bu yüzden metnin verdikleriyle yetinmek durumundadır.

Eco, *"Bir orman yolları çatallanan bir bahçedir. Bir ormana çizilmiş patikalar bulunmadığında bile, herkes belli bir ağacın, sağından ya da*

[499] **Estetik**, s. 119.

*solundan ilerlemeye karar vererek, her karşılaştığı ağaçta bir seçim yaparak kendi yolunu çizebilir."*der. Bu sözleri açık yapıt kuramına uygularsak her okur metin içinde anlama ulaşan yolu yani kendi patikasını kendisi oluşturacaktır. Halbuki öteki kuramlar ya yazarın ya da eleştirmenin veya başka öncülerin açtıkları patikalardan yürümek zorunda kalmaktaydı. Önemli olan metnin engelleri arasında yürüyebilmektir. Bu konuda Eco örnek okur ve örnek yazar kavramlarını geliştirmiştir. Örnek okur, okuma edimi sırasında öncelikle metinle işbirliği yapan okurdur. Önceden edinilmiş ve okurun dünyasını şekillendiren kimi duyguların etkisinde kalmadan metni doğru bir biçimde okuyabilecek okurdur.

Örnek yazar ise bizim edebiyatımızda Ahmet Midhat Efendi örneğinde görüldüğü gibi okura rehberlik eden ona bir okuma kılavuzu veren yazar tipidir. Onun bilmesi gereken şeyleri babacan bir tavırla birer birer anlatır. Halıya mürekkep mi dökülmüştür. Hemen nasıl çıkartılması gerektiğini söyler. Hasan Mellah romanında gemicilikle ilgili bir sorun mu yaşanmıştır; dört beş sayfa tafsilat vererek okuru ve kahramanını bir güçlükten kurtarır. Anlamın okuyucu tarafından göreceli bir biçimde tamamlanması açık yapıt kuramının geldiği noktayı gösterir. Bu bağlamda Cengiz Aytmatov'un kimi eserlerinin birer açık yapıt olduğunu söyleyebiliriz. Sultanmurat diye de dilimize aktarılan Erken Gelen Turnalar hikâyesinde yazar eserini mutlak bir sonla bitirmez. Öykünün sonunda ölmüş atının başında elinde koşumları olduğu halde Sultanmurat'ın çaresiz durumunu görürüz. Karşısında saldırmaya hazır bir kurt vardır. Öykü bu şekilde biter. Artık metni tamamlama ameliyesi okura kalmıştır. Aynı yazarın Gün Olur Asra Bedel romanında Yedigey ve arkadaşları Ana-Beyit mezarlığına defnettikleri arkadaşları Kazangap'ın cenazesinden dönerken aynı topraklarda bulunan uzay istasyonundan bir füzenin fırlatılması sırasında yaşanan büyük kargaşa ile roman nihayetlenir. Okuyucu Yedigey ve arkadaşlarına ne olduğunu asla öğrenemez. Cemile hikâyesinde de yazar Cemile ile Daniyar'ı birbirlerine yaslanmak suretiyle Kazak topraklarına doğru yol alırken öyküsünü bitirir. Bu belirsiz son okuru rahatsız eder. Yazar kimi okuyuculardan "Daniyar ile Cemile'nin mutlu olup olmadığını soran" mektuplar aldığını belirtir.

Böylelikle okur metnin bahçesinde kendi patikasını oluşturmakla kalmayacak onun dokusunu bozmadan iç okumalarla anlamaya çalışacaktır.

Türk edebiyatında Behçet Necatigil'in Kareler kitabı Hilmi Yavuz'un işaret ettiği gibi bir 'açık yapıt' olarak okunabilir (mi?). Eco'nun kuramının temel felsefesi okura belirli ve tek bir anlamı dayatmayan okuma / yorumlama biçimiydi. Divan şiirinde olduğu gibi önceden belirlenmiş, kodları çözülmüş ve kesin ifadeler taşıyan yoruma yardımcı unsurları içermemektedir. Eco,

Açık Yapıt adlı eserinde Webern'in Hildegard Jone yazdığı bir mektupta "Daha önceden kendinde birçok içsel ilişkiyi (12 sesin kendi aralarındaki ilişkileri) içeren bir dizi (diyeceğim 12 sesi) buldum. Ünlü antik formüle benzeyen bir şey söz konusu burada:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

Bu formül bir kez yatay okunabilir, sonra da dikey olarak, aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya, vb."[500] sözcük bulmacalarına benzeyen bu ses yapısı bir metnin sesler baki ve sınırlı kalmak kaydıyla değişik okumalara açık olduğunu gösterir bize. Bu okuma sırası ya da ediminde hiçbir ayrıcalıklı durum söz konusu değildir.

Şimdi de Necatigil'in Kareler ve Aklar kitabında yer alan Karışık Tarife şiirine bakalım:

KARIŞIK TARİFE

Kaç yönde trenler — istasyon nerede
yukardan aşağı — aşağıdan yukarı
hangisi — sağa sola
hangi saatlerde — doğru yolcu katarları.

Kızları oğulları — yaşlılar hastalar
alır mı hangisi — aktarmalarda kayıp
kendi derdinde herkes — cetvelleri karışık
kime nasıl sormalı — neyi nasıl bulmalı.

Haftanın hangi günleri — nereye kadar gider
iç içe kompartımanlar — yükleri nereye vermeli
nerde bağlantı yerleri — peronlar tüneller
boş öğrenci trenleri — neyi nasıl bulmalı.

Şimdi siz söyleyin — gideceğiniz yeri
ne zaman ve nasıl — nerelerde olmalı
kolay mı görmek — yönleri aynı anda
Önce bâzı şeyleri — okumasını bilmeli.

[500] Açık Yapıt, s. 83.

Webern'in matristik okuma biçimini Necatigil'in şiirine uyguladığımız zaman okur, yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya hatta çapraz okumalarla yeni anlam/yorumlara ulaşabilir. Fakat arzu edilen simetrik okuma (soldan sağa) biçiminden çok yönlü okuma biçimine geçiş değildir elbette. Bir metnin değişik bakış açılarıyla okunup yorumlanabileceğini böylelikle bir metinden tek değil çok çeşitli anlamlar üretilebileceğini göstermektir. Necatigil bu denemesini bir söyleşide şöyle izaha çalışır:

> "Bu şiirlere beni öz zorladı; özün iki başlı değil, üç-dört yönlü oluşu. O şiirlerin sağdan sola, yukarıdan aşağı, merdiven basamakları gibi inişli çıkışlı; okunmak istenişleri"[501]

Anlaşıldığına göre Necatigil kurduğu kombinezon içinde çeşitli anlamları yakalamak için okura değişik okuma biçimleri sunmaktadır. Böylelikle metnin tek ve gücül anlamının dışında okur ve okuma sayısı kadar bir yoruma ulaşılacaktır şair "Sözcüklerin aralarını açtım, sözcüklerden değişik kombinezonlarda başka başka anlam dizileri çıkarmayı denedim. Bir deniz fenerinin tek odaktan yaydığı ve nesnenin türlü yanlarını, görünümlerini gösteren ışın demetleri gibiydi bunlar"[502] böylelikle şair temel anlamın dayatıldığı bir okuma biçiminden çoğul okuma imkânlarını kullanabilmektedir. *"Webern için (Eco'nun deyimiyle) 'tonal bir merkez'in bulunmadığı bir anlam dizisi o!"*[503] şair böylece 'anlamı okumaya' bağlıyan bir yol takip eder. Fakat bu manzumelerin kuruluşu zaten bu çoğul okuma biçimi düşünüldüğünden bu şekilde kurgulanmıştır. Başka bir deyişle şairin niyeti en başta bellidir. Metnin simetrisi bu okuma/yoruma uygundur. Ya elimizde bir roman ya da öykü olsaydı aynı böyle matristik bir okuma imkânını bulabilir miydik? Şüphesiz her metin okumaya açık olduğuna göre 'açık bir yapıt'tır. Önemli olan okurun metni okuma edimi sırasında onun anlam dizgesini çözebilmesidir.

---

[501] Behçet Necatigil, **Bütün Eserleri 6, Düzyazılar 2** (haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz) Cem Yayınevi, İst. 1983, s. 520.

[502] Behçet Necatigil, **Bütün Eserleri 5, Düzyazılar 1** (haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz) Cem Yayınevi, İst. 1983, s. 57.

[503] **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, s. 307.

KAYNAKÇA

ADASAL, Rasim, **Kişilik ve Karakter Portreleri,** Minnetoğlu yay. İst. 1979.

ADLER, Alfred, **İnsanı Tanıma Sanatı,** Çev. Şelâle Başar, Dergâh yay. İst. 1977.

AHMAD, Aijaz, **Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat,** Çev. Ahmet Fethi, Alan yay. İst. 1995.

Ahmet Midhat Efendi, **Müşâhedât**, Haz. Necmettin Türinay, Bilge yay. İst. 1979,

AKARSU, Bedia, **Çağdaş Felsefe,** MEB. Yay. İst. 1979.

AKAY, Ali, **Tekil Düşünce**, AFA yay. İst. 1991.

AKÇAM, Halûk, *Gerçek ve Hayâl,* Ruhsal Evrim dergisi, sayı 23 Temmuz/Ağustos – 1988.

AKSAN, Doğan, **Her Yönüyle Dil,** c.1, 2, TDK. Yay. Ank. 1980.

AKSAN, Doğan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili,** Şafak Mat. İst. 1993.

Akşit Göktürk'e Saygı, Adam yay. İst. 1993.

AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler,** Öteki Yayınevi, İst. 2000.

AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık-Metinlerarasılık,** Öteki yay. İst. 2004.

ALTHUSSER, Louis, **John Lewis'e Cevap,** Haz. Murat Belge, V yay. Ank. 1987.

ALTINTAŞ, Ramazan, **Tevhid ve Estetik İlişkisi,** Pınar yay. Ank. 2002.

ALTUĞ, Taylan, **Kant Estetiği,** Payel yay. İst. 1989.

AND, Metin, *"İtalyan Estetikçisi Umberto Eco'nun 'Açık Yapıt' Kuramı ve Ötesi",* Bedrettin Cömert'e Armağan, Hacettepe Ünv. Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler dergisi, Özel sayı, Ank. 1980, s. 78-79.

Ansiklopedik Kültür Sözlüğü, Çeviren ve Düzenleyen Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar yay. İst. 1983, s. 23.

ANZİEU, Didier, **Freud'un Otoanalizi ve Psikanalizin Keşfi,** Çev. Nesrin Tura, Metis yay. İst. 2003.

ARİSTOTELES, **Poetika**, Haz. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 7. bs. İst. 1998,

ARNOLD, M. – PAPER, W.H. – HULME, T.E. – ELİOT, T.S. **Eleştiri ve Anlamı ve İşlevi,** Haz. A. Aydoğan, İz yay. İst. 2002.

ARVASİ, S. Ahmet, **Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz,** Türkmen yay. İst. 1982.

ARVON, H. **L'Éstetiques Marxiste,** PUF, 1970.

ATAÇ, Nurullah, **Karalama Defteri,** Ararken, YKY. İst. 2002, s. 144.

ATAÇ, Nurullah, **Okuruma Mektuplar& Prospero ile Caliban,** YKY. İst. 1999.

AVCI, Zeynep, **Kadının Güncesinden Sayfalar,** AFA, yay. İst. 1994.

AYDIN, Abdülhalim, *"Sanatsal/Yazınsal Bir Kuram Olarak Anlatımcılık"*, Littera, nr. 9. s. 243-254.

Aydınlık, nr. 21,.Mayıs, 1340 / 1924.

AYTAÇ, Gürsel, **Denemeler Seçkisi,** Gündoğan yay. Ank. 1990.

AYTAÇ, Gürsel, **Edebiyat Yazıları 1**, Gündoğan yay. Ank. 1990.

AYVAZOĞLU, Beşir, **İslâm Estetiği ve İnsan,** Çağ yay. İst. 1989.

BABEL, August, **Kadın ve Sosyalizm,** Çev. Sabiha Zekeriya Sertel, Toplum yay. Ank. 1977.

BAHTİN, M. M. **Bir Eylem Felsefesine Doğru,** Çev. Siyaveş Azeri, Avesta yay. İst. 2001.

BAHTİN, Mihail, **Sanat ve Sorumluluk,** Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı yay. İst. 2005.

BAHTİN, Mihail. **Dostoyevski Poetikasının Sorunları,** Çev. Cem Soydemir, Metis yay. İst. 2002.

BALIBAR, Etienne, **Althusser İçin Yazılar,** İletişim yay. İst. 1991.

BALOGH, Penelope, **Freud Üzerine,** Çev. M.S. Kayatekin, V yay. Ank. 1986.

BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, **Sanat**, Suhulet Kütüphanesi, İst. 1934.

BARTHES, Roland, **Göstergebilim İlkeleri,** Çev. B. Vardar-M. Rifat, KB. yay. Ank. 1979.

BARTHES, Roland, **Yazının Sıfır Derecesi,** Cev. Tahsin Yücel, Metis yay. İst. 1989.

BATAİLLE, George, **Edebiyat ve Kötülük,** Çev. A. Sönmezay, Ayrıntı yay. İst. 1997.

BATUR, Enis, **Şiir ve İdeoloji,** Derinlik yay. İst. 1979.

BAUMAN, Zygmunt, **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları,** Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı yay. İst. 2000.

BAYRAV, Süheyla, **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi,** Multılıngual, İst. 1999.

BEAUVOİR, Simone de, **Kadın II, Evlilik Çağı,** Çev. B. Onaran, Payel yay. 3. bs. İst. 1974.

BEAUVOİR, Simone de, **Kadın Nedir?** Düşün Yayınevi, Çev. Orhan Suda, İst. 1962.

BEAUVOİR, Simone de, **Sade'ı Yakmalı mı?** Çev. Cemal Süreya, YKY. İst. 1997.

BEAUVOİR, Simone de, **Yıkılmış Kadın**, Çev. Harika S. Şeren, Kaynak yay. İst. 1983.

BECKER, Jurek, **Dikkat Yazar Var, Frankfurt Dersleri,** Çev. Ş. Çoraklı-A. Sarı, Babil yay. Erz. (tarihsiz).

Bedrettin Cömert'e Armağan, Hacettepe Ünv. Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler dergisi, Özel sayı, Ank. 1980.

BELİNSKİ, Vissarion Grigoryeviç, **Edebiyat, Sanat, Kültür, Tarih, Felsefe Üzerine Yazılar,** Çev. Mazlum Beyhan, Yön yay. İst. 1989.

BENJAMİN, Walter, **Pasajlar,** Çev. Alımut Cemal, YKY. 3. bs. İst. 2001.

BENJAMİN, Walter, **Tek Yön,** Çev. Tevfik Turan, YKY. 2. bs. İst. 1999.

BENJAMİN, Walter, **Son Bakışta Aşk,** Haz. Nurdan Gürbilek, Metis yay. İst. 2001.

BERGİL, Mehmet Suat, **Altın Oran,** Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İst. 1988.

BERGSON, Henri, **Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı,** Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Doğubatı yay. Ank. 2004.

BEYATLI, Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz,** İstanbul Fetih Cemiyeti yay. 7. bs. İst. (tarihsiz)

BEZİRCİ, Asım, **Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat**, Evrensel Basım Yayım, İst. 1979.

BİNYAZAR, Adnan, **Toplum ve Edebiyat**, Sinan yay. İst. 1972.

BOCHENSKİ, I.M. **Çağdaş Avrupa Felsefesi**, Çev. Serder Rifat Kırkoğlu, Yazko yay. İst. 1983.

BOLLONOW, Otto Friedrich, **Varoluş Felsefesi,** Kierkegard-Heidegger-Jaspers, Çev. Medin Beyaztaş, Efkâr yay. İst. 2004;

BONNARD, Andre, **Sovyet Edebiyatı Üzerine,** Çev. Serdar Canbolat-Mehmet Erdal, Evrensel Basım Yayım, İst. 2001.

BOZKURT, Nejat, **20. Yüzyıl Düşünce Akımları**, Sarmal yay. 2, bs. İst. 1998.

BOZKURT, Nejat, *Jean-Paul Sartre'da İnsan Anlayışı*, Felsefe Arkivi, nr. 25, İst. 1984, s. 133-167.

BOZKURT, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları,** Asa yay. 3. bs. Bursa, 2000.

BRACHKERT, H. STİCKRATH, J. **Literaturwissensvhaft. İn Grundkurs, Rowohlts Enzyklopädie**, Verlag Hamburg. 1995.

BROCH; Hermann, **Edebiyat ve Felsefe,** Çev. Ahmet Sarı, Salkımsöğüt yay. Erz. 2006.

BÜRGER, Peter, **Avangard Kuramı,** Çev. Erol Özbek, İletişim yay. İst. 2003.

CALASSO, Roberto, **Edebiyat ve Tanrılar,** Çev. Ahmet Fethi, İş Bankası yay. İst. 2003.

CALLİNİCOS, Alex, **Postmodernizme Hayır**, Çev. Şebnem Pala, ,Ayraç yay. Ank. 2001.

CAMUS, Albert, **Amerika Günlükleri,** Çev. O. Akınhay, Öteki yay. Ank. 1992.

CAMUS, Albert, **Denemeler**, Çev. S. Eyuboğlu-V. Günyol, Çan yay. İst. 1960.

CARLONİ, J.C. – FİLLOUX, J.C. **Eleştiri Kuramları,** Çev. Tahsin Yücel, Kuzey yay. Ank. 1984.

CAUDWELL, Cristopher, **Yanılsama ve Gerçeklik,** Çev. Mehmet H. Doğan, Payel yay. İst. 1974.

CEBECİ, Oğuz, **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, İthaki yay. İst. 2004.

CEYLAN, Ömür, **Tasavvufi Şiir Şerhleri,** Kitabevi, İst. 2000.

CHALLAYE, Félicien, **Bütün Yönleriyle Freud ve Freud Doktrini**, Çev. Halis Özgü, Özgü yay. İst. 1968.

Cogito, Yüzyılın Psikanalizi, nr. 9, Güz 1996.

COGNİOT, Georges, **İlkçağ Materyalizmi,** Çev. Sevim Belli, Anadolu yay. Ank. 1968.

CONDİLLAC, E. B. **İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerine Deneme,** Çev. M. Katırcıoğlu, MEB. Yay. Ank. 1992.

COWARD, Rosalind – ELLİS, John, **Dil ve Maddecilik,** İletişim yay. Çev. Esen Tarım, İst. 1885.

CÖMERT, Bedrettin, **Croce'nin Estetiği,** KB. Yay. Ank. 1979.

CROCE, Benedetto, **İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik,** Çev. İsmail Tunalı, Atatürk Ünv. Yay. Erz. 1969.

CUDDON, J. A. **Dictionary of Literary Terms &Literary Theory,** Penguin Books, London, England, 1999.

ÇALIŞLAR, Aziz, **Gerçekçilik Estetiği,** DE yay. İst. 1986.

ÇALIŞLAR, Aziz, **Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik,** Cem yay. İst. 1983.

ÇEKER, Alper, **Aramızdaki Muhbir: Dil,** Ayışığı Kitaplığı, İst. 2002.

Çeviri Bahçesinde Beş Dilli Kuş, Haz. İkram Saraç, KB. Yay. Ank. 2000.

ÇOBANOĞLU, Özkul, **Halkbilim Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş,** Akçağ yay. 3. bs. Ank. 2005.

ÇORUH, Hakkı Şinasi, **Rüya Dünyamız,** Kitapçılık Ltd. şt. yay. İst. 1968.

ÇOTUKSÖKEN, Betül, **Felsefe: Özne-Söylem,** İnkılâp yay. İst. 2002.

DACO, Pierre, **Çağdaş Psikolojinin Olağanüstü Başarıları,** Çev. O. A. Gürün, İnkılâp Kitabevi, İst. 1989.

DAMASIO, Antonıo R. **Decartes'ın Yanılgısı,** Çev. Bahar Atlamaz, Varlık yay. 2. bs. İst. 1999.

DAVİDOFF, Leonore, **Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet,** Çev. Z. Ateşer- S. Somuncuoğlu, İletişim yay. İst. 2002.

DEBRAY-RITZEN, Pierre **Freud Skolastiği,** Çev. A. Fikret Gökdemir-A. Çetin Ertürk, TDV yay. Ank. 1991.

DECARTES, René, **Metot Üzerine Konuşma,** Çev. K. Sahir Sel, Sosyal yay. İst. 1984.

DEMİRALP, Oğuz, **Kırık Dünyanın Çocukları,** Kitap-lık, nr. 86, Eylül, 2005.

DERRİDA, Jacques, **Mahmuzlar** (Nietzsche'nin Üslupları), Çev. Mehmet Baştürk, Erz. 2002.

DERRİDA, Jacques, **Şiir Nedir?** Çev. Ahmet Sarı-Abdullah Arslan, Babil yay. Erz. 2002.

Dîvân-ı Leylâ Hanım, Bulak Matb. Kahire, 1260,

DOBRENKOV, V. İ. **Erich Fromm'un ve Yeni Freudculuğun Eleştirisi,** Çev. Oya Tangör-Levent Küey, Sorun yay. İst. 1979.

DOBROLYUBOV, Nikolay Aleksandroviç, **Oblomovluk Nedir?**, Çev. Mazlum Beyhan, Yön yay. 2, bs. İst. 1992.

DOĞAN, Mehmet H. **Estetik,** Dokuz Eylül yay. İzmir, 1998, s. 125.

DOĞAN, Muhammed Nur, **Fuzuli'nin Poetikası,** Kitabevi yay. İst. 1997.

Doğu Batı, Yeni Düşünce Hareketleri, nr. 19. Temmuz 2002.

DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernzm, Tartışmalar ve Uygulamalar,** Telos yay. İst. 1999.

DONOVAN, Josephine, **Feminist Teori,** Çev. Aksu Bora vd. İletişim yay, 2. bs. İst. 2001.

DUBY, Georges, **Erkek Ortaçağ, Aşka Dair ve Diğer Denemeler,** Çev. M. Ali Kılıçbay, Ayrıntı yay. İst. 1988.

EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramı,** Çev. Esen Tarım, Ayrıntı yay. İst. 1990,

EAGLETON, Terry, **Eleştirinin Görevi,** Çev. İsmail Serin, Ark yay. Ank. 1996.

EAGLETON, Terry, **Estetiğin İdeolojisi,** Çev. Hakkı Hünler vd. Özne yay. İst. 1998.

ECEVİT, Yıldız, **Kurmaca Bir Dünyadan,** Gündoğan yay. Ank. 1992.

ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodern Açılımlar,** İletişim yay. 2. bs. İst. 2002

ECO, Umberto, **Açık Yapıt,** Çev. Yakup Şahan, Kabalcı yay. İst. 1992.

EDGÜ, Ferit, **Çığlık,** Ada yay. İst. 1982.

EDMAN, Irwın, **Sanat ve İnsan,** Çev. Turhan Oğuzkan, İnkılâp yay. İst. (tarihsiz)

ELÇİN, Şükrü, **Âşık Ömer,** KB. Yay. Ank. 1999.

Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler, Haz. Mehmet Rifat, Düzlem yay. İst. 1996.

ELİOT, T.S. **Denemeler,** Çev. Akşit Göktürk, AFA yay. İst. 1987.

ELLİS, John M. **Postmodernizme Hayır,** Çev. H. A. Bakırer, Doruk yay. Ank. 1997.

EMRE İsmet, **Postmodernizm ve Edebiyat,** Anı yay. Ank. 2004.

ENGELS, Friedrich **Etudes Philosophiques,** Paris, 1947.

ERTÜRK, İsmail, "Don Kişot'tan Sıçrayarak Nermi Uygur'a: 2005 Yılı" Kitap-lık, sayı: 84 Haziran 2005.

Estetik Yazıları, Der. Aziz Çalışlar, Varlık yay. İst. 1984.

ETAN, Akın, *Nicolai Hartmann'ın Ontolojisinde Kategoriler ve 'Real Determination' Sorunu,* Felsefe Arkivi, nr. 22-23, İst. 1945, s. 185-206.

EYHENBAUM, Boris, **Edebiyat Kuramı, Rus Biçimciliği,** Çev. Sedat Umran, Yaba yay. Ank. 1994.

EYUBOĞLU, Sabahattin, **Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler,** 1.2, Cem yay. İst. 1981.

EYÜBOĞLU, Sabahattin, **Yunus Emre,** Cem yayınevi, İst. 1971.

FABİAN, Johannes, **Zaman ve Öteki,** Çev. S. Budak, Bilim ve Sanat yay. Ank. 1999.

Felsefe Logos, Feminist Felsefe, nr. 15, İst. 2001/3.

Felsefe Logos, Hazzın Felsefesi, nr. 19, İst. 2002 /2.

FERİ, Enrico, **Sanat ve Edebiyatta Caniler,** Çev. Semlin Evrim, Remzi Kitabevi, İst. 1974.

FIRESTONE, Shulamıth, **Cinselliğin Diyalektiği,** Çev. Y. Salman, Payel yay. 2. bs. İst. 1993.

FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği,** Çev. Cevat Çapan, Payel yay. 8. bs. İst. 1995.

FORDHAM, Frieda, **Jung Psikolojisinin Ana Hatları,** Çev. Aslan Yalçıner, Say yay. 6. bs. İst. 2004.

FOUCAULT, Michel, **Ders Özetleri, 1970-1982,** Çev. S. Hilav, YKY. İst. 1992.

FOULQUİÉ, P. **Varoluşçuluk Felsefesi,** Çev. Vahap Mutal, Hareket yay. 2. bs. İst. 1973.

Frankfurt Okulu, Ed. Emine Bağçe, Doğbatı yay. Ank. 2006.

FREUD, Sıgmund, **Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış,** Çev. Kâmuran Şipal, Cem yay. İst. 1996.

FREUD, Sıgmund, **Cinsiyet Üzerine Üç Deneme,** Çev. Ali Avni Öneş, Yeni Mat. İst. 1962.

FREUD, Sıgmund, **Cinsiyet ve Psikanaliz,** Çev. S. Hilav, Varlık yay. İst. 1967.

FREUD, Sıgmund, **Hz. Musa ve Tektanrıcılık,** Çev. Kamuran Şipal, Bağlam yay. İst. 1987.

FREUD, Sıgmund, **Sanat ve Edebiyat,** Çev. E. Kapkın-A. Tekşen Kapkın, Payel yay. İst. 1999.

FREUD, Sıgmund, **Uygarlığın Huzursuzluğu,** Çev. Haluk Barışcan, Metis yay. İst. 1996.

FREUD, Sigmund, **Psikanaliz Üzerine,** Koza yay. 2. bs. Ank. 1976.

FREUD, Sigmund, **Sanat ve Edebiyat,** Çev. Dr. Emre. Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın, Payel yay. İst. 1999.

FREVİLLE, Jean, **Sosyalist Gözle Toplum ve Sanat,** Çev. Asım Bezirci, İzlem yay. İst. 1963.

FUAT, Memet, **Eleştiri Sorumluluğu,** YKY. İst. 1994.

Fuzûlî Dîvânı, Haz. Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgân Cunbur, Akçağ yay. Ankara 1990.

GADAMER, **Güzelin Güncelliği,** Çev. Fatih Tepebaşılı, Çizgi yay. Konya, 2005.

GADAMER, Hans-Georg – KUHN, Helmut – NİETZSCHE, Friedrich, **Dikkat Yazar Var!,** Çev. Ş. Çoraklı-A.Sarı, Babil yay. Erz. 2002.

GARAUDY, Roger, **20. Yüzyıl Biyografisi,** Çev. A. Zeki Ünal, Fecr Yayınevi, Ank. 1998.

GEİGER, Moritz, **Estetik Anlayış,** Çev. Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi, İst. 1985.

GEUSS, Raymond, **Eleştirel Teori, Habermas ve Frankfurt Okulu,** Çev. Ferda keskin, Ayrıntı yay. İst. 2002.

GİRARD, René, **Romantik Yalan Romansal Hakikat,** Çev. A. Etensel İldem, Metis yay. İst. 2001.

GOLDMANN, Lucien, **İnsan Bilimleri ve Felsefe,** Çev. A. Göktürk-F. Aynuksa, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İst. 1977.

GOLDMANN, Lucien, **Roman Sosyolojisi,** Birleşik yay. Ank. 2005.

GONÇAROV, İvan, **Oblomov**, Çev. S. Eyuboğlu-E. Güney, İş Bankası yay. İst. 2000.

GORKİ, Maksim, **Edebiyat Yaşamım,** Çev, Ş. Yeğin, Payel yay, 1978.

GORKİ, Maksim, **Küçük Burjuva İdeolojisinin Eleştirisi,** Çev. Şerif Hulusi, Özgün yay. İst. (tarihsiz).

GÖKA, E. – TOPÇUOĞLU, A. – AKTAY, Y. **Önce Söz Vardı, Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme,** Vadi yay. Ank. 1995.

GÖKER, Cemil, **Fransa'da Edebiyat Akımları,** DTCF yay. 2. bs. Ank. 1986.

GÖKNİL, Nazan, *Estetik Haz, Psikolojik ve Fenomenolojik Estetik Hakkında Bir Araştırma,* Felsefe Arkivi, nr. 1, İst. 1945.

GÖKTÜRK, Akşit, **Okuma Uğraşı,** İnkılâp yay. 3. bs. İst. 1988.

GÖKTÜRK, Akşit, **Sözün Ötesi,** İnkılâp yay. İst. 1989.

GÖVSA, İbrahim Alaettin, **Estetik Eğitim** (Bedii Terbiye) Haz. Abdurrahman Kolcu, Salkımsöğüt yay. Erz. 2006.

GREİMAS, A. J. – COURTÉS, J., **Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage,** Tome: I, Hachette, Paris, 1986.

GUİRAUD, Pierre, **Göstergebilim**, Çev. Prof. Dr. Mehmet Yalçın, İmge yay. 2. bs. İst. 1994.

GÜLEÇ, Cengiz, *Anayurt Oteli: Zebercet'in Dünyası,* Varlık, Şubat 1992.

GÜMÜŞ, Semih, **Kara Anlatı Yazıları,** YKY. İst. 1993.

GÜNDOĞAN, Ali Osman, **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi,** Birey yay. 2. bs. İst. 1997.

GÜRBİLEK, Nurdan, **Kör Ayna, Kayıp Şark,** Metis yay, İst. 2004;

GÜRSEL, Nedim, **Başkaldıran Edebiyat,** YKY. İst. 1997.

GÜRSOY, Kenan, **J.P. Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler**, Akçağ yay. 2. bs. Ank. 1991.

HABERMAS, Jürgen, **Öteki Olmak, Ötekiyle Yaşamak,** Çev. İlknur Ata, YKY. İst. 1996.

Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1, Haz. Gülin Öğüt Eker vd. Milli Folklor yay. Ank. 2003.

Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2, Haz. M. Öcal Oğuz-Selcan Gürçayır, Geleneksel yay. Ank. 2005.

HARİS Roy - TAYLOR, Tablot J. **Dilbilimi Düşününde Dönüm Noktaları 1**, Çev. Eser E. Taylan-Cem Taylan, TDK yay. Ank. 2002.

HARTMANN, Nicolai, **Die Erkenntnis im Lichte der Ontologie,** *Ontolojinin Işığında Bilgi, Çevirenin Önsözü*, (Çev. Harun Tepe) Türkiye Felsefe Kurumu yay. Ank. 1998.

HAVVA, Said, **el-Esasfi't-Tefsir,** c. 10. İst. 1991,

Hece, Eleştiri Özel Sayısı, nr. 77-79, 2003.

HEGEL, **Estetik**, Çev. T. Altuğ-H. Hünler, Payel yay. C. 1, II, III, İst. 1994,

HİLAV, Selahattin, **Frankfurt Okulu ve Eleştiri Kuramı Üzerine Notlar,** Papirüs, 1, 1980 Bahar.

HORNEY, Karen, **Kadının Ruhsal Yapısı,** Çev. Nilgün Şarman, Payel yay. İst. 1998.

HUİSMAN, Denis, **Estetik**, Çev. C. Muhtaroğlu, İletişim yay. İst. 1992.

HUME, David, **İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme,** Çev. A. Yardımlı, İdea yay. İst. 1997.

HUMM, Maggie, **Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi,** Haz. Gönül Bakay, Say yay. İst. 1994.

HÜNLER, Hakkı, **Estetik'in Kısa Tarihi,** Paradigma yay. İst. 1998.

İdealar Kuramı, Der. Ahmet Cevizci, Gündoğan yay. 2. bs. Ank. 1999.

İDİL, A. Mümtaz, **Gerçeklik ve Roman**, Dayanışma yay. Ank. 1983.

İNAM, Ahmet, **Çağdaş Eğitimde Sanat**. İstanbul: Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği yay. 1994.

İnsan Bilimlerinde Retoriğe Dönüş, Haz. H. Arslan, Paradigma yay. İst. 2002.

İnsan Bilimlerine Prolegomena, Der. H. Arslan, Paradigma yay. İst. 2002.

JAMESON, Friedrich, **Dil Hapishanesi**, Çev. M. H. Doğan, YKY, İst. 2002.

JDANOV, *N. Dubrolyubov: Rus Eleştiricisi ve Gazetecisi,* Çev: A. Timuçin-M. Sert, Felsefe Dergisi, sayı 8.

JUNG, C.G. **Konferanslar**, Çev. Kâmuran Şipal, Bozak yay. İst. 1982.

KAFKA, Franz, **Değişim**, Çev. Elmas Şahin, Salkımsöğüt yay. Ank. 2005.

KAGAN, Moissej, **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat,** Çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar, İst. 1982.

KAHRAMANOĞLU, Kemal, **Divan Şiiri, Değişen Dünyada Kaybolmuş Paradigma,** Çizgi yay. Konya, 2006.

KANBOLAT, Yahya, **Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Feminizm Sorunu,** Bayır yay. Ank. (tarihsiz)

KANDİSKİ, Vasili, **Sanatta Zihinsellik Üstüne,** Çev. Tevfik Turan, YKY, 2. bs. İst. 1993.

KANIK, Orhan Veli, **Bütün Çeviri Şiirler,** Haz. Asım Bezirci, İst. 1982.

KANIK, Orhan Veli, **Bütün Şiirleri,** Haz. Asım Bezirci, Can yay. 19. bs. İst. 1983.

KANIK, Orhan Veli, **Bütün Yazıları II, Bindiğimiz Dal,** (Der. Asım Bezirci), Can yay. İst. 1982.

KANTARCIOĞLU, Sevim, **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler,** Ankara, 1993.

KANTARCIOĞLU, Sevim, **T.S. Eliot'un Şiirlerinde Kendini Gerçekleştirme Teması,** KB. Yay. Ank. 1987.

KAPLAN, Mehmet, *Meryem*, Çağrı, Temmuz 1959.

KAPLAN, Mehmet, **Şiir Tahlilleri 2,** Dergâh yay. 4. bs. İst. 1984.

KAUFMANN, Walter, **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk,** Seçilmiş Bölümler, Çev. Akşit Göktürk, YKY. İst.1997.

KAVAFİS, Konstantinos, **Sanat Her Zaman Yalan Söylemez mi?** Çev. Samih Rifat, YKY. İst. 1993.

KAYIRAN, Yücel, *Türk Şiirinde Varoluşçuluğun Veraseti,* Kitap-lık, nr. 86, Eylül, 2005.

KIRAN, Ayşe (Eziler)-KIRAN Zeynel, **Yazınsal Okuma Süreçleri,** Seçkin yay. 2. bs. Ank. 2003.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Çile,** Büyük doğu yay. 18. bs. İst. 1992.

KIZILER, Funda, **Moderniten Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk,** Salkımsöğüt yay. Erz. 2006.

KİERKEGAARD, Soren, **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk,** Çev. Mukadder Yakupoğlu, Doğubatı yay. Ank. 2004.

KLÉE, Paul, **Çağdaş Sanat Kuramı,** Çev. Mehmet Dündar, Ürün yay. 2, bs. Ank. (tarihsiz)

KOLCU, Ali İhsan, *Şiirde Duyguyu Dile Çevirme Problemi,* Akpınar, sayı, 2, Mart-Nisan 2006, Niğde.

KOLCU, Ali İhsan, **Albatros'un Gölgesi,** (Baudelaire'in Türk Şairlerine Tesiri Üzerine Bir İnceleme), Akçağ yay. Ank. 2002.

KOLCU, Ali İhsan, **Çağdaş Türk Dünyası Edebiyatı,** c. 1, 2, Salkımsöğüt yay. Ank. 2006.

KOLCU, Ali İhsan, **Öykü Sanatı,** 2. bs. Salkımsöğüt yay. Ank. 2006.

KOLCU, Ali İhsan, **Servet-i Fünun Edebiyatı,** Salkımsöğüt Yayınları, Erz. 2006.

KOLCU, Ali İhsan, **Tanzimat Edebiyatı 2, Hikâye ve Roman,** Salkımsöğüt yay. 2. bs. Erz. 2005.

KOLCU, Ali İhsan, **Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi,** Akçağ yay. Ank. 2002.

KOLCU, Ali İhsan, **Zamana Düşen Çığlık,** (Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri & Tanpınar'ın Şiir Estetiği), Akçağ yay. Ank. 2002.

KOLENDİÇ, Anton, **Kremlin'de İktidar Mücadelesi,** Çev. Eşref Bengi Özbilen, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı yay. İst. 1993.

KORSCH, Karl, **Marksizm ve Felsefe,** Çev. Yılmaz Öner, Belge yay. İst. 1991.

KORSCH, Marl, **Karl Marx, Marksist Kuram ve Sınıf Hareketi,** Çev. Mehmet Okyayuz, Doruk yay. Ank. 2000.

KRETSCHMER, Erns, **Beden Yapısı ve Karakter,** Çev. Mümtaz Turhan, Edebiyat Fakültesi yay. İst. 1949.

KRİCH, A. **Aşkın Anatomisi,** Çev. M. Harmancı, Say yay. İst. 1997.

KRİSTEVA, Julia, **Sèmèiotikè, recherces pour une sèmanalyse,** Paris, Seuil, 1969.

KUMAR, Krishan, **Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları,** Dost yay. Ank 1999.

LALO, Charles, **Estetik.** Çev. Burhan Toprak, İnkılâp Kitabevi, İst. 1948.

LANSON, Lucienne, **Kadının Cinsel Sorunları,** Çev. Sonay Özdemir, Can yay. İst. 1985.

LAROUİ, Abdullah, **Tarihselcilik ve Gelenek,** Vadi yay. Ank. 1993.

LEBESQUE, Morvan, **Camus,** Çev. Ayla Kurultay, Alan yay. İst. 1984.

LEKTORSKY, Victor, **Özne, Nesne, Biliş,** Çev. Şükrü Alpagut, Akış yay. İst. 1992.

LENOİR, Béatrice, **Sanat Yapıtı,** Çev. Aykut Derman, YKY. 2. bs. İst. 2003.

LEVİ-STRAUSS, Claude **Yaban Düşünce**, Çev. Tahsin Yücel, YKY. İst. 1993.

LİVİNGSTON, Ray, **Geleneksel Edebiyat Teorisi,** Çev. Necat Özdemiroğlu, İst. 1998.

LUCY, Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramı,** Çev. Aslıhan Aksoy, Ayrıntı yay. İst. 2003.

LUKACS, Georg, **Estetik I, II, III,** Çev. Ahmet Cemal, Payel yay. İst. 1988.

LUKACS, Georg, **Avrupa Gerçekçiliği,** Çev. Mehmet H. Doğan, Payel yay. 2. bs. İst. 1987.

LUKACS, Gyorgy, **Tarih ve Sınıf Bilinci,** (Çev. Yılmaz Öner), Belge yay. İst. 1998.

LUNAÇARSKİ, Anatoli Vasileviç, **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Çev. Kevser Kavala, Adam yay. İst. 1982.

LUNAÇARSKİ, Anatoli Vasileviç, **Sosyalizm ve Edebiyat,** Çev. Asım Bezirci; Yön yay. İst. 1993.

MACLNTYRE, Alasdair, **Varoluşçuluk**, Çev. Hakkı Hünler, Paradigma yay. İst. 2001.

MAGİLL, Frank, **Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği,** Çev. Vahap Mutal, Dergâh yay. 2. bs. İst. 1992.

MANDEL, Ernest – NOVAK, George, **Marksist Yabancılaşma Kuramı,** Çev. Akay Göçmen, Yücel yay. İst. 1975.

MANDEL, Ernest, **Marksist Ekonomi Kuramına Giriş**, Çev. Ali Ünlü, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İst. 1991.

MANGUEL, Alberto, **Okumanın Tarihi**, Çev. Füsun Elioğlu, YKY. İst. 2001.

MARCUSE, Herbert, **Estetik Boyut,** Çev. Aziz Yardımlı, İdea yay. İst. 1997.

MAREN-GRİESEBACH, Manon **Edebiyat Biliminin Yöntemleri,** Çev. Arif Ünal, AKM yay. Ank. 1995.

MARKOVİÇ, Mihailo, **Hümanizm ve Ahlak Felsefesi,** Çev. Ali Ünlü, Toplumsal Dönüşüm Yayınları İst. 1998.

Marksizim Ekzistansializm, Dialektik Üstüne Tartışma, (Sarte, Garaudy, Hyppolite, Vigier, Orcel), İzlem yay. İst. (tarihsiz).

MARSHALL, Tim, **Hükmeden Erkek Boyun Eğen Kadın,** Çev. Gülden Şen, Altın Kitaplar yay. İst. 1997.

MARX-ENGELS, **Sanat ve Edebiyat Üzerine,** Çev. Murat Belge, Birikim yay. İst. 2001.

MAY, Rollo, **Yaratma Cesareti,** Çev. Alper Oysal, Metis yay. İst. 2003.

MENGÜŞOĞLU, Takıyeddin, **Fenomenologi ve Nicolai Hartmann,** Edebiyat Fakültesi yay. İst. 1976.

MENGÜŞOĞLU, Takiyettin, **Felsefeye Giriş,** İst. mat. 1958.

MENGÜŞOĞLU, Takiyettin, *Fenomenoloji Felsefesi, Fenomenolojinin Umumi Vasıfları,* Felsefe Arkivi, nr. 1, 1945.

MERQUİOR, J,G. **Foucalt,** AFA yay. Çev. Nusrettin Elhuseyni, İst. 1986.

MİCHEL, Andree, **Feminizm,** Çev. Şirin Tekeli, İletişim yay. İst. 1993.

MİCHELL, Juliet, **Psikanaliz ve Feminizm,** Çev. Ayşe Kurtulmuş, Yaprak yay. İst. 1984.

MİLLET, Kate, **Cinsel Politika,** Cev. Seçkin Selvi, Payel yay. İst. 1973.

Modernite Versus Postmodernite, Der. Mehmet Küçük, Vadi yay. 3. bs. Ank. 2000.

Moderniteden Postmoderniteye Değişim, Ed. Coşkun Can Aktan, Çizgi Kitabevi, Konya, 2003.

Modernizmin Serüveni, Haz. Enis Batur, YKY. 5. bs. İst. 2002.

MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,** Cem yay. 8. bs. İst. 1991.

MUSCHG, Adolf, **Edebiyat Terapi Olabilir mi?** Çev. Ahmet Sarı, Salkımsöğüt yay. Erz. 2006.

MÜHLESTEİN, Hans, **Proleter Ütopya ve Marksist Hümanizm,** Çev. Vedat Günyol, Logos yay. 2. bs. İst. 1990.

NABOKOV, Vladimir, **Edebiyat Dersleri,** Çev. F. Özgüven-N. Akbulut, Ada yay. İst. (Tarihsiz).

Namık Kemal, **İntibah,** Haz. Mehmet Kaplan, Kültür ve Turizm Bakanlığı yay. Ankara 1986.

NECATİGİL, Behçet, **Kareler Aklar,** Bilgi yay. Ank. 1975.

NECATİGİL, Behçet, **Bütün Eserleri 5, Düzyazılar 1** (Haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz) Cem Yayınevi, İst. 1983.

NECATİGİL, Behçet, **Bütün Eserleri 6, Düzyazılar 2** (Haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz) Cem Yayınevi, İst. 1983.

NEHAMAS, Alexander, **Edebiyat Olarak Hayat,** Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı yay. İst. 1999.

NİCHOLAS, Boileau, **Şiir Sanatı,** Çev. Mustafa Durak, Repta yay. İst. 1993.

NİETZSCHE, Friedrich, **Dionysos Dithyrambosları,** Çev. Oruç Arıoba, Kabalcı yay. İst. 1993.

NİETZSCHE, Friedrich, **Ecce Homo, Kişi Nasıl Kendi Olur,** Çev. Can Alkor, YKY. İst. 1998.

NİETZSCHE, Friedrich, **Tragedyanın Doğuşu,** Çev. İ. Zeki Eyuboğlu, Say yay. İst. 1997.

NİETZSCHE, Friedrich, **Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe,** Kabalcı yay. 2. bs. İst. 1992.

NİETZSCHE, Friedrich, **Deccal**, Çev. Oruç Arıoba, Hil yay. Ank. 1986.

NOVALİS, **Poetika**, Çev. Ş. Çoraklı-A. Sarı, Babil yay. Erz. 2003.

OKTAY, Ahmet, **Postmodern Tahayyüle İtirazlar**, İnkılâp yay. İst. 2000.

OKTAY, Ahmet, **Toplumsal Gerçekçiliğin Kaynakları,** Tümzamanlar Yay. İst. 200.

OPPERMANN, Serpil, **Postmodern Tarih Kuramı, Tarih Yazımı, Yeni Tarihsellicilik ve Roman,** Phoenix yay. Ank. 2006.

ÖNAL, Mehmet, **En Uzun Asrın Hikâyesi,** 1, Akçağ yay. Ank. 1999.

ÖZBEK, Yılmaz, **Post-Modernizm ve Alımlama Estetiği,** Çizgi yay. Konya, 2005.

ÖZER, Kemal, **İkinci Yeniden Toplumcu Şiire,** Demet Yayıncılık, Yordam Kitapları, İst. 1999.

ÖZER, Kemal, **Eleştirilerin Gündeminde**, Demet Yayıncılık, Yordam Kitapları, İst. 1999.

ÖZGÜL, M. Kayahan, **Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi.** TDV. yay. Ank.2000.

ÖZLEM, Doğan, **Metinlerle Hermeneutik (yorumbilgisi) Dersleri,** İnkılâp yay. 2. bs. İst. 1996.

ÖZLÜ. Demir, **İstanbul Büyüsü,** Can yay. 2. bs. İst. 2001.

ÖZMEN, Kemal, *Bir Metinlerarası Şair: Ahmet Muhip Dıranas*, Frankofoni, sayı, 14, Ank. 2002.

ÖZTOKAT, Nedret, **Varoluşçu Edebiyat,** Kitap-lık, nr. 86, Eylül, 2005.

PALMER, Richard E. **Hermenötik**, Çev. İbrahim Görener, Anka Felsefe, İst. 2002.

PESPELOV, Gennadiy, **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayım, İst. 2005.

PIAGET, Jean, **Yapısalcılık**, Çev. Ayşe Şirin Okyayuz Yener, Doruk yay. İst. 1999.

Platon, **Devlet**, Çev. S. Eyüboğlu-A. Erhat, Remzi Kitabevi, İst. 8. bs. 1995.

Platon, **Diyaloglar**, 1, Çev. Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, 4. bs. İst. 1996.

Platon, **Phaidros**, Çev. Hamdi Akverdi, MEB. Yay. İst. 1997.

PLEHANOV, Vladimir, **Sanat ve Sosyalizm,** (Çev. Selim Mimoğlu; Sosyal yay. İst. 1962.

PLEHANOV, Vladimir, **Sanat ve Toplumsal Hayat,** Çev. Cenap Karakaya, Sosyal yay. 3. bs. İst. 1987.

PLEHANOV, Vladimir, **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri,** Çev. Asım Bezirci, Evrensel Basım Yayım, 4. bs. İst. 1991.

PLEKHANOV, Vladimir, **Militan Materyalizm,** Çev. Mehmet Korkmaz, Ekim yay. Ank. 1990.

Psikanalitik Kurama Giriş, Haz. Yıldız Akvardar vd. Bağlam yay. İst. 1997.

RAN, Nazım Hikmet, **La Fontaine'den Masallar,** Şiirler 9, Adam yay. 3. bs. İst. 1990.

RECAİZADE Mahmud Ekrem, **Bütün Eserleri, I,II, III,** (Haz. İ. Parlatır-N. Çetin-H. Sazyek), MEB. yay. İst. 1997.

REUBEN, David, **Kadın,** Çev. Oya Alpar, İnkılâp ve Aka yay. İst. 1983.

RİFAT, Mehmet, **Genel Göstergebilim Sorunları, Kuram ve Uygulama,** Alaz yay. İst. 1982.

RİFAT, Mehmet, **Gösterge Eleştirisi,** Kaf yay. İst. 1999.

RİFAT, Mehmet, **Gösterge Avcıları,** Om yay. İst. 2000.

RİFAT, Mehmet, **Homo Semioticus,** Om yay. 4. bs. İst. 1999.

RİLKE, Rainer-Maria, **Genç Bir Şaire Mektuplar,** Çev. Melahat Özgü, Remzi Kitabevi, İst. 1963.

ROSENAU, Marie Pauline, **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri,** Ark-Bilim ve Sanat yay. Ank. 1998.

SAGAN, Eli, **Freud, Kadın ve Ahlak,** Çev. Gökçe Metin, İlya yay. İzmir, 2001.

SAKAOĞLU, Saim, **Karacaoğlan,** Akçağ yay. Ank. 2004.

SALİHOĞLU, Hüseyin, **20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı,** İmge yay. İst. 1995.

SAN, İnci, **Sanat ve Eğitim,** Ankara Ünv. DTCF yay. Ank. 1985.

SARI, Ahmet, **Sanat ve Normaldışılık,** Salkımsöğüt yay. Erz. 2006.

SARI, Ahmet, **Masalların Psikanalizi,** Salkımsöğüt yay. Erz. 2008.

SARI, Ahmet, **Psikanaliz ve Edebiyat,** Salkımsöğüt yay. Erz. 2008.

Sartre Barthes'ı Anlatıyor, Çev. Turhan Ilgaz, YKY. İst. 1993.

SARTRE, J.P. **Varoluşçuluk,** Çev. Asım Bezirci, Say yay. 8. bs. İst. 1985.

SARTRE, Jean Paul, **Gizlilik,** Çev. Eray Canberk, Habora yay. 4. bs. İst. 1974.

SARTRE, Jean Paul, **Yöntem Araştırmaları,** Çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, Alan yayıncılık, 3. bs. İst. 1988.

SARTRE, Jean-Paul, **Bulantı,** Çev. Erdoğan Alkan, Oda yay. 2. bs. İst. 1995.

SARTRE, Jean-Paul, **Çağımızın Gerçekleri,** Çev. S. Eyuboğlu-V. Günyol, Çan yay. İst. 1963.

SARTRE, Jean-Paul, **Denemeler**, Say yay. Çev: S. Eyüboğlu-V. Günyol, İst. 1997.

SARTRE, Jean-Paul, **Edebiyat Üzerine,** Çev. Bertan Onaran, DE yay. İst. 1967.

SARTRE, Jean-Paul, **Estetik Üstüne Denemeler,** Çev. Mehmet Yılmaz, Doruk yay. Ank. 1998.

SARTRE, Jean-Paul, **Sözcükler**, Çev. B. Onaran, DE yay. İst. 1965.

SAUSSURE, F. de, **Genel Dilbilim Dersleri,** Çev. Berke Vardar, Multilingual, İst. 1998.

SCHİLLER, Friedrich, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup,** Çev. Melahat Özgü, MEB. yay. İst. 1990.

SCHOPENHAUER, Arthur, **Aşkın Metafiziği**, Çev. S. Hilav, Sosyal yay. İst. 1997.

SEGAL, Lynne, **Gelecek Kadın mı?** Çev. Suğra Öncü, Aga yay. İst. 1987.

SEGAL, Lynne, **Ağır Çekim,** Çev. Volkan Ersoy, Avrıntı yay. İst. 1992.

SERDAROĞLU, Ufuk, **Feminist İktisat'ın Bakışı Postmoder mi?** Sarmal yay. İst. (tarihsiz).

SİNİAVSKİ, Andrei, **Sosyalist Realizm,** Çev. S. Türker, Habora yay. İst. 1967,

SLOTERDİJK, Peter, **Dünyaya Gelmek-Dile Gelmek, Frankfurt Dersleri,** Çev. Gürsel Uyanık-Ahmet Sarı, Salkımsöğüt yay. Erz. 2006.

SOMER, Kenan, **...Ve Marksizm,** Doruk yay. Ank. 1996.

SONTAG, Susan, **Sanatçı Örnek Bir Çilekeş,** Çev. Y. Salman-M. Gürsoy, Metis yay. İst. 1991.

Sophokles, **Kral Oidupus,** Çev. Bedrettin Tuncel, MEB. Yay. Ank. 2001.

SÖZER, Önay, **Sartre'ı Anmak ve Anlamak,** Kitap-lık, nr. 86, Eylül, 2005.

SPERBER, Manès, **Parçalanmış Gerçeklik,** Çev. Ahmet Cemal, Can yay. İst. 1991.

SPPİRKİN, A. – YAKHOT, O. **Diyalektik ve Tarihi Materyalizm**, Bilim yay. Çev. Engin Karaoğlu, 3. bs. İst. 1978.

STACE, W. T. **Hegel Üstüne,** Çev. Murat Belge, Birikim [illegible] İst. 1976.

STAEL, Mme de, **Edebiyata Dair**, Çev. S. Hatay-V. Hatay, MEB. yay. İst. 1997.

SUÇKOV, Boris, **Gerçekçiliğin Tarihi**, Çev. Aziz Çalışlar, Adam yay. İst. 1982.

SUNAT, Haluk, **Birey Sorunsalı Psikanaliz ve Eleştirel Bir Bakışla Marksizm**, Papirüs yay. İst. 1999;

SUNAT, Haluk, **Boşluğa Açılan Kapı**, Bağlam yay. İst. 2004;

SUNAT, Haluk, **Hayal, Hakikat, Yaratı Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış**, Bağlam yay, İst. 2001.

SUNAT, Haluk, **İmgenin Tılsımlı Rüzgârı Yazınsal Metne Psikanalitik Duyarlıklı Bakış**, Yirmidört yay. İst. 2006;

SUNAY, İlkay, **Düşün ve Toplum**, KB. Yay. Ank. 1979.

SÜREYA, Cemal, **Toplu Yazılar 1**, YKY. İst. 1991.

ŞÖLÇÜN, Sargut, **Tarih Bilinci ve Edebiyat Bilim**, Dayanışma yay. Ank. 1982.

Tanpınar'ın Mektupları, Haz. Z. Kerman, Dergâh yay. 2. bs. İst. 1992.

TANSUĞ, Sezer, **Sanatın Dili**, Koza yay. İst. 1976.

TANSUĞ, Sezer, **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz yay. İst. 1997.

TANSUĞ, Sezer, **İnsan ve Sanat**, Altın Kitaplar, (tarihsiz).

TARLAN, Ali Nihat, **Edebiyat Meseleleri**, Ötüken yay. İst. 1981.

TATAR, Burhanettin, **Felsefî Hermenötik ve Yazarın Niyeti**, Vadi yay. Ank. 1999.

Tercüme, Şiir Özel Sayısı, MEB. Yay. 34-36. Ank. 1946.

Tevfik el-Hakim, **Sanat Üstüne**, Kaknüs yay. İst. 1999.

Tevfik Fikret, Dil ve Edebiyat Yazıları, Haz. İ. Parlatır, TDK yay. Ank. 1987.

TİMUÇİN, Afşar, **Estetik**, İnsancıl yay. 2. bs. İst. 1993.

TİMUÇİN, Afşar, **Gerçekçi Düşüncenin Gelişimi**, DE yay, İst. 1986.

TİNDALL, W.Y. **The Literary Symbol**, Columbia Un. Pres, New York,

TODOROV, Tzvetan, **Poetikaya Giriş**, Çev. Kaya Şahin, Metis yay. İst. 2001.

TODOROV, Tzvetan, **Yazın Kuramı**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY. İst. 1995.

TOLSTOY, Lev, **Çocukluk**, Çev. Râna Çakırgöz, MEB. Yay. İst. 1999.

TOLSTOY, Lev, **İçimizdeki Şeytan,** Çev. Serkan Özburun-S. Neval Şimşek, Kaknüs yay. 6. bs. İst. 2000.

TOLSTOY, Lev, **Sanat Nedir?** Çev. Kâbil Demirkan, Şule yay. İst. 2004.

TOMPKİNS, P. **Biçimciliğin Doğuşu: Kames'ten I. A. Richards'a,** Çev: Lerzan Gültekin, Littera, nr. 1, 190.

TOPRAK, Burhan **Yunus Emre,** 2. bs. 1950.

TOPRAK, Burhan, *Bedîî Hulûl (Einfühlung),* Görüş mecmuası, c. 1, sayı, 2, Eylül 1930.

TOPRAK, Metin, **Hermeneutik ve Edebiyat,** Bulut yay. İst. 2003.

TOWNSEND, Dabney, **Estetiğe Giriş,** Çev. S. Büyükdüvenci, İmge Kitabevi, İst. 2002.

TROÇKİ Lev, **Sanat ve Edebiyat,** Çev: Aslıhan Aydın, Yazın Yayıncılık, İst. 2001.

TROÇKİ, Lev, **Edebiyat ve Devrim,** Çev. Hüsen Portakal, Kabalcı yay. 2. bs. İst. 1989.

TUNALI, İsmail, **Denemeler,** İktisadi Yayınlar, İst. 1980.

TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni,** Say yay. İst. 1983.

TUNALI, İsmail, **Estetik,** Remzi Kitabevi, 3. bs. İst. 1989.

TUNALI, İsmail, **Marksist Estetik,** Altın Kitaplar yay. 2. bs. İst. 1997.

TUNALI, İsmail, *Sanat Felsefesi Açısından Mimari ve Zamansallık,* Felsefe Arkivi, nr. 25. 1984.

TUNALI, İsmail, **Sanat Ontolojisi,** Sosyal yay. 2. bs. İst. 1984.

TUNALI, İsmail, *Sanatın Psikolojik Anlamı ve Worringer'in Üslup Analizi,* Felsefe Arkivi, nr. 19. İst. 1975.

TURGUT, İhsan, **Felsefenin Temel Sorunları,** Akademi Kitabevi, İzmir, 1998.

TURGUT, İhsan, **Sanat Felsefesi,** Üniversite Kitabevi, İzmir, 1993.

Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı, nr. 142, Temmuz 1962.

Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı, nr. 349, Ocak 1981.

UÇAN, Hilmi, **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim,** Perşembe Kitapları, İst. 2002.

Umay Günay Armağanı, Ank. 1996.

UYGUR, Nermi, **Güneşle** (Denemeler), Ara Yayıncılık, İst. 1989.

UYGUR, Nermi, **Kuram-Eylem-Bağlam,** YKY. İst. 1996.

UYGUR Nermi, **Kültür Kuramı,** YKY. İst. 1996.

ÜLGENER, Sabri F. **İktisadî Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası,** Der yay. 3. bs. İst. 1991.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, **İslâm Düşüncesi,** Ülken yay. 2. bs. İst. 1995.

ÜNVER, İsmail, **Neşatî**, KB. Yay. Ank. 1986.

VALÉRY, Paul , **Poésies**, Sixième Édition, Paris, Gallimard, 1930.

VARDAR, Berke, **Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık,** Multılıngual İst. 2001.

VYGOTSKY, L. S. **Düşünce ve Dil,** Toplumsal Dönüşüm yay. İst. 1985.

WEBER, Jean-Paul, **Sanat Psikolojisi,** Çev. İ. Cem Erseven, Ürün yay. Ank. 1995.

WELLEK, Rene – WARREN, Austin, **Edebiyat Biliminin Temelleri,** Çev. A. Edip Uysal, KB. yay. Ank. 1983.

WİLLİAMS, Raymond, **Marksizm ve Edebiyat,** Çev. Esen Tarım, Adam yay. İst. 1990.

WİNNİCOTT, D. W. **Oyun ve Gerçeklik,** Çev. T. Birkan, Metis yay. İst. 1997.

WİTTE, Bernd, **Walter Benjamin**, Çev. Mustafa Tüzel. YKY. İst. 2002.

WİTTGENSTEİN, Ludwig, **Estetik Betimleme Din ve Freud Hakkında Dersler,** Çev. Zeki Algün, İzmir, 2003.

WİTTGENSTEİN, Ludwig, **Renkler Üzerine Notlar,** Çev. Ahmet Sarı, Salkımsöğüt yay. Erz. 2007.

WOLFF, Janet, **Sanatın Toplumsal Üretimi,** Çev, Ayşegül Demir, Özne yay. İst. 2000.

WORRİNGER, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim,** Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İst. 1985

YAKIT, İsmail, **Çıktım Erik Dalına**-Yunus Emre'de Sembolizm-, KB. Yay. Ank. 2002.

YALÇIN, Mehmet, **Şiirin Ortak Paydası,** Cumhuriyet Üniversitesi yay. Sivas 1991.

Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru, Haz. Atilla Birkiye, Varlık yay. İst. 1984.

YARDIMCI, Mehmet: Zileli Âşık Talibi. İstanbul 1989.

YAVUZ, Hilmi, **Dilin Dili,** Arma yay. İst. 1991.

YAVUZ, Hilmi, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar,** YKY, İst. 2005.

YAVUZ, Hilmi, **Üç Anlatı,** Can yay. 2. bs. İst. 1995

YAVUZ, Hilmi, **Yazın Üzerine**, Bağlam yay. İst. 1987.

YESİRGİL, Nevzat (Cevdet Kudret), **Yunus Emre**, Yeditepe Türk Klasikleri, İst. 1958.

YETKİN, Sut Kemal, **Estetik Doktrinler**, Bilgi yay. Ank. 1972.

YETKİN, Suut Kemal, **Denemeler**, Türkiye İş Bankası yay. Ank. 1972.

YETKİN, Suut Kemal, **Edebî Meslekler Tarihi**, DTCF yay. Ank. 1941.

YETKİN, Suut Kemal, **Estetik Doktrinler**, Bilgi yay. Ank. 1972.

YETKİN, Suut Kemal, **Sanat Meseleleri**, Nebioğlu yay. İst. 1945.

Yunus Emre Divanı, Haz. Faruk Timurtaş, KB. yay. Ank. 1980.

Yunus Emre Divanı, Tenkitli Metin, Haz. Mustafa Tatçı, KB. yay. Ank. 1990.

YÜCEBAŞ, Hilmi **Bütün Cepheleriyle Yahya Kemal**, Aka Kitabevi, 7. bs. İst. 1962.

YÜCEL, Tahsin, **Yapısalcılık**, YKY. İst. 1999.

YÜKSEL, Ayşegül, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama, M. Cevdet Anday'ın Tiyatrosu**, Gündoğan yay. 2. bs. Ank. 1995.

ZETKİN, Clara, **Kadın Sorunu Üzerine Seçme Yazılar**, Haz. N. Krupskaya-W. Pieck, İnter yay. 2. bs. İst. 1992.

ZİMA, Peter V. **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, Çev. Mustafa Özsarı, Hece yay. 2. bs. Ank. 2006.

ZİSS, Avner, **Estetik**, Çev. Yakup Şahan, DE yay. İst. 1984.

DİZİN

A. J. Greimas, 293, 314, 317

A. Viala, 313, 317

Abdülhak Hâmid Tarhan, 67, 68, 141, 148, 151, 156, 159, 164, 165, 166, 210, 231, 317

Adam Müller, 108

Âdil Yakuboğlu, 81

Afşar Timuçin, 52

Agâh Efendi, 148

Ahmet Hamdi Tanpınar, 4, 22, 143, 157, 159, 180, 205, 207, 208, 218, 266, 345, 346, 347, 370, 371, 373, 385, 387, 391, 439, 459

Ahmet Haşim, 100, 104, 126, 130, 161, 162, 205, 208, 209, 219, 220, 241, 353, 355, 356, 363, 434, 437, 450, 461

Ahmet İnam, 443, 447

Ahmet Kutsi Tecer, 137

Ahmet Midhat Efendi, 31, 49, 55, 67, 80, 103, 115, 140, 208, 334, 335, 339, 382, 409, 416, 421, 424, 465

Ahmet Oktay, 52, 75, 76

Âkif Paşa, 4, 12, 18, 143, 180, 182, 192, 193, 261, 311, 343

Alain Robbe-Grillet, 146, 338

Albert Camus, 23, 255, 264

Aleksandr Puşkin, 66, 83, 111, 115, 152

Alexandre Dumas-fils, 62, 80

Alexandre Soljenitsin, 77

Alfieri, 47

Alfred de Musset, 4, 62

Ali Ekrem Bolayır, 150

Ali İhsan Kolcu, 4, 96, 192, 207, 339, 346, 362, 369, 384, 426

Ali Mümtaz Arolat, 205, 385, 390, 391

Ali Nakşibendi Nevrekânî, 443

Ali Tanyeri, 467

Alphonse de Lamartine, 4, 62, 92, 93

André de Richaud, 264

André Gide, 206

André Malraux, 264

Anton Çehov, 51

Arif Nihat Asya, 20

Aristo, 20, 27-34, 37, 41, 43, 44, 47, 64, 74, 80, 81, 91, 93, 109, 115, 180, 237, 437

Arthur Rimbaud, 145, 206, 385, 391

Arthur Schopenhaeur, 108, 266

Asaf Halet Çelebi, 187, 197, 355

Âşık Veysel, 121, 167, 273

Ataol Behramoğlu, 344, 345

Attila İlhan, 27, 38, 102, 142, 173, 216, 217, 224, 232, 281, 282, 371, 373, 452

Azra Erhat, 127

B. Waugh, 300

Bach, 111

Bâkî, 67, 92, 113, 141, 347, 372, 393

Bakunin, 146

Balzac, 46, 48, 79, 80, 262, 266, 348

Banfi, 254

Baumgarten, 108

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 33, 305, 306, 312, 356

Beethowen, 111, 235, 453
Behçet Necatigil, 126, 465, 467
Benedetto Croce, 95
Berlioz, 111
Berna Moran, 11, 13, 36, 95, 107, 303
Berthold Brecht, 148
Bilgin Saydam, 211
Boileau, 47
Borges, 273, 463
Boris Eyhenbaum, 277
Boris Suçkov, 58
Boris Tomaşevski, 277, 290
Bouhours, 146
Brahms, 111
Bremond, 293
Breton, 148
Burhan Toprak, 172, 173, 444, 450
C. D. Friedrich, 48
C. J. Ducasse, 95
Cahit Külebi, 140, 303, 304, 305
Cahit Sıtkı Tarancı, 22, 205, 353, 356, 357, 463
Can Yücel, 37, 213, 214, 215
Carus, 48
Cem Dilçin, 132
Cemal Süreya, 284, 285, 365
Cenab Şahabeddin, 117, 210, 218, 241, 249
Cengiz Aytmatov, 4, 68, 69, 76, 81, 84, 137, 349, 465
Cervantes, 463
Cevat Fehmi Başkut, 84
Cevdet Kudret, 443
Charles Baudelaire, 4, 26, 27, 50, 80, 107, 111, 113, 145, 151-153, 156, 170, 199, 206, 247, 263, 265, 266, 267, 354, 359, 360, 361, 362, 372
Charles Dickens, 48, 114, 115
Charles Fourier, 403
Charles Sanders Pierce, 309
Chopin, 111
Clara Zetkin, 428
Çar I. Nikola, 66
Çelebi Sultan Mehmet, 393
D. H. Lawrence, 27, 427, 441
Dadaloğlu, 395
Dante, 111, 356, 357, 408
Decartes, 47
Dertli, 134, 453, 454, 455, 456
Dubos, 146
Durkheim, 447
Duygu Asena, 201, 416, 419
E. M. Forster, 206
Ece Ayhan, 68, 284, 285, 286, 36· 400
Edip Ayel, 96
Edmund Husserl, 226, 254
Elaine Sho Walter, 410
Elçin Efendiyev, 51, 81
Ellen Moers, 410, 418, 421
Emile Zola, 48, 79
Erdoğan Alkan, 359
Eric Hobsbawm, 298, 299
Ernest Hemingway, 148
Ernst Fischer, 53
Esat Mahmut Karakurt, 143
Eşref Edib, 116
Eugène Delacroix, 19, 36
Eugène Véron, 93, 95, 108
Ezra Pound, 148

F. F. Narejnd, 61
Faruk Nafiz Çamlıbel, 65, 68, 105, 127, 143, 157, 159, 205, 452
Fatih Sultan Mehmet, 238
Fatma Aliye Hamm, 416
Fazıl Hüsnü Dağlarca, 103
Ferdinand de Sausure, 293
Ferit Edgü, 270, 272, 365
Fichte, 51, 108
Florian, 47
François Mouriac, 333
Freud, 25, 106, 199-206, 209, 213-215, 230, 286, 327, 340, 415, 417, 425
Friedrich Engels, 56, 57
Friedrich Nietzsche, 17, 196, 231, 451
Friedrich Schiller, 64, 91-93, 108, 228
Fuad Carım, 357
Fuzûlî Dîvânı, 190, 475
Fuzûlî, 67, 92, 132, 190, 210
Gabriel Desire Laverdant, 145
Gabriel Marcel, 255
Gadamer, 438, 439, 440, 441, 456
Gaston Bachelard, 243
Gazi Giray, 142, 280, 281
George Eliot, 114
Gérard Genette, 293, 303
Goethe, 79, 91-93, 111, 116, 229, 251
Gogol, 53, 73, 83, 115, 152, 347, 348
Gottfriend Benn, 148
Gustave Flaubert, 48, 217, 334
Guy de Maupassant, 48
Guyau, 108
Güngör Dilmen, 33, 103
Gyorgy [illegible]cs, 79-82, 84-86, 89, 254
H. Arvon, 54
H. Thoma, 48
Hacı Bayram-ı Veli, 258, 259, 363
Hakkı Hünler, 146, 154, 164, 270
Haldun Taner, 37, 103
Halide Edip Adıvar, 36, 152, 290, 421
Halide Nusret Zorlutuna, 416
Halimat Bayramuk, 81
Halit Ziya Uşaklıgil, 50, 61, 106, 201, 244, 247, 382, 383, 407, 421, 424
Halûk Akçam, 447
Haluk Sunat, 212
Hamelin, 254
Hans-Robert Jauss, 136, 141
Harputlu Hayri, 40
Hasan bin Sabit, 24
Hasan Hüseyin Kokmazgil, 86, 87, 288
Hegel, 53, 108
Henrik İbsen, 79, 111
Herbart, 108
Hilmi Uçan, 309, 313, 314, 315, 317
Hilmi Yavuz, 160, 332, 333, 334, 336, 354, 443, 447, 465, 467
Hlebnikov, 277
Homeros, 54, 273
Horst Rüdiger, 233
Hüseyin Rahmi Gürpınar, 55
Hypolitte Taine, 108, 230, 286
Hz. Havva, 343
Hz. İsa, 169, 182, 188, 433
Hz. Muhammed, 24, 232
Immanuel Kant, 108
İlhan Berk, 138, 365
İnci San, 13, 45
İsmail Ertürk, 463

İsmail Hakkı Bursevî, 443-445, 447
İsmail Hakkı Uzunçarşılı, 45
İsmail Ünver, 195
İsmail Yakıt, 443, 447, 450
İvan Gonçarov, 54, 55, 80, 82, 83, 152, 333
İvan Turgenyev, 51
İvor Armstrong Richards, 121
J. A. Cuddon, 146
Jacques Derrida, 293, 307, 327, 330, 331, 400, 415
James Joyce, 338, 451
Janet Kaplan, 410
Jdanov, 52, 73, 74, 75, 84
Jean de Lafontaine, 33, 45, 47
Jean Jacques Rousseau, 146
Jean Paul Sartre, 16, 255-266, 267, 268, 269, 270, 275, 333
Jean Racine, 47, 180, 228
John Milton, 111, 273
John Stuart Mill, 403
Jouffroy, 108
Julia Kristeva, 337, 338, 340, 348
Jürgen Habermas, 327
Kadı Darîr, 273
Kafka, 264, 283, 332, 451, 460
Kant, 327
Karl Jaspers, 5, 244, 254, 268
Karl Radek, 56, 73
Kate Millet, 410, 427
Kaygusuz Abdal, 448, 449
Kayıkçı Kul Mustafa, 397, 398, 439
Kazak Abdal, 449
Kemal Özer, 124, 125, 144, 220-224, 362, 363, 385, 390, 391
Kemal Özmen, 346, 347
Kemalettin Kamu, 66, 127, 140, 452
Kenan Akyüz, 190, 475
Kont Razumovski, 61
Krichmann, 108
Kruçenih, 277
Kubilay Aktulum, 337, 340
La Bruyère, 47
La Rochefoucauld, 47
Lady Mary Wortley Montagu, 403
Lamia Vicdan, 416
Lautrémont, 338
Lenin, 76, 77, 115
Lermontov, 54, 83
Lévi-Strauss, 293, 298, 300, 447
Leyla Hanım, 411
Lizst, 111
Locke, 327
Lord Byron, 102, 201
Louis Aragon, 148
Louis Montrose, 392, 395
Luc Ferry, 146, 154, 164
M. P. Schmitt, 313, 317
M. Sert, 52
Maggie Humm, 418
Mahmut Yesarî, 143
Makbule Leman, 416
Maksim Gorki, 70, 74, 75, 76, 81
Manet, 111
Marcel Proust, 178, 338, 353, 451
Marki de Sade, 27, 107, 200
Marks, 55, 56, 57, 67, 259
Marquis de Condorcet, 403
Martin Heidegger, 226, 254, 436
Martin Luther, 434
Mary Wollstonecraft, 403

Max Bense, 238
Mehmet Âkif Ersoy, 96, 107, 116, 117, 118, 120, 129, 157, 353
Mehmet Celâl, 116
Mehmet Emin Yurdakul, 117, 143
Mehmet H. Doğan, 52, 54
Mehmet Kaplan, 144, 212, 216, 217, 220, 221, 232, 245, 439
Mehmet Rifat, 277, 293, 309, 317
Melih Cevdet Anday, 160, 161, 433
Metin And, 461, 462
Metin Kaçan, 336
Michael Butor, 338
Michael Riffaterre, 159, 354
Michel Butor, 146
Michel Foucault, 206
Mihail Baktin, 340, 343
Mihail Şolohov, 51
Mithat Cemal Kuntay, 217
Molière, 33, 47
Monet, 111
Montaigne, 338
Mozart, 111
Muallim Nâci, 116
Murathan Mungan, 205
Mustafa Fazıl Paşa, 67
Mustafa Nihat Özön, 205
Mustafa Reşit Paşa, 153
Müjgân Cunbur, 190, 475
N. Everaert-Destmedt, 313
N. I. Buharin, 73
Nabizade Nazım, 50, 405, 409
Namık Kemal, 36, 49, 50, 55, 59, 67, 74, 101, 103, 105, 111, 116, 120, 124, 142, 146-152, 155, 156, 158, 159, 161, 162, 245, 247, 261, 280, 282, 290, 339, 341, 353, 365, 406, 407, 409
Nasrettin Hoca, 33, 121
Nathalie Sarraut, 338
Nazım Hikmet, 46, 70, 141, 143, 147, 149, 152, 159, 160, 205, 279, 284, 292, 451, 452
Necip Fazıl Kısakürek, 27, 62, 92, 94, 98, 175, 202, 205, 230, 353, 359-362, 385, 388, 391, 451, 452
Nef'î, 92, 210, 211, 218
Nejat Bozkurt, 13
Nermi Uygur, 443, 446
Neşatî, 18, 194, 195, 197
Neşe Yaşın, 412, 414
Nicolai Hartmann, 237, 238, 246, 247, 249, 251
Nigar Hanım, 416
Nihal Atsız 248
Nikolay Çernişevsky, 51, 53-60
Nikolay Dobrolyubov, 51
Niyazî-i Mısrî, 443
Nurdan Gürbilek, 212
Nurullah Ataç, 26, 152, 235, 439
Oblomov, 54, 55, 80, 82-84, 248, 333
Odysseus, 127
Oğuz Atay, 163, 164, 336, 451
Oktay Rifat, 39, 160, 161, 348, 365, 446, 452
Orhan Pamuk, 70, 336, 357
Orhan Veli Kanık 21, 30, 71, 72, 97, 147, 149, 152, 154, 160, 161, 164, 345, 353, 355, 356, 363, 443, 445
Oscar Wilde, 206
Osman Türkay, 143
Ömer Seyfettin, 55, 117, 159, 329
Özdemir Asaf, 127, 128, 170, 175

Özkul Çobanoğlu, 298
Pascal, 254, 256
Paul Eluard, 148, 347
Paul Valéry, 345, 346, 487
Paul Verlaine, 145, 206, 461
Peter Bürger, 149, 151
Peyami Safa, 103, 208, 290, 316, 398
Philippe Sollers, 338
Pisarro, 111
Platon, 13-17, 20, 22-35, 37, 43, 44, 49, 53, 64, 74, 91, 92, 109, 180, 199, 228, 237, 383, 384, 391, 432, 433, 434
Plautus, 348
Rebelais, 338
Recaizade Mahmud Ekrem, 19
Refik Halit Karay, 54, 55, 83
René Chateaubriand, 145, 332
Renoir, 111
Reşat Nuri Güntekin, 46, 348
Rıfat Ilgaz, 318
Richards, 120-123, 128-130, 143
Robin George Collingwood, 95
Roland Barthes, 131, 135, 293, 328, 337, 339, 352
Roman İngarden, 136, 240, 246, 247, 251
Roman Jakobson, 277, 287, 293
Sabahattin Ali, 329
Sabahattin Eyüboğlu, 443, 445, 446
Sabahattin Kudret Aksal, 128
Sabir, 55
Sabri F. Ülgener, 395
Sadrazam Âli Paşa, 367
Said Havva, 93
Saint-Simon, 146
Salman Rüşdi, 232, 451
Samiha Ayverdi, 41, 42
Samipaşazade Sezai, 151
Sandra M. Gilbert, 408, 410
Sapargeldi Annasehed, 384, 385
Sappho, 27, 411
Schelling, 51, 108
Schleirmacher, 440
Schubert, 111
Sedit Yüksel, 190, 475
Sevim Kantarcıoğlu, 120
Seyid Kutub, 92
Seyrânî, 134, 135
Shaftesbury, 108
Simone de Beauvior, 264, 410
Sir Philip Sidney, 45
Sisypos, 127
Sophokles, 26, 32, 111, 202, 203, 204, 214, 228
Sören Kirkegeard, 254
Stalin, 73, 85
Stanley Fish, 143
Stefan Zweig, 266
Stendhal, 19, 48, 49, 74, 79, 91
Stephane Mallarmé, 111, 159, 225, 242
Stephen Greenblatt, 392
Susan Sontag, 451, 460
Suut Kemal Yetkin, 41, 180
Suzan Gubar, 408, 410
Süheyl Beken, 190, 475
Süreyya Evren, 144, 223, 224
Şeyh Galip, 133, 150, 258
Şeyhî, 33, 393
Şeyhzade Muslihiddin Efendi, 443, 447

Şinasi, 36, 47, 67, 105, 142, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 155, 347, 353
Takiyettin Mengüşoğlu, 226, 237
Tarık Buğra, 30, 247
Taşlıcalı Yahya, 395, 396
Tenesee Williams, 206
Teophile Gautier, 62, 63
Tevfik Fikret, 25, 60, 61, 120, 155, 157, 210, 211, 231, 351
Theodore Lipps, 167
Tokatlı Nurî, 134
Tolstoy, 26, 51, 60, 73, 79, 105, 107-118, 334
Tomris Uyar, 342, 373, 382, 383
Troçki, 85
Truman Capote, 206
Turan Oflazoğlu, 45, 103
Turgut Uyar, 142, 365
Tzvetan Todorov, 277, 293, 341, 348
Umberto Eco, 131, 458, 462
Vasili Kandinsky, 152
Victor Hugo, 93, 100, 114
Viktor Şkolovski, 277, 286, 341
Viktor Vinogradov, 277
Virginia Woolf, 206
Vissarion Belinsky, 51
Vl. Murat, 397
Vladimir Dostoyevski, 51
Vladimir Plehanov, 19, 51-53, 55-58, 60-67, 69, 70, 71, 73, 79, 85
Vladimir Propp, 277, 300
Volkelt, 168, 172
W, Leibl, 48
W. Dilthey, 436
Wagner, 111
Waille, 254
Weisse, 108
Wilhelm Worringer, 181-185, 196
William Chuchill, 148
William Faulkner, 451
William Shakespeare, 46, 79, 111, 204, 228, 348, 392, 394
Wladimir Mayakovski, 76, 148, 277, 278, 279
Wolfgang Iser, 136
Yahya Kemal Beyatlı, 92, 98, 101, 102, 106, 122, 123, 142, 147, 149, 152, 157-159, 161, 162, 201, 205, 208, 217, 233, 234, 296, 334, 350, 365-367, 369-371, 373, 385, 387, 391, 452, 453
Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 76, 229, 247, 441, 451
Yaşar Kemal, 71, 80, 143
Yaşar Nezihe Bükülmez, 416
Yıldız Ecevit, 163, 164, 399
Yunus, 101, 104, 105, 113, 166, 171-173, 184, 187-189, 258, 294, 301, 329, 369, 370, 432, 440, 442-444, 446-450
Yuri Tinyanov, 277
Yusuf Atılgan, 4, 51, 201, 212, 213, 230, 243, 246, 332, 336, 451
Zafer Hanım, 416
Zâtî, 141
Zeki Müren, 437
Zileli Talibi, 396
Ziya Gökalp, 116, 117, 120, 143, 149, 151, 152, 156-159, 161, 365
Ziya Paşa, 18, 25, 47, 67, 94, 147-149, 152, 158, 182, 230, 280, 281, 341, 367
Zola, 48, 49, 50, 111, 262