

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

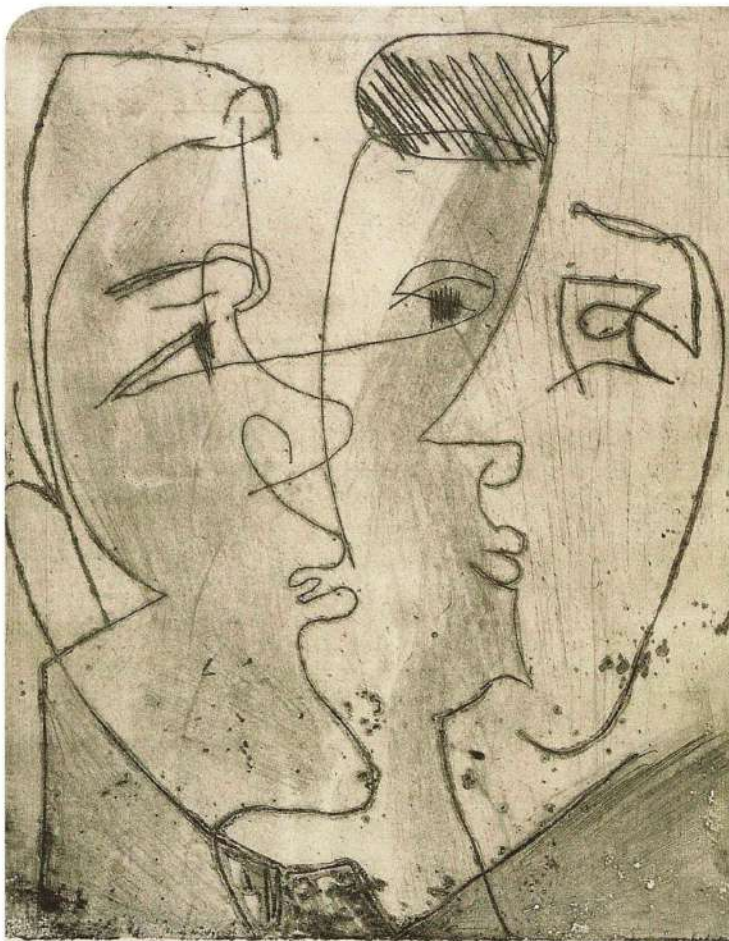
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Vefa Taşdelen

FELSEFEDEN EDEBİYATA



E. Kishinev

E. Kishinev

FELSEFEDEN EDEBİYATA



“İnsan zihninin çeşitli tutumları vardır. Biri şiiri, öyküyü, romanı üretirken bir diğeri düşünceyi ve felsefeyi üretir. Bunlar birbirini dışlayan değil, tamamlayan, bazen de içeren tutumlardır. Felsefede edebiyat, edebiyatta da felsefe bulunur, kimi durumda şair filozof, filozof da şairdir. Bu demektir ki, felsefeden edebiyata giden ve edebiyattan felsefeye gelen yollar vardır. *Felsefeden Edebiyata* başlığını taşıyan bu çalışma söz konusu yollarda kısa bir gezinti, bu yolların imkânları üzerine küçük bir denemedir. Kurulmaya çalışılan ilgi, felsefe yolları henüz belirmemiş kültürümüz açısından da önem taşıyabilir. Zira edebiyatın kültürümüz içindeki baskın yeri, onu aynı zamanda felsefi-düşünsel potansiyeli olan bir ifade biçimi haline de getirmiştir. Bunun sonucunda, edebiyatçı, toplumun ileri gelen düşünür, filozof, aydın ve çözüm getiren kişisi, edebiyat eseri de, sanat değeri yanında düşüncenin taşıyıcısı olarak da görülmüştür.”

ISBN 978-9944-195-86-7



Vefa Taşdelen: 1966 yılında İnebolu’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini burada tamamladı. 1989 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü’nden mezun oldu. Aynı bölümde *Varoluşçuluk ve Edebiyat Etkileşimi* başlıklı yüksek lisans tezini hazırladı. Van’ın Gürpınar ilçesinde iki yıl öğretmenlik yaptıktan sonra 1994 yılında Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi’ne araştırma görevlisi olarak girdi. 1997-2000 yılları arasında, *Seyir Estetik ve Sanat Dergisi*’ni yönetti. 2000 yılında Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü’nde araştırma görevlisi oldu. 2004’te *Søren Kierkegaard’un Varoluş Alanlarında Benliğin Oluşamaması Sorunu ve Bir Çözüm Önerisi Olarak Sevgi Alanı*, 2006’da *Eğitim Hermeneutiği Sorunsalı Üzerine Felsefi Bir Araştırma* başlıklı doktora tezlerini savundu. 2007’de Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü’ne öğretim üyesi olarak girdi. 2008-2011 yılları arasında Müştehir Karakaya ile birlikte *Beyaz Gemi Kültür ve Sanat* dergisini çıkardı. Çeşitli dergilerde felsefe, edebiyat, sanat ve eğitim konularında yayınlanmış deneme ve makaleleri bulunan Taşdelen, halen Yıldız Teknik Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Bölümü’nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Evli ve üç çocuk babasıdır.

Eserleri: *Sanat Akımları Sorunsalı ve Sürrealizm* (inceleme, Girişim Yayınları, 1996) *Ay Çekimi* (şiir, Seyir Yayınları, 1998), *Düşünmek Özgürlüğü* (deneme, Seyir Yayınları, 1998), *Sanat Yazıları* (deneme, Seyir Yayınları, 1998), *Kaygı Kavramı* (Søren Kierkegaard’dan çeviri-inceleme, Hece Yayınları, 2004), *Kierkegaard’da Benlik ve Varoluş* (inceleme, Hece Yayınları, 2004), *Felsefe Eğitim Sanat: Saffet Bilhan Armağanı* (derleme, Sabri Büyükdüvençi’yle birlikte, Hece Yayınları, 2006), *Hermeneutiğin Evrimi, Kesitler* (inceleme, Hece Yayınları, 2008), *Önsözler* (Søren Kierkegaard’dan çeviri, Ralph Lebro’yla birlikte, Beyaz Gemi Yayınları, 2010), *Eğitimden Felsefeye: Necmettin Tozlu Armağanı* (derleme, Ahmet Yayla ve Alaattin Karaca’yla birlikte, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları, 2011), *Felsefeden Edebiyata*, (deneme-inceleme, Hece Yayınları, 2013), *Doğu’dan Batı’dan* (inceleme, yayınlanacak).

FELSEFEDEN EDEBİYATA

VEFA TAŞDELEN

HECE YAYINLARI

Hece Yayınları: 261
İnceleme

Birinci Basım: Ocak 2013
© Hece Yayınları

Kapak Tasarımı: Sarakusta
Kapak Görseli: Ernst Ludwig Kirchner 'Three Faces'
Teknik Hazırlık: HECE

Baskı: Öncü Basımevi
Kazım Karabekir Caddesi
Ali Kabakçı İşhanı No: 85/2
İskitler / ANKARA
Tel: 384 31 20

ISBN: 978-9944-195-86-7

HECE YAYINLARI
Konur Sk. No: 39/1 Kızılay / Ankara
Yazışma: P.K. 79 Yenışehir / Ankara
Telefon: (0 312) 419 69 13
Fax: (0 312) 419 69 14
e-posta: hece@hece.com.tr

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ / 7

GİRİŞ

Felsefeden Edebiyata / 9

BİRİNCİ BÖLÜM EDEBİYAT VE VAROLUŞ

Yazmak Eylemi: Varoluşun Kendine Dönüşü / 19

Edebiyatın Varoluşsal Boyutu / 33

Hayat, Siyaset ve Edebiyat / 41

Edebiyatın Derin Duyguları: Acı / 49

İKİNCİ BÖLÜM FELSEFE VE EDEBİYAT

Edebiyattaki Felsefe - Felsefedeki Edebiyat / 69

Metafizik ve Edebiyat: Metafizik Sorundan Metafizik Gerçeğe/ 91

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM TÜRLER VE İFADE BİÇİMLERİ

Türkçede Şiirin Yükleme Sorunu / 119

Felsefe ve Masal: Van Masalları Örneği / 143

Felsefî Bir Söylem Biçimi Olarak Mektup / 159

Biyografi: Ötekine Yolculuk / 183

Felsefede ve Sanatta İroni / 199

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT EĞİTİMİ

Edebiyat Eğitimi: Hermeneutik Bir Yaklaşım / 225

BEŞİNCİ BÖLÜM

BASİTİN POETİKASI

Çocuk Edebiyatı:

Çocuğu Anlayan Edebiyat / 249

Çocuk Edebiyatında Yalınlık İlkesi / 273

Yeni Teknolojilerin Çocuk Edebiyatı Üzerindeki Etkileri:

Eleştirel Bir Yaklaşım / 287

Sonuç Yerine: Felsefi Metin - Edebi Metin / 313

KAYNAKÇA / 321

ÖNSÖZ

Felsefeden Edebiyata başlığını taşıyan bu eserde, edebiyat ve felsefe arasındaki ilişkiyi irdeleyen çalışmalar yer alıyor. Yazılar arasındaki farklılığa karşın, onları aynı başlık altında bir araya getiren ortak ruh, felsefe ve edebiyat ilişkileri konusunda olmaları, edebiyata ilişkin kimi sorunları felsefî bakışla ele almalarıdır. Çalışma yer yer akademik bir niteliğe bürünse de, genel olarak deneme eğilimi taşıyan yazılardan oluşuyor. Bunun, yazarı açısından, içindeki edebiyat sevgisini yansıtacak bir anlamı olabilir, ama bundan daha önemlisi, kusurları ve eksikleri karşısında kendisine bir mazeret de sunması ve “bu sadece bir denemeydi” deme hakkını tanımasıdır. Bu özelliği ile büyük iddialar taşımaz. Ortaya çıkış nedeni “yazma” ve “deneme sevgisi”yle açıklanabilir.

Kitabın bütünlüğünü oluşturan ruh, söz konusu denemelerin hemen hepsinde felsefeden edebiyata doğru bir yönelimlin olmasıdır. Sözgelimi, “Varoluş ve Edebiyat”, edebiyat ile varoluş arasında bir ilgi kurarak onların birbirlerini üretme biçimine işaret ediyor. “Felsefe ve Edebiyat”, edebiyat ve felsefe arasındaki “komşuluk”u, “ortak alan”ı belirgin kılmaya çalışıyor, bu şekilde edebiyattaki felsefeye ve felsefedeki edebiyata dikkat çekiyor. Aynı bölümdeki “Metafizik ve Edebiyat: Metafizik Sorundan Metafizik Gerçeğe” başlığını taşıyan çalışma, “metafizik sorun”un kavramsal yapısının edebiyat eserinde nasıl çözüldüğünü, çözünerek nasıl yaşanan bir gerçeklik haline geldiğini, edebiyat eserlerinden yaptığı alıntılarla örnekliyor. “Türler ve İfade Biçimleri”nde şiir, masal, mektup, bi-

yografi gibi edebî türler yanında bir ifade biçimi olarak “ironi” konusu ele alınıyor. Bir başka bölümde edebiyat eğitime felsefî ve hermeneutik bir yaklaşım sergileniyor. “Basitin Poetikası”nda ise “çocukluk”, “anlama”, “yalınlık” “teknoloji” gibi kavramlar çerçevesinde çocuk edebiyatının kimi sorunlarına değiniliyor. “Edebî ve Felsefî Metin”de ise felsefe ve edebiyat arasında özetleyici bir karşılaştırma denemesi yer alıyor.

Burada, çalışmanın önemli sorunlarından birinden söz etmem gerekiyor: Kitap, belirli bir bütünlük içinde ortaya çıksa da, benzer konulara ilişkin farklı zamanlarda yazılmış makalelerden oluştuğu için, kimi bilgi ve ifadelerin yer yer tekrarlandığı gözlenebilir. Çalışma, makale bütünlüğü içinde değil de, kitap bütünlüğü içinde ortaya çıksaydı, o zaman bu sorunu aşmak mümkün olabilirdi. Oysa şimdi, her makalenin kendi içindeki bütünlüklü yapısı, kitabı söz konusu tekrarlardan arındırmayı zorlaştırıyor. Bu sorun, ilerleyen zamanlarda, *Basitin Poetikası*’nın farklı bir çalışma olarak değerlendirilmesiyle kısmen de olsa aşılabilir nitelikte görünüyor.

Daha önce *Hece*, *Bizim Külliye*, *Temrin*, *Mahalle Mektebi*, *Be-yaz Gemi*, *Turkish Studies*, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* gibi çeşitli dergilerde yayımlanan, ancak yine de istenildiğinde kendilerine rahatlıkla ulaşılamayan bu yazıları, kitap halinde, özenle yeniden okuyucuyla buluşturan Hece yayınlarının değerli yönetici ve çalışanlarına teşekkür ediyorum.

Haziran 2012, Van

GİRİŞ

FELSEFEDEN EDEBİYATA*

Felsefe ve edebiyat, zihnin iki farklı tutumu olarak ortaya çıkar; bir tutum şiiri, öyküyü, romanı üretirken diğeri düşünceyi ve felsefeyi üretir. Bunlar birbirini dışlayan değil, tamamlayan, destekleyen ve kimi durumda içeren tutumlardır. Bunun bir ürünü olarak felsefede edebiyat, edebiyatta da felsefe bulunur; kimi durumda şair filozof, filozof da şair olarak ortaya çıkar. Dikkatle bakıldığında büyük filozofların eserlerinde bir ifade gücü olarak edebiyat, büyük edebiyatçıların eserlerinde de bir derinlik olarak felsefe bulunur. Renan, felsefe ve edebiyat arasındaki bu ara bölgeye, bu ortak alana işaretlerle, “Nasıl ki Beranger şarkı şekli altında her şeyi söyleyebilirdi ise bir başkası roman şekli altında, bir başkası tarih şekli altında aynı şeyi yapabilmiştir” der.¹ Heidegger de felsefe ve edebiyat arasındaki bu ortak bölgeyi, düşünce ve şiir arasındaki “gizli akrabalık alanı” olarak niteler; bu akrabalığın nedeni olarak da dili gösterir; zira her ikisi de dilde ortaya çıkar, dile hizmet eder. Ama şunu da ekler: “Bu ikisi arasında bir benzemezlik de vardır, zira ayrı ayrı dağlarda yaşar onlar.” Böylece ortak kümenin dışında kalan bölgelere de işaret eder.²

* *Mahalle Mektebi Dergisi*, yıl: 2012, sayı: 7-8, s. 52-55.

¹ Ernest Renan, *Bilimin Geleceği*, çav. Ziya İhsan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1965, s. 13.

² Martin Heidegger, *Was ist das – die Philosophie?*, Verlag Günther Neske Pfullungen, Tübingen, 1956, s. 30.

Felsefe, konusunu genelleştirir, soyutlar ve kavramsallaştırır. Filanca kişiden insana, insandan insanlığa doğru uzanan bir çizgi-
de, felsefe ve edebiyat arasındaki fark ortaya çıkar. Felsefe özele
inmez. Varlık alanı tekiler alanı değildir. “Ahmet kimdir?” diye
değil, “İnsan nedir?” diye sorar, insan olmanın değerini ve anlamı-
nı anlamaya çalışır. Felsefe soyutlayan, kavramsallaştıran, böylece
genelleyen bir işleyişe sahiptir. Bunu yaparken de mantıksal ilke-
lerden yararlanır. Edebiyat ise tekiler alanında iş görür, bireyleri
ve onların yaşam öykülerini anlatır. Söz konusu olan insanlık değil,
şu ya da bu kişidir artık. Tekil kişiliklerin yaşayışından hareketle
bir insanlık anlayışına doğru uzanmaya çalışıldığında felsefleşmeye
de başlar ve bu pek çok sanat eserinin yazgısıdır. Dostoyevski, *Suç
ve Ceza*’da Raskolnikov’u anlatır, ancak bunu yaparken hangi ne-
denle ve amaçla olursa olsun öldürmenin meşru olup olamayacağı-
nı, iyinin ve kötünün kaynağını, suçu ve cezayı da tartışır. Bu an-
lamda, bir sanat eserinde felsefe ve sanat bir arada bulunur. Sanat
eserini tümünden felsefeden ayırmak mümkün değildir. Bir sanat ese-
rinin temellendiği sorun alanı, felsefî bir açılıma sahip olabilir. Sa-
nat yapıtında ortaya çıkan duyarlık ve sezgi, felsefî bir içerikle or-
taya çıkabilir. Onların ortak sorun alanları da vardır; zira “sanat ve
felsefe insanın varoluş sorunlarına ilişkin temel kaygılarda birleşir-
ler.”³ Bununla birlikte bir edebiyat eserinde felsefe ve sanat denge-
sini iyi kurabilmek de her zaman önemlidir; zira kimi durumda on-
lar arasında bir ters orantı da vardır; eserin sanatsal değeri öne çık-
tığında felsefî, felsefî değeri öne çıktığında da sanatsal değeri düşe-
bilir. Önemli olan, felsefeyi eserin ruhuna sindirebilmektir. Kuşku-
suz bu da sanatsal bir yaratıcılığı ve ustalığı gerektirir.

Edebiyat, felsefeyi özele indirgeyip somutlaştırabilir, felsefe-
nin kavramsal yapısını çözmeye uğratabilir. Buna örnek olarak
Sartre’ı verebiliriz. Onun romanları felsefesinin örneklenmesi gibi-
dir adeta. Onlara baktığımız zaman teori ile pratik, felsefe ile varo-
luş arasındaki yolun açık olduğunu görürüz. Edebiyat, felsefenin

³ Antony Palmer, “Philosophy and Literature”, *Philosophy* 65, 1990, s. 155-161.

soyutlama yaptığı alanda bulunur ve soyutlamaya gitmeden varoluşu betimlemesiyle felsefeden ayrılır. Varoluş alanında bir tutarlılık ve bütünlük görülmeyebilir. Felsefe ise soyutlamalar yoluyla kurama giden yolda kavramsal bir yapı kurarken, tutarlılık ve bütünlük fikrini elden bırakmaz. Sanatta ise yaşamın çok yönlülüğünün, çeşitliliğinin, çelişkilerinin, sevinç ve ıstıraplarının izdüşümü vardır. Felsefe bize çelişkilerden arınmış, yaşamın gürültü patırtısından uzak bir sistem, edebiyat ise acısıyla tatlısıyla, sevinci ve ıstırapıyla varoluş evreninin kendisini sunar.

Felsefe yargılara varır. Soruları, açıklamaları, kıyaslamaları, çıkarımları hep bir yargıya ulaşmak içindir. Edebiyatı ise bir yargıya ulaşma çabası söz konusu değildir. O, yaşamın tekil formlarından hareketle belirli yargılara ulaşmaya çalıştığında felsefeleşir, ya da siyasi ve ideolojik mesajların taşıyıcısı haline gelir, gittikçe sanatsal değerini yitirir. Edebiyat önermelerden, kendisine doğru ya da yanlış diyebileceğimiz hükümlerden oluşmaz. Ona ancak hoş, güzel ya da çirkin diyebiliriz. Bu yargıyı yazar değil, okuyucu verir. Sanatın güzelliği, hakikat arayışından kaynaklanmaz, ifade gücünden, kurgu biçiminden kaynaklanır. Sanatı sanat yapan şey, bir hakikat arayışı içinde olması değil, varoluştaki hüznün ve sevinç gibi duyguları yansıtması, bir varoluş durumunu tasvir etmesi, bunu yaparken felsefi ve bilimsel değil de ele aldığı konunun ruhuna uygun bir dil kullanmasıdır. Biz sanat eserinde varoluşu yazarın penceresinden seyrederiz. Gören bizizdir, ancak pencere ve sahne sanatçıya aittir. Yine de “gören göz” olarak, “görme”nin tüm öznel yanlarını eylemimize katarız, anlarken kendi bakışımızla anlarız, hissederken kendi bakışımızla hissederiz.

Yukarıda değindiğimiz gibi felsefe ve edebiyat arasında bir akrabalık vardır. Edebiyat, felsefeye diğer sanat dallarından daha yakındır. Bunun nedeni, her ikisinin de dilde ve dil ile varlık kazanıyor oluşudur. Sözgelimi, bir ressam renklerle, bir müzisyen seslerle sanatını icra ederken edebiyatçı tıpkı filozof gibi sözcüklere sarılır, sanatının yapısını dil üzerinden kurar. Dilde, bir tüp boyadan, bir ses tonundan, bir mermer parçasından daha fazla bir şey vardır. Dil bizzat anlamı olan

ve anlamı oluşturan bir şeydir, hatta anlamın kendisidir. Bir tüp boya, bir taş, bir ses, kendi başına anlama sahip değildir. Onlar ancak işlendikten ve sanatçının bilincinden çıktıktan sonra sanatsal değere kavuşurlar. Sözcüklerde ise biz onları alıp bir şiirde, bir öyküde kullanmadan önce de bir anlam ve çağrışım zenginliği vardır. Sözcükler bu haliyle, yerinden fırlamaya hazır güçlü atlar gibidir. Edebiyatçı, sanatını bu anlam dolu formlara dayanarak icra eder. Onunla aynı yazgıyı paylaşan bir başka kişi de filozoftur. Onların dili kullanım biçimleri, daha ilk andan itibaren kendilerini ayıran, yaptıkları işin doğasını oluşturan özelliklere sahiptir. Edebiyatın dili, yaşanan dildir, hayatın içindeki dildir, hayatı konuşan dildir. Felsefe ise bu dili kavramsallaştırır; onları tanımlayarak varoluş bağlamından çekip çıkarır, yaşam elbisesinden soyar. İmgelem ırmağının düşsel renklerinden arındırır. Açık seçik olmaları için çaba harcar. Edebiyatçı dile ve dilin mevcut anlamına yaslanarak sanatını icra etmeye çalışırken, filozof ele aldığı sözcükleri tanımlayıp, onlara yeni anlamlar yükler, onları diğerlerinden ayırarak işe başlar. Filozofun yaptığı bir dil işçiliğidir. Kelimeleri tanımlar, ölçer, biçer. Edebiyatçı sözcükleri tanımlamaz, sözcüklerin anlam ve gerçeklik değerleri arasındaki ilişkiyi araştırmaz. Edebiyatçı, sözcüklerin ne olduğunu irdelemeye çalışmaz, onları bir duygu, bir hadiseyi, bir yaşantıyı anlatabilmek için araç olarak kullanır.

Heidegger, Andre Gide'den bir alıntı yapar: 'En güzel duyguların bile felsefede sesi duyulmaz. Duygular, söylendiği gibi, irrasyonel şeylerdir. Buna karşılık felsefe sadece aklî bir şey değil, aklın (*Ratio*) biricik kılavuzudur da" der.⁴ Ama şu da söylenebilir: Felsefeyi üretebilmek ve kavrayabilmek için kimi zaman şairce bir duyarlılığa sahip olmak da gerekir. Sadece felsefe okuyucuları değil, felsefeyi üreten kişiler olarak filozoflar da hayal ve imge gücü oranında güçlü felsefe sistemleri ortaya koyabilirler. Sözelimi Platon'un devasa felsefe sistemi, felsefî bir dehanın olduğu kadar sanatsal bir yaratıcılığın da ürünüymüş gibi görünür. Çağdaş felsefeye doğru geldiğimizde Kierkegaard'un, Nietzsche'nin, Heidegger'in felsefî algı-

⁴ Martin Heidegger, *Was ist das – die Philosophie*, s. 4.

layış biçimlerinin, sanatsal ve edebî bir algılayış tarzıyla kaynaşmış olduğu görülür. Aynı durum edebiyattan felsefeye doğru da kurulabilir. Kimileri için Shakespeare bir filozoftur; kimileri için Dostoyevski herkesten daha çok hak eder bu unvanı. Ama şunu da söylemek gerekir: Sadece Mevlâna ve Yûnus'un şiirlerinde değil, atasözlerimizi, türkülerimizi üreten, Nasreddin Hoca'yı asırlarca hafızasında yaşatan halkın bilincinde de vardır bir derin bilgelik. Hayal gücü, sanatsal ve edebî yeti, felsefeden önce gidip etrafı kolaçan eden, geriden gelenlere zemin hazırlayan bir öncü kuvvet gibidir.

* * *

Ne söylediğimiz önemlidir, ama nasıl söylediğimiz de önemlidir. Söylem alanı, çağımızda felsefe ve edebiyat arasında ortak bir çalışma alanı oluşturmuş gibi görünmektedir. Bu alanda filozofların, akademisyenlerin ve edebiyatçıların kader birliği ettiği yazılı bir birikim ortaya çıkmıştır. Her romancı, her öykücü, yazmadan önce niçin o şekilde yazdığı konusunda düşünme gereği de hissetmiştir. Bu da edebiyata, bilimden dine, felsefeden politikaya kadar geniş bir bakış açısı kazandırmıştır. Edebiyattaki akım ve yönelimler, yalnız sanat anlayışlarını değil, beraberinde felsefî arka planı olan bir dünya görüşünü, bir varoluş tutumunu da yansıtır. Felsefe akımları da kendi görüşleri çerçevesinde bir estetik tutum ortaya koyarlar. Çağdaş edebiyat çözümlemeleri, Freud'dan Foucault'ya, Nietzsche'den Derrida'ya, Heidegger'den Adorno'ya pek çok filozoftan katkılar almıştır.

Bütün bunların sonucunda denilebilir ki, yirminci yüzyıl, felsefe ve edebiyat arsında sıcak ilişkilerin kurulduğu bir dönem olmuştur. Bunun nedeni yalnız felsefenin edebiyat üzerindeki yönlendirici ve belirleyici etkisi değil, edebiyatın da giderek felsefe içinde bir söylem biçimi olarak görülmesidir. Varoluşçulukta filozof ve romancı, filozof ve şair, filozof ve denemecinin aynı kişilikte bütünleştiğine tanık oluruz. Bu durum, yeni bir söylem biçimi oluşturma çabası olabileceği gibi, farklı sorunları ele alma konusunda felsefenin yetersizliğinden de kaynaklanıyor olabilir.⁵ Sözgelimi Kierke-

⁵ Antony Palmer, "Philosophy and Literature", s. 166.

gaard, felsefî söylemin varoluşu ele almadaki yetersizliğini gördüğünden, hemen her eserinde farklı bir söylem biçimi denemiş, bu da felsefeyi edebiyata yaklaştırmış, böylece, “varoluş kavramı” edebiyat ve felsefe arasında bir ortak alan oluşturmuştur.

Kültürümüz açısından, edebiyat ve felsefe arasındaki ilişki ilgi çekicidir. Bizde felsefe ve düşünce hareketleri, genellikle edebiyat mahreçli olmuştur; görüşler, felsefî olsun ya da olmasın, çoğunlukla kültür ve edebiyat dergileri aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Bir edebiyat dergisi, aynı zamanda bir düşünce ve dünya görüşünün taşıyıcılığını da yapmıştır. “Dergi” ve “yayın” gibi sözcükler, modern döneme ilişkin kavramlar olarak görülebilir; ancak geriye doğru gittiğimizde, düşüncenin aktarıcısının yine edebî dil olduğunu görürüz. Bu aktarım araçlarının başında şiir gelir. Şiirle, bir dünya görüşü de sunulmuştur. Buna halk edebiyatına ait söylenceleri, türküler, atasözlerini de kattığımızda, edebiyatın bir hikmet içeriği ile ortaya çıktığını görürüz. Kültürümüz açısından, edebiyat ve felsefe arasındaki ilişkinin belirgin karakteri, edebiyatın felsefenin görevini, kısmen de olsa yüklenmiş olmasıdır. Edebiyat geleneği güçlü bir toplum olmamıza karşın felsefe dil ve kültürü açısından aynı şeyi söyleyemeyiz. Yine de felsefe ve edebiyat arasında bir yol oluşturmak, bu ikisi arasındaki ilişkiyi farklı bir bakış açısıyla yeniden tesis etmek önemlidir. Zira köylerinde bile divan sahibi şairlerin bulunduğu bir kültür coğrafyasının insanları olarak edebiyat eserlerinin içindeki felsefe ve felsefe eserlerinin içindeki edebiyatı keşfettiğimizde sadece felsefe ve edebiyat arasındaki ilişkiyi aydınlatmış olmaz, kendimizce bir düşünme yolu da keşfetmiş oluruz. Felsefe ve edebiyat arasındaki ilişkiyi bu açıdan da önemsemek gerekir. Zira orada bir imkân, bir damar ve kaynak vardır. Bizde edebiyat düşünceyi de üretmiş; bu nedenle edebiyat ürünü aynı zamanda bir düşünce eseri, bir fikir işçiliği olarak da ortaya çıkmıştır.

* * *

İnsan içinde yer aldığı hayatı ve dünyayı sadece yaşamakla kalmayıp onu düşünce ve duygu planında yeniden üreten bir varlıktır da. Bu üretim onun en ayırıcı vasfını oluşturur. O, acıyı, hüznü, se-

vinci yaşamakla kalmaz dile de getirir, görünür ve algılanır da kılar. Bu şekilde yaşam dünyasında onlara yeni varoluş alanları da açar. Bilim, felsefe ve sanat birer ifade biçimidir. İnsan aklı ile bilim ve felsefeyi, duygu ve hayal yetileri ile de sanatı ve edebiyatı oluşturur. Bunlar farklı alanlarda iş gören ifade imkânları olsalar da sonuçta insan varoluşunun bütünlüğü içinde ortaya çıkarlar ve bu bütünlüğün izini taşırlar. Zira bilme de, anlama da, hayal kurma da, insanî bütünlük içinde ortaya çıkan özelliklerdir. Öte yandan şu da bir gerçektir: Nasıl ki tek tip felsefe yapma tarzı yoksa edebiyatta da tek tip söylem biçimi yoktur. Her filozof, her edebiyatçı kendi tarzını ve yolunu buldukça büyük filozof ve büyük sanatçı olmanın yolunu da tutar. Bilim, felsefe ve sanat birer ifade biçimidir. İnsan aklı ile bilim ve felsefeyi, duygu ve hayalleri ile de sanatı ve edebiyatı oluşturmuştur. Bunlar farklı alanlarda iş gören ifade imkânları olsalar da sonuçta insan varoluşunun bütünlüğü içinde ortaya çıkar ve bu bütünlüğün izlerini taşırlar. Felsefe ve edebiyat arasındaki ilişkinin doğasını şu şekilde özetleyebiliriz: Felsefe ve edebiyat, birbirinin karşısında değil yanında, hatta birbirinin içinde bulunur.

BİRİNCİ BÖLÜM
EDEBİYAT VE VAROLUŞ

YAZMAK EYLEMİ: VAROLUŞUN KENDINE DÖNÜŞÜ*

Giriş

Farklı türde yazılar vardır. Edebî ve bilimsel yazılar bunlardan ikisidir. Edebî yazı, sözün güzelleştiği, estetik bir değer olarak öne çıktığı yazılardır. Denildiği gibi, “öznel yazılar”dır onlar. Yazar, yazının her bir sözcüğünde, her bir cümlesinde kendi bakışını ortaya koyar; sözcük seçiminden düşüncelerin dile getirilmesine varıncaya değin yazsının öznesidir. O şekilde bakmayı, o şekilde görmeyi, o şekilde görünmeyi tercih etmiştir. Parmak izi gibidir yazı. Ve her yazar kendi parmak izini basar beyaz kâğıdın üstüne, dünyaya kendi yazısından bakar. Bilimsel yazılar, edebî yazının özelliklerini taşımaz, “güzellik” değerini değil, “doğruluk” değerini esas alır onlar. Bilim adamı, mümkün olduğu kadar paranteze alır kendisini, kendi duygularını, kendi bakış açısını; anlamı en aza indirger. Söyledikleri, evrenselliği ve nesnelliği ile dünyanın her yerinde söylenebilecek türden ifadelerdir. “Bana göre”, “bence” gibi söyleyiş biçimlerine yer yoktur onlarda. Söz konusu olan yazarın kendi bakış açısı değil, bilimin bakış açısıdır. Bir üslup ve estetik değer ortaya koyma peşinde değildir o. Yalnızca bir hakikati ifade etmek istemektedir.

Bilimsel yazılarda yazarın yaşam deneyimleri, duyguları, heyecanları, düşünceleri ve ümitleri yer almaz. Onları şu kişi değil de bu kişi de söyleyebilirdi. Oysa bir roman, ancak kendi yazarı tarafından yazılabilir. Bir şiiri, ancak kendi şairi yazabilir. Bu husus resim, mü-

* *Hece Dergisi*, yıl: 2004, sayı: 90-92, s.312-324.

zik ve sinema eserleri için de geçerlidir. Bu tür yazılar, bir ben algısı üzerinden, bir bakış açısı ve dünya tasavvuruyla ortaya çıkarlar, varoluşu bu algı üzerinden seyrederek. Bu kategoriye belirli ölçüde felsefe yazıları da dâhildir. Ama filozof yazıdaki güzelliği arayan kişi değildir. O, deneyimlerini ve duygularını çoğu kez belli etmez. Kendisini aklın işleyişine bırakır, varlığı aklın gözüyle seyrederek. Evreni akılla okuma, akılla kavrama ve akılla açıklama çabası güder. Sanat ve edebiyat akıl dışı mıdır peki? Tabii ki bu söylenemez. Zira onlar da aklın işleyiş kurallarına uygun bir tarzda kurgulanır, yansıttıkları varoluş durumunun rasyonel bir dokusu vardır. Bu rasyonel dokudan ötürü onları anlayabiliriz. Ama onlar varlık gerekçelerini “akılsal” oluşlarından almazlar. İnsan, yazıda bir bütün olarak ortaya çıkar. Bu bütünlüğün içinde akıl da vardır, gönül de. Varoluş içinde mümkün ve muhtemel olan her şey sanatın ve edebiyatın konusu olabilir.

1. Yazı Bilinci

Yazma bilinciyle baktığımızda, dünyanın edilgen bir nesnesi olmaktan çıktığımızı hissederiz. Bu bize, sanki dünyayı evirip çevirme, onu yeniden kurma, yeniden kurgulama ve bu şekilde insanlık için bir dilekte bulunma fırsatı verir. İnsanlığın zengin deneyim ve binlerce yıllık kazanımlarının, öncelikle onu toptan yok edebilecek savaş teknolojileri olarak ifade bulduğu bir dönemde, sanat ve edebiyattaki insanî hassasiyet ve iyi dileğin fazlaca bir anlamının olmadığı düşünülebilir. Ama dikkat edilmeli: kalem yalnızca yazan bir nesne değildir; gören göz, hisseden yürek, kaygılanan vicdandır da. İyi niyetle yazarken, dünya sanki ellerimizde büyüyen, canımızdan can, ömrümüzden ömür kattığımız bir varlık olmaya başlar. Yabancılığımız azalır ve orayı sanki kendimize ait bir yermiş gibi algılamaya başlarız. Bu, yeryüzüne savrulmuş kaygılı yüreğimizi dinginleştirir, gündelik yaşamın galeleri arasında dağılıp gitmiş dikkatimizi geri çağırır. “Nereden geldik nereye gidiyoruz, yeryüzünde bulunuşumuzun anlamı nedir?” kadim sorusunu daha net bir ifadeye kavuşturur. Yazarken, bir gözün bize eşlik ettiğini hissederiz hep. Yazma bilincinin gözüdür

o. Bu bakışla dünyanın pasif bir nesnesi olmaktan çıkar, varoluşun anlamını hissetmeye başlarız. Dünyayı yorumlama ve bir şekilde anlama gücünü buluruz kendimizde. Yaşarken içindeyizdir onun, yazarken karşımıza alırız. Zamanı iki kez yaşamak gibi bir şeydir bu. Yazılan zaman, yaşanan zamanın tanıklığını yapar. Yazmak, hasta bile olsak bir esenlik duygusu uyandırır içimizde, bir sonsuzluk havası gelir ondan. Yazmak bizi ferahlatır, gönlümüzü zenginleştirir, genişletir, içimizdeki iyilik duygusunu pekiştirir. Bizi sağlar.

Peki, yazarken bu esenliği, bu iyi havayı hak edecek ne yaparız biz? Öncelikle yazmak bizi kendimiz yapan öze bakışımızı sağlar. Bu şekilde kendimizle dış dünya, sosyal ve fiziksel evren arasında olumlu bir bağ kurarız. His kaybına uğrayan insanî yönlerimizi işler hale getiririz. İçimizde iyiyi ve güzeli istemenin neşesini, bilgelliğini ve arınmışlığını duyarız. Yazı anı, insan olmaya en çok yaklaştığımız andır. Yüreğimiz en çok yazı anında iyi için “evet” der. Sağduyu, en çok yazma eyleminde bizimledir. Sevgi, en çok yazarken içimize işler. Evreni var eden uyumu en çok yazının büyüğü anında hissederiz. Varoluş en çok yazarken var olur bize. En çok yazarken yaşarız. Yazarken nefes alırız. Bu nefes diriltir insanlığını. Dünyayı sadece kendimiz için istemeyiz, insanlık için de isteriz; insanlığın yurdu da yapmak isteriz orayı. Yazmaktan farklı bir hava geliyor; ölümsüzlüğü solumak gibi bir şey. Yazı, sözcüklerle de olsa insanlığın kendi yurduna dönüşünü mümkün kılıyor. İnsanlığın kendi yurduna; yani iyiye, güzele. Yazı öteki-sevgisidir, ötekine kavuşma ve ulaşma isteğidir. Yeryüzüne iyi bir mesaj, kalıcı bir umut bırakabilme isteğidir. “Ben de yaşadım, benimle birlikte insanlar da, dünya da yaşadı” diyebilmektir.

2. Yazının Varoluşsal Boyutu

Çok eskiden beri, insanı diğer varlıklarla kıyaslama içinde anlamak adet olmuştur. Kimisi aklını, kimisi konuşmasını, kimisi toplumsal yönünü öne çıkararak diğer varlıklardan ayırmıştır onu. Bu yazıda da benzer bir tutum sergilemek, insanın yazma özelliği ile de diğer varlıklardan farklılaştığını söylemek belki tuhaf karşılanabilir.

Biz burada yalnızca şu soruyu sormakla yetinelim: İnsan varoluşunda, insana özgü olmayan ve onu diğer varlıklardan ayırmayan ne vardır ki? Yeme içme, giyinip kuşanma, ekip biçme gibi en sıradan davranışları bile insanı diğer organizmalardan ayırmaz mı? İnsan, varlığını sürdürebilmek için kendine özgü bu edimleri gerçekleştirmek, ekip biçmek, giyinip kuşanmak, yemek içmek zorundadır. Onun yemesi içmesi bile kültürel bir edimdir. Beslenme, insanın kendisine kattığı anlamla salt organizmal bir gereksinim olmaktan çıkarak bir bilinç, kültür ve uygarlık işi haline gelmeye başlar. İnsanın en basit, en sıradan ve en fiziksel hareketleri bile tinsellik özelliği taşır. Bu şekilde, fiziksel devinim “eylem”e, “davranış”a dönüşür. Yemeğin pişirilmesi, baharatlarla çeşnilendirilmesi, bir “mutfak kültürü”nün eseridir, insana özgü bir davranıştır. İnsana özgü her şey, insanın özünü yansıtan her davranış, varoluşsal bir edimdir. İnsan bu edimlerle, bir yandan kendi varoluşunu sürdürürken, diğer yandan da varoluşun anlamlar dünyasına katkıda bulunur. Başka deyişle, hem varoluşu üretir, hem de varoluş tarafından üretilir. Varoluştan bir katkı alır, ona bir katkı sunar. Böylece yaşanan an, salt şimdide olup biten bir zaman parçası olmaktan çıkarak geçmiş ve gelecek arasında, insanlığın acıları ve sevinçleri, korkuları ve ümitleri, neşeleri ve kaygılarıyla biçimlenen bir varoluş anı haline gelir.

Bir şeyin varoluşsal olması demek, kendisine bilincin değmesi, yaşanmışlık boyutunun eklenmesi, tarihsel ve kültürel dokunun katılması demektir. Yazı, duygusal, zihinsel, toplumsal ve ruhsal deneyimlerinin en yoğun biçimde yansıdığı bir alanıdır. Bu galeride olası insanlık durumları, ruh halleri, davranış biçimleri sergilenir. İnsan yazarken, varoluş bir kez daha varoluşsallaşır. Bunun tek nedeni, yazının varoluşa ilişkin bir edim olması değildir, aynı zamanda insan varlığının temelini kuran tinselliğin en açık şekilde yazıda ortaya çıkıyor olmasıdır da. Yazının varoluşsallığı, şu ya da bu nesnenin varoluşsallığı gibi değildir. O, hem varoluşsal bir edim, hem de varoluşu anlamak, yorumlamak ve yeniden kurmak isteyen “varoluş üzerine” bir edimdir. O, hayatın ve insan olmanın anlamını irdeler, bir varoluş bilinci oluşturur. Yalnız anlamının değil, yaşamının ve giderek hayatı

yeniden üretmenin de aracı haline gelir. Bu özellik, bir değer karmaşasının yaşandığı, iyi ve kötü, doğru ve yanlış, güzel ve çirkin, haklı ve haksız arasındaki çizginin giderek belirsizleştiği, insanın kendisi için bir sorun haline geldiği çağımızda da oldukça belirgindir.

Günümüzün sanat anlayışları esinini önemli ölçüde, peş peşe yaşanan yıkımlarla aklın ve insanlığın yüce değerlerine karşı güvenini yitiren, bunun sonucunda da rasyonel olanın karşısına akıl-dışıyı, ölçünün karşısına ölçüsüzlüğü, düzenin karşısına kaosu, mantıksalın karşısına absürdü koyan, bu şekilde evrendeki yerini ve anlamını yeniden sorgulama ihtiyacı hisseden çağdaş insanın ruhsal durumundan alır. Artık bu sanatın mantığını yalnızca güzele karşı duyulan sevgi oluşturmaz, “hayatı kurtarmak” da onun öncelikli değerleri arasında yer alır. İsmail Tunalı, sanatın bu işlevini şu şekilde dile getirir: “Yeni sanat, yalnız insansal bir sanat olmakla kalmaz, aynı zamanda insanı özgür bir varlık yapan ve insanı özgür bir yaşama götüren bir eylem de olur.”⁶ Sanatın bu işlevini, çağın acısını derinden hisseden Camus’nün şu cümlelerinde de bulabiliriz. “Geleceğe el atmayan, gelişme ve iyileşme ümidi olmayan bir hayatın ne değeri olabilir? Aşılmaz bir duvarın önünde yaşamak, köpekçe yaşamaktır. Doğrusunu isterseniz, benim kuşağımdakiler köpekçe yaşamış ve yaşamaktalar.... İlk yazılarımdan en son kitabıma kadar en çok, hatta gereğinden fazla sürüklendiğim şey, yaşadığımız günler, nerede olursa olsun ezilen, alçaltılan insanlar oldu.”⁷ Sanata yüklenen bu işlev, Dadaizm ve Gerçeküstücülük gibi çağdaş sanat akımlarının eylemi temele alan bildirilerine de yansır. “Başkaldırı” pratik, kuramsal ve sanatsal açıdan çağın temel eğilimini özetleyen bir sözcük haline gelir, ama en çok da insanın kurtuluşu uğrunda verilen mücadeleye işaret eder. Sanata ve edebiyata yüklenen “kurtarıcılık” görevi, yazıdaki iyi dileğin, iyi niyetin ve insancılığın açık belirtisi olarak görülebilir. Yazarken,

⁶ İsmail Tunalı, “Kurtarıcı Olarak Çağdaş Sanat” *Türkiye I. Felsefe, Mantık, Bilim Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, ed. Kenan Gürsoy, Alparslan Açıkgöç, Ülke Yayıncılık, Ankara, 1991, s. 133.

⁷ Albert Camus, *Denemeler*, çev. Vedat Günyol - Sabahattin Eyüboğlu, Çan Yayınları, İstanbul, 1969, s. 60, 74.

Dostoyevski'nin bir ifadesiyle, tüm insanlardan sorumlu olduğumuzu hissederiz. Sadece kendimiz için değil, “tüm insanlık için” de isteriz, bir iyi dilekte bulunuruz. İnsanlık onurunu ve değerini eylemimizin ölçütü haline getiririz; giderek insanı, Kant'ın o büyümlü sözüyle, bir “amaç” olarak görmeye de başlarız.

Yazar, kendi bilincinden hareket eder, dünyayı ve varoluşu bu bilinçle algılar; yalnız kendi bilinciyle değil, varlığın bilinci olduğu düşüncesiyle de hareket eder. Çünkü o, kendi varlığında varlığı temsil eder. Varlık, yazan öznenin dilinden seslenme ve onun kişiliğinde temsil edilme imkânı bulur. Yazan öznenin “varlığın bilinci” veya “varlıktaki bilinç” olması, varlığı düşünüyor, hatta onun için kaygılanıyor oluşundan kaynaklanır. Yazan özne, varlığın dili, gözü, kulağı, aklı, vicdanı, kalbi ve bilincidir. Bu anlamda varlıktaki uyumun bir parçası olabilen, bu uyumu hissedebilen kişidir. Bu uyumun en önemli göstergesi, kuşkusuz onun insancılığıdır. Yazan özne, yazma edimi esnasında ancak insan için bir şey isteyebilir, onun için bir temennide bulunabilir. Kötü niyet, yazma ediminin özüne aykırı düşeceğinden varlıktaki uyumu bozar. Oysa yazar, yüksek beğenin, bilincin, sağduyunun, vicdanın ve iyi niyetin temsilcisidir. Bu tutumda yalnız estetik değil, etik değerler de ortaya çıkar. Yazarlık, bir duygudaşlık halidir. Yazı, insanlığın acılarına ve sevinçlerine duyarlı olduğu için insancıldır, insanlığın iyiliğini istediği için vicdan ve merhamet değeri taşır. İnsancılık değeri, diğer tüm varlıklar için de “iyiyi isteme” şeklinde tezahür eder. Yazar, hissederken varlık adına da hisseder, düşünürken varlık adına da düşünür, kaygılanırken varlık adına da kaygılanır. Hiçbir varoluşsal edim, yazı kadar varlığa ve varoluşa yönelik değildir. Yazı, varoluşu varoluşa tanıtır, varoluşu varoluşa getirir. Yazan öznenin iyi istemi, Schiller'in şu ifadesinde dile gelir “Üzerinde çalıştığın dünyaya iyiye doğru olan yönü ver.”⁸

İnsan eylemi, evrendeki nesneleri varoluşsallaştırır. Sözgelimi, inşa eylemi taşı, toprağı, madenleri varoluşsal kılar. Fidanı aşlamak,

⁸ Friedrich Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. Melahat Özgü, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990, s. 40.

dallarını budayıp bakımını yapmak, ağacı varoluşsallaştırır. Çamurdan bir vazo yapmak, suyu ve toprağı varoluşsallaştırır. Bu varoluşsallaştırma, bir anlama ve yorumlama edimini gerekli kılar. Varoluşsallaştıran insan, bu eylemiyle varlığa anlam da katar. Şair, şiirinde varoluşsal bir durumu yorumlar. Romancı ve öykücü varoluşu anlatır. Ressam tablosunda, bir bakışın varlığa ve olaylara kattığı anlamı yansıtır. Her varoluşsal edim anlamı olan bir şeyi üretir. Yazı, bu anlamı bulgular, anlar, yorumlar. Kendi içinden kendi dışına doğru taşan, bu uzaklaşma ile bir anlamda kendine yabancılaşan varoluşun yeniden kendine dönüşünü sağlar. Varoluşun kendisine dönmesi, kendini kendi bakışının nesnesi haline getirmesiyle, bilincin kendi üzerine katlanmasıyla olur. Yazıda varoluş bilinci en üst seviyeye ulaşır. Bir şiirde, bir öyküde, bir romanda öncelikle karşılaştığımız budur. Yazının varoluş üzerine bir bakış olması, onu gündelik eylemlerden ayırır. Yazma eyleminde, varoluşun kendisi, aklın, bilincin, yüreğin ve vicdanın konusu haline gelir. Bu şekilde yazı varoluştan çıkar ve yine varoluşa döner. Diğer varoluşsal edimler ise varoluştan çıkarlar, ama bir bilinç ve bakış olarak varoluşa geri dönmezler. Bu nedenle bir romanı, bir öykü bir şiir okuduğumuz zaman, duygularımızın, insanlık kavrayışımızın zenginleştiğini hissederiz. Farklı varoluşlarla karşılaşmanın deneyimini yaşarız. Bu şekilde, çeşitli gailelerle dış evrene yönelerek gittikçe kendinden uzaklaşan bilinç, yazma eylemi ile yeniden kendine dönme, kendine bakma, kendini dinleme, kendini kavrama ve yeniden üretme fırsatı bulur.

İşte bütün bu nedenlerden ötürü, varoluşu temele alan felsefî bir tutumun edebiyata karşı doğal ve içsel bir eğilimi vardır.⁹ İster istemez kendini hep edebiyata doğru çeker. Varoluş kavramına felsefî bir içerik kazandıran Kierkegaard, geleneksel felsefenin ifade biçiminin varoluşu karşılamada yetersiz kalacağını, karşılamaya çalıştığında ise varoluşun doğasını bozacağını ve artık varoluş olmayan bir şeyi (sözgelimi varoluş düşüncesini) ifade edeceğini, dolayısıyla va-

⁹ Bkz. Roger Reneaux, *Egzistansiyalizm Üzerine Dersler*, çev. Murtaza Korlaelçi, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri, 1994, s. 144, vd.

roluşun ele alınış biçiminin geleneksel felsefenin anlatım biçiminden farklı olması gerektiğini düşünmüş, varoluş alanlarını temsil edebilecek örnek tiplerden yararlanarak eserlerinde öyküleyici ve betimleyici bir söylem tarzı benimsemiştir. Bu tutum, felsefenin edebiyata, edebiyatın da felsefeye yaklaşması gibi bir sonuç doğurmuştur. Kierkegaard şöyle der: “Felsefenin tüm gizleri açıklama görevini yerine getirme durumuna, tarihinin hiçbir döneminde bu kadar yaklaşmadığını düşünen kişi, benim seçmiş olduğum öyküleyici tarzın kesinlikle ucube, yapmacık ve skandal bir şey olduğunu düşünecektir.”¹⁰ Gerçekten de sanat, edebiyat ve varoluş arasında yakın bir ilişki vardır. Öyle ki, sanatın ve edebiyatın dili, varoluşun ana dilidir. Onlar, konuştuğu zaman varoluşun ana dilini konuşurlar. Yazının hiçbir çeşidi, sanat ve edebiyat kadar varoluşu ifade etme gücüne sahip değildir. “Bu nedenle, varoluşçu düşünce, öğretilerden çok, roman ve piyeslerde daha iyi anlatılır; nitekim Simone de Beauvoir şöyle der: ‘Felsefe özün betimini yapsa bile, varoluşun ilk fışkırışını, tam, tek ve geçici gerçekliği içinde ancak roman canlandırabilir.’”¹¹

3. Yazının Dinamikleri

Peki, ama niçin yazar, niçin yazma ihtiyacı hisseder. Onu bu eyleme yönelten duygu nedir? Açıkça söylemek gerekirse, bunun pek çok sebebi olabilir. Sözgelimi Dostoyevski, yazmayı seven bir kişi olmasına karşın, pek çok eserini para için, üstelik çoğu kez daha yazmadan aldığı paralar karşılığında yazmıştır. Tolstoy ve Turgenev ise oldukça varlıklı kişilerdi ve buna karşın yazmışlardı. Yunus, “*Sevdüğüm söylemez isem sevmek derdi beni boğar*” derken, söylemenin şifasına işaret eder.¹² Sait Faik’in, “yazmasaydım çıldıracaktım” sözü de benzer bir duyguyu dile getirir. Psikanalistlerin

¹⁰ Søren Kierkegaard, *Philosophical Fragments*, tr. Howard V. Hong – Edna H. Hong, Princeton University Press, Princeton - New Jersey, 1987, s. 117.

¹¹ Bkz. Paul Foulquie, *Varoluşçuluk*, çev. Yakup Şahan, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 35.

¹² Bkz. *Yûnus Emre Divanı*, haz. Faruk K. Timurtaş, Tercüman Yayınları, İstanbul, 1972, s. 55, 56, 69.

ve sürrealistlerin, bilinçaltı ve yazma eylemi arasında kurdukları ilgi de dikkat çekicidir. Öte yandan, daha Platon'dan beri “güzelde doğurma”yı bir tür ölümsüzleşme olarak görme eğilimi de vardır.¹³ Yazma eyleminde içgüdüsel bir ölümsüzlük isteği olabilir. Yazar ölümlü olmanın acı bilgisi karşısında, ölümsüzleştiren bir çaba olarak görür üretmeyi. Ama insan yazarak ne kadar sonsuza erebilir, kendisini ne kadar ölümsüz kılabilir? Nietzsche, kişiyi gerçeğin elinde ölüp gitmekten alıkoyacak diriltici bir nefes olarak görür sanatı. Camus, yazmaya hayatı anlamlandıran bir edim olarak bakar; dünyayı topyekûn savaşa sürükleyen siyasi ve ideolojik tutumların karşısına sanatçı görüşü çıkarır.¹⁴ Sartre, sanatın hayatı anlamlı kı-

¹³ “Bedenlerinde bereket taşıyanlar daha çok kadınlardan yana gider; onların sevme yolu, çocuk üreterek ölümsüzlüğü sağlamaktır. Adlarını yaşatarak, gelecek bütün zamanlar boyunca mutluluğa ereceklerini sanırlar. Ama canlarında bereket olanlara gelince; -çünkü böyleleri de var- onlar, bedenden daha çok, daha bol verirler can ürünlerini. Nedir canın ürünleri? Düşünce ve daha ne varsa. İşte bütün yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren işçiler bu canı bereketli insanlardır. Düşüncenin en güzel, en üstün şekli, küçük büyük insan topluluklarının düzenini kuran düşüncelerdir: Ona da ölçü ve doğruluk derler. Bu insanlardan biri içinde bu değerlerin tohumunu bir tanrı gibi taşıyorsa, olgunluk çağında canı doğurmak, yaratmak arzusuyla yanar tutuşur. İşte asıl o zaman bence sağa sola başvurup, hangi güzellik içinde doğuracağını araştırır. Çirkinlik içinde doğuramaz hiçbir zaman. Bu arzuyla yüklü oldukça, çirkin bedenlerden çok, güzel bedenlere yönelir, onlar arasında güzel, cömert, soylu bir cana rastladı mı, bu iki güzelliğe birden vurulur, böyle bir varlık karşısında dili çözülüp, ona erdemi, iyi insanın nasıl olacağını, neler yapacağını anlatır, kısacası onu geliştirmeye çalışır. Güzelle düşüp kalkma, ona çoktan beri canında taşıdığı tohumu geliştirmek, filizlendirmek olanağını verir; yanında, uzağında hep onu düşünür, aralarında doğan birlik, baba ile çocukları arasındaki bağdan, sevgiden daha üstün, çok daha güçlüdür, çünkü o ikisi, daha güzel, daha ölmez varlıklar yaratmak üzere birleşmişlerdir. Kim olsa böyle varlıklar yaratmayı çocuk yetiştirmekten üstün görür, bir baksa yeter Homeros’a, Hesiodos’a, bütün büyük şairlere. Onların bıraktığı ölmez çocukları kim kıskanmaz? ... Bu tür çocuklar babaları için tapınaklar kurdu muştur. Bedenden doğan çocukların hangisi bunu yaptırabilmiş? (Platon, *Şölen*, çev. Azra Erhat – Sabahattin Eyuboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 65-66).

¹⁴ “Tarihçi ve sanatçı görüş, dünyayı yeniden kurmak istiyorlar. Ama sanatçı yaratılışı gereği sınırlarını bilir, öteki bilmez. Onun için de tarihçi görüşün sonu zorbalık, sanatçının tutkusu ise özgürlüktür. Bütün özgürlük için savaşanların hepsi, eninde sonunda güzellik için savaşıyorlar.” “Sanatçı, hiçbir şeyin basit olmadığını ve kendisinden başka insanların yaşadığını bilir. Fatihse kendisinden başkasının yok olmasını ister. Onunki bir efendi-köle dünyasıdır; yani bizim yaşadığımız şu dünya, sanatçının dünyası, diri bir çatışma ve anlaşma dünyasıdır” (Albert Camus, *Denemeler*, çev. Vedat Günyol – Sabahattin Eyuboğlu, Çan Yayınları, İstanbul, 1969, s. 30, 31, 51).

labileceği yönündeki görüşü “budalalık” olarak niteler ve “güzel sanatlarla avunmaya kalkan nice budalalar var. Güzelliğin, acılarını dindirdiğine inanıyorlar” der.¹⁵ Bu şekilde, Platon’dan beri, zamanın ve üretmenin insana, en azından isim olarak zaman içinde süreklilik kazandırabileceği, huzur ve dinginlik verebileceği, yaşamı değerli ve anlamlı kılabileceği yönündeki eğilime karşı çıkmış olur.

Sahi, niçin yazar insan? Bunca yazının, bunca kitabın, bunca şiirin, bunca öykünün, bunca romanın ortaya çıkış nedeni ne olabilir? Niçin yazılmıştır onlar? Şunu söyleyebiliriz: İnsan niçin türkü söylerse, aynı nedenle yazı da yazar. Türkü söylemenin çeşitli nedenleri olabilir: İçinden gelir, canı sıkılır, bir mesaj vermek ister, bir duyguyu yansıtmak ister, yeteneğini ortaya koymak ister, ilgi çekmek ister, kendisini kanıtlamak ister, para kazanmak ister, meşhur olmak ister, acısını ve sevincini, sevgisini ve nefretini dile getirmek ister. Bir üretimde bulunmak ister. Yazma eylemini bir ilkeye bağlamak yanıltıcı olabilir. Ama şu kadarı söylenebilir: İnsanın niçin türkü söylediği veya niçin yazdığı sorusunun cevabı, onun varoluşunda içkin olarak bulunur. Yazı pek çok nedene bağlı olabilir, hatta bu nedenler kendi aralarında çelişebilirler de. İnsan yazar, çünkü kendi potansiyelini anlamak, kendisini gerçekleştirmek ister; çünkü kendisini ifade etmeyi, anlaşılabilir kılmayı sever. İnsan yazar, çünkü kendini arar, kendine kavuşmak ister. İnsan yazar, çünkü insanlığı sever, çünkü kendini sever, iyiliği ve güzelliği sever. Yazı bir sempati ve empati edimidir. Çünkü yazıda her haliyle ötekine yönelme isteği vardır. Yazan varlık, ötekini bulmak ve ona kavuşmak isteyen bir varlıktır. O, yazısında iki kez ötekine yönelir: İlkinde yazısının konusu, ikincisinde ise amacı olarak. Ötekine ulaşma sevgisi, yazma ediminin bir başka dinamiğini oluşturur. Bu ise ona bir şey söyleme ve bir dilekte bulunma fırsatı verir. Yazının aslı sözdür, yazmanın aslı söylemedir. İnsanın “yazan varlık” oluşunun temelinde, “konuşan” ve “dinleyen varlık” oluşu bulunur. İnsan yazar, çünkü konuşan, çünkü dinleyen, çünkü anlayan, çünkü anla-

¹⁵ Jean-Paul Sartre, *Bulanık*, çev. Erdoğan Alkan, Altın Kitaplar, İstanbul, s. 276.

mak isteyen bir varlıktır. İnsan yazar, çünkü anlamı üreten ve çoğaltan bir varlıktır. Yazı, insanlara bir şey söylemenin, bir mesaj bırakmanın aracıdır. Entelektüel bir paylaşımdır. Yalnız şu ya da bu kişi için konuşmaz yazar, yalnız şu ya da bu gün için konuşmaz. Tüm insanlar için konuşur, gelecek zaman için konuşur. Bu nedenle onda gelecek duygusu vardır.

Yazma edimi, yalnız söz söyleme sanatı değil, sözü güzel söyleme, adabına ve usulüne uygun söyleme sanatıdır da. Bu söyleme her haliyle “güzel” olmalıdır. Edebiyatın bütün anlamı, sözü güzel söylemede ortaya çıkar. Edebiyat güzel sözdür, ama aynı zamanda “edep”tir de. Edebiyatın hakikati bu iki değerden oluşur. Güzel söz, söyleyişteki güzelliği içermekle kalmaz, yaşayıştaki güzelliği de içerir. Bunun için “edebiyat”tır. Bilimin gücü ve gündelik hayatın gereksinimleri ile evrene açılan insan, yazının çağıran ve toplayan gücüyle yeniden varoluşa döner.

4. Yazının Önündeki Engeller

Yazının da, tıpkı insan gibi kendine yabancılaştığı, içtenliğini yitirdiği, ama içtenliği ile birlikte varoluşu anlama fırsatını da yitirdiği durumlar vardır. Bu durumlardan en önemlisi, yazının sahteleşmesidir. Yazının sahteleşmesi nedir? Onun insana kendini ve ötekini unutturan bir gaileye dönüşmesi, içtenlikten, iyi niyetten ve insanî duyarlıktan yoksun bir üretim haline gelmesidir. Bu sahteleşme kendisini kimi zaman bir “gösteriş”, kimi zaman bir “propaganda”, bir “slogan” ve “aşılama” faaliyeti olarak dışa vurur. Düşünen aklın, hisseden yüreğin ve kaygılanan vicdanın yerini insanî duyarlılığını yitirmiş, öfkesi ve nefreti ileri boyutlara ulaşmış bir “bağnazlık” alır. Bağnazlık, hemen her konuda ortaya çıkabilir. Onu, akli, sağduyuyu, yüreği ve vicdanı zayıflatan bir tutum olarak anlama doğru olur. O, yazıdaki bilinci oluşturacak, sağduyuyu harekete geçirecek, vicdanı duyarlı hale getirecek, ötekinin acısını hissedecek denli empatik değildir. İstismar etmeye eğilimlidir. Dünya algısı, belirli çıkarlar çerçevesinde oluşmuştur. Zihinsel bir koşullanmışlık içindedir, özgürlük duygusundan yoksundur.

Burada şöyle bir soru sorulabilir: Peki sanatçı ve edebiyatçının siyasi ve ideolojik tercihleri ne olacak? Onlar yazıda yansıma bulmayacak mı? Kuşkusuz edebiyatçının da bir dünya görüşü olabilir, hem olmalıdır da. Bu onun varoluşu anlama ve yorumlama çabasına bir katkı olarak yansır. Ancak bu “dünya görüşü”nü, sıradan anlamıyla siyasi ve ideolojik bağnazlık olarak anlamamak gerekir. Yazarın bir dünya görüşü olması, kendisini bir takım değerlerle ifade etmesi, bunu yazısına bir şekilde yansıtması kaçınılmazdır. Burada vurgulanmak istenen düşünce, sanatın ideolojik ve siyasi bir buyruğun altına girdiğinde ihtiyaç duyduğu özgür ve özerk yapıyı yitireceği hususudur.

Yazının önündeki sahteleşmelerden biri de, “tıkızlık”tır. Varoluşa ilişkin her şeyin, hiçbir etik ve estetik değer tanımaksızın yazının içine sokuşturulması, yazıdaki tıkızlığı meydana getirir. Kişinin, yazıyı olur olmaz duyguların ifşa aracı haline getirmesi, yazı ve varoluş arasındaki estetik ve etik dengeyi sağlayamadığını gösterir. Oysa bu denge, yazının karakteridir. Duygular alanı, mahremiyeti ve kişiye özgüllüğü olan bir alandır. Her varoluşsal durumu yazının konusu haline getirmek, iyi bir yazı adamı olmanın koşulu değildir. Rilke, bir mektubunda, yazılarında duygularını oluk oluk akıtan kişilerin düştükleri tiksindirici durumdan söz eder. Bu konu sanat ve edebiyat dünyasının hassas yönlerinden birini oluşturur. Yazmak duygularımızı oluk oluk akıtmak değildir. Daha çok duygu, daha çok ıstırap ve bunalım, daha iyi bir yazı anlamına gelmez. İyi yazı, içinde daha çok yaşama duygusu olan yazıdır. Olur olmaz duygularımızı sınır tanımaksızın paylaştığımızda, daha iyi bir şair, daha büyük bir romancı ya da öykücü olmayız. Edebiyatın estetik yönü, ölçülü söylemede ortaya çıkar. Bir gün, duygularını oluk oluk akıtmaktansa, yazmaktan büsbütün vazgeçen kişi, bu davranışı ile artık gerçekten bir yazar olduğunu da kanıtlamış olur.

Yazıyı mutlaklaştırmak da yazının önündeki engellerden biridir. İnsanda, kendi söylediklerinin “en son söylenen” olması arzusu vardır. Ama her mutlak, kendisi dışındakileri yok etmek ister. Yazı, beraberinde bir mutlağı, bir yasağı ve sınırlamayı getiriyorsa, getirdiği yasakla düşünce ve his dünyasındaki kapıları kapatıyorsa, yazının

önündeki en büyük engellerden biri daha ortaya çıkmış demektir. Bu nedenle, yazmanın zararlı olabileceği durumlar da vardır. Her yazı bir varoluş içinden çıkar. Ancak diğer varoluşları sınırlayıcı olduğunda, zihinsel bir hastalığın mikrobunu da taşır cümleleri arasında. İnsanlar, nasıl ki bedenlerini soğuktan ve sıcaktan koruyorlarsa, aynı şekilde ruhlarını ve zihinlerini de korumalıdır. Ama bu o kadar kolay değildir. Bu nedenle yazar, yazmanın, sadece kendi zamanına karşı değil, gelecek zamanlara karşı da ağır bir sorumluluk olduğunu unutmamalıdır. Çünkü yazmak, üç beş kişinin karşısına değil, bütün bir insanlığın, bütün bir geleceğin karşısına çıkmaktır. Bu nedenle yazar söz söylemenin sorumluluğunu kendi vicdanında hissetmelidir. Bu da “yazı etiği” ile ilgili bir sorundur.

Yazının sahteleşmesi konusunda şunu da vurgulamak gerekir: Eğer sanat varoluşun içindeyse, onu herkes yaşamaktadır. Bu doğrudur. Sanat, yaşamın boyanmış, perdelenmiş, maskelenmiş yüzünden değil, yüreğinden türer. Bu anlamda, varoluşu örten bir hal değil, onu açan, ifşa ederek bilince çıkaran bir tutumdur. Şiir ve sanat varoluştadır, varoluşa içkindir. Zaman zaman, herkes, en sıradan insan bile yaşar onu, ama şair fark eder. Yazıdaki sahteleşme durumları, yalnızca yazının sahteleşmesi değil, bundan önce varoluşun sahteleşmesidir. Bu sahteleşme ile edebiyatın iki hakikati (estetik ve etik hakikat) dedikoduya, propagandaya ve slogana dönüşür. Yazıdaki sahteleşme, beraberinde varoluştaki sahteleşmeyi de getirir. Yazı insanın özünden türer; insanın kendisiyle kendi benliği arasına engeller koymadığı, varoluşunu sahteleşmenin örtüleri altında gizlemediği bir içtenlik alanından türer. İçtenliğini yitiren sanat, kendi özünü ve biricik varlık gerekçesini de yitirmiş olur.

Sonuç

Bilimsel ve pratik ilgileri ile kendi varoluş gerçekliğinden uzaklaşarak dış evrene dağılan insan dikkati, yazma eylemiyle yeniden kendi varoluşuna döner. Bu anlamda sanat ve edebiyat, kişinin kendisi ile varoluşu arasındaki boşluğu paranteze alacak etkinlik alanlarından biri olmaya uygun görünmektedir; onda böyle bir potansi-

yel vardır. Sanatın ve edebiyatın önündeki bu imkân, siyasi ve ideolojik tutumlar uğruna feda edildiğinde, yazıdaki sağduyu, akıl, yürek, vicdan ve insancılık da yavaş yavaş işlerliğini yitirmeye başlar. Yazı, bize varoluşu anlama, yorumlama ve bilinçle, bir güzellik duygusu içinde yaşama fırsatı verir. Bu işlevi başka hiçbir varoluşsal etkinlik yazı kadar yerine getiremez. Ama yazı sahteleşmeye başladığında insanla varoluşu arasındaki boşluk, küçülmek yerine daha da büyür, giderek insanın kendisine çıkan yoldaki engellerden biri olmaya başlar. Yazı, bir “içtenlikli” ve “sahih” bir tutum haline geldiğinde, bir katkı olarak varoluşa yansır. İşte o zaman benliği işleyen, geliştiren, varoluşu anlayan, yorumlayan, zenginleştiren ve onu yeniden üreten bir etkinlik olmaya başlar.

EDEBİYATIN VAROLUŞSAL BOYUTU*

Olası bütün bilimsel sorularımız cevaplandığında bile, hayata ilişkin sorunların hiç dokunulmadan kaldığını hissederiz.”¹⁶

Sanatta ve özellikle edebiyatta dile gelen, bir ‘insanlık durumu’dur. Bu insanlık durumu, pek çok insanın kendinden pay alabileceği, kendine katılabileceği bir durumdur. O her ne kadar belirli tiplerde, belirli kişilerde varlık kazansa da, aynı şekilde diğer insanları da kapsar. Bir sanat eseri karşısında takındığımız acıma, öfke-lenme gibi duygusal tutumlar, insanlık durumunun bir birey olarak bizi de ilgilendirdiğini gösterir. Herkes, bu insanlık durumunun imkânı içinde yaşar. Sanat, her adımda, kendini bu insanlık alanı içinde bulur. Bu sınırın dışına çıktığında veya çıkmak istediğinde, kendini kaybeder. Şu halde sanat, insanlık durumu ile birlikte olan ve ondan ayrı düşünülemeyen bir etkinliktir.

Sanat, varoluş alanından kesitler sunar, varoluşun hallerini anlatır. Onun içeriğini insanın yeryüzündeki somut varoluş deneyimleri oluşturur. Bu durum sanatın varoluşu anlamının aracı olduğu yönündeki sav açısından da önemlidir. O, insana yine insanın penceresinden seslenir. Bu seslenişte söz konusu olan doğru ve yanlış değerleri değil, seslenişteki güzellik, incelik ve etkileyiciliktir. Sanat bize, doğrulanabilirliği ya da yanlışlanabilirliği olan hükümler

* *Bizim Külliye Dergisi*, yıl: 2010, sayı: 46, s. 15-19.

¹⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge & Kegan Paul, London, 1961, s. 149.

sunmaz, verdiği şey bu değildir. Sanat eseri, varoluşa tutulmuş bir ayna gibidir. Bu varoluş iççiliğinde, sanat, bilimsel ve felsefî değerlerden daha çok ahlaksal alanla iç içedir. Bu durum sanata ahlak açısından bakmaya, bilim ve felsefeden daha çok gerekçe sağlar: varoluşun doğruluğundan ya da yanlışlığından söz edilemez, ancak iyiliğinden ve kötülüğünden söz edilebilir. Zira sanatın alanı insanî alan, moral değerler alanıdır.

1. Edebiyat: Varoluşu Anlamanın “Organon”u

İnsan varoluşunu kavramaya yönelik çeşitli etkinlik alanları vardır. İnsan, Tanrı ve evren sorunsalı karşısında insanoğlu binlerce yıldan beri bilim, sanat, felsefe ve din gibi alanlarla çözüm yolu aramıştır. Dilthey, bu ilişkinin bilmecemsi bir özellik taşıdığına dikkat çeker. Ona göre söndürülemeyen metafizik içtepi, dünya ve hayat bilmecesinin çözülmesine yönelir. Bu çabada, filozoflar, din adamları ve şairler akrabadırlar.¹⁷ Filozofun bilmeceyi tümel bir bakış açısıyla kavramsal ve eleştirel bir tarzda çözümleme isteği diğerleri ile arasındaki farklılaşmayı doğurur.

Hegel’e göre, sanatın doğuşunu hazırlayan en önemli gerekçe, insanın düşünce ve bilinç sahibi bir varlık olmasıdır.¹⁸ Sanat da, diğer kuramsal ve pratik edimleri gibi insanın kendi bilincine varmasının, kendi kendini anlamasının bir yoludur. Temel özelliği dış

¹⁷ Bkz. Dilthey, “Traum”, çev. Macit Gökberk, *Felsefe Tercümeleri Dergisi*, 1947.

¹⁸ “Bilimsel görüş açısından bakıldığında, sanatın doğuşunu hazırlayan salt ve genel gereksinme, insanın düşünen bir bilinç olmasından kaynaklanır; böylece insan, ne olduğunu ve kim olduğunu yine kendisi için açıklığa kavuşturmaya çalışır. ... Sanatın doyurup giderdiği salt ve genel gereksinme, kaynağını düşünen ve bilince sahip bir varlık olan insan olgusunda bulur; yani sanat kökeni, varolanı, varlık biçimi nasıl olursa olsun, kendi için bir varlık yapan insanda bulur. Doğadaki nesneler yalnızca dolaysız olarak ve tek bir biçimde varolurlar; insana gelince, Tin olması nedeniyle çifte bir varoluşa sahiptir; önce insan, bir yandan doğanın şeyleri ile aynı ad altında varolur; ama öte yandan da kendisi için varolur, kendi kendisini seyreder, kendisini yine kendisine tanıtır, kendisini düşünür ve kendisi için varlığı kuran bu etkinlik nedeniyle de Tin’den başka bir şey değildir. ... Sanata duyulan genel gereksinim demek oluyor ki, iç ve dış dünyanın bilincine varmak için insanı iten ussal bir gereksinimdir ve bu durum insanı, söz konusu olan her iki dünyadan kendisini yeniden tanıyacağı bir nesne yapmaya iter...” Hegel, *Estetik*, çev. Nejat Bozkurt, Say Yayınları, İstanbul, 1982, s. 73, 75, 76).

şeylere, doğal nesnelere, insanın kendi varlığına özgü nitelikleri iş-lemesi, yansıtması ve bu yolla “dış âlemi” insanî olana dönüştürmesidir. İnsan dış gerçekliğe, kendisinden bağımsız olan bu doğal alana, kendi içselliğinin damgasını vurur. Bu değiştirme, dönüştürme arzu ve yetisi, insan varlığında içkin halde bulunur; eğitim ve tecrübe ile bilinçli hale gelir. Bu, öylesine içsel bir yetidir ki, insan onunla evren karşısında duyduğu yabancılığı ortadan kaldırmak ve orayı giderek kendi evi haline getirmek ister. Onun kendi bilincine varmasının, kendisini tanıma ve kavramasının bir yolu olan sanat, bir yönüyle insanın kendisi, kendi varlığı, yapıp etmeleri, ne olduğu, ne olacağı üzerine düşünmesidir. İnsan, kendisine yabancı olan bu doğa içinde kendisini aramak ve bulmak ister. O, dış gerçekliğe kendi iç âleminin damgasını vururken, kendini tanır, kendi kendisiyle yüzleşir, kendi kapasitesini keşfeder. Sanat eserinin doğası, insana insanı anlatacak, insana kendisinden bahsedecek bir yapıdadır. Sanat eseri doğayı da anlatsa, orada “insan için olma”, “insana göre olma”, “insan açısından olma” durumu söz konusudur.¹⁹

İnsanın yeryüzüne geleliden beri süregelen bir varoluş macerası vardır. Bu macera içinde onu kendisiyle yüzleşmekten alıkoyan, benliğini örtüler altında gizleyen engelleyiciler hep olagelmıştır. Varoluş gerçeği ile yüzleşmenin gerçekleştiği ender tecrübe anları, hayatı ve varoluşu sarıp sarmalayan örtülerden arınmadan gerçekleşmez. Oysa biz yeryüzünde ruhu ve bedeni ile bir arada yaşayan varlıklar olarak kendi içimize, kendi bilincimizle kendi çıplak varoluş gerçekliğimiz arasına mesafeler koymayı severiz. Kendimizle yüzleşmek, olduğumuz gibi kendi karşımıza çıkmak istemeyiz; bu bizi sıkır. Bu çıplak kişilik dışında, birinci, ikinci, üçüncü kişilikler ediniriz. Kendi varlığımızla aramıza koyduğumuz katmanlar, kendimizi anlamamızı zorlaştırır. Olduğumuzdan farklı ve fazla görünmeyi severiz. Bir şey olmasak da, olmuş gibi görünmek bizi hoşnut

¹⁹ Bkz. Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*’ta baştan sona edebiyattaki “insanîliği” ve edebiyatın “insan açısından olma durumu”nu dile getirir. Bkz. Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

eder. Ünvanlar, kazançlar, mevki ve statüler, hatta bir noktaya kadar çevremizi saran dostlar, kendimizle yüzleşme imkânını zayıflatırlar. İnsanın çıplak varoluş gerçekliği, kendine çıkan yolların kapatıldığı noktalarda, nefes alamadan, serpilip gelişme imkânı bulamadan solup gider. İçimizdeki katmanlar bizi ondan, onu bizden uzaklaştırır. Varoluşu bizden uzakta bir yere koyar. Ve biz kendimize olan bu mesafede hiçbir şey olmamış gibi yaşamaya devam ederiz. Belki bu yüzden Wittgenstein, bir aforizmasında şunu söyler: “Kendini aldatmamaktan daha zor bir şey yok.”²⁰ Edebiyat, kendimize olan bu mesafede bize kendimizi tanıtır. Bu imkânın, çeşitli kaygılar uğruna feda edilmemesi gerekir. Feda edildiğinde, edebiyat kendi doğasına yabancılaşır, insanı anlama imkânını kaybeder.

İnsan, tüm yüküyle, filozofların, ahlakçıların, öğretmenlerin, hocaların, bilginlerin, hekimlerin ele aldıklarından daha fazla bir varlıktır. Onlar bize, sağlıklı ve sağlıklı, ahlaklı ve ahlaksız, normal ve anormal insanın nasıl olduğundan, nasıl olması gerektiğinden söz ederler uzun uzadıya. İnsan olmanın zorluğu, sorumluluğu, sevinci ve ıstırapı, en yetkin haliyle ancak sanat eserlerinde ortaya çıkar. İnsanı anlama konusunda felsefeciler, eğitimciler ve ahlakçılar hep kendi iç dünyalarındaki ideal insan tipini ölçüt alırlar. Olanı değil, olması gerekeni gösterirler. Ancak, insan gerçekliği, olması gerekende değil, olanda ortaya çıkar. Sanatçıları olanla olması gereken arasındaki farkı da gösterirler. Sanat, insanı anlamada bilim, felsefe ve ahlak kadar önemlidir. Çünkü bütün bu yönelimler insan denilen cumhuriyetteki farklı öğelerin açılımı ve ifade bulmasıyla varlık kazanır. Sanat eserlerinde insan varoluşunun değişik görünümleri ve cepheleri ile karşılaşırız. Bir sanat eserinin büyüklüğü, çizdiği insan portreleri ile paraleldir. Sanat bize insanın ve insan varoluşunun tanınması imkânını sunar. Sanatı anlamak insanı anlamaktır. İnsan sanat eserinde kendini, kendi var oluş hallerini bulur. Sanat eserinde kendi bilincine varır, kendini yeniden algılar. Sanat, insan ve varoluş gerçekliğinin yabancılaşmaya uğramadan anlaşıl-

²⁰ Ludwig Wittgenstein, *Yan Değiniler*, AltıKırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999, s. 29.

masına aracılık eder. Hayat, hiçbir bilimde, sanatta olduğu kadar kendisi olamaz, kendisini veremez. Sanat bize varoluşu anlama fırsatı verir. Her sanat eseri, varoluşun bir yüzünün ifşası şeklinde ortaya çıkar. Sanatın dili, bu hususu vurgulamada bilim, felsefe ve diğerlerinden daha etkilidir. “Sanat eserinde kendini bulmak” sıkça karşılaşılan bir ifadedir. Sanat eserinde insan olarak kendimizi buluruz. Çünkü her sanat eseri, ne kadar imge, kurgu ve tasarım yüklü de olsa, hayatın içinden türer ve yine hayatın içine döner. Orada yalnızca kendimizi bulmayız, bir bütün olarak insanı ve varoluş evrenini buluruz. Sanatın dili, insan varoluşunun en uygun anlatım aracıdır. Sanat bize bu imkânı sunar.

2. Bilimsel Bilgi ve Sanatsal Bilgi

Bize insan varoluşunu doğrudan ve yabancılaştırmaya uğramadan veremeye çalışan sanat, insanın, doğanın bağrında oluşturduğu kültür bağlamı içinde bilimlerden daha alt değerde değildir, olmaması gerekir. Bize kendi varoluş gerçekliğimizi sunmaya çalışan sanat, fizik dünyanın gerçekliğini sunmaya çalışan bilimlerden neden daha alt değerde olsun? Bilim sanattan daha fazla, daha üstün bir etkinlik değildir, ancak bilim adına ortaya konan gelişmeler, sanatın değeri konusunda insanlarda bir önyargıya neden olmuştur. Burada şu söylenebilir: Bilim ve felsefe arasında ille de bir karşılaştırma yapılacaksa, insana bizzat kendisini, kendi gerçekliğini ve hakikatini sunan sanatın, fiziksel dünyanın gerçekliğini ve hakikatini sunan bilimden daha öncelikli olması gerektiği düşünülebilir. Wittgenstein, ortaya çıkan değerlendirmeye sorununa şu şekilde işaret eder: “İnsanlar, bugün, bilim adamlarının kendilerine bir şeyler öğretmek için; şairlerin, müzisyenlerin ise hoşça vakit geçirtmek için varolduklarını sanıyorlar. Berikilerin kendilerine öğretecek bir şeyleri olduğu akıllarına gelmiyor hiç.”²¹

Peki, edebiyatın ve sanatın sunduğu bilgi ne tür bir bilgidir? Gerçekten, olgusal/nesnel dünyanın bilgisini sunan bilimlerin yanında daha ikincil bir bilgi midir? “Boş zaman işi” olmayı gerektire-

²¹ Ludwig Wittgenstein, *Yan Değiniler*, s. 31.

cek kadar önemsiz bir bilgi midir? Bunun böyle olduğunu söyleyemeyiz. Zira edebiyat ve sanat bize kendi hakkımızda, insan dünyası hakkında bilgiler sunar. Nesnel dünyanın bilgisi değildir bu bilgi, doğrudan doğruya varoluşun bilgisidir.²² Vico, insan dünyasına ait tarihsel, kültürel ve tinsel bilginin, nesnel dünyaya ait bilgiden daha iyi bilinebileceğini iddia etmişti *Yeni Bilim (Scienza Nuova)*'de. Bunun gerekçesi olarak da, insanî-tarihsel dünyanın insan ürünü olmasını göstermişti: İnsan kendi dünyasını, kendi ürünü olan insanî-tarihsel dünyayı, kendi ürünü olmayan nesnel dünyadan daha iyi bilebilir. Zira doğal dünya, insana kendi yapıp ürettiği dünyaya nazaran daha yabancı ve daha anlaşılmaz gelir. İşte insanın kendisi, kendi varoluşu, kendi varoluş dünyası hakkında edindiği bu bilgi, nesnel dünyanın bilgisinin yanında ikincil, daha alt değerde olmamalıdır. Vico'nun bu yaklaşımı, insan bilimlerinin önünde geniş bir ufuk açmıştı. Bu yoldan ilerleyen Dilthey, insanî-tarihsel dünyayı anlamının değerinden söz etmiş, bu anlamının mantıksal yapısını ve bilimsel yöntemini kurmaya çalışmıştı. Bu mantık ve yöntem çerçevesinde, sanat ve edebiyat, tinsel/manevi dünyayı anlamada temel bir konum kazanmıştı.²³

Şiirden romana, tiyatrodan biyografiye, edebiyat ve sanat, insanî-tarihsel dünyayı anlamının imkânını sunarlar. Edebiyatçılar, ressamalar, müzisyenler, tüm sanatçılar hayatı yeniden üretirler, onu bilinç düzeyinde yeniden kurarlar. Biz onların eserlerinde hayatı keşfediyoruz. Bu, sanatın hayata dönük yüzüdür. Bunu tamamlayan diğer yüzünde ise insanın kendisi vardır. Sanat bize, hiçbir bilimin yeterince aydınlatamadığı insan gerçekliğini tanıtır, bu şekil-

²² “Aslında insan sorunlarını ele alıp işlemeğe en yetkili kişi edebiyatçı -özellikle de romancı, hikâyeci ile tiyatroc- olsa gerek.... O da tıpkı bilim adamı gibi araştırdığı konudan bilgi devşirmeği amaçlar. Ne var ki, bilim adamının bağlandığı kimi aşırı sınırlayıcı ilkelere ile yöntemleri ile göz önünde tutmak zorunda değildir.” Teoman Duralı, “Rastlantı ile Zorunluluk Açısından Canlılar Bilimi”, Ed. K. Gürsoy, A. Açıkgöç, *Türkiye I. Felsefe, Mantık, Bilim Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, Ülke Yayınları, Ankara, 1991, s. 93.

²³ Giambattista Vico ve Wilhelm Dilthey'in görüşleri hakkında bkz. V. Taşdelen, *Hermeneutiğin Evrimi*, Hece Yayınları, Ankara, 2008, s. 33, vd., 107, vd.

de kendimizle yüzleşmemizi sağlar. Sanatçı, yaşamın içeriğine, özüne ilişkin özgün yapıtlar ortaya koyar. Ama bilim adamının işi yaratıcılık değil, var olanda içkin halde bulunan hakikati keşfetmektir. Dilthey, bir eserinde şunları söyler: “Bilimdeki hiçbir ilerleme, sanatçının yaşamın içeriği üzerine ifade yoluyla ortaya koyduğu şeyle boy ölçüşemez. Sanat yaşamayı anlamanın organonudur.”²⁴ İnsan bu vasıta ile kendi dünyasına yaklaşır, onun hallerini anlar, hisseder. Bu dünyaya ortak olur, paylaşır. Kendi dünyasına ait, hemcinslerine ait bilgiyi elde ederek onları anlar ve bundan haz duyar. Kendini ve başkalarını anlama imkânına kavuşur. İnsanların acılarına, ıstıraplarına, sorunlarına duyarlı hale gelir.²⁵ Sanat ve edebiyat, kötü/şer karşısında gösterdiği etik tavırla, okuyucuyu erdem yönünde terbiye eder, olgunlaştırır; kötüden soğumasını ve iyiyi sevmesini sağlar. Hangi metin olursa olsun, bir türkü bile bize insanın yaşadığı dünyadan, bu dünyanın hallerinden, insan denilen varlığın yeryüzündeki varoluş biçiminden söz eder. Kuşkusuz bu bilgi, “bilgi değeri” açısından tartışılabilir, ne olduğu, ne kadar bilgi olduğu, nesnelliği ve öznenliği, genel geçerliği ve tekilliği sorgulanabilir. Ama onu modern bilimin “bilimsel bilgisi” ile karşılaştırmak, modern bilgi örneğine göre anlamak da bir hata olacaktır. En iyisi, bu bilgiyi bir başka bilgi örneğine indirgmeden, kendi

²⁴ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. Doğan Özlem, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s. 43.

²⁵ Nermi Uygur, edebiyatın insan dünyasına yaptığı katkıyı şu şekilde özetler: “Nedense unutulmuş, ya da önemli değilmiş gibi geçiştirilen bir katkı sağlar edebiyat insan varoluşuna: insana özgü bir duygu dünyasının kurulup gelişmesinde büyük payı vardır edebiyat ürünlerinin... *Duygu eğitimi* sağlar edebiyat insana. İnsanın tüm duygu yönünü açar, açıklar, belli eder, bildirir edebiyat. Yazarlar olmasaydı birçok duyguları deneyelemeyecek, onları tatmayacak, bilmeyecektik... İnsanı kendisine öğretir bu bakımdan edebiyat. Ben neyim? Kimim ben? Nasıl bir şeyim ben? çeşidinden sormadan edemeyeceğimiz soruları en iyi aydınlatan, hiç olmazsa aydınlatabilecek ipuçları veren etkinlik alanıdır... İnsanı insana yaklaştırır... İnsanı insana tanıtır. Böylece en azından bir hoşgörü aşıladığı söylenebilir.” (Bkz. Nermi Uygur, *a.g.e.*, s. 158, 160, 162). Albert Camus de eserlerinde sık sık sanatın yaşama kattığı değer üzerinde durur. Buna göre sanat hayatın güzelliğinin yeniden üretilmesine yönelik var edici bir çaba olduğu fikrini vurgular, hayatın güzellik ve iyiliklerinin yeniden üretmesine büyük katkı sağlar.

doğası içinde anlamak ve anlamlandırmak olacaktır. İşte bu bilgi bize sanata ve edebiyata ilişkin bir görüş kazandırır. Buna göre, sanat ve edebiyat insanı ve insanın dünyasını anlamamanın bir aracıdır.

Sonuç

Sanat ve edebiyat bize bir “meçhul” olan insanın yeryüzündeki varoluşunun anlaşılması yönünde bir imkân sunar. Çünkü o, her şeyden önce bir varoluş bilgisidir, bir varoluş sanatıdır; baştan sona insanı ve varoluşu anlatır. Edebiyatta kalıcı ve evrensel olan, yapının ideolojik yapısı değildir. Hiç kimse şu ya da bu klasiği, ideolojisinden ötürü okumaz. Peki, edebiyat hangi dili konuşacaktır o zaman? Değerini bir ideolojiden almayacaksa, neden alacak, nereden alacaktır? İnsanlığın dilinden alacaktır. Zira o, insan aktiviteleri arasında insanlığın dilini konuşmaya en yatkın olanıdır. İnsan onunla en çok insan olmayı, insan olmanın imkânlarını konuşur, insan olmanın onurundan söz eder, iyiliğe ve güzelliğe duyduğu özlemi dile getirir. İşte bu nedenle, edebiyata başladık mı, insanlığın dilini konuşmaya da başlarız. Bu dil bizi avutur, teselli eder. İnsan varlığı olarak birbirimizin acılarını ve sevinçlerini anlamamızı, hissetmemizi sağlar. Edebiyatın iyiliği, insanın iyiliğinin yanında olması, bu iyiliği vurgulaması ve belirgin kılmasıdır. Buna göre, edebiyat giderek iyiliğe ve güzelliğe duyulan sevgi ve inançla özdeşleşir. O, insanı kendisiyle yüzleştirir, insana kendisini tanıtır. Neresinden bakılırsa bakılsın edebiyat, bir sanat olarak verdiği estetik hazzın yanında, ihtiva ettiği varoluş bilgisi ile de önemli bir konumda bulunur.

HAYAT, SİYASET VE EDEBİYAT*

Giriş

Siyaset, kuramsal kökleri ve temelleri olan pratik bir edimdir; pratik bir edim olduğu gibi kendisinin dışındaki tüm pratik edimleri, yapıp etmeleri de etkileyen “temel aygıt” konumundadır. Onun alanı, insanî-tarihsel varoluş alanıdır. Bu pratik alan, edebiyatın başlıca besin alanıdır. Zira o, soyut bir çalışma değil, her zaman varoluşun sıcak ocağında pişen, oradan türeyen bir çalışmadır. Soyut ve kavramsal değil, tüm varlığını somut varoluş durumlarına olan bağlılığında bulan bir sanattır. Bununla birlikte her edebiyat eseri yine de zayıf ya da güçlü bir düşünce dokusunu kendi özünde gizler. Ne kadar ustaca gizlerse o kadar canlı bir görünüm kazanır. Yaşanmışlık, bir yönüyle tarihe, bir yönüyle edebiyata hayat verir. Bu tarihsel yapı, bilimsel bir görünüm ortaya koymadan önce sanatsal bir tarz ortaya koyar. Tarihin asırlarca, bilime değil, edebiyata ait bir tür olarak algılanmasının temelinde de, bir yaşanmışlığı anlatıyor oluşu rol oynar. Zira onda insan kendine özgü, diğerlerinden farklı, bir kerelik, ama sadece bir kerelik öyküsünü anlatır. Belki bu tekil özelliğinden dolayı tarih asırlar boyu bilimsel bir bilme faaliyeti olarak değil, bir edebiyat türü olarak görülmüş; gerçeklik boyutu ile değil, eğitici ve eğlendirici boyutu ile yarı fantezi bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Düşünce tarihinde, edebiyatla siyaset arasındaki ilişki Platon’a kadar geri götürülebilir; hatta “güzel”, “etkili” ve “ikna edici” ko-

* *Bizim Külliye Dergisi*, yıl: 2011, sayı: 48, s. 11-14.

nuşmayı meslekleri olarak gören, bu mesleği öğrenmek isteyen gençlere aile ve ülke yönetiminde başarı vaadinde bulunan sofistlere kadar. Ama her konuşmanın “bir şey üzerine konuşma” olduğunu söyleyen Sokrates, sofistlerin hangi konu üzerinde konuştuklarını sorduğunda, onları bir içtenlik sınavından da geçirir; inandırıcılıklarını ve güvenilirliklerini sorgulanır hale getirir. Güzel konuşma, belirli bir konu üzerinde konuşma olmayacaksa, ne üzerine olacaktır? Boş ve içeriksiz bir konuşma mı olacaktır? Sofistlerin bu yaklaşımları ile bir yandan edebiyata, bir yandan siyasete karşı beslenen olumsuz yargılar arasında bir paralellik kurulabilir. Edebiyat yapmayı “boş söz söyleme sanatı” olarak görenlerin tutumuyla retorik sanatını “içeriksiz konuşma sanatı” olarak ortaya koyanların tutumu örtüşür. Sofistlerden “bir şey üzerine” konuşmalarını bekleyen Sokrates, söze, hitabete bir içerik-değeri yüklerken haklıdır: sözün değeri bir şey söyleme gücüyle orantılıdır. Sofistlerin “etkili” ve “ikna edici” konuşma sanatları, siyaset alanında da kendine verimli bir yer bulmuştur. Büyük kitleleri etkilemek için, belirli bir şey üzerine ciddi ve gerçekçi bir şekilde konuşmaya gerek yoktur; önemli olan etkileyici ve sürükleyici bir şekilde konuşabilmektir. Siyaset alanı söz konusu olduğunda, bu “kandırıcı retorik” geçmişte olduğu gibi günümüzde de kendisine taraftar bulabilmektedir.

Platon, ilk sansürcüdür. Devleti yöneten kişilerin şairleri, efsane anlatıcılarını, ressamaları ve müzisyenleri denetlemesi gerektiğini düşünür. Sanatlarını metafor üzerine kuran şairlere, duygu temelli sanat icra eden müzisyenlere ideal devlet tasarımı içinde yer vermez. Onların, ancak toplumun ve devletin selameti doğrultusunda bir işlevleri olabileceğini düşünür. Platon’un bu tutumu, “sansür” fikrinin düşünce tarihi içindeki ilk sistematik ifadesini oluşturur. O, bununla da yetinmez, masalların (*mitos*) nasıl anlatılması gerektiği konusu üzerinde de durur; bu anlatımların ahlaksal ve dinsel tutumlar üzerindeki etkilerini tartışır. Sanatları, insanlar üzerindeki korku ve cesaret gibi zihinsel ve duygusal etkileri açısından ele alır. İnsanları duygusal zaafa ve korkuya sevk edecek, onları cesarettten ve savaştan alıkoyacak sanat biçimlerini hoş karşılamaz.

Platon, o büyük filozof, burada, adeta bir diktatör gibi konuşur. “Belirli insanların değil, tüm insanların mutluluğunu” amaçlayan devlet anlayışı, “himayeci”, ama aynı zamanda da “denetleyici” ve “kısıtlayıcı” bir tarzda ortaya çıkar. Bu “güdümlü sanat”, daha sonraları pek çok diktatörlükte hayatiyet kazanmıştır. Tarih içinde, çağdaş dünyada bile bunun örneklerine rastlamak mümkündür.

Edebiyat gerçeklerden beslense de imgelem alanında yer alır. İnsanın eylemleri, pratikleri, olanakları ile harekete geçen hayal, varoluş dünyasının yeniden üretilmesine katkı sağlar. Edebiyat, pratik alanın yaşantılarını, varoluş hallerini dil alanında yeniden inşa eder. Onun kökleri bir yandan patik, bir yandan teorik alanda bulunur. Bu iki unsur onu siyaset ve felsefe ile ilişkili hale getirir; pratik alanda siyaset, teorik alanda da felsefe ile bağlantı kurar.

1. Hayatı Üretmenin Aracı Olarak Siyaset

Asıl sorun hayatı üretebilmektir. İnsanoğlu öteden beri güzel yaşamının, iyi yaşamının yollarını aramıştır. Hayatının anlamı ile güzel yaşamak arasında ilgi kurmuştur. Kimi zaman mutlu yaşamak olarak görmüştür onu, kimi zaman rahat yaşamak olarak. Bazen haz, bazen tevekkül ağırlıklı bir hayata yönelmiştir. Varoluşun ilk ve öncelikli sorunu, her bireyin bizzat karşılaştığı temel sorun hayatı üretebilmek, geriye dönüp baktığında, “evet, yaşadım” diyebilmektir. Hayatı üretmek, her bir bireyin vazgeçemeyeceği ödevi ve sorumluluğudur. Hayat denilen şey, üretildiği kadar vardır. Kimileri çok üretir onu, kimileri daha az; kimisi anlamlı görür, kimisi değersiz. Kimileri kötü bir yönelim içine girer, kimisi erdemli yaşar. Sonuçta herkes kendi varlığını yontar kendi zamanı içinden, kendi ömrünü çekiçler. Hayatı üretmek önemli bir şeydir; onun dışında kalan her şey ikincildir.

Ama hayat kendi kendine üremez. Hayatı üretmek, bir çabayı, bir eylemi gerektirir. Hayatı üretmek için başka şeyleri üretmek, onu üretebilecek eylemleri gerçekleştirmek gerekir. Bu çabasında insana bilim teknoloji ve eğitim yardımcı olur. Bilim, kendisine ve evrene açılan yolları tanıtır ona. Felsefe anlam sorununu çözümlemesinde yardımcı olur. Din, kendisi ve diğer insanlarla, hayatla ve

Tanrı'yla anlamlı ilişkiler kurmasını, bunun sonucunda kendisini dingin kılacak tutumlar sergilemesini sağlar; hayatın anlamı sorunu- nu netleştirir. Böyle bir sorunla karşı karşıya olduğunu ve bu sorun- la yüzleşebilecek bir konumda olduğunu öğretir. İnsan hayatı üretir- ken, kim olmalıyım, nasıl yaşamalıyım sorularına da cevap arar. Ha- yatı üretmek, “Ben kimim, kim olmalıyım, nasıl yaşamalıyım, haya- tımın anlamı ne olmalı?” sorularına cevap vermektir. Hayatın anla- mı, bu sorulara verilen sahih ve içtenlikli cevapta ortaya çıkar.

Siyaset, pratik hayata yönelik bir irade biçimini simgeler. Pratik hayatı biçimlendirecek iradeyi, gücü ve erki temsil eder. O, bu güç- le, gündelik hayatı düzenler, organize eder. Sokakta, çarşıda pazar- da, eğitimde, sağlıkta, işyerinde, gelir düzeyinde, dünya ile olan ilişkilerde siyasetin doğrudan etkisi vardır. İçinde bulunduğumuz konjonktür, nasıl ki bir birey olarak bizi doğrudan etkiliyorsa, poli- tik gidişat da gündelik hayatta olup bitenleri öylece etkiler. Toplum bireyi, politika da toplum denilen büyük mekanizmayı harekete ge- çirir, ona bir yön ve biçim verir. Bu şekilde hayatın üretilmesinde birinci derecede etkili olur.

2. Hayatı Yeniden Üretmenin Aracı Olarak Edebiyat

Camus, “Yazmak iki kez yaşamaktır” der. Bu ifade yaşamının ve yazmanın doğasını iyi karşılar. Bir kez yaşarız, herkes gibi ha- yatın içinde bulunuruz; bir kez de yazarken yaşarız. İlkinde bilinç düzeyine yansımayan hayat, yazarken doğrudan bilincimize yansır; duygu ve düşünce olarak ifade bulur. Yazarken hayatı bilincimde, gönlümde, kendi iç evrenimde yeniden üretirim. Bu üretim hayatı daha derinden kavramamı sağlar. Ama bir yazar olarak yalnız ken- dim ikinci kez algılamakla kalmam hayatı, onu okuyan kişiler de aynı şekilde o hayata katılırlar. Bununla da kalmazlar, katıldıkları hayat konusunda bir bilinç elde ederler. Bu nedenle hayat hakkın- da ne kadar okursak o kadar bilincimiz olur, ne kadar bilincimiz olursa onu o kadar tadararak, hissederek, farkına vararak yaşarız. Ya- zılmamış hayat, işlenmemiş madenler, sürülmemiş topraklar gibi- dir; hamdır, bilincin ilmek ve dokularından yoksundur. Bu tür top-

lumlarda insan ilişkileri kaba ve nezaketten yoksundur. Toplumsal yaşam verimsiz ve çoraktır; estetik duyarlıktan yoksundur. Yazarlar, şairler, seyyahlar, ressamalar, mekân ve yolu, fakirliği ve zenginliği, sevinci ve hüznü, ayrılığı ve kavuşmayı yeniden işleyerek bilinç düzeyine çıkarırlar. Böylece varoluşun çeşitli halleri konusunda bir bilinç ortaya koyarlar. “Peki, bu bilinç ne işe yarar” diye sorulursa, “Hayatı yeniden yaşamaya, daha güzel yaşamaya yarar.”, diye cevap verebiliriz.

Her üretken ve yaratıcı bilinç, kendi zamanının verileri ile doludur, kendi zamanının verileriyle hız, şekil ve yön kazanır. Ama onun kölesi ve tutsağı da olmaz; zira o kendi çağının önüne geçebildiği ölçüde geleceğe kalır, kendi çağının bilincini aşabildiği ölçüde kendi bilincini oluşturur. Şu çok açık bir şeydir: Edebiyat ve sanat eserlerine baktığımız zaman, bu eserlerin ana dokusunu yazarların kendi dönemi oluşturur; bu gayet doğal bir şeydir. Zira her yazar, kendi zamanının sosyal ve siyasi koşulları içinde yaşar, konjonktürden etkilenir. Şu söylenebilir: Her yazarın kendi zamanı ile görülecek hesabı vardır; kendi zamanından alacakları ve ona verecekleri vardır. Yazarın bu hesabın görülmesine yönelir bir bakıma. Bu da onu ister istemez kendi zamanının otoritesi ile karşı karşıya getirir. Türkiye’deki yazar-siyaset ilişkisine bakacak olursak, bir dönemin aydınları ve yazarları arasında neredeyse hapishaneye girmemiş olan yok gibidir. Dolayısıyla yazar, kendi zamanı ile hesaplaşırken ister istemez siyasi otorite ile de karşı karşıya gelir. Böylece geçmiş Platon’a kadar geri giden sansür anlayışı, yazarla siyasi otorite arasında bir denklem oluşturur. Siyasi otorite bu uygulaması ile ona şunu söylemek ister: “Her şeyi yazamazsın. Ancak benim istediklerimi, yine benim izin verdiğim ölçüde yazabilirsin, bana tabi olduğun sürece yazabilirsin, benim hassasiyetlerimi gözettiğin ölçüde yazabilirsin.” Tabii ki, bu da yazarlığı bir gönül, akıl, sağduyu ve vicdan işi olmaktan çıkararak bir yandaşlığa, bir alkış tutuculuğa dönüştürür. Kuşkusuz bu da yazarlığın onuru ile bağdaşmayan bir tutum olacaktır.

Edebiyatçı, bir şair, bir öykücü, bir romancı olarak hayatı yeniden üreten kişidir. İlk önce pratik alana bakar, oradan aldıklarını

kendi imgelem evreninde yeniden düzenler, yeniden yoğurur, yeniden kurar; bu şekilde sanatsal ölçütler içinde form verir. Ama o her zaman pratik dünya ile ilişki içinde olan biridir. Bunun öncelikli gerekçesi, edebiyatçının bir yazar olmadan önce gündelik hayatın gidişatı içinde, ihtiyaçları ve pratik ilgileri ile yer alan bir kişi olmasıdır. Bu kaygı ve pratik ilgileri ile ilk önce hayatı yaşar, yazma safhasında ise hayatı yeniden üretir. Ama her halükarda onun yazdıkları ve yaşadıkları arasında, yazdıkları ile umut ve korkuları arasında bir ilişki vardır. Dolayısıyla edebiyat eserinin toprağı gündelik hayattır. O bu hayatın içinde büyür, bu hayatın içinde beslenir. Edebiyat eserinin zenginliği ile yaşanan hayatın zenginliği arasında bir koşutluk vardır. Hayatımızın renkleri ne kadar zengin olursa edebiyat eserlerinin varoluşsal dokusu da o kadar zengin olur. Bireylerin zihin ve gönül dünyası ne kadar rahat olursa, edebiyat ve sanat eserlerinin de belirli bir derinlikte ortaya çıkması beklenir. Eğitimi, ekonomisi, felsefesi, inanış biçimleri zengin olmayan; insanlar arası ile iletişimin gelişmediği, toplum yapısının katı kurallar tarafından denetlendiği, insanların ruhen, zihnen kendilerini özgür hissedemediği sansürcü toplumlarda edebiyat ileri bir seviye göstermez. Sanatın yaşadığımız hayattan çıkması kaçınılmazdır. Dolayısıyla sanatı ve edebiyatı üretebilmek için öncelikle hayatı üretmek gerekir. Bu noktada siyaset, hayatı üretmenin temel aracı olarak edebiyata dolaylı, ama güçlü bir katkı sağlar. Hayatı üretemeyen toplumların güçlü edebiyat, sanat ve düşünce eserleri ortaya koyması da mümkün değildir. Edebiyatımızın zenginliği, hayatımızın zenginliği kadardır. Ama edebiyattan hayata doğru yansıyan bir katkı da vardır; hayatımızın zenginliği de edebiyatımızın zenginliği kadardır. Bu nedenle edebiyatı zengin olamayan toplumların ileri bir yaşam standardı ortaya koyabileceklerini düşünmemek gerekir.

Sonuç

Edebiyat eserlerine baktığımız zaman istisnasız bir şekilde her yazarın kendi zamanından etkilendiğini, kendi zamanının koşulları tarafından kuşatıldığını görürüz. Bu koşullar, siyaset tarafından belir-

lenir. Siyasetten hayata, hayattan edebiyata doğru bir yansıma vardır. Ama bir de siyasetin yazar üzerinde doğrudan etkileri söz konusudur. Platon'un "sansürcü devlet", "sansürcü toplum" anlayışı zaman içinde gelişmiş ve evrimleşmiştir. Kimi yönetim biçimleri, düşünürleri, sanatçıları ve edebiyatçıları her fırsatta denetlemeyi kendi otoritelerinin yararına görmüşlerdir. Siyaset ve edebiyat arasındaki ilişki, genellikle tek yönlü, siyasetten edebiyata doğru olmuştur. Bu ilişki siyasetin edebiyata katkısı şeklinde değil, daha çok onu denetlemesi ve ondan yararlanması şeklinde ortaya çıkmıştır. Oysa olması gereken siyasetin edebiyatı değil, edebiyatın siyaseti denetlemesidir. Zira edebiyatçılar gönlü, aklı ve vicdanı etkin insanlar olarak insanî duyarlılığı ve sağduyuyu temsil ederler; huzuru ve barışı temsil ederler, sevgiyi ve hoşgörüyü temsil ederler. Onların, hayatı bilinç düzeyinde yeniden üreten insanlar olarak, siyaset üzerinde bir denetim mekanizması oluşturması, siyasetin sağduyu ve vicdan tarafından denetlenmesi anlamına gelecektir. Bu nedenle siyaset edebiyatı değil, edebiyat siyaseti denetlemeli, yanlış uygulamaları karşısında siyasi erki uyarmalıdır. Sanatı üreten bilinç, savaşın, kavganın, kaosun karşısındadır. Bu bilinç yapısı, bireylerin mutluluğuna, refahına daha çok katkı sağlar.

Sonuç olarak şu söylenebilir: Hayat edebiyatın toprağıdır. Edebiyat bu zemin üzerinde boy verir. Edebiyatın üretilmesi için hayatın üretilmesi gerekir. Hayatı üretemeyen toplumlar edebiyatı da üretemezler. Edebiyat özümseyerek, hissederek, bilinçle yaşamamızı sağlar. Varoluşun çeşitli halleri, edebiyatın ve sanatın bakışı ile güzellik ve derinlik kazanır. Neresinden bakarsak bakalım, hayat, siyaset ve edebiyat ayrılmaz bir bütündür. Aralarında her zaman doğrudan bir ilişki ve karşılıklı bir etkileşim vardır.

EDEBİYATIN DERİN DUYGULARI: ACI*

Giriş

Platon, *Timaios* diyalogunda, ruhun güçlü izlenimler ve etkilenimler sonucu edindiği duygulardan (*pathê*), haz ve acıdan, aşk ve nefretten, öfke ve korkudan, tutku ve ihtirastan söz eder. Ona göre bu güçlü duyguların temelinde, ruhun ve bedenin birlikteliği bulunur.²⁶ Ruhun bir bedene kenetlenmesi, onu yalnız bir cisme sahip kılmakla kalmaz, ona bir iç ve dış çevre de kazandırır.²⁷ İç ve dış etkiler sonucu kişide oluşan bu güçlü duyguların hepsi, Grekçede *pathos* sözcüğü ile karşılanır. *Pathos*, sevgi ve nefret, haz ve acı gibi karşıt doğallı duyguların bütününe ifade eder.²⁸ O, yalnız sevgi değildir, yalnız nefret de değildir; yalnız haz değildir, yalnız acı da değildir; sevginin ve nefretin, hazzın ve acının bir bileşkesidir. Ruhun bir bedende cisimleşmesi, hazzın ve acının, sevginin ve nefretin kaynağını da oluşturur. Bu, insanın yeryüzündeki varoluşunu bütünüyle açıklayabilecek bir durumdur. İnsanın öyküsü bu cisimleşme ile başlar. Acısı ve sevinci, korkusu ve umudu, aşkı ve nefreti de bu ci-

* *Hece Dergisi*, yıl: 2009, sayı: 154, s. 60-71.

²⁶ Platon, *Timaios*, çev. Erol Güneý, Lütfi Ay, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 49.

²⁷ Çağdaş felsefenin önemli simalarından biri olan Gabriel Marcel de, ruhun ve bedeninin bu bir aradalığını “cisimleşme” (*incarnation*) olarak adlandırır. Varoluş denilen acılı ve çelişkili yapı, bu cisimleşmenin bir ürünüdür, gizi (*mystère*)’dir.

²⁸ Bkz. F.E. Peters, *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, New York University Press, New York, 1976, pp. 152-155.

simleşme ile başlar. Kendi başına ruh ya da kendi başına beden, duygusal bütünlüğü oluşturmaya yetmez; ikisinin birleşmesi, ruhun bir bedene yerleşmesi de gerekir. Ancak o zaman *pathos* insanın içinde kımıldar, nefes almaya başlar. İnsan yaşadıkça o da yaşar, insanla birlikte gezinir, insanla birlikte bakar, görür. O insanla, insan da onunla yaşar ve ölür. Buna göre acı ruhun bedene, beden ruha sarılmasıdır. Bununla başlar insanın yeryüzündeki öyküsü. İnsanın içinde cisimleşen acı, sonlu ve sonsuz, ruh ve beden, güzel ve çirkin, iyi ve kötü, doğru ve yanlış arasındaki çatışmadan doğar artık.

Antik Yunan düşüncesinde insan ontolojik bir bütündür. Bu bütünlük akıl, ruh, beden, duygu gibi öğelerin birleşmesinden oluşur. Felsefe, bir *theôria* etkinliği olarak kaynağını akılda bulur. Bilme ve kavrama edimi rasyonel bir etkinliktir. Sanatın temel maddesi ise *pathos*'tur, insanın duygusal dünyasıdır. Felsefe akılı işlerken, sanat duyguları işler. Edebiyatta söze, resimde renklere, diğer sanatlarda sese ve ritme duyguların renkleri düşer; bu şekilde haz ve acı, sevinç ve hüznün, aşk ve nefret, sadakat ve ihanet, varoluşun renkleri olarak sanata yansır. Aristoteles, *Poetika*'da, bu çatışkılı duyguların, sanat eserinde nasıl yer aldığını, şefkat, merhamet ve acıma duyguları ile arınmanın (*kátharsis*) nasıl gerçekleştiğini açıklar; yüce, derin ve soylu duyguları işlediği, insanın yeryüzündeki varoluşuna ışık düşürebildiği için tragedyayı, daha "hafif" duyguları işleyen komedyadan üstün tutar. Bu duyguların işlenmesinde, bir bütünlük, ölçü, ahenk (*harmonía*), simetri ve tasarım içinde bir araya gelmesinde imgelemin/hayal gücünün (*eikasia*), tıpkı aklın felsefî bilgiyi üretmesinde olduğu gibi bir etkisi vardır. Akıl felsefeyi, hayal gücü de mitolojiyi, sanatı ve edebiyatı üretir. Dolayısıyla, acı, hayal gücünün elinde, insanın yeryüzündeki yazgısının dile geldiği bir ifade biçimine dönüşür. İnsan, edebiyatla uğraşırken, acısının peşine düşer; onu görmeye ve anlamaya çalışır. Acısı ile de kendi öyküsünün peşine düşer; kendisini görmek ve anlamak ister. Edebiyattaki acı yalnız acıyı anlama çabası değildir; hayatı, hayatın anlamını da anlama çabasıdır. Acıyı anlamak, sevinci, mutluluğu, huzuru da anlamaktır. Varoluştaki bu temel konu-

mu ile acı, eğitici, terbiye edici, olgunlaştırıcı bir özellik de taşır; böylece estetik ve sanatsal bir içeriğe de kavuşur.

1. Benim Acım

Platon, *pathê*’lerin kaynağı olarak ruhun ve bedenın birleşmesini, ruhun bir bedende cisimleşmesini görür. Bu ikili yapı, insanî bütünlüğü oluşturur; ama aşkı, derin acıyı, çelişkiyi, çatışkıyı, ıstırabı, sevinci, coşkuyu, tutkuyu da oluşturur. Platon insanı, bilgiyi, eğitimi, devleti, adaleti, gündelik yaşamı, ruh anlayışından hareketle çözümler. Ona göre ruhun özellikleri, akıl, cesaret ve iştihadır.²⁹ Akıl bilme, cesaret savunma, iştihâ ise açlık, susuzluk, üreme ve üretme gibi bedensel durumlarla ilgilidir. İnsanın bu çatışkılı yapısı acı, aşk, sevgi, tutku, hırs, nefret gibi güçlü duyguları da meydana getirir. Bu durumda her bir *pathê*, ruhsal ve bedensel nitelikte ortaya çıkar.³⁰ Onlar ne bedenın ne de ruhun dışındadır. Acı da insan varlığı üzerinde derin etkiler bırakan bir *pathê*’dir. O da hem ruhsal, hem bedensel bir özellik taşır. Buradan hareketle acıyı, ruhsal ve bedensel yoğunluklu acılar olarak ikiye ayırabiliriz. Kimi acı deneyiminde ruhsal, kimisinde bedensel öge öne çıkar. Ama her halükarda, her bir acı deneyiminde her iki öge de etkin olarak bulunur. Bedensiz bir acı olmayacağı gibi, ruhsuz bir acı da olamaz. Bu özellik, insanın çektiği acıya, hayvanların çektiği acıdan farklı bir nitelik kazandırır.

Acı, bir etki sonucu oluşur. Onun hep bir nesnesi vardır; hep “bir şeyden dolayı”, “bir şey için” acıdır. Bu, varlığımıza içkin bir neden olabileceği gibi dışımızdan, çevremizden gelen bir etki de olabilir. Kendisinden dolayı acı çektiğimiz şey, acımızın niteliğini de belirler ve onu bizim için anlaşılır kılar. Sözelimi, bedensel nitelikli acıda, bedenın dertleri ve yaraları söz konusudur. Elimize diken battığında hissettiğimiz acı, bedensel nitelikli bir acıdır. Kalbimiz kırıldığında hissettiğimiz acı ruhsal nitelikli bir acıdır. Beden-

²⁹ Bkz. Plato, *The Republic*, çev. Desmond Lee, Penguin Books, London, 1987, s. 341-342.

³⁰ Platon, *Phaedrus* (*The Dialogues of Plato*’da), çev. B. Jovett, M.A. Vol. 1, Oxford University Press, London, 1892, s. 396.

sel acı, bedeninin yaralanması veya hastalanması sonucu hissedilen bir acıdır. Ruhsal acı ise ruhsal durumun rahattan, huzurdan ve güvenden yoksun olmasıdır. Her iki acıda da acıyı acı kılan bir özellik, “acısının bilincinde olma” özelliği vardır. Acı, ister bedensel, ister ruhsal nitelikli olsun, kendi bilinci ile birlikte vardır. Bedensel acı bizi kendi bedenimizin farkındalığına götürür. Kalbimiz ağrıdığına kalbimizin, dişimiz ağrıdığına dişimizin farkına varırız. Ruhsal acı, her defasında bizi kendi varoluşumuzla karşı karşıya getirir, hayatımızı sorgulamaya yöneltir. Öyle ki, “Hayatımın anlamı nedir, niçin varım, niçin yaşıyorum?” gibi sorularıyla varoluş kendisi için bir sorun haline gelmeye başlar. Bu sorgulamalarda değerli, zarif bir hayatın olanağı bulunabilir. Acı çekmemiş bir ruhun yaşam karşısında gösterdiği tavır, ne kadar bilgi, sanat ve kültür temelli de olsa, derinlikten yoksun ham bir tavidir. Hayatı ve insanı anlamak için, acı, değerli bir tecrübedir.

Acıya asıl özünü kazandıran, bedensel bir acı bile olsa, sonuçta ruhsal nitelikte ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle hayvanın değil insanın öldürülmesi “cinayet” olarak görülür. Ve bu nedenle hayvanların çektiği acıdan söz edilirken, insanların çektiği acı gibi bir acıdan söz edilmez. Acı insanın kendisindedir, insan olma özelliğindedir. Gerek yaşantı, gerekse empati yoluyla olsun, acıyı hissetmek bir yürek ve vicdan işidir. Wittgenstein, *Felsefî Soruşturmalar*’da “acıyı hisseden beden midir?” diye sorduktan sonra, “beden olmadığını söylemek akla yatkın görünüyor.” der.³¹ Acıyı acı yapan, tesirin niteliği kadar, hatta ondan daha fazla bu tesiri algılayan, ona bir anlam katan bilinçtir. Bunun dolaysız sonucu şudur: İnsan olduğum için etkilenirim, insan olduğum için acı çekerim, insan olduğum için acımı yaşarım. Bu, acıyı ululamak değil, onu insanî bir yaşantı olarak tespit etmektir. Ama bu aynı zamanda şunu da söylemektir: İnsan olduğum için sevinirim, insan olduğum için hüznlenirim, haz ve mutluluk duyarım. İyilik ve esenlik içinde olmayı

³¹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, çev. G.E.M. Anscombe, Blackwell Publishing, Oxford, 1986, s. 98.

istemek, insanın doğasında bulunan içgüdüsel bir tutumdur. Spinoza'nın, sevicisi, insanın, düşük bir yetkinlikten yüksek bir yetkinliğe, kederi de yüksek bir yetkinlikten düşük bir yetkinliğe dönüşümü olarak tanımlamasının temelinde bu düşünce vardır.³² Gerisi şudur: Her insanın hayatında haz ve acı, sevinç ve hüznün, sevgi ve nefret anları vardır. Varoluşun kumaşı bu *pathé*'lerden dokunur; kimi zaman sıkı, kimi zaman seyrek dokunuşlarla.

Acı, içsel bir deneyimdir. Onun dilini yalnızca acıyı yaşayan anlayabilir. Bu yaşantıyı, başkaları tarafından anlaşılabilir kılan, onların acı deneyimidir. Ama onlar da ancak kendi acı deneyimlerine uygun bir acı algısına sahiptirler. "Acım içimde" diyen Wittgenstein, bu sözüyle acının kapalılığına ve kişiye özgüllüğüne işaret eder: acının başkaları tarafından olduğu gibi anlaşılabilmesi zordur; zira onlar benim acımı değil, kendi acılarını yaşarlar; acıdan, kendi acılarını anlarlar. Acı, ancak içte olanla anlaşılabilir. Acı kimin ve neyin acısıdır? Benim acımdır, ruhumun ve insanlığımın acısıdır. Wittgenstein'nın şu ifadelerinde bu gerçek dile gelir: "Acı çekip çekmediğimi ancak ben bilebilirim, başkası onu sadece tahmin edebilir", "Başkası benim acılarıma sahip olamaz", "Ancak kendi durumumdan ötürü *acı* sözcüğünün ne anlama geldiğini bilirim.", "Başka birinin acı çektiğine ancak *inanabilirim*, ama kendi çektiğim acıyı *bilirim*."³³ Yunus Emre de, "*Derdsüzlere benim sözüm benzer kaya yankusuna / Haldaşı bilür kişinin gönlünde gizli râzını*."³⁴ derken, empati duygusu için içsel deneyimin gerekliliğine işaret eder. Acıdan söz ettiğimiz her bir durumda bir "yaşanmışlık"tan söz ederiz. O, güçlü etkiler sonucu oluşmuş bir iz, bir yaşantı, daha doğrusu bir "yara"dır. Yaşantı boyutu onu kişisel bir temele oturtur. Başkalarının ıstıraplarına duyarsız değilizdir, onların acıları karşısında kederleniriz, ama yine de onların acısını onlar gibi yaşamayız. Yara kimdeyse acı da ondadır. Acıdan anlaşılan şey,

³² Sinoza, *Etika*, çev. Hilmi Ziya Ülken, Ülken Yayınları, İstanbul, 1983, s. 201.

³³ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, s. 89, 91, 100, 102.

³⁴ Yunus Emre, *Yunus Emre Divanı*, s. 147.

bireyin kendi acı deneyimi ile sınırlıdır. Nasıl bir acı çekmişsek, yaramız bize nasıl bir sızı ve sır vermişse, acıdan o tür bir şey anlarız. Acı hakkında konuşurken, her bir defasında kendi yaşam deneyimlerimize geri döneriz.

Pathos'ta ruhsal ve bedensel dengenin korunması önemlidir. Bu dengenin bozulması yeni acılara kaynaklık edebilir. Sözelimi, bedensel güç yoksunluğu ruhsal acıya neden olabilir. Montesquieu'nun şu sözü bu bağlamda değerlendirilebilir: "En çok canımı sıkan şey, denilebilirse, yanıma sokulmamakta ısrar eden istidadın hayvanlarda bile bulunduğunu görmektir."³⁵ Kierkegaard, yoksun olduğu şeyin hayvanlarda bile bulunduğunu söylerken kendi bedene olan yabancılaşmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir ve şöyle yakarır: "Ey her hayvana, kendisini bir diğerine karşı savuma yetisi veren ilahi inayetin muhteşem sevgisi: derin mizaçları sessiz bıraktın!"³⁶ Benzer bir yaklaşım Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* adlı tiyatro eserinde de görülebilir. "Ben Allah'ın yalnız acı çeksin, kıvransın diye yarattığı bir aletim galiba." diyen oyunun "büyük mustarip"i Husrev, kendi bedenine yabancılaşmadan kaynaklanan acıyı şu şekilde dile getirir: "Tabii zevkleriyle yaşayan hayvanlara bakıyorum da, ne güzel, ne emniyetli bir vasıtanın öksüzü olduğumu anlıyorum. Ben içindeki hayvanı ürkütmüş, incitmiş bir hastayım."³⁷ Kırk katırla kırk satır arasında bir tercih yaparcasına, bedene açacağı bir yara ile ruhsal ıstırabını dindirmeyi düşünen Husrev, acıyı bir yazgı olarak kendi kişiliğinde cisimleştirir.

Bazı acılar vardır, gelip geçer. Bazı acılar da insanın kendisindedir. Genç kız nişanlısından ayrılır; acı çeker, bir daha asla mutlu olmayacağını düşünür, dünya başına yıkılır. Kişi, kumarda kaybeder, derin bir umutsuzluğa sürüklenir. Bir yakınımızı kaybederiz, acımız derin olur. Olay temelli acılar gelip geçer, yavaş yavaş unutulur, etkisi

³⁵ L. Dugals, *Edebiyatta ve Sanatta Skılğanlar*, çev. Fehmi Baldaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1944, s. 11.

³⁶ Søren Kierkegaard, *Papers and Journals: A Selection*, çev. Alastair Hanay, Penguin Books, London, 1996, s. 421.

³⁷ Necip Fazıl, *Bir Adam Yaratmak*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2003, s. 74.

yavaş yavaş hafifler. Ama bir de *temel acı* vardır; bu, insanın yeryüzündeki bulunuş tarzı ile, bilinci ve insan olmağı ile ilgili bir durumdur; bizzat acıyı, hayatı ve ölümü algılayabiliyor oluşu ile ilgili bir durumdur. Varlığımıza içkin olan bu acı, temel acıdır, insanın kendinde olan, içkin bir acıdır. Fuzulî, *Hadikatü's Süeda*'da, Hz. Adem'in yaratıldığı toprağa ilk otuz dokuz gün hüznün denizi (*deryâ-yı elem*) ve gam çeşmesinden, kırkıncı günde de huzur denizinden (*bahr-i ferah*) saçılmış olduğundan söz ederken acının insan doğasındaki temel konumuna işaret eder.³⁸ Kierkegaard *Kayı Kavramı (Begrebet Angest)*, Heidegger de *Varlık ve Zaman (Sein und Zeit)*'da kaygıda insanın yeryüzünde bulunuşu ile ilgili temel bir durum görür ve ondan insanın özü olarak söz ederler. Sartre, insanı, yani “kendi-için-varlık”ı (*l'être pour soi*) özünde hiçbir zaman dolmayacak bir boşluk olan, ama yine de onu doldurmak için durmaksızın çırpınıp duran bir “boşuna çaba” olarak niteler.³⁹ Bu bize Camus'nün Sisyphos yorumunu hatırlatır. Taşı defalarca yuvarlandığı çukurdan çıkarıp tepeye doğru taşıyacak, yine de bunda bir umut ve anlam görmeyecektir. Anlam ve umut, bizzat bu boşuna çabaya dayanabilmekte, bu şekilde hayata tutunabilmektedir. Oğuz Atay'ın “Eller boşta kalıyor, tutunamıyor toprağa” sözü de, varoluştaki bu *temel acı*'ya işaret eder.⁴⁰ Temel acı, insan nereye giderse gitsin, hep onunla birlikte olur; bir gölge gibi onu bırakmaz; onunla şarkı söyler, onunla dans eder, onunla çalışır, onunla çarpışır, onunla neşelenir, onunla ağlar, onunla güler. Onunla doğar, yaşar ve ölür.

Kierkegaard, acı seviyesinin yüksekliğini tinsel yükseklik, düşüklüğünü de tinsel düşüklük olarak niteler. Ona göre, ruhsal etkinlik düzeyi düştükçe doğal yön de güçlenecek, bedensel dürtüler öne çıkacak, bedensel dürtüler güçlendikçe de bilinç seviyesi düşecektir.⁴¹ İnsanîliğin ölçütü tinsellik, tinselliğin ölçütü de acı ve kaygı-

³⁸ Fuzulî, *Hadikatü's Süeda*, yayına haz. Şeyma Güngör, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 19.

³⁹ Bkz. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, çev. Hazel E. Barnes, Washington Square Press, New York, 1971, s. 86, 724.

⁴⁰ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 112.

⁴¹ Søren Kierkegaard, *Papers and Journals: A Selection*, s. 592.

dır. İnsanın içindeki insan, acı çektikçe olgunlaşır. Kierkegaard, “Acı çekmek, farkımdı.” derken kendini yalnız kendi zaman ve ortamından ayırmakla kalmaz, acı çekmekle tinsel etkinlik arasında bir orantı da kurar. Dostoyevski de, çekilen acıdaki büyüklük ve yoğunlukla, kişinin büyüklüğü arasında bir koşutluk görür; “Büyük insanlar bu dünyada büyük acılar çekmek zorundadırlar.” der.⁴²

2. Acının Etik Boyutu

Aristoteles, haz ve acı duyguları ile “erdem”i ilişkilendirir. Ona göre eylemlerimiz bu iki temel duygu karşısında ve onları dikkate alarak gerçekleşir. Haz ve acı, davranışlara eşlik eder. Ama haz demek mutluluk ve erdem demek değildir her zaman, acı da mutsuzluk ve rezalet anlamına gelmez; hatta bunun aksi de olabilir: “Haz ve acı, ahlaksal iyilikle alakalıdır. Haz kötü, acı iyi davranışlarda bulunmamıza neden olabilir. Platon’un da işaret ettiği gibi, çocukluktan itibaren doğru konularda acı ve haz duymayı öğrenmek önemlidir. Gerçek eğitim budur.”⁴³ Aristoteles’in bu sözü, hazcı etiğin öncülerinden Mill’in bir sözünü hatırlatır: “Tatmin edilmiş domuz olmaktansa tatmin edilmemiş insan olmayı yeğlerim.”⁴⁴

Haz ve acı konusunda Aristoteles, bedensel haz arayışlarının kişiyi mutsuzluğa sürükleyebileceğini, bedenın geçici arzularının gerçek mutluluğu (*eudaimonia*) ortaya çıkarmayabileceğini, önemli olan şeyin bilgi, düşünce ve adalet duygusu gibi kalıcı erdemlere ulaşmak olduğunu söyler. Ona göre mutluluk bedenın geçici hazlarında değil, ruhun kalıcı erdemlerinde aranmalıdır. Kişi ancak bu yolla erdemli olabilir.⁴⁵ Sezai Karakoç da, acıdaki “terbiye edici” yöne dikkat çekerek onu kişiliği, ruhu olgunlaştıran bir yaşantı olarak görür. “Çile bir yaşantı işidir, taklit edilemez.” derken de acının sahih yapısına işaret eder.⁴⁶ Annemarie Schimmel, *Cavidnâme*’nin çe-

⁴² Dostoyevski, *Suç ve Ceza I*, s. 378.

⁴³ Aristotle, *Ethics*, çev. J.A.K. Thomson, Penguin Books, London, 1977, s. 98, 99.

⁴⁴ Bkz. C.E.M. Joad, *Dünyanın Büyük Felsefeleri*, çev. Semih Umar, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 103.

⁴⁵ Aristotle, *Ethics*, s. 63, vd.

⁴⁶ Sezai Karakoç, *Gündönümü*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1985, s. 22.

virisinde Eckhart'tan, "kemâle götüren en hızlı at, ıstıraptır" cümlesini alıntılar.⁴⁷ Bu terbiye edici özelliğinden ötürü, Muhammed İkbâl de onda bir güzellik görür. *Peyam-i Meşrûk*'ta, şöyle der: "Yüksek bir mütefekkinden hayatın ne olduğunu sordum. Şöyle cevap verdi: "Hayat bir şaraptır ki, en acısı en iyisidir."⁴⁸ *Zebûr-i Acem*'de de, bir zerre gönül derdinin Eflatun'un ilminden daha değerli olduğunu söyler.⁴⁹ Acının eğitici ve geliştirici yönü, onun sahih yapısında gizlidir. Acı terbiye ederken insanlığın içsel dilini de öğretir. Böylece, mistik bir nitelik de gösterir. Gerçekten her türlü mistik deneyim, acı ve sabra olgunlaştırıcı bir özellik atfeder; dahası onu bir "kefare" olarak görür. Dostoyevski, Raskolnikov'a hitaben Sonya'ya şu cümleyi söyler: "Sana gereken şey, acı çekmek, böylece işlediğin günahlardan temizlenmektir."⁵⁰ Buna göre acı çekmek bir tür arınmadır, kötülük ve günahlardan temizlenmedir.⁵¹ Bu temizleyici, arındırıcı özelliğinden ötürü Starez Zosima Alyoşa'ya mutluluğu kederde aramasını tavsiye eder.⁵² Kierkegaard, Hristiyanlığın sonuna kadar ıstırap çekmek olduğunu söylerken, belki de Hz. Âdem'den kalan kalıtsal günaha, temel günahkârlık durumuna kefarete olabilecek bir tutuma göndermede bulunur.⁵³ Acıyı bir terbiye aracı olarak görmenin nedeni, ruhu olgunlaştıracığı, çekilen acıların, işlenen günahlara kefarete olacağı inancıdır. Bir başka neden ise haz yoğunluklu bir yaşam sürmenin insanı olgunlaşmanın çetin yolundan alıkoyacağı düşüncesidir. "Uzlet", "perhiz", "oruç", "çile" gibi yaşantılar, acının, içsel varlık üzerindeki terbiye edici özelliğine dikkat çeken ifadelerdir.

Kişi, acı karşısında iki tür tavır gösterir: ya acısını benimser ya da ondan kaçır. İlkinde sahih, ikincisinde giderek sahteleşen, yü-

⁴⁷ Bkz. Muhammed İkbâl, *Cavidnâme*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1958, s. 93.

⁴⁸ Muhammed İkbâl, *Şarktan Haber*, çev. Ali Nihat Tarlan, Sufi Yayınları, 2006, s. 93.

⁴⁹ Muhammed İkbâl, *Zebûr-i acem*, çev. Ali Nihat Tarlan, Sufi Yayınları, 2006, s. 170.

⁵⁰ Dostoyevski, *Suç ve Ceza I*, s. 203.

⁵¹ Dostoyevski, *Suç ve Ceza II*, çev. Hasan Ali Ediz, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1982, s. 68, *Karamazov Kardeşler II*, çev. Nihal Yazla Taluy, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 274, 334.

⁵² Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler III*, s. 42, 243. IV. Cilt. s. 142, vd.

⁵³ Søren Kierkegaard, *Papers and Journals: A Selection*, s. 546.

zeyselleşen bir tutum geliştirir. Sahici tutumda, acının zor deneyimine bırakır kendini; terbiye edici, olgunlaştırıcı unsur olarak onu yarar. Acıdan kaçış ise çoğu kez bir haz arayışı olarak kendini gösterir. Kişi, acının pençesinden kurtulmak için, kendini hazzın uyuşturduğu salgısına bırakır. Bu tutumla sahih yapısını yitirmeye başlayan varoluş; içki, kumar, uyuşturucu ve tensel hazlara düşkünlük şeklinde kendisini gösterir. Varoluş sorumluluğundan kaçınma, gevezelik, dedikodu, müstehcenlik şeklinde görünüşe çıkması da söz konusu olabilir. Dostoyevski'nin kahramanlarından biri, sabahtan akşama kadar dedikodu ve gevezelik yapan şişman tüccar hanımlarından söz eder. Onların bu durumlarına gıpta ile baktığını söyler, onlar gibi kaygı ve acısını tahliye edebilen bir kişi olmaya özlem duyar.⁵⁴ Oğuz Atay da, *Tutunamayanlar*'da, romanın kahramanı Selim'e, "Hayata dayanamadığımız için espri yapıyoruz, ahlak düşkünleri gibi doğru yoldan sapıyoruz" diye söyletir.⁵⁵ "Gevezelik", "lakırdı", "dedikodu", Kierkegaard ve Heidegger'de varoluşun sahihliğini (*autenticity*) yitirip sahteleşmesi durumunda en sık yaşanan varoluş halleridir. Bu, bir bakıma kendi acısına yabancılaşmak, ondan kaçınmak anlamına da gelir. Heidegger, varoluşun sahih yapısının yitmesi durumunu "Das Man" sferi ile formüle eder. Artık burada kişi, "benim varoluşum" diyebileceği bir alanda değildir; kendini yitirmiştir, ama acısını ve kaygısını da yitirmiştir. Acılarından kaçınanlar, bir tür sahteleşme içine girerler, kendi acıları içinde kendileri ile birlikte olmaya dayanamazlar, kendilerine tahammül edemezler. Bu durumda içki teselli edici bir dost gibi görünür. Bu durum, şarabın kutsal bir nitelik kazanarak ibadetin ve gündelik yaşamın bir parçası haline geldiği Hristiyanlık kültüründe sorun olmayabilir; gevşemenin ve rahatlamamanın karşısında gerilimi sürekli ve dikkati uyanık tutmayı önceleyen, alkolün ve şarabın yasaklandığı inama biçimle-

⁵⁴ Dostoyevski, *Suç ve Ceza II*, s. 288. Acıyı oyalama biçimlerinden biri olan kumar da, Dostoyevski'nin gerek kendi özel hayatında, gerekse *Budala ve Kumarbaz* gibi romanlarında görülebilir. Betimlediği, giysilerini ve tren parasını bile kumara kaptırmaktan çekinmeyen insan tipi, böyle bir tutum gösterir.

⁵⁵ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, 63.

rinde ise, eğer denilebilirse, kişinin acısını unutmaması, hep onunla ile birlikte olması istenir. Baudelaire'den aktarılan, "İnsan içmeye mecburdur" sözü, bu iki gerçek arasındaki gerilimi yansıtır. Bu farklı yaşama tutumları, kent kültürünü, toplumsal davranış biçimlerini ve bireyler arası ilişkileri de bir ölçüde etkilemiştir.

3. Söze Düşen Acı: Edebiyat

Edebî metin betimleyici ve öyküleyicidir. Felsefî metin ise kavramsal ve kuramsal yapıdadır: öykü anlatmaz, olayları, olguları tasvir etmez; kavramsal özlere, "nedir"li soruların cevabına yönelir. Kavramsallaştırıcı, sorgulayıcı ve eleştireldir. Bu nedenle felsefe aklın, edebiyat duygu ve hayalin bilgisidir. Felsefe, rasyonel bir etkinliktir. Bunun yanında edebiyat, çerçevesini insan aklının çerçevesinden alsa da, öz niteliğini daha çok hayal gücünden, duygusal yaşantılardan alan; söylediğini niçin öyle söylediğinin hesabını vermekle kendini yükümlü görmeyen etkinliktir. Bu nedenle felsefe ile edebiyat farklı doğalar içinde ortaya çıkarlar; kendilerini dilin imkânı içinde gerçekleştirirler de farklı özelliklere sahiptirler. Platon, *Devlet Diyalogu (Politeia)*'nda bu farklı karakterlerin ilk nüvelerini verir: Edebiyat, temsil edici, öyküleyici bir çalışmadır; varoluş alanının görüntülerini, yaşantılarını öykünerek kendi varlık yapısını inşa eder.⁵⁶ Bu nedenle deneyimler, gerek olmuş, gerekse olası olan yaşantılar, söz alanında yeniden kurulur.⁵⁷ Felsefe kavramsal bir çaba olarak sürekli, sabit ve değişmez olana doğru yönelir; *theôria*'nın yapısı budur. Sanat ise varoluş alanının ifade biçimi olarak oluş ve bozuluş alanında yer alır. Burada hiçbir şey devamlı, olduğu gibi, kendisiyle özdeş ve dopdolu değildir. Sürekli bir şekilde olduğu şeyi olmamaya doğru hareket halindedir. Bu nedenle felsefe özlerin, kavramların, aklın bilgisine yönelirken, edebiyat varoluşun bilgisine yönelir.

Varoluş, ileri doğru bir hamledir. Onun tekrarsız ve biricik oluşu, yazma duygusunu ateşleyen nedenlerden biridir. Her yazar, ya-

⁵⁶ Bkz. Plato, *The Republic*, s. 360.

⁵⁷ Aristotle, *Poetics*, çev. S.H. Butchers, Dover Publications, Mineola, 1997, s. 1, vd.

şantıların unutulup gitmesi karşısında hüznün duyan, geçmişini kendi içinde biriktirmeyi, muhafaza edip ömürlü kılmayı seven bir koleksiyoncudur aslında. Bu “maziye takılma”, çoğu kez ileriye doğru hayatı yaşamada bir sorun olarak ortaya çıkar. Yazar bunu yazma eyleminin içindeki “saklı yaşamla” aşmaya çalışır. Bir daha asla yaşanmayacak olanı, bir başka yönden yaşanılabilir, hissedilebilir ve algılanabilir kılma duygusu, her zaman yazma eylemine eşlik eder. Edebiyat eseri, varoluşun faniliği karşısında, sanki bir rüyadaymışçasına yaşanıp giden varoluşsal anları yazının ve bilincin ışığına taşıyarak onlara adeta yeniden yaşanabilme ve hissedilebilme özelliği kazandırır. Edebî metin, geleceğe kalma, kendisine istenildiğinde yeniden dönülebilme fırsatı ile yaşanan zamanı ömürlü kılar. Edebiyat ve sanatta “ölümsüzlük” duygusunun hissedilmesi, yazıdaki “sürekli kılma”, “ömürlü kılma” özelliğinden kaynaklanıyor olabilir. Platon, yüz yıllar öncesinden edebiyat, sanat ve felsefe gibi uğraşların, ölümlüleri ölümsüz kılma özelliğine dikkat çekmişti. Ona göre, “Bütün yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren işçiler bu canı bereketli insanlardır.”⁵⁸ Benzer bir şekilde Camus de, yazma eylemindeki “duble yaşam” a dikkat çeker. Yazının içindeki süreklilik, Dilthey’in bir kavramıyla söylersek, bir “sürekli-sabitleşmiş-yaşam-ifadesi” olmasından kaynaklanır. Bu ifadeler, insanî-tarihsel dünyadaki tekrarlanamazlığı aşarak, doğadaki ve doğa bilimlerindeki “tekrarlanabilirlik” in bir benzerini insanî-tarihsel dünyada ve bu dünyayı araştıran tin bilimlerinde de gerçekleştirebilir. Ve biz, bize bu dünyanın (insanî-tarihsel dünyanın) bilgisini kazandıracak olan ifadelerle yeniden dönebilir, her bir defasında onları kendi anlam katmanları içinde, kendi okuma ve anlama koşullarımızdan hareketle yeniden keşfedebiliriz.⁵⁹

Pathos’un aşk, nefret, korku, ihtiras gibi ruhta iz bırakan yaşantıları vardır. “İz”, şimdi ve burada örtük bir şekilde yaşamaya de-

⁵⁸ Platon, *Şölen*, çev. A. Erhat – S. Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 66.

⁵⁹ Bkz. Wilhelm Dilthey, “The Understanding of Other Person and Their Life Expression”, *The Hermeneutics Reader*’da, ed. K. Mueller-Volmer, Blackwell Publishing, Oxford, 1986, s. 152, vd.

vam eden, ama yine de geçmişte kalmış bir yaşantıdır. “İz”, bir “yara”dır. Geçen zamanla geçip gitmeyendir. Şairin dediği gibi, sapan ölümsüz iz bırakır toprakta ve hüznün derin sürer toprağı. Acı, kişiye özgü bir deneyimdir. Edebiyat, önemli ölçüde kişiye özgü bu deneyimden hareket eder ve onu başkalarının acı deneyimine sunar. Bu deneyim, çoğu kez kendini söze dökerek dışlaşmak ister. Acının kendini dışa atma isteğı bilinen bir gerçektir. “Dert söyletir” der atasözü. Yunus Emre de, “Derdim vardır, inlerim.” der. Acı, hep bir ses oluşturur içimizde. Ses çıkarmak, duyulur ve anlaşılır hale gelmek ister. Söylendikçe kendisini tahliye eder. Söylenmediğinde damla damla birikir, giderek ağırlığını ve tazyik gücünü artırır. Yazarın yazma eylemi ile kurduğu içsel ilişki, bir “iyileşme” eylemi olarak görülebilir. Onun için yazı, bir yönüyle iyileşmek, tedavi olmak, kendi ruhsal ve zihinsel durumunu sağaltmaktır. “Sevdüğüm söylemez isem sevmek derdi beni boğar” diyen Yunus, bu sağaltıcı güce işaret eder.⁶⁰ “Acı çekmek, beni yazar yapan korkunç içsel bir eziyetti”⁶¹ diyen Kierkegaard da, yazma eylemi ile kurduğu içsel bağı da şu şekilde açıklar: “Yalnız yazarken kendimi iyi hissediyorum. Mutlu ve düşüncelerimin evindeyken, işte o zaman unuttuğum şey, yaşamın uyumsuzlukları ve bütün acılardır. Yalnızca birkaç günlüğüne yazmayı bırakmam gerekse, hemen kötüleşiyor, bun alıyor ve rahatsızlanıyorum.”⁶² Sait Faik’in, “Yazmasaydım çıldıracaktım” meşhur sözü de benzer bir deneyimin eseridir.

Şairler ve yazarlar içlerindeki “doğurgan yara”dan söz ederler; cümle sonuna konan nokta gibi yazarlık öykülerinin her bir cümlesinin sonuna kendi acılarını koyarlar. Acı derken, yazarı üretmeye, içsel ve zihinsel devinime davet eden bir yaradır söz konusu olan. Kendi zamanından da gelir, kendi içinden de. Kendi zamanı yazarın bilincini döller, gelen veriler bir acı düzeni içindedir. Üretme süreci sancılı bir süreçtir. Edebiyat eserlerine baktığımız zaman,

⁶⁰ Yûnus Emre, *Yûnus Emre Dîvanı*, haz. Faruk K. Timurtaş, Tercüman Yayınları, İstanbul, 1972, s. 69.

⁶¹ Søren Kierkegaard, *Papers and Journals: A Selection*, s. 541.

⁶² Søren Kierkegaard, *Papers and Journals: A Selection*, s. 243.

eserin yapısını oluşturan duygusal öğelerin sevinçten çok acı, mutluluktan çok ıstırap ağırlıklı olduğunu görürüz. Wittgenstein, acı ile yazma eylemi arasındaki ontolojik ilgiyi şu şekilde kurar: “Kişi yalnızca en korkunç acılar içindeyken yazmalı –o zaman bambaşka bir anlamı olur yazdıklarının. Ama bu yüzden, bu yazılarını da kimse bir doğrudur diye alıntılayamamalı; meğerki bunu söylerken kendisi de acı çekiyor ola.”⁶³ Gerçekten de her yazıda gizli bir yaşam vardır. Yazar başkalarının öykülerini yazarken, yaşanan bir kez daha yaşar. Öykülerdeki acıyı ve sevinci yeniden tecrübe eder.

Geleneksel edebiyatımıza baktığımızda acıya, çileye, terbiyeye edici, olgunlaştırıcı bir anlam yüklenmiştir. Fuzulî acıyı içsel bir yangın olarak dile getiren şairlerimizden biridir. Açıkça aşkın haz-zını değil, acısını ister o. Gazellerinde acıya sahip çıkar; Mecnun’un dilinden kendisini aşkın belasından uzak tutmaması için Allah’a yakarır, şifa yerine dert ister, haz yerine acı ister, sevinç yerine hüznü ister.⁶⁴ Yalnızlığın, ayrılığın, gönül kırıklığının sesi duyulur şiirlerinde. Simurg’un yolculuğu, insanın kendisine kavuşmasındaki uzun, çileli arınma ve saflaşma yolculuğunu anlatır. *Hüsn ü Aşk*’ta sevgi ve güzellik, arıtan, paklayan bir ateş deryasıdır. Yunus, derdinin dermanını yine derdinde görür, dert içre olmanın erdemini dile getirir, “derman oldu bu dert bana” derken. Böylece ham olan pişer, olgunlaşır, balçık acıyla olgunlaşır, insan haline gelir. Mevlâna’da “ney” acıyla olgunlaşmanın ve arınmanın simgesidir; ama aynı zamanda acıyla yakıcı bir sese dönüşmenin de simgesidir. Acıyla tanışmayan bir kişilik yeterince terbiye olmuş, yeterince olgunlaşmış sayılmaz. Bu tür kişiler “hamlık”la nitelenir. Pişmede ve olgunlaşmada, acının ateşi vardır. Olgunlaşmanın ileri aşamalarına geçebilmek için acı ile, çile ile tanışmak gerekir. Belki bu nedenle, şiirlerimizde, şarkılarımızda, türkülerimizde, masalları-

⁶³ Ludwig Wittgenstein, Yan Değiniler, AltıKırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999, s. 27.

⁶⁴ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnun*’da, babasının şifa bulması için Kabe’ye götürdüğü Mecnun’un dilinden söylediği gazelde şu beyite yer verir: “*Yâ Rab belâ-yı aşk ile kıl âşinâ meni / Bir dem belâ-yı aşktan etme cüdâ meni.*” (Fuzulî, *Leylâve Mecnun*, Haz. M. Nur Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 216).

mızda, efsanelerimizde acı vardır. Acı varoluşumuzun temel düğümlelerinden biridir. Eyüp, sabrın, katlanmanın timsalidir. Sabır taşı, acının dile getirilemezliğine, acı deneyimi karşısındaki katı susku durumuna vurgu yapar. Çağdaş edebiyatımıza baktığımızda, acının pek çok esere kaynaklık ettiğini, pek çok sanat eserinde temel bir ruh hâli olarak cisimleştiğini görebiliriz.

Edebiyat eseri varoluş evrenini yansıtan, ona ayna olan bir çalışma olarak, insanın duygusal yaşantısını yansıtır, anlamını bu işlevi yerine getirmede bulur. Gerçekten de her sanat eseri duygusal bir örnektir. Bireyler arasındaki ilişkilerden, iç ve dış tesirlerden oluşan bir *pathos*'tur. İnsan böyle bir çelişidir, böyle bir savaştır. Özel anlamda edebiyat, geniş anlamda sanat, kendi kökenine bu *pathos*'ta, bu çelişkili ve çatışkılı içyapıda kavuşur; kendi zeminine varlıktaki bu kırılma noktasında ulaşır. Eğer acılarımız, ıstıraplarımız, ruhumuzda iz bırakan yaralarımız olmasaydı, edebiyatın verimli yapıtları da ortaya çıkmazdı. İnsan doğası pürüzsüz, ütülü bir doğa değildir. Bilinç, kimi durumda, kendi içinde kendi kendisiyle savaşan bir yapıdadır. Edebiyat insan yaşamındaki sancılı sürecin ifadesidir. Edebiyatla, insan, kendi öyküsünün, varoluş ıstırapının, başka bilinçler ve ıstıraplı yürekler tarafından bilinmesini ister. Edebiyat eseri, öykülerin birbirine kavuştuğu, acıların ve hüznün birbiriyle kaynaştığı, harmanlandığı karmaşık bir yapıdır. Kendi yolunu yürüten insanın haz ve acı, sevinç ve hüznün dolu öyküsüdür. Bu nedenle, acı hiçbir zaman salt acı olarak kalmaz edebiyat eserinde; bir tablo nasıl ki çok farklı renk ve tonlardan oluşuyorsa, aynı şekilde bir edebiyat eseri de duyguların farklı renk ve tonlarından oluşacaktır. Bu nedenle acının yanında sevinç, hüznün yanında mutluluk, nefretin yanında sevgi bulunur. Acı mutluluğu, sevinci ve huzuru çoğalttığı, yaşamının ve hissetmenin doğru yollarını gösterdiği ölçüde anlamlı ve ancak o zaman edebiyat eserindeki görevini hakkıyla yerine getirebilmiş sayılır.

Sonuç

Pathos, temelini ruhun ve bedenin birleşmesinde bulan derin ve etkileyici duyguları ifade eden bir kavramdır. İnsan, kendi içinde bir

kırılma, bölünme ve parçalanmadır; uzlaşmış, ahenkli ve uyumlu bir bütünlük değildir. Kierkegaard, varoluşu bir karşıtlık içinde açıklar: benlik sonlunun ve sonsuzun, ruhun ve beden⁶⁵in, sınırlının ve sınırsızın, özgürlük ve zorunlunun⁶⁶ bir sentezidir. İnsan bu karşıt unsurlar arasındaki gerilimdir. Bütün bunları söylemek, insanın akordu yapılmış bir enstrüman olduğunu söylemek değildir; aksine farklı yönelim ve duygulara sahip, kendisinden çok farklı seslerin çıktığı bir enstrüman olduğunu söylemektir. Eğer kendi varlığı içinde bir uyum olacaksa, buna kendi içindeki uzun bir yürüyüşün sonucunda ulaşacaktır.

“Birlikte-varlık” (*Mitsein*) Heidegger’in kavramlarından biridir. Birlikte-varlık”, en açık anlamıyla, insanın insanla, insanın eşya ile birlikte, onlarla iletişim ve ilişki halinde yaşamasıdır. Bu haliyle, bilinç varlığını kuşatan “çevre”ye göndermede bulunur. Ama bilinç varlığı sadece “dış çevre”den ibaret değildir. Onun bir de “iç çevre”si vardır. Bu iç çevre, daha çok duygusal yaşantıda, his ve sezgi dünyasında ifade bulur. İşte aşk, sevgi, nefret, tutku, acı, ıstırap gibi duygu halleri, insanın iç çevresi, kendileriyle birlikte olduğu, kendisini kendileriyle birlikte kurduğu “birlikte varlık”lardır. Tabii ki şunu da söylemek gerekir: Burada sözü edilen acı, vicdanın ve sağduyunun yurdunda yaşayan bir acıdır. Acı çekmenin, marazi bir ruh haline dönüşerek, sağduyunun ve vicdanın kontrolünden çıktığı durumlar da vardır. Bu durumda acı, acıdan zevk almaya dönüştüğünde mazoşizm, başkalarına acı vermeye dönüştüğünde de sadizm olur.

İnsan, yalnız kendi dışındaki varlıklarla değil, kendisi ile birlikte de varolan bir varlıktır. Onun kendisi ile birlikte olması demek, sevgisi, nefreti, kaygısı, merakı, acısı ve tutkusu ile birlikte olması demektir. Acı ve kaygı durumları, bizi hayatı ve kendi varlığımızı sorgulamaya yöneltir: Hayatın anlamı nedir, bu dünyadaki bulunuşumuzun anlamı nedir? Yaşam karşısında ölüm, ölüm karşısında yaşam nedir, soruları gelip bizi bulur. Ve her edebiyat eserinin

⁶⁵ Søren Kierkegaard, *Concept of Anxiety*, çev. Raidar Thomte, Princeton University Press, Princeton, 1980, s. 85.

⁶⁶ Søren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death*, çev. Alastair Hanay, Penguin Books, London, 1989, s. 43, 60.

özünde, onun yapısını oluşturan bir ıstırap vardır. İnsanlar yalnız sevinçleri ile değil acıları ile de kendi varlıklarını sorgulamışlar ve gök kubbede bir seda bırakabilmişlerdir. Şairler, yazarlar, sevinçlerinden, mutluluk anlarından çok hüznlerini biriktirirler şiirlerinde. Sanat eserinin oluşumunda, ıstırapın dayanılmaz çekiciliği vardır. Hani, “Edebiyat eseri farkına varılmış acıdır.” denilse yeridir. Bu durumda şu soru sorulabilir: “Peki, yazar, eseriyle acısını anıtlıştırmak, yüceltmek mi ister? Acısını yazarak çoğaltmak mı ister? Yazarak yaymak ve başkalarına da mı bulaştırmak ister? Yazarak acısını sevdiğini, ondan hoşlandığını mı belirtmek ister?”

İnsanda acıyı da seven gizli bir yönün olduğunu söylenebilir. Sonuçta o, “kolay elde edilebilir” bir duygudur. Yazar bu yaşantıyı, yazı vasıtasıyla ömürlü kılarken, hem kendisi hem de okuyucusu için karşısında mutluluğu ve huzuru daha derinden, hissederek ve fark ederek yaşayacağı, varoluşu kendisine göre dizayn edeceği bir manzara oluşturur. İnsan ancak bu acı deneyimi sayesinde kendi mutluluğunun farkına varabilir, ancak bu deneyim sayesinde mutlu olma iradesi sergileyebilir. Dolayısıyla acıyla acıyı yazmak, acıyı çoğaltan değil, ona estetik bir değer katan, bir anlam boyutu ekleyen, onu insanî bir çerçeve içine alan, yaşanabilir kılan, giderek mutluluk ve olgunlaşma deneyimi haline getiren bir tutumdur. Bu nedenle sadece “edebiyat farkına varılmış acıdır” demek yetmez. Şunu da söylemek gerekir: “Edebiyat farkına varılmış acıdır, demek aynı zamanda ‘Edebiyat farkına varılmış sevinç, edebiyat farkına varılmış mutluluk, edebiyat farkına varılmış huzur da demektir.’”

Bu açıdan söylendikte, acıdan estetik olanı üretmeye çalışan edebiyatçı, bu eylemiyle yalnız kendini değil varoluş dünyasını da sağlar, düzene sokar. Yazının şifa verici gücünün yanında bir başka gücü daha vardır. Edebiyat bir refleksiyon olarak duyguları yansıtır, çoğaltır, yayar. Yazarın içindeki acı, bilincin önündeki bir nesne olarak kendini hep var eder, ömürlü kılar, yazardan okuyucuya doğru bir nehir gibi akar. Şu halde edebiyat acıyı dile getirirken, iki farklı durum orta çıkarır. İlkinde acıyı ifade ederken onu bilinir, algılanır, hissedilir bir şey haline getirir; diğerinde ise onu çoğaltır, bir

yürekten diğerine taşır. Ama bütün bunlar insanın insanı tanınması-na, kendisini terbiye etmesine, olgunlaştırmasına yardımcı olur. Bu bilginin, yaşama gücünü çoğaltacağını da söylemek gerekir. Bu nedenle sadece yazar açısından değil okuyucu açısından da sağaltıcı bir etkisi vardır onun. Bu sağaltıcı etki, yazarın, etik bir tavır takınarak okuyucusunu istismar etmediği sürece vardır. Edebiyata düşen acı, acı olarak kalmaz, yazıda ve sözde kendini dönüştürüp giderek bir sevinç ve yaşama duygusu haline gelir. Kendini dönüştüremeyen, daha güçlü bir katkı olarak varoluşa dönmeyen, olgunlaşmanın ve terbiyenin aracı haline gelmeyen bir acı, marazi bir duygu olarak kalır; estetik bir değer ortaya koymaz. Yazar, eserini, acısını, bunalmımını hesapsız bir şekilde yansıtabileceği bir tahliye alanı olarak gördüğünde, kendisine ve okuyucusuna karşı sorumluluğunu da unutmuş olur. Ömrü boyunca kendi acısını işleyen, kendi acısını çekiçleyen, onun ocağında mekân tutan; ateşi gül, acıyı bal eyleyen biridir yazar. Acı, onun bu sihirli bakışı karşısında estetik bir üretime dönüşür. Anlarız ki, o, acısıyla birlikte vardır, acısıyla birlikte kendisidir. Acısından uzaklaştığında kendisi olmaktan da uzaklaşır.

İKİNCİ BÖLÜM
FELSEFE VE EDEBİYAT

EDEBİYATTAKİ FELSEFE - FELSEFEDEKİ EDEBİYAT*

Giriş

Felsefe ve edebiyat, insanın kendi varoluşunu açığa vurduğu, görünür ve algılanır kıldığı iki farklı ifade alanıdır. Onlar birbirinden farklı alanlar olmalarına karşın benzeştikleri, kesiştikleri ve birbirlerine karıştıkları noktalar da vardır. “Edebiyattaki felsefe” edebiyatın felsefeye, “felsefedeki edebiyat” ise felsefenin edebiyata yaklaştığı noktalara atıfta bulunan ifadelerdir. Felsefe ve edebiyat, insanî bütünlüğü yansıtır. Onlar aynı insanî varoluş alanında bulunurlar; bu nedenle aralarında ontolojik bir bağ, uyum ve eğilimin olduğunu söylemek, bir karşıtlığın olduğunu söylemekten daha uygun görünüyor.

Edebiyatın felsefeye eğilim duyması, öncelikle kendi mantığı ve sistematığı içinde kavramsal bir nitelik kazanması, “felsefileşmesi” demektir. Bu yakınlaşma kanallarından en önemlileri “tip”, “metafor”, “imgelem” ve “tema” kavramlarında ortaya çıkar. Edebî eserin yapısının oluşumunda bu öğelerin önemli yeri vardır. Tip kavramı tekil bir yaşantıyı genel ve kapsayıcı bir kategoriye dönüştürürken, metafor kavramı söyleyiş biçiminde sağlanan kolaylık, esneklik, sanatçılık, anlam ve ifade gücü ile ilgilidir. İmgelem ve tema kavramlarında da aynı durum söz konusudur. Dolayısıyla her edebiyat eserinde güçlü ya da zayıf kavramsal bir yapı vardır. Bu yapı değerli ma-

* *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, yıl: 2011, sayı: 21, s. 103-123.

denler gibi kimisinde toprağın derinliklerinde, kimisinde yüzeyinde bulunur. Her iki durumda da ancak, belirli bir inceleme ve kazıyla ortaya çıkarılabilir. Bu demektir ki, uygun bir yöntem bulunduğu takdirde edebî dilin felsefî dile, felsefî dilin de edebî dile çevirisi yapılabilir. “Felsefedeki edebiyat” a da, yine aynı koridordan ulaşılabilir; metaforlar, imgesel, tipselleştirici, betimleyici ve öyküleyici anlatımlar, felsefedeki edebiyata örnek olarak gösterilebilirler.

Felsefe ve edebiyat arasındaki ayrım genellikle “tikel” ve “tümel”, “kavram” ve “betimleme” konuları etrafında şekillenir. Ama kimi durumda tikel tümelleşir, betimleme kavramsallaşır; edebiyat felsefeye, felsefe de edebiyata eğilim duyar. Bu makalede, edebiyat ve felsefe arasındaki ilişkinin doğasını bir ölçüde aydınlatacak olan *theoria* ve *praxis* ilişkisi üzerinde durduktan sonra, “edebiyattaki felsefe” ve “felsefedeki edebiyat” ın ne olduğu, bu bağlamın nasıl, ne şekilde ve hangi kanallarla oluştuğu konusu ele alınacaktır.

1. *Theoria* ve *Praxis* Ayrımı

Öncelikle söylemek gerekir ki, gündelik hayatla felsefe arasında ne kadar ve ne şekilde bir ilişki varsa felsefe ve edebiyat arasında da öyle bir ilişki vardır. Zira insanın gündelik varoluş alanı edebiyatın temelini oluşturur: edebiyat orada yaşar, orada var olur. Kimi felsefeciler tarafından teori (*theoria*) ve pratik (*praxis*) arasında olduğu varsayılan katı ayrım, bu iki alan arasındaki ilişkinin doğasının aydınlatılmasını da güçleştirir. Oysa bu iki alanın birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılarak değil, aksine birbirlerinden beslenerek kendilerini var etmeleri ve bir zemine oturtmaları mümkündür. Teori eylemden, eylem de teoriden beslenerek gelişigüzel bir çaba olmaktan kurtulur. Bu ayrımın gerçek doğası, iki alanın birbirinden titizlikle ayrılmasında değil, uygun bir şekilde birbirine katılmasında ortaya çıkar. Gündelik hayatla felsefe, pratikle teori arasında kesin bir ayrışmanın olduğunu düşünmek, felsefî bir tutum olmayacaktır. Bu ilişkinin en açık ifadesini Sokrates’in “sorgulanmamış hayat yaşamaya değmez”⁶⁷ ifadesinde bulabiliriz. Sorgulayan felsefe, sorgula-

⁶⁷ Platon, *Sokrates’in Savunması*, Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 54.

nan ise hayatın kendisidir. Felsefî bakışın gündelik hayatın doğası üzerine yönelmesi sadece felsefeye yeni yollar, yeni kanallar, yeni ufuklar açmakla kalmaz, hayatın bilinç düzeyinde yaşanmasını, düşüncenin aydınlığında derinlik kazanmasını da sağlar. Bu açıdan bakıldığında sağduyu teori ve pratiğin, hayat ve felsefenin birbirlerinden ayrılmasını değil, aksine sıkıca birbirine bağlanmasını gerektirir. Onların, iki düşman ülke gibi aralarında herhangi bir ilişkinin olamayacağını düşünmek, gerçek bir yanılgı olacaktır.

Bilmeye duyulan sevgi, bilginin gündelik hayatla bağıını koparmaz, aksine gündelik hayatta karşılıklar bulmak suretiyle onu anlamlandırır. Bilmeye duyulan sevgi, bilgiyi hayattan kıskanmaz; onu hayatla, hayatı da onunla gerekçelendirir. Gündelik hayatla bağıını koparmış bir bilme faaliyeti, bilgelik ya da bilgeliğe duyulan sevgi olamaz. Bilgeliğe sevgi duyan kişi, öncelikle gündelik hayatın içinde konumlanan, pratiğin dünyasında yaşayan biridir. Felsefe ile gündelik hayat arasındaki ilişki, yeniden düşünölmeye ihtiyaç duyar. Felsefenin pratik bir yarar gözetilmeksizin başlamış olması, tümüyle pratik ilgilerden kopmuş olduğu anlamına gelmez. Thales'le başlayan, varlığa ve var olana ilişkin teorik açıklama biçimi, gündelik hayatla bağıını ve ilgisini her zaman korumuştur. Bu bağlamı en üst düzeyde Platon'un ve Aristoteles'in eserlerinde bulmak mümkündür. İdealar kuramı, varoluş düzlemi ile varlığın teorik kavranışı arasındaki gerilimden doğar. Bu noktada erdem, yalnızca bilmek değildir, yalnızca eylemek de değildir; bilerek eylemektir.⁶⁸ Aynı şekilde, *Nikhamakhos'a Etik*'in kuramsal yapısının gerisinde, erdemin teorik kavranışı ve bilgeliğe duyulan sevgi kadar, bilgelik sevgisiyle oğlunu yetiştirmek, onu erdemli bir kişi olarak hayata katmak isteyen bir babanın ilgi ve endişesiyle de karşılaşırız.

⁶⁸ Sokrates'in erdemin bilgi olduğu yönündeki görüşü, bilgisiz eylemin ahlaksal bir değer ortaya koyamayacağını öne çıkarır. Ayrıca erdemin öğretilebilirliği sorunu da diyaloglarda geçen *theoria – praxis* bağlamının kurulabileceği konulardan biridir. (Bkz. Plato, *Protagoras, Complete Works*'da, ed. John M. Cooper, çev. Stanley Lombardo – Karen Bell, Hackett Publishing Company, Indianapolis – Cambridge, 1997, s. 760, vd.).

Teori ve pratik ayrımı neyi ifade eder? Böyle bir ayrım ne zaman başlamıştır, bu ayrıma neden ihtiyaç duyulmuştur; öncelikle bunun anlaşılması gerekir. Teori ve pratik ayrımı, felsefenin başlamasıyla gündeme gelmiştir. Salt bilmeye duyulan sevgi adına bilme, “bu benim ne işime yarar?” kaygısı gütmenden bilme, felsefî düşüncenin temelini oluştururken, aynı zamanda teorik ve pratik düşünme tutumunu da birbirinden ayırmıştır. Ancak burada şöyle bir iddiada bulunulabilir: Teori ve pratik ayrımı bir kopuş değil, bir ayrışmadır. Teorik tutum “neyi bilebilirim, nasıl bilebilirim?” sorusundan hareket ederken, pratik tutumda, “bu bilgiden nasıl yararlanabilirim?” sorusu öne çıkar. Sokrates’in bilgisiz erdem olamayacağı yönündeki görüşünde de bilginin pratik bir değer olarak öne çıkması söz konusudur. “Teknoloji”, dünden bugüne bu ilginin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve büyük sıçramasını gerçekleştirmiştir. Ayrışma, onların kendi varlıkları içinde bir arada ve iç içe olmalarına fırsat verir, kopmada ise iki alan arasındaki ilginin kesilmesi söz konusu olur.

Burada teori ve pratik ayrımının bir kopuş olmadığını gösterecek birkaç örnek üzerinde durabiliriz. Bunlardan ilki “değerlerin özdeşliği” konusudur. *Kalo-kagathia* “güzel” ve “iyi” özdeşliğini ifade eden antik Yunan kültüründe öne çıkan kavramlarından biridir. O, yalnız iyi ve güzel özdeşliğini değil, güzel ve doğru, doğru ve yararlı özdeşliğini de ifade eder. Bu anlayış çerçevesinde iyi olan bir şeyin kötü, güzel olan bir şeyin yanlış ve zararlı olacağı düşünülmez. Bu nedenle yalnız güzel ve iyi özdeşliğini değil, duruma göre hakikati, cesareti, asaleti, erdemi de kendi içine katan bu ifade, teori ile pratiğin, hakikat ile gerçeğin iç içeliğini vurgular. Tunalı’nın ifadesiyle, “Bütün Grek düşüncesi *iyi* ve *güzel* arasında önce bir uygunluk bulur. Güzel ve iyi aynıdır. Güzel olmayan iyi, iyi olmayan güzel olamaz; böyle bir şey saçmadır, absürttür.”⁶⁹

Kalo-kagathia, her ne kadar eski dönemlere ait bir anlayışı yansıtsa da, felsefenin doğuş noktasında, teori ve pratik arasındaki iliş-

⁶⁹ İsmail Tunalı, *Grek Estetik’i*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 31.

kinin mahiyeti hakkında bir bakış açısı sunabilir. O, özü itibariyle teori ve pratik arasında bir kopukluk oluşturulmasını değil, bu ikisi arasındaki ontolojik bağı vurgular. Felsefi çaba teori ve pratik arasında zıtlaşmaya, kopukluğa ön ayak olmamış, aksine her zaman hayatın dengesini gözetmiş, pratiğe ilişkin ilgi ve kaygıları olmuştur. Ahlak felsefesi, siyaset felsefesi, eğitim felsefesi, insan felsefesi, sanat felsefesi, felsefenin bu kadim alanları, esas olarak teori ve pratik arasındaki karşılıklı etkileşimin bir ifadesidir. Teori ile beslenmemiş bir pratik anlamdan, pratik ile desteklenmemiş bir teori de içerikten yoksun olacaktır. İçeriğin ve anlamın oluşabilmesi için teorinin pratikte, pratiğin de teoride bir karşılığının olması gerekir. Anlamı olmamak karşılığı olmamaktır, karşılığı olmamak da anlamı olmamaktır.

Heidegger, *logos* ve *mitos*'un, sanılanın aksine hiçbir zaman felsefeden dolayı bir zıtlık oluşturmadığını, bilakis Parmenides gibi ilk Yunan düşünürlerinin *mitos*'u ve *logos*'u aynı anlamda kullandığını, *mitos*'un *logos* tarafından bertaraf edildiği görüşünün yeniçağ akılcılığının bir önyargısı olduğunu söyler.⁷⁰ Yeniçağ, gerçekten bir “ayrım” çağıdır. Bu dönemde, sanat ve zanaat, iyi ve güzel, doğru ve yararlı, din ve dünya gibi değerler arasında sıkı bir ayrıma gidilmiş, bu şekilde birbirinden bağımsız alanlar ve disiplinler ortaya çıkmıştır. Görünen o ki, teori ve pratik arasındaki ayrımın bir kopma çizgisi göstermesi de, “bilmek egemen olmaktır” anlayışına karşın modern çağın bir çözümlemesi gibi görünmektedir. Bu ayrımla “bilme” ve “eyleme” arasındaki bağ, pratik alanda teknoloji olarak güçlenmiş gibi görünse de teoride zayıflamış olduğunu düşünebiliriz. Bunun sonucunda bilim adamı, kendisini, vicdanen olmasa da en azından teorik olarak kendi çabalarının pratik sonuçlarının sorumluluğundan bağımsız hisseder. Şöyle düşünür: “Bunun pratikteki sonuçlarının ne olacağını düşünmek benim görevim değil”, “ben kendi alanımda kalmak zorundayım”, “bilmek bir şey, eylemek başka bir şeydir”, “sonuçta ben de bir insanım, ama işin etik boyutu be-

⁷⁰ Martin Heidegger, *Düşünmek Ne Demektir?*, çev. Rıdvan Şentürk, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2010, s. 10.

ni aşıyor”, “ben bir formül ortaya koydum, insanların onu nasıl kullanacakları, tamamen kendileri tarafından cevaplandırılabilir bir sorudur.” Yaygın anlayış, felsefeyi, bir teori etkinliği olarak her ne kadar pratik ilginin dışında tutsa da, o, başlangıcından günümüze değin hep bir yanıyla pratiğin, gündelik hayatın içinde olmuş, pratik alan onu hep kendi devingenliğinin özünde saklamıştır.

Bütün bunların sonunda denilebilir ki, teori ve pratik arasındaki bu geçişlilik, teorik bir etkinlik olan felsefe ile pratiğin dünyasından beslenen edebiyat arasındaki geçişliliği de oluşturur. Bu da normal bir şeydir; zira felsefi düşüncüyü gerçekleştiren kişi, aynı zamanda varoluşun sıcak ve akışkan dünyasında yaşayan biridir. Teori ve pratik arasındaki etkileşim, felsefe ve edebiyat arasındaki ilişkiye de yansır, felsefe edebiyatta edebiyat da felsefede karşılık bulur.

2. Tip

Edebî eserin kuruluşunda “tip kavramı”na önemli bir görev düşer. Gerek mitolojilerde, destanlarda, halk hikâyelerinde, türkülerde, gerekse mesnevi, modern öykü ve roman türlerinde, belirli tipler öne çıkar. Öyle ki, bazı yazarların, çizmiş oldukları tiplerin gölgesinde kaldıkları bile söylenebilir. Herkes Robinson Crusoe deyince bir şeyler hatırlar, ama Daniel Defoe aynı ölçüde bilinmez. Cervantes de çizdiği Don Kişot tipinin gölgesindedir. Kime sorarsak iyimserliğin simgesi olarak Polyanna tipini hatırlar da Eleanor H. Porter adı kendisine tanıdık gelmez. Bir sanat eseri, yarattığı tipin gücü, derinliği, evrenselliği ve insan varoluşunu temsil etme kapasitesi ölçüsünde güçlüdür. İlkçağdan bu yana mitolojide, edebiyatta ve sanatta çeşitli tipler öne çıkmıştır: Agamemon, Mephisto, Sisyphos, Alkestis, Don Juan, Hamlet, Faust, Werter, Raskolnikov, Deli Dumrul, Leyla ve Mecnun, Ferhat ile Şirin... Bu listeyi, müzikten, resimden, heykelden alacağımız tiplerle daha da zenginleştirebiliriz. Bazı ressamın ve heykeltıraşların öne çıkardığı tipler de edebî eserlerdeki kadar ünlenmiştir; Michelangelo’nun *Musa*’sı, Leonardo da Vinci’nin *Mona Lisa*’sı gibi. Buna tiyatrodan ve sinemada çizilen çe-

şitli tipleri de ekleyebiliriz. Ancak, listeyi uzun da tutsak kısa da, varacağımız sonuç aynıdır: Tip kavramının sanat eserinin kuruluşunda önemli bir yeri vardır. Edebiyat ve sanatın aşk, acı, ayrılık, hasret gibi büyük duyguları, çizilen tiplerde cisimleşir. Bazı tipler fedakârlığın, bazı tipler özgürlüğün, bazı tipler sevginin, bazı tipler acının, bazı tipler derin sorgulamaların ve çelişkilerin ifadesi olarak ortaya çıkar. Tipleri hayatla, hayatı da tiplerle tanırız. Gerçek tipler kurgusal tiplere, kurgusal tipler de gerçek tiplere ışık tutar.

Sanat eserinde tip kavramının analizini ilk yapan kişi olan Aristoteles, tiplerin, tiyatro ve şiir eserinin yapısının, etik ve estetik değerinin oluşumunda üstlendiği rol üzerinde durur. Ona göre şiir, geniş anlamda sanat bir “taklit” (*mimesis*) faaliyetidir. Taklit yetisi insanda doğuştan vardır ve insan bu edimden hoşlanır. Sanat, belirli tutku, davranış, düşünüş ve tutumları kendi kişiliğinde cisimleştiren tiplerin, yani “eylemde bulunan kişilerin”⁷¹ taklididir. Ona göre şiir sanatı, ozanların karakterlerine uygun olarak iki yön alır: Ağır başlı ve soylu karakterli ozanlar, ahlakça iyi ve soylu tiplerin iyi ve soylu eylemlerini, düşük karakterli ozanlar ise bayağı yaratılıştaki insanların eylemlerini taklit ederler.⁷² *Poetika*’da tipler, etik ölçüte göre değerlendirilir. Aristoteles yalnız tipleri, karakterleri, sanatçıları değil aynı zamanda sanatsal türleri de etik temelde ayırma tabi tutar. Ona göre komedyâ hafif, tragedyâ soylu duyguları temsil eder. Komedyâ özü gereği bir “kusura” ve “eksikliğe” trajedi ise “tamlığa”, “saygınlığa”, “mükemmelliğe” ve “soyluluğa” dayanır. Sevgi, şefkat, fedakârlık, cesaret gibi soylu duyguların taklidi, ancak tragedyâ içinde belirli tiplere giydirilmiş şekilde ortaya çıkar. Tragedyâ kahramanlık, yiğitlik, fedakârlık, cömertlik gibi tam ve yetkin duyguların taklididir. O, kişide acıma ve korku duyguları uyandırarak ruhu tutkulardan temizler.⁷³

Aristoteles’ten sonra da gerek edebi, gerek felsefî, gerekse sosyolojik anlamda tip kavramı üzerinde duran filozoflar ve araştırmacılar

⁷¹ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunali, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 25.

⁷² Aristoteles, *Poetika*, s. 16-17.

⁷³ Aristoteles, *Poetika*, s.22

olmuştur. Sözelimi Dilthey, tip kavramının, insan doğasını anlatmadaki rolü üzerinde durmuş, insan bilimlerinin temellendirilmesinde ona işlev yüklemiştir. O, “tip kavramı” ile ilgili görüşlerini *İnsanî Tarihsel Dünyanın Kendi Tekilleşmesi İçinde İlk İfadesi Olarak Sanat* (*Die Kunst als erste Darstellung der menschlich-geschichtlichen Welt in Ihrer Individuation*) başlıklı yazısında ortaya koyar.⁷⁴ Ona göre “tip” kavramı, tikel olanın genelleştiği, kavramsallaştığı, giderek bilimsel bir nitelik kazanmaya başladığı alanlardan biridir. Sanatsal yaratımda tipsel olanın önemli bir yeri vardır. “Sanatçının büyüklüğü, yaşamın saçıp savurduğu bu kişilerin önemli ilgi ve yönelimlerini, özelliklerini ön plana çıkarabilmesinde, tipsellliği yakalayabilmesindedir.”⁷⁵ Sadece sanatta değil, bilimde de (insan bilimlerinde) tipsel olanı görebilmek büyük önem taşır. Zira o, tekil olanın genelleşmeye başlamasının ifadesidir. “Tip kavramı ile sınıf kavramı birbirine yakın anlama sahiptir... Tip kavramı bir sınıf içinde ön plana çıkmış ortak yönleri gösterir.”⁷⁶ Dilthey, tipselleştirici özelliğinden dolayı, sanatı, insanî-tarihsel dünyayı anlamamanın aracı (*organon*) olarak görür. Ona göre sanat tipsel olanı yansıtır. Deneyimleri yoğunlaştırma, cisimleştirme, insanlık özünü görünür kılma edimi olarak tipselleştirme, betimi yapılan tiplere düşünsel yoldan nüfuz etme imkânı sağlar. “İnsanî olan şeyleri bilinçli bir şekilde kavramak mutlaka tipsel yoldan olmuştur ve olmak zorundadır. Bu yüzden tipsel kavrayış hiç de sadece sanatsal faaliyete özgü bir şey, onun bir sonucu değildir; tersine o her sanatsal yaratmada bile yaşam deneyimlerinden hareketle edinilmiş bir şey olarak kendisini gösterir.”⁷⁷

Aristoteles’in tip kavramı, daha çok etik davranış biçiminin kişiliğinde cisimleştiği kişi ya da karakterler anlamındadır. Dilt-

⁷⁴ Bkz. *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. Doğan Özlem, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s. 31. (Bkz. *Gesammelte Schriften, Band V*, Teubner Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1990, s. 273, vd.)

⁷⁵ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 44.

⁷⁶ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 42.

⁷⁷ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 43.

hey'da ise giderek bir "sınıfı", "tümel olanı" ifade etmeye başlar. Böylece Aristoteles'in etik zeminde ele aldığı tipsellik, Dilthey'da epistemolojik bir nitelik kazanır.⁷⁸ Burada üzerinde durulabilecek bir başka husus da, biyografi yazımının bir "tip" çalışması, hatta "tipselleştirici" bir çaba olduğu gerçeğidir. Zira orada anlatılan, tekil bir karakterden çok "tipsellik" niteliği arz eden bir yaşantının hikâyesidir. Anlatılan yaşam hikâyesinde, bir sınıf ya da bir topluluk kendi varoluşunu keşfedebilir. Bu nedenle biyografi çalışmalarına, tipselleştirici bir çalışma olarak bakmak uygun olacaktır. Nitekim Dilthey'in, başta hocası Schleiermacher olmak üzere, "tipsellik" özelliği gösteren; bir dönemin, bir görüşün, bir yaşayışın karakterini yansıtan kişiler üzerinde biyografik çalışmaları vardır.

Deleuze ve Guattari, Kierkegaard'un tiplerinin "kavramsal tipler" olduğundan söz eder.⁷⁹ Kavramsal tipler, belirli bir düşüncenin, belirli bir anlayışın, belirli bir tutumun örneklendiği kişilikler olarak evrensel nitelikler gösterirler. Bu durum aynı zamanda edebiyatın ve sanatın, tekilliğin sınırlarını aşarak evresele yöneldiği ana damarlardan biridir. Bir edebiyat eseri bütün insanlara seslenebiliyorsa, bu ele aldığı tiplerin kavramsal yapısından ötürüdür. Edebiyat eserleri bu tipler sayesinde çeşit çeşit duygulara, çeşit çeşit tutkulara, çeşit çeşit tutum ve davranışlara bürünmüş olarak karşımıza çıkarlar. Bu tipler aynı zamanda zengin bir çağrışım gücüne de sahiptirler. Tip kavramındaki tekillik ve evrensellik karşıt durumları bir arada bulunur. Tip bir bireydir, ancak evrensel nitelik taşıyan bir karaktere de sahiptir. Bu çözümlemeyi, Kierkegaard'un Hz. İbrahim tipinden na-

⁷⁸ Tip kavramı, insan dünyasında evrensel karşılığı olan bir duygunun, bir tutumun, bir yaşantının temsilciliğini yapar. Söz gelimi, kocasının yerine ölmeyi göze alan kadın tipi, hem Grek, hem Türk mitolojisinde fedakârlığın, bağlılığın temsilcisi olarak yerini alır (Bkz. Euripides, *Theree Dramas of Euripides / Alkestis*, çev. W. Cranston Lawton, Houghton, Mifflin and Company, Boston and New York, 1890, s. 21- 94 – *Dede Korkut Kitabı I / Duha Koca Oğlu Delü Dumrul Boyu*, haz. Muharrem Ergin, Türk Tarih Kurumu Basımevi, İstanbul, 1958, s. 177 – 184).

⁷⁹ Bkz. G. Deleuze – F. Guattari, *Felsefe Nedir?*, çev. Turan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 64.

sıl türettiğini,⁸⁰ bu şekilde bireyin içindeki evrenseli nasıl belirgin kıldığını görebiliriz. İbrahim kendi anlaşılmazlığı içinde bir “birey”, ama aynı nedenden dolayı evrensel bir tiptir. Sartre’ın “evrensel birey” (*l’universel singulier*) diye altını çizdiği⁸¹ paradoks budur. Bu çözümlemede, evrensellik, bireysellik, tekillik, anlaşılmazlık, birey ve Tanrı ilişkisi gibi ileri düzeyde çözümleme gerektiren konular belirgin bir şekilde içerik kazanmıştır.

Tiplerin içinde bir yaşantı, bir dünya görüşü, özgün bir duyarlılık vardır. Bu açıdan, onlar, belirli düşüncelerin, belirli tutumların ete kemiğe bürünmüş halidir. Kavramlar, tiplerde çözünür, varoluşsallık kazanır. Onların felsefî ya da edebî dile çevirisi her zaman mümkündür. Onlar edebiyatta somutlaşırlar, felsefede soyut bir nitelik kazanırlar. “Kavramsal kişilik” ifadesi, en açık şekliyle bize edebiyat eserinde felsefî bir yapının, felsefî bir ruhun olabileceğini gösterir. Her roman, her öykü, çizdiği tiplerin orijinallliği, canlılığı, derinliği oranında felsefî bir nitelik kazanır. Söz gelimi, Dostoyevski’nin romanlarında çizdiği Raskolnikov, İvan, Mişkin, Krilov, Alyoşa, Zosima gibi özgün tipler, çağdaş felsefede en fazla tartışılan, yorumlanan tipler olmuştur. Onlar ahlak felsefesinden devlet ve toplum felsefesine, sanat felsefesinden din felsefesine varıncaya değin felsefenin hemen her alanında karşılık bulmuşlardır. Camus, bu tipler için şu değerlendirmeyi yapar: “Bir tek kahramanı yoktur ki, etinde absürdün [başkaldırının, uyumsuz algılama biçiminin] dikenini taşımamış olsun. Uyumsuz dünyaya böylesine yakın, böylesine kıvrandırıcı etkiler vermesini hiç kimse Dostoyevski kadar başaramamıştır.”⁸² Bu du-

⁸⁰ “İman tam bu paradokstur. Tekil bireyin özel olarak evrenselden yüksek olduğu, evrenselin astı değil üstü olduğu evrensel karşısında haklı bulunur... O absürdün gücüyle hareket eder; zira tekil bireyin evrenselden yüksek olması tam olarak absürttür.” Sören Kierkegaard, *Korku ve Titreme*, çev. İbrahim Kapalı, Ankara Yayınları, İstanbul, 2002, s. 101, 103.

⁸¹ J.-Paul Sartre, “The Singular Universal”, *Kierkegaard: A Collection of Critical Essays*, ed. Josiah Thompson, Anchor Books, New York, 1972, s. 230.

⁸² Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Adam Yayınları, İstanbul, 1988, s. 121-123.

rum, hemen hemen bütün büyük edebiyatçıların eserlerinde görülebilir; Dante’de, Shakespeare’de, Goethe’de, Tolstoy’da, Sartre’da, Camus’de. Hiçbir büyük sanatçı yoktur ki, insanlığa ölümsüz tipler armağan etmemiş olsun. Onlar, portresini çizdikleri tiplerle, edebiyat eserinde, örtük anlamda da olsa bir tür felsefe yapmışlardır.

3. Metafor

Metafor konusunda ilk tanımı veren düşünürlerden biri yine Aristoteles’tir. *Poetika*’da şu ifadeler geçer: “Mecaz (*metaphoria*) bir sözcüğe, kendi özel anlamının dışında başka bir anlam verilmesidir.”⁸³ Bu durumda, örneğin “taş” sözcüğü kendi anlamının dışına çıkarak başka bir anlama, bazen katı yürekliliğe, bazen içe dönüşlüğe, bazen gözü pekliğe, bazen cazibeye işaret etmeye başlar. Peki, nasıl olur bu? Aristoteles, yukarıdaki cümlemin devamında dört çeşit metafor oluşturma biçiminden söz eder: (1) Cinsin (*genus*) anlamının türe (*species*) verilmesi, (2) türün anlamının cinse verilmesi, (3) türün anlamının başka bir türe verilmesi, (4) metaforun bir kıyasa, yani orantıya göre oluşturulması.⁸⁴

Köken olarak Grekçe “aktarım” (*transfer*) anlamına gelen *metaherein*’den türeyen metafor, öz olarak bir sözcüğe ait anlamın bir başka sözcüğe aktarılmasını ifade eder; yüzü güle, gülü yüze benzetmek, gülle yüz arasında anlam aktarımı oluşturmak, bir metafor örneğidir. İşaret edilen anlamdaki genişlik ve bulanıklık, her zaman okuyucunun yorumuna, deneyimine, algılama biçimine ve empati gücüne ihtiyaç duyar. Gül ve yüz arasında oluşturulan metafor, edebî bir ifade biçimi olarak geleneksel bir anlama karşılık gelebileceği gibi, kendisini okuyucunun yorum gücüne emanet eden yeni bir kullanım biçimine de işaret edebilir. Örneğin divan edebiyatımızda, “gölge”, “ayna”, “saki”, “servi” gibi belirli simgeler kullanılmıştır. Onların genel ve özel anlamları vardır. Ortak anlam gele-

⁸³ Aristoteles, *Poetika*, s. 59.

⁸⁴ Aristoteles, *Poetika*, s. 60. Ayrıca bkz. *Poetics*, çev. S. H. Butchers, Dover Publications, New York, 1997, s. 41.

neğe, özel anlam da kişilerin onlara yükledikleri özel anlam katmanlarına işaret eder. Öte yandan, bu simgelerin içeriklerini, yazar kadar, belki ondan daha fazla, okuyucu kendi yaşantı ve deneyimleri ile de tamamlayacaktır.

Metafor, edebî bir söylem biçimi olmasına karşın, kullanım alanını yalnız edebiyatla sınırlı değildir. Filozoflar da zaman zaman, doğrudan doğruya hakkında konuşamadıkları ya da konuşmakta güçlük çektikleri karmaşık konuları metafor yoluyla söylemeyi tercih etmişlerdir. Felsefe sözdeki güzelliği değil, sözdeki hakikati amaçlayan bir çabadır. Onun hakikati sözdeki güzellikte ortaya çıkmaz. Sözdeki güzelliği amaçladığında, eser edebî bir nitelik kazanır. Filozof eserini söz sanatlarıyla bezediğinde, eser edebî bir değer kazansa da, felsefî olma açısından zayıflık gösterebilir. Bu nedenle filozof eserlerini, çeşitli söz sanatlarıyla değil, kavramlarla, mantıklı ve tutarlı bir şekilde kurar. Felsefe eserindeki bu sistematik yapı, daha çok sorunun anlaşılmasına yönelik doğrudan bir yaklaşımdır. Metafor ve diğer söz sanatlarıyla ortaya çıkan ifade biçimi ise doğrudan değil, dolaylı söyleyişi, konuyu dolaylı yönlerde ele alışı ifade eder. Kavramsal bakış, “nedir” sorusuyla doğrudan mahiyetini, özünü kavramak isteyen bir bakıştır; metafor yoluyla söyleme ise konunun çerçevesini genişletmekle birlikte tam olarak neliğini kavramaya yönelik bir bakış değildir. Ancak onda, bir kıyaslama, bilinmeyeni bilinenle, uzak olanı yakındakiyle açıklama; bir şeyi doğrudan kendisine giderek açıklama değil kendisine benzer olanla açıklama çabası öne çıkar. Bu çaba konunun daha kolay anlaşılmasını sağlar. Ancak, her söz sanatında olduğu gibi, burada da konu daha çok okuyucunun kavrama ve imgelem gücüne emanet edilir. Bu nedenle sanat eseri, eserde yazan kadar okuyucunun içinde yazandır da. Fakat filozof, çabasını daha çok doğrudan kavrama işlemine yönelttiği için kavramları kullanır. Metafora, anlatımı ve anlaşılmayı kolaylaştırıcı bir unsur olarak başvurur.

Devlet diyalogunda, ifadeleri “belirsiz” ve “yanlış anlamaya” uygun hale getirdiği gerekçesiyle metaforun yasaklanması gerekti-

ğini söyleyen Platon⁸⁵ aynı diyalogta belki dünyanın gelmiş geçmiş en ünlü ve etkisi en fazla olmuş metaforunu, *mağara metaforunu* kullanır. “Mağara” içinde yaşadığımız dünyadır; oluş ve bozuluşun, algılanabilir varlıkların dünyası (*kosmos aisthetos*)’dır. Bu dünyanın gerçeklerini görmeye alışan kişi, düşünülebilir evrenin (*kosmos noetos*) gerçekliklerini algılamada aynı başarıyı gösteremez. Bunun için gözlerinin keskinliğini yitirmesine ihtiyacı vardır. Şöyle sorar Sokrates: “Aklın gözleri ne zaman iyi görmeye başlar?” Cevabını da verir: “Gözlerimiz keskinliğini kaybedince.”⁸⁶ Ellerinden ayaklarından bağlanmış ve sırtı mağaranın ağzına dönük bir şekilde duran kişi, duvara yansıyan gölgeleri gerçek sanacaktır. Oysa bu kişi geri dönebilse, mağaradan çıkıp her şeyi aydınlatan güneşi görebilse, o zaman gerçek bilginin ve hakikatin kaynağına da ulaşacaktır.

Platon, Aristoteles, Descartes, Rousseau, Kant gibi Batı felsefesine; Farabi, İbn Sina, Gazali, İbn Arabi gibi İslam felsefesine mensup pek çok filozofun eserlerinde kendi düşünce yapılarını yansıtan metafor örnekleri vardır. Nihat Keklik bu durumu şu şekilde açıklar: “İlkçağ’da olsun, Türk-İslam felsefesinde ve Yeniçağ Avrupa felsefesinde olsun, birçok düşünürün zor olan felsefî konuları daha kolay şekilde anlaşılmasını sağlamak üzere metaforlardan yararlandıkları görülmektedir.”⁸⁷ Ayrıca, felsefe tarihine ilişkin bilgisi olan herkes, biraz

⁸⁵ Platon, şairleri, kullandıkları metaforlardan, bu yolla ortaya koydukları bulanık ve çok anlamlı ifadelerden ötürü eleştirir ve metafor sanatının yasaklanmasını ister. Ona göre, benzetme, gözün iyi görmemesidir. Teorik bakış ise gözün daha iyi görme durumunu ifade eder. Metafor, bir şeyin aslına değil kopyasına, kendisine değil benzerine başvurmaktır. Bu nedenle bir yanılgıdır, bir sanıdır. Tam olarak görmek değil, gördüğünü zannetmektir. Platon, “Her türlü benzetmenin aslı nedir?” diye sorduğu *Devlet* diyalogunda, benzetme sanatını bu şekilde eleştirdikten sonra, bu sefer kendisi kendi düşüncelerini anlatabilmek için, insanoğlunun ortaya koyduğu gelmiş geçmiş en etkili metaforlardan birine, “mağara metafor”una başvurur. Bkz. Platon, *Devlet*, çev. Sebhattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 201 vd., 281 vd.

⁸⁶ Plato, *Symposion*, Tr. Michael Joyce, *Collected Dialogues of Plato*’da, ed. E. Hamilton – H. Cairns, Princeton University Press, 1989, s. 570. Türkçe çeviri için bkz. Şölen, çev. Azra Erhat – Sebhattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 78.

⁸⁷ Bu filozoflara ait metafor örnekleri için bkz. Nihat Keklik, *Felsefenin Tekniği*, Doğuş Yayınları, İstanbul, 1983, s. 135

düşündüğünde, bizzat kendisi de bazı metafor örnekleri hatırlayabilir. Kuşkusuz bunlardan en çok tanınanı Herakleitos'un "ırmak"⁸⁸ ve Platon'un "mağara" metaforudur.⁸⁹ Nietzsche de metaforik bir dille konuşur. Karl Jaspers'in felsefeyi "yolda olmak" olarak tanımlamasında da bir "yol metaforu" vardır.⁹⁰ Bir ifade gücü olan metaforu kullanmayan hiçbir filozof yoktur, desek yeridir. Onların eserlerinde, onlarca, yüzlerce metafor örneği ile karşılaşabiliriz. Keklik'e göre, metafor, bilimsel ve felsefî konuların değerini azaltmaz, aksine onların daha iyi ve daha açık bir şekilde anlaşılmasını sağlar.⁹¹

Edebiyat eserlerinde yer alan metaforlar da, felsefî açıdan anlaşılabilir, yorumlanabilir niteliktedir. Sözgelimi Mevlâna'nın *Mesnevi*'si, Yunus'un *Divân*'ı, Ferideddin-i Attar'ın *Mantık el-Tayr*'ı, Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnun*'u, Şeyh Gâlib'in *Hüsni ü Aşk* gibi gerek eski edebiyata gerekse çağdaş edebiyata ait binlerce eser, geleneksel ifade biçimleri edebiyattaki felsefe açısından yeniden okunabilir.⁹² Divân ve tasavvuf edebiyatında bu yönde bir geleneğin olduğunu görmekteyiz. Onlardaki simgesel örgü, kavramsal dile çevirisi yapılabilecek bir kapasite içinde ortaya çıkar. Mevlâna'nın eserleri de baştan sona metaforlarla bezelidir. O, eserlerinde, "diğer bütün filozoflar gibi, felsefenin her çeşit problemi üzerinde düşünmüş ve alegorik ifadelerle kendi görüşlerini ortaya koymuştur."⁹³ Sözgelimi

⁸⁸ "Olduğu yerde kalan hiçbir şey yoktur. Aynı ırmaklara girenlerin üzerine hep başka başka sular akar gelir. Aynı ırmaklara hem giriyoruz hem girmiyoruz, hem biziz hem değiliz." Bkz. Herakleitos, *Doğa* adlı eserinden, akt. Walter Kranz, *Antik Felsefe*, çev. Suad Y. Baydur, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984, s. 64.

⁸⁹ Platon, *Devlet*, s. 201 vd.

⁹⁰ Bkz. Karl Jaspers, *Felsefe Nedir?*, çev. İ. Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 1986, s. 47.

⁹¹ Bkz. Nihat Keklik, "Mevlâna'da Metafor Yoluyla Felsefe", *Felsefe Arkivi*, yıl: 1987, sayı: 26, s. 142.

⁹² Adı geçen eserleri örneklemek adına Fuzûlî'nin şu ifadesini alabiliriz: *Leylâ ve Mecnun* mesnevisinin önsözü (*dibâce*), güzelliğinin ortaya çıkışının sevgiye sebep olan, sevgisi ile kâinat binasını ömürlü kılan Tanrı'ya yakarıyla başlar. Niyetinin mecaz yolu ile gerçeklere ulaşmak, hikâye söylemek bahanesi ile gizleri açıklamak olduğunu belirtir (Fuzûlî, *Leylâ ve Mecnun*, haz. M. Nur Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 25).

⁹³ Bkz. Nihat Keklik, "Mevlâna'da Metafor Yoluyla Felsefe", s. 55.

Çin ve Rum ressamalar örneğinde, Platonvari bir varlık, sanat, bilgi ve ahlak anlayışı vardır.⁹⁴ Unutmamak gerekir ki, felsefî yapının oluşumunda, kavramın yanına simge ve metafor da eklendiğinde, edebî eserleri felsefî olarak okumanın kapısı da açılmış olur. Kaldı ki, bu eserler, gerek konuları, gerekse yaklaşım biçimleri itibarıyla felsefî olarak anlaşılmaya uygun yapıdadırlar. Bu durum şöyle bir anlam da taşır: Her edebiyat eserinde açılmayı, keşfedilmeyi bekleyen bir felsefe, kavramsal ve düşünsel bir yapı vardır. Bu düşünsel yapı, eserin sanatsal değeri ile koştur bir çizgide ortaya çıkar.

4. Tema

Sanat eserini oluşturan öğelerden biri de “tema”dır. Sanatçı, eserini yazarken, bir şey söyleme, bir şey anlatma isteği duyar. Anlatılmak istenen bu şey (bir görüş, bir konu, bir öykü), sanat eserinin amacını oluşturur. Aristoteles, “öykü”yü, sanat eserinin altı öğesinden ilki olarak görür. Ona göre tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen hayatların taklididir. Taklit edilmek istenen davranış, eserin öyküsünü, temasını oluşturur. Öykü ya da tema, sanat eserinin omurgasıdır. Sanat eseri, öykünün anlatılması vesilesi ile varlık kazanır. Asıl amaç öyküyü anlatmaktır; sanatsal nitelik öykünün ifade biçiminde kendini gösterir. Çünkü öykünün anlatılması yetmez, aynı zamanda güzel bir dille anlatması da gerekir. Sanat, daha çok anlatım biçiminde ortaya çıkar; zira sanat, “güzelleştirilmiş dil”dir.⁹⁵

Yukarıda da değinildiği üzere, felsefeyi gündelik hayattan, teoriyi pratikten ayırmak mümkün değildir. Gündelik hayatın dinamiği içinde teorik bir boyut vardır. Teori de kendisini bir deneyime, bir yaşantıya dayandırır, pratikle geliştirir. İnsanlar sağlığı ve hastalığı, hayatı ve ölümü, gençliği ve yaşlılığı, varlığı ve yokluğu düşünürken, bunları yaşarken, teorik safhalardan da geçerler. İnsan

⁹⁴ Bkz. Mevlâna, *Mesnevi I*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1988, s. 277 - 280.

⁹⁵ Aristoteles, *Poetika*, s. 23, 24.

bir bütünse, insan dünyası da bir bütündür, hayat da bir bütündür. Bu bütün içinde kesin ayrımlar yapmak insanı anlamada uygun bir yaklaşım olmayacaktır. *Praxis* merkezli kültürümüzde, insanın ve hayatın bütünlüğünü korumak daha da önemlidir. İki alan arasında kesin ayrımlar konulduğunda *praxis* ve edebiyat ağırlıklı toplumun felsefe ile teması da kesilmiş olacak, bu ayrım ortadan kaldırıldığında ise felsefe sadece edebiyata değil hayatın diğer alanlarına da girme imkânı bulacaktır. Buradan hareketle söyleyecek olursak, nasıl ki gündelik yapıp etmelerde her zaman teorik, düşünsel bir zemin varsa, aynı şekilde her edebiyat eserinde de duruma göre güçlü ya da zayıf felsefî bir temel olacaktır; hak ve haksızlık, iyilik ve kötülük, sevgi ve nefret, özgürlük ve tutsaklık gibi.

Öykü, bir eylemin, bir davranışın, bir olup bitiştir, insan dünyasındaki bir yaşantının anlatımıdır. Sözgelimi fedakârlığın, sadakatin, dostluğun, iyiliğin, güzelliğin, acının, sevincin, ayrılığın anlatımı. Bu temalar temelde etik bağlamda ortaya çıkarlar. Bu nedenle, Aristoteles sanatı etik bir çerçeve içine alırken felsefî yaklaşım açısından önemli bir konuya işaret eder: Sanat, bir davranışın, bir eylemin taklididir.⁹⁶ İnsan dünyasındaki eylemler, hayvan dünyasındaki devinimler gibi değildir, her zaman belirli moral değerler çerçevesinde ortaya çıkarlar. Öykünün veya temanın etik içerimi kendi içinde derin felsefî sorgulamalara dönüşebilir. Dostoyevski'nin hemen her eserinde gördüğümüz, sadece belirli eylemlerin anlatımı değil, bu eylemlerin kökenindeki değerlerin felsefî sorgulanışıdır da. Bu açıdan öykü, yalnızca olayın kabaca anlatımı değildir; onun, istenildiğinde felsefî açıdan analizi de yapılabilir. Her eylemin, her yaşantının felsefî dilde bir karşılığı, bir anlamı ve çevirisi vardır. Bu nedenle öykünün felsefeden arınmış olabileceğini söyleyemeyiz; istenildiğinde felsefî dile çevirisi de yapılabilir. Bu nedenle öykü bir kavramın bir bedende, bir tip üzerinde cisimleşmesi, hayatiyet kazanmasıdır. Her edebiyat eserinin temelinde bir düşünce, bir kavram, evrensel nitelik gösteren bir duygu vardır. Bu nedenle her

⁹⁶ Aristoteles, *Poetika*, s. 13, 23.

edebiyat eseri az ya da çok felsefî bir değerde ortaya çıkar. Öykü bir kavramın açılımı, izahı ve yorumudur. Onu salt *praxis* alanında görmek mümkün değildir. Bir başka deyişle edebiyatın da kavramsal bir yapısının olduğunu söylememiz gerekir. Sonuçta sevgi ve nefret, güzellik ve çirkinlik, sevinç ve acı da evrenseldir. Aşk da, edebiyatın vazgeçilmez duyguları da evrenseldir.

5. İmge

Sanatı sanat yapan husus, gerçekten de onun “güzelleştirilmiş bir dil” olmasıdır. Sanat, her zaman “güzel” değerini amaçlayan bir etkinliklerdir. Güzel değeri onun “hakikati”ni oluşturur. Sanat eseri, bir güzellik değeri ortaya koyabildiğinde, kendi hakikatine de ulaşmış olur. Sanat dilinin güzelleştirilmiş bir dil olarak ortaya çıkmasında ise söz sanatlarını önemli bir yeri vardır. Sanatın dili ancak bu söz sanatları vasıtasıyla süslü, güzel ve etkileyici bir yapıya kavuşur. Burada dikkat çekebileceğimiz bir başka husus da, daha önce ele aldığımız metafor, tip, tema gibi unsurlar da dâhil olmak üzere, bütün söz sanatlarını kendi içinde yoğunlaştıran sanatsal öge, imge ögesidir. İmge, sanat eserinin hakikatini oluşturan sanatsal güzelliğin oluşumunda önemli bir yer tutar. Zira o sanatçının yaratıcılığının, kapasitesinin ortaya çıktığı alanlardan biridir. İmge, özgün ve yaratıcı bir kurgudur. Sanatçı bu kurguya kendini, kendi öznel deneyimlerini katar. Geleneksel sanat öğelerinden farklı olarak içinde kişinin kendi kişisel algıları ve kurguları vardır. İmge, bir işaretler, metaforlar, bir atıflar, telmihler sistemidir. Çeşitli söz sanatlarının yaratıcı bir organizasyonudur. İmgede zihinsel bir kurgu oluşturmak, o kurgusal yapı ile bir şey anlatmak, bir duyguya, bir düşünceye, bir yaşantıya göndermede bulunmak esastır. Bu üretim, geleneksel bir temaya işaret edebileceği gibi, tümüyle sanatçının kendi öznel deneyimine de yaslanabilir. Bu nedenle, hep bir “sis” içinde ortaya çıkar. “İmgelerin sisi” ifadesi bu belirsizliğe karşılık gelir ve onu “kavram”dan ayırır.⁹⁷

⁹⁷ Bkz. Şahin Yenişehirlioğlu, *İmgelerin Sisi*, Alkım Yayınları, Ankara, 1993, s. 48, vd.

Dağ, orman, su, deniz, toprak, el, yüz, meyve, kelebek, kalem, kapı; kısaca her bir sözcük imge olabilir. Onları imge haline getiren, kendilerine yüklenen anlam, kendilerine ilişkin yapılan kurgulamadır. Sözgelimi, “kapı”yı imge haline getirmek için, bu sözcük etrafında bir senaryo üretmemiz, benzeşimlerden, atıflardan ve çağrışımlardan yararlanmamız, kendisine ilişkin yeni ifade imkânları bulmamız, bütün bunları kendi içsel gerçekliğimizle yoğurmamız gerekir. İmgenin kendi başına, sözcüğün ifade ettiğinden daha fazla bir anlamı vardır. Onlar, kendilerine anlam verenin ve kendilerine verilen anlamı anlayanın niyetine ve yorum gücüne göre bir anlam zenginliğine ve çağrışım gücüne kavuşurlar. İmgelerin anlam sınırları o kadar genişleyebilir ki, okuyucunun kavrama gücü yazarın oluşturduğu kurgunun dışına çıkıp kendine yeni anlam ve çağrışım alanları bile bulabilir. Bunda okuyucunun donanımı etkin olur.

Sisli ve sınırları belirsiz olan imgelerin, sınırlı ve anlam alanı açık olan kavramsal dile çevirisi mümkündür. Bu durum, çağdaş sanat akımlarında daha da belirgindir. “Zira artık düşünce, sanatta da kavramsallaşmaktadır.”⁹⁸ Platon’un mağara metaforu, zincire vurulmuş bir şekilde duvara yansıyan gölgeleri seyreden köleleriyle imgesel bir kurgudur. Aynı şekilde, “ayna metaforu” da imgesel bir tasarımdır: “İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti; güneşi, yıldızları, ayı, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.”⁹⁹ Görüleceği üzere sadece edebiyat eserlerinde değil felsefe eserlerinde de pek çok imgesel yapı ile karşılaşabiliriz. İmgelerin felsefî dile ya da felsefî dilden edebî dile çevirileri mümkündür. Sartre, Baudelaire hakkında yazdığı biyografik çalışmada, onun şiirlerindeki imgeleri yorumlar. Kişinin kendi varlığında keşfettiği ontolojik acıyı, “kurban” imgesiyle, gözün kendini görmemesi gerçeğinden harekette, fenomenolojik bir analize tabi tutar.¹⁰⁰ Aynı şekilde Dostoyevski’nin “Büyük Engizisyoncu” tipinde cisimleşen yarı kavramsal yarı imgesel anla-

⁹⁸ Şahin Yenişehirlioğlu, *İmgelerin Sisi*, s. 82.

⁹⁹ Platon, *Devlet*, s. 282.

¹⁰⁰ Bkz. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, çev. Bertan Onaran, De Yayınları, İstanbul, 1964, s. 14-16.

tı da felsefî olarak yorumlanmaya ihtiyaç duyar.¹⁰¹ Heidegger, “varlığın kendini konuşması”ndan söz ederken, Hölderlin’in imgelerine çok şey borçludur. “Ağaç yolu” (*Holzweg*) başlığı da imgesel bir çağrışım içinde ortaya çıkar. Öte yandan kübik, sürrealist ve postmodernist tarzda çalışan ressamların eserlerinde ortaya çıkan, bütünlüklü bir manzaradan çok her zaman farklı yorumlara gereksinim duyan fragmental yapı, imgesel figürlerden oluşur.

Filozoflar, her zaman düz bir anlatım yolu benimsemezler, eserlerinde imgesel ifadelerle de yer verirler. İmge, yalnız sanatsal bir duruma değil, felsefî bir kavrama, bir düşünceye de işaret edebilir. İmgesel anlatıma bir başka örnek olarak, Augustinus’un kötülük sorunu (*teodise*) bağlamında ortaya koyduğu ifadeleri verebiliriz: “Tüm yarattıklarınla çeşitli türlerden nesnelere bölünmüş, gerek gerçek bedenlere sahip nesnelerden, gerek hayalimin bedenler giydirdiği ruhlardan büyük bir kütle oluşturdum. Bu kütleyi, gerçekten olduğu kadarıyla değil de, çünkü ne kadar büyük olduğunu bilemezdim, ama kendime göre her yüzüyle sonlu çok büyük bir kütle olarak düşündüm. Seni ise Tanrım, bu kütleyi her yanıla çevreleyen, her yanından ona giren ama her açıdan sonsuz kalan olarak görüyordum. Enginliği ile sınırsız bir şekilde her yere ve her yana uzayan bir tek deniz ve içinde de istediğiniz kadar büyük ama sınırlı büyüklükte bir sünger düşünün. Bu süngerin bütün gözenekleri sınırsız denizle kaplanmış olacaktır.”¹⁰² Augustinus, bu sembolik, imgesel ve metaforik ifadeleriyle, çok sonraları Karl Jaspers’in düşünce dünyasına katacağı “kuşatıcı varlık” (*das Umgreifende*) anlayışını da güçlü bir şekilde öncelemiş olur.¹⁰³

¹⁰¹ Fyodor M. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler II*, çev. Nihal Yazla Taluy, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 144, vd.

¹⁰² Augustinus, *İtirafar*, çev. Dominik Pamir, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2007, s. 144. İmge, Augustinus’un da belirttiği gibi “belleğin koca sarayında” şaşkınlık verecek bir tarzda ortaya çıkar (Bkz. Augustinus, *İtirafar*, s. 226). Onun oluşumunda bir yandan geçmişteki yaşantılar, deneyimler, algılamalar rol oynarken diğer yandan da nesnelere ve olaylara vermek istediğimiz biçim, hayallerimiz ve arzularımız etkin olur. Bunların hepsi imgesel yaratıcılık içinde yer alır. Ama asıl olan sanatçının sanatsal bir yaratı içinde olduğu bilincidir.

¹⁰³ Öte yandan “yaratım” fikri de bu varlık anlayışında temel bir konumda bulunur. Buna göre Augustinus, evrenin Tanrı’nın kendisi değil, onun bir yaratımı olduğunu söyler. (Bkz. Augustinus, *İtirafar*, s. 222 – 223).

Sonuç

Felsefî dil, gündelik dilden uzaklaşarak ortaya çıkar. Edebiyatın dili, “güzelleştirilmiş”, “sanatsal hale getirilmiş” bir dil olmasına karşın yine de gündelik bir dildir. Onun güzelliği, bu Onun gündelik bir dil olmasının anlamı, kendini gündelik yaşantıda, yapıp etmeler alanında, pratiğin dünyasında bulmasıdır; yaşayan ve yaşanan, varoluşu kuran, anlatan ve anlamlandıran bir dil olmasıdır. Edebiyat ve felsefe arasındaki ilişki bu denklem üzerinden kuruludur.

Felsefe ve gündelik hayat arasında bir ilişkinin olabileceğini söylemek, bazen felsefeden edebiyata, bazen de edebiyattan felsefeye doğru bir ilişkinin mümkün olabileceğini söylemektir. Felsefe ve edebiyat arasındaki ilişki esas olarak *theoria* ve *praxis* arasındaki ilişkidir. Edebiyat kendi yapısını kurarken, kendi temasını şekillendirirken çeşitli edebî sanatlardan, imgelerden, metaforlardan, sembollerden yararlanır; bunlar temelde kavramsal içerimleri olan unsurlardır. Edebiyat bu unsurlarla nasıl felsefeye yaklaşıyorsa aynı şekilde ve aynı unsurlarla felsefe de edebiyata yaklaşır. Bu nedenle, belki de hiçbir felsefî eser, baştan sona felsefî bir yapıda ortaya çıkmaz. Kendi içinde sözü ve anlatımı kolaylaştıracak ifadeler, semboller, metaforlar, söz sanatları, imgeler hep bulunur. Bundan daha önemlisi, felsefî ifade biçimi olan nesir, edebiyatın içinden çıkmıştır. Zira baktığımız zaman, ilk felsefe metinlerinin şiir formunda yazıldığını, şiirsel bir duyarlılıkla ortaya çıktığını görürüz. Empedokles’in ve Herakleitos’un, ifadeleri sanatsal, felsefî veya salt bilimsel değildir; onlar mitolojinin sisinden sıyrılmak isterken, görüşlerini edebî bir tarzda ifade etmişlerdir. Aynı şekilde, Platon’un diyaloglarında da gündelik yaşantılardan, çocukluktan, gençlikten, ihtiyarlıktan, çeşitli varoluş hallerinden, diyalog ortamını oluşturan kişilerin şakalaşmalarına, birbirlerini iğnelemelerine sıklıkla söz edilir. Bunun sonucunda yer yer yumuşak, yer yer sert tartışmalar ortaya çıkar. Bu açıdan diyalogların ne kadarının felsefe, ne kadarının edebiyat olduğunu söylemek kolay değildir.

Çağımızın varoluşa duyarlı felsefe hareketleri de felsefelerinde edebiyata, edebiyatlarında felsefeye yer vermişlerdir. “Felsefe ve edebiyat arasındaki ilişkinin en güzel örnekleri, varoluşçu edebiyat

çerçevesinde ortaya çıkmıştır” denilse yeridir.¹⁰⁴ Kierkegaard’un öncülüğünü yaptığı bu hareket Karl Jaspers, Martin Heidegger, Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre ve Albert Camus ile daha belirgin bir karakter kazanmıştır. Kierkegaard’un düşüncesini doğrudan felsefî değil edebî nitelikli anlatılara dökmesi, Sartre’ın, Marcel’in Camus’nün roman ve tiyatro eserleri vasıtasıyla görüşlerini örneklemeleri, bütün bunlar felsefenin edebiyata duyduğu eğilimin açık ifadeleri olarak görülebilir. Öte yandan, sadece romanda, öyküde ve tiyatrodan değil, resim sanatında da “kavramsal sanat” olarak adlandırılan çabalar öne çıkmıştır. Hatta çağdaş sanatın önemli ölçüde felsefî tarzda, felsefî bir yaklaşımla ortaya çıktığını söylemek zor olmayacaktır. Bu şekilde edebiyat ve felsefe arasında pek çok kesişim noktası oluşmuştur. Değişmez bir felsefe formu, değişmez bir felsefe yapma biçimi varsaymanın yanıltıcı olacağı düşünülürse, filozof sayısınca felsefe yapma biçiminin, filozof sayısınca farklı felsefe yolunun bulunduğunu söylemek de doğru olacaktır. Felsefe teorik bir tarzda ortaya çıkabileceği gibi bir edebiyat eserinde, bir romanda, bir öyküde, bir tiyatro eserinde de ortaya çıkabilir. Kierkegaard’dan beri neyin edebiyat, neyin felsefe olduğunu ayırt etmek giderek daha da zorlaşmıştır. Özellikle, anlamın ve tezin yadsındığı, bunun adının yine de felsefe olduğu çağımızda, felsefe ve edebiyat arasındaki ayırt edici çizgi daha da belirsiz hale gelmiştir. “Susku”nun bile felsefî bir içerime sahip olabileceği hususu çağımızdaki kadar hiçbir zaman yüksek sesle dile getirilmemiştir.

Edebiyattaki felsefeyi ve felsefedeki edebiyatı keşfetmek, köylerinde bile divan sahibi şairlerin bulunduğu kültür coğrafyamız açısından yeni bir ufuk, yeni bir imkân, dahası felsefî ortamımızın oluşması ve işlerlik kazanması açısından önemli katkılar sunan bir çaba olarak görülebilir¹⁰⁵ Zira “Kendi kültür tarihimize baktığımız-

¹⁰⁴ Ali Osman Gündoğan, “Edebiyat ile Felsefe İlişkisi Üzerine”, *ankara.edu.tr/dergi-ler/37/743/9490.pdf*, s. 202.

¹⁰⁵ Kültürümüzde felsefe ve edebiyat birlikteliği söz konusudur. Bunun bir sonucu olarak tefekkürün dışında bir edebiyat, edebiyatın dışında da bir tefekkür hâli düşünülmemiş, böyle bir ayırmaya gidilmemiştir. Bunun bazı gerekçeleri vardır ve öncelikli olanı şudur: Teori ve pratik, sanat ve zanaat arasında bir ayırmaya gidilmemiş,

da, çoğu zaman felsefî tema ve problemlerin aynı zamanda yüksek seviyede estetik faaliyetler içerisinde gizlendiklerini görürüz. Bu, Doğu kültürlerinde büyük fikirlerin güzel söylenmesi geleneğinden, ya da yine büyük fikirlerin akla olduğu kadar gönle de hitap etmesi gerektiği anlayışından doğmuştur. Böylece biz, her ne kadar edebî bir üslupla söylenmiş olsa da, bir ifadeyi felsefî açıdan, sistematik bir şekilde ele alabiliriz. Nitekim bizde, Yusuf Has Hacı, Mevlanâ, Yunus, Nâbi, Şeyh Galib, yakın zamanlarda Akif ve Ziya Paşalar, Abdülhak Hamid, Yunan felsefesinde Platon, Batı’da Pascal, Bergson ve hemen hemen bütün ekzistans felsefesi geleneği mensupları, edebiyat ile felsefenin o kutlu izdivacının, eserlerinde gerçekleştiği örnekler”dir.”¹⁰⁶

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Edebiyat ve felsefe iki ayrı dil olmasına karşın yine de birbirine çevirisi yapılabilir niteliktedir; kuramsal dil betimsel dile, betimsel dil de kuramsal dile dönüştürülebilir.¹⁰⁷ Bu durum suyun katılaşması ve sıvılaşması gibi bir şeydir. Kavramsal yoğunluk felsefeyi, bu yoğunluğun çözülerek varoluşsal halle gelmesi de edebiyatı doğurur. Bu anlamda onlar birbirlerinde, aynı eserde içerilmiş halde bulunurlar; tıpkı suyun buzda, buzun da suda içerilmiş olduğu gibi.

buna gereksinim duyulmamış, hatta bu türü bir çaba gereksiz ve yararsız görülmüştür. Bunların bir arada ve birbirlerini destekleyerek şekilde bulunmaları istenmiştir. Bunun en açık ifadesi, ilimsiz amelin kör, amelsiz ilimin boş olduğu yönündeki yaygın kanıdır. Bu ikisi birbirini destekler, besler ve tamamlar; ideal ölçüt budur. Bu nedenle kültür tarihimizde felsefî görüşler hep edebîtarz içinde verilmiş, düşüncelerin güzel ve etkileyici bir üslup içinde verilmesine özen gösterilmiştir.

¹⁰⁶ Kenan Gürsoy, *Bir Felsefe Geleneğimiz Var mı?* Etkileşim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 46.

¹⁰⁷ Giambattista Vico, *Yeni Bilim*’de Greklerin fablları felsefeye dönüştürmelerinden söz eder. Şöyle der: “Mısırlı büyük rahip Manetho’nun, Mısır’ın fabl dolu tarihini yüce doğal bir teolojiye dönüştürmesi gibi, Grek filozofları da fabl dolu tarihlerini felsefeye dönüştürmüşlerdir.” (Giambattista Vico, *Yeni Bilim*, çev. Sema Önal, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2007, s. 147).

METAFİZİK VE EDEBİYAT: METAFİZİK SORUNDAN METAFİZİK GERÇEĞE*

Giriş

Hemen belirtmek gerekir ki, bu makalede, “metafizik sorun”, kuramsal ve kavramsal yapısıyla metafiziğin felsefî boyutunu, metafizik bilginin bilgi değeri açısından felsefeye sorgulanmasını, “metafizik gerçek” ise metafiziğin insan varoluşundaki somut karşılığını, her bir bireyin kendi varoluşunda bulguladığı metafizik tecrübeyi ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Metafizik sorun kavranan ve kavramsallaştırılan, metafizik gerçek ise kendisiyle yaşanan metafiziğe karşılık gelir. Metafizik kavranan yönüyle felsefenin, yaşanan ve varoluşa karışan yönüyle de edebiyatın alanına girer.

Metafizik gerçek, yani “yaşanan metafizik”le edebiyat arasında her zaman doğrudan bir ilişki olmuştur. Bu ilişkinin ortaya çıktığı sorun damarlarını, Kant’ın “antinomiler” olarak ifade ettiği “Tanrı” (*theologische Idee*) ve “ruh” (*psychologische Idee*) kavramlarında bulunabilir. Bu iki ide felsefedeki kavramsal yoğunluğunu yitirerek edebiyat içinde çözünür, yaşanan bir gerçeklik ve varoluş haline gelir. Bu durumda Tanrı ve ruhun ölümsüzlüğü konusu salt teolojik bir sorun olarak ortaya çıkmaz, bir yaşama ve varolma sorunu olarak da ortaya çıkar. Bazı yazarlar vardır ki, onların eserleri baştan sona metafizik gerçek etrafında örülüdür; onlar bu sorundan hareket eder ve yine ona dönerler. Bunların en tanınmış olanı Dostoyevski’dir. O,

* *Bizim Külliye Dergisi*, yıl: 2011, sayı: 50, s. 43-54.

Tanrı sorununun tüm hayatı boyunca kendisine acı çektirdiğini söylerken, metafizik gerçeğin, kendi varoluşunda ve yazarlık deneyiminde bulunduğu karşılığa işaret eder. Rilke de “Tanrı’yı arayan adam” unvanıyla hep bu sorunun peşinde olmuştur. Geleneksel edebiyatımız, yalnız tasavvuf edebiyatı ile değil, divan ve halk edebiyatı ile de, dünyasal ilgilerle ortaya çıktığı durumlarda bile hep metafizik bir duyarlılık ortaya koymuştur. Bu duyarlılığı Fuzûlî’den Şeyh Galib’e, Yunus Emre’den Âşık Veysel’e kadar sürdürmemiz mümkündür. Çağdaş edebiyatımızda da bu anlayışı temel bir tutum haline getiren şair ve yazarlarımız vardır. Yahya Kemal, Cahit Sıtkı, Necip Fazıl, Asaf Halet Çelebi, Sezai Karakoç gibi metafizik duyarlılığı yansıtan kişiler, içsel boyutu, benliği, öte’yi sanatlarının ana motifi olarak öne çıkarmışlardır. Bunun yanında, ister şair, ister romancı, isterse öykücü ve denemeci olsun, her bir yazarın eserinde şu ya da bu yönüyle metafizik gerçeğin yer aldığını söylemek abartılı bir ifade olmaz. Öyle ki, metafizik gerçeği yadsıyan yazarlarda bile metafizik unsurlara rastlamak mümkündür.

Metafizik gerçek, yaşanan metafizik olarak, edebiyat eserinin ana düğümlerinden birini oluşturur. Bu makalede, metafizik sorun ve metafizik gerçek arasındaki ayrım netleştirildikten sonra, metafizik gerçeğin edebiyat eserinde neden ve nasıl yer tuttuğu, daha somut bir ifade ile Tanrı’nın varlığı ve bunun varoluş düzenindeki yansımaları olarak hayatın anlamı ve değerler sorunu, “metafizik gerçek” bağlamında ele alınmaya çalışılacaktır.

1. Epistemolojik Bir Tutum Olarak Metafizik Sorun

Metafizik, öteden beri felsefenin temel bir konusu ola gelmiştir. Öyle ki, onu felsefenin kendisi olarak görenler bile olmuştur. Doğa üzerine (*peri füzeos*) düşünen ve bu konuda eserler veren Sokrates öncesi filozoflar dahi, ele aldıkları “varlık ve oluş” sorunu, varlığın temel ilkesini ve değişken olup olmadığını araştıran tutumlarıyla metafizik bir yönelim içine girmişlerdir. Metafizik ilgi, Platon’un eserlerinde, tüm genişliğine kavuşur. Onun, değişkenliği ve değişmezliği, özü ve varoluşu tüm boyutlarıyla kucaklayan varlık anlayışı, ken-

disinden sonraki felsefeler için de sürekli bir esin kaynağı olmuştur. Bununla birlikte, metafizik, bir adlandırma olarak kendisini dolaylı yoldan da olsa Aristoteles'e borçludur. M.Ö. 60'lı yıllarda onun eserlerini tasnif eden Rodoslu Andronikos, ilk kez "fizikten sonra gelen" anlamında "metafizik" terimini kullanır. Aristoteles'in öyle bir eseri vardır ki, üstünde bir isim yoktur. Andronikos, Aristoteles'in bu eserini, içeriğini dikkate alarak, *Fizik* adlı eserinden sonraya koymuş ve "fizikten sonra gelen" anlamında *Metafizik* adını vermiştir. Aristoteles, bu bilgi alanını, "varlıkların ilk nedenleri ve temel ilkelerini bilme çabası" olarak görür.¹⁰⁸ Böylece Aristoteles'in açıkça kullanmadığı bir terim, metafizik, ölümünden yaklaşık 260 yıl sonra bir eseri-ne isim olmuştur. Bu adlandırmadan sonra fiziğin alanına girmeyen konular metafizik başlığı altında ele alınmıştır. Metafizik, İslam dünyasında da "fizik ötesi" anlamında "mabadet tabia" olarak adlandırılmıştır. Varlığın ilk nedenleri ve nihai ilkeleri, metafiziğin ilgi alanına giren konular arasında görülmüştür. Bunu gündelik dildeki karşılığı ile söyleyecek olursak, "nerden geldik nereye gidiyoruz?" sorusu metafizik duyarlığın ana eksenini oluşturmuştur.

Ortaçağın devasa metafizik deneyiminden sonra aydınlanma döneminin ünlü filozofu Immanuel Kant'ın eleştiri felsefesiyle metafizik yeni bir aşamaya girmiştir. *Prolegomena* ve *Salt Aklın Eleştirisi*'ndeki temel soru, "kesin bir bilim olarak metafizik olanaklı mıdır?" sorusudur. Bu soru, onun tüm düşünce serüvenini belirler aslında.¹⁰⁹ Öyle ki, Kant felsefesinin başlıca bu soruya verilmiş bir cevap olduğunu söylemek bile mümkündür. O, metafiziğin olanağını, onun kesin bir bilim olarak temellendirilmesinde görür: "İnsanların aradığı şey, bu bilimin olanağı, bu bilimde kesinliğin türetilebileceği kaynaklar ve saf aklın diyalektik kuruntusunu doğrudan ayırmak için emin ölçütlerdir" der.¹¹⁰ Aklımız ve zihinsel kapasitemiz ile metafizik hakikatlere ulaşmamız mümkün müdür? Kant, bu

¹⁰⁸ Aristoteles, *Metafizik*, çev. Ahmet Arslan, Ege Üniversitesi Yayınevi, İzmir, 1985, s. 84.

¹⁰⁹ Immanuel Kant, *Prolegomena*, çev. İonna Kuçuradi - Yunus Örnek, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1983, s. 21

¹¹⁰ Immanuel Kant, *Prolegomena*, s. 133.

soruları, “bilgi” ve “ahlak” açısından irdeler. *Salt Aklın Eleştirisi*, “ne bilebilirim?”, *Pratik Aklın Eleştirisi* ise “ne isteyebilirim?” sorusu açısından ele alır metafiziğin olanaklılığı sorununu.

Kant’a göre, psikolojik ide olan ruh, teolojik ide olan Tanrı ve kozmolojik ide olan evren kavramları, saf aklın kavranamaz kavramları (*antinomiler*)’dır. İnsan zihni fenomenler alanını bir sıçrama ile aşıp saf aklın kavramları üzerine konuşmaya başladığında kaçınılmaz bir şekilde yanılgıya düşecek, bu çabadan bir sonuç elde edemeyecektir. Fenomenler hakkında konuşma ve onların bilgisine ulaşma yetisine sahip olan insan zihni, fenomenler alanını aşıp duyu ve algı sınırlarımız dışında kalan *numenler* hakkında konuşmaya başladığında, ister istemez hataya sürüklenecektir. Ancak şöyle bir gerçek de vardır: İnsan akli Tanrı, ruh ve evren hakkında düşünme ve konuşmaya doğal olarak eğilimlidir; ister istemez bu konulara ilgi duyar, ister istemez bu konularda konuşmak ve bir tutum belirlemek ister. Düşünce tarihi boyunca ortaya çıkan Tanrı kanıtlamaları bunun en açık göstergesidir. Kant, *Salt Aklın Eleştirisi*’nde “spekülatif aklın” ürünü olan üç tür Tanrı kanıtı üzerinde durur: fiziksel-teolojik, ontolojik ve kozmolojik kanıtlar. Oysa fenomenler dünyasından Tanrı’nın varlığı yönünde bir kanıt türetmek mümkün değildir; fenomenler alanının ötesine geçilip salt kavramlar üzerinden de bir Tanrı kanıtına ulaşılamayacaktır. Dolayısıyla Tanrı’yı ontolojik olarak da,¹¹¹ kozmolojik olarak da¹¹², fiziksel-teolojik olarak da kanıt-

¹¹¹ Ontolojik kanıt, “Mükemmel Varlık” düşüncesinden hareket eder. Farabi, İbn Sina ve Anselmus, Descartes, bu görüşün başlıca temsilcileri arasındadır. Bu filozoflara göre Tanrı en mükemmel olandır, zorunlu varlıktır. Bu nedenle olmaması düşünülemez. Bu kanıtlama biçimi Descartes’te görülür. Tanrının mükemmelliği karşısında yokluğunun düşünülemeyeceği, zira mükemmel bir varlığa eksikliğin uygun düşmeyeceğini söyler; mükemmel varlığın olmaması bir kusurdur. (Descartes, *Metot Üzerine Konuşma*, çev. K. Tahir Sel, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984, s. 34-35).

¹¹² Kozmolojik kanıt, en eski ve en güçlü Tanrı kanıtlarından biridir; o, evrenden, evrenin yaratılışından, ondaki düzenlilikten hareketle Tanrı’nın varlığına yol bulmaya çalışır. Bu görüşü savunanlara göre, evrendeki bu düzen ve ahenk, rastlantısal bir şekilde meydana gelmiş olmaz. Onun ortaya çıkabilmesi için bir hareket ettiricinin, bir düzen vericinin, bir tasarımlayıcının, bir üst bir bilincin olması gerekir. İlk hareket ettirici nedenle Aristoteles, yaratılmış olanın yaratıcıya ihtiyaç duyması delili ile Gazali, bu tutumun çok sayıdaki temsilcilerinden yalnızca ikisidir.

lamak mümkün değildir.¹¹³ Kant bu metafizik ilginin sonucunu şu şekilde yorumlar: “Metafizik, teolojiye pek çok şey vaat etmiş, fakat bu vaatlerinin hiçbirisinde durmamış, verdiği sözü yerine getirememiştir.”¹¹⁴ Bunun nedeni şudur: Anlama yetimiz fenomenler alanı ile sınırlıdır; biz, zaman ve mekânla sınırlı olan anlama yetimizle numenler alanına girerek Tanrı, ruh gibi konularda spekülasyonlara kalkışacak olursak yanılgılara sürükleniriz. “Eğer insan kendine ait biricik aklını yitirmek istemiyorsa bu sıçramayı yapmamalıdır.”¹¹⁵

Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*’nde insan eylemlerinin ahlaki temelini araştırılır; “neyi isteyebilirim”, “nasıl erdemli olabilirim?” sorularına cevap arar. Ancak sorun yine bir metafizik sona, Tanrı’nın varlığı sorununa gelip dayanır. Bu sefer, *Salt Aklın Eleştirisi*’nde olduğu kadar katı bir tutum sergilemez; “İnanca yer açmak için inancı sınırladığını” söylerken Tanrı’nın varlığını en yüksek iyinin olanağına ilişkin zorunlu postülat olarak alır; özgürlük, Tanrı ve ruhun ölümsüzlüğü arasında bir gereklilik görür.¹¹⁶

Tanrı, ruh gibi konular, kesin bir bilimin konusu olamazlar; ama insan, en çok inanmadığı dönemlerde bile bu sorunu kendinden uzaklaştıramamış, ruhun ölümsüzlüğü ve Tanrı’nın varlığı sorunu hayatında hep özgül bir konumda bulunmuştur. Bu nedenle onu salt “kesin bir bilim sorunu” olarak görmek, konunun doğasına uygun bir yaklaşım olmayacaktır. İnsanın bu ele alışlardan beklediği kesin sonuçlar elde etmek değil, bizzat bu konularla ilgileniyor olmaktır. Bunun nedeni şudur: Onlar belirli bir kişinin eserinde ya da şahsında çözüme veya çözümsüzlüğe kavuşan sorunlar değildir, bizzat

¹¹³ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Leopold Voss, Leipzig, 1853, s. 434, 435, 442.

¹¹⁴ Immanuel Kant, *Prolegomena*, s. 139.

¹¹⁵ Immanuel Kant, *Prolegomena*, s. 124. Kierkegaard da kanıta dayalı imanı bir inanış işi olarak değil bir bilgi işi olarak görür; ancak o, Kant’ın aksine, aklımızı kaybetmemiz için bu sıçramayı yapmamızı ister bizden. Şunu söyler: “Kişi Tanrı’yı kazanmak için kesinlikle aklını kaybetmelidir; imanın özü budur.” (Bkz. Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling*, çev. Alastair Hanay, Penguin Books, London, 1985, s. 70, *The Sickness unto Death*, tr. Alastair Hanay, Penguin Books, London, 1989, s. 6.)

¹¹⁶ Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Der Philosophischen Bibliothek, Leipzig, 1922, s. 158, 159.

her bir kişinin kendi varoluşunda tecrübe ettiği ya da etmek zorunda kaldığı konulardır. Onlarla her bir birey bir bilgi konusu olarak ilgilenmez, bizzat kendi varoluş sorunu olarak ilgilenir. Metafizik bilginin olanağı tartışılabilir, ama onun insan dünyasındaki somut bir yeri ve karşılığı tartışılmaz görünüyor.

Wittgenstein, *Tractatus*'ta, "resim kuramı" ile, Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde ortaya koyduğu tutumu sürdürerek "hakkında konuşulamayacak bir konuda susmak gerektiğini" söylerken¹¹⁷ metafiziği "bilme tutumu" açısından bilincin dışında tutmayı dener. Ama söylemin anlamını, dil oyunlarında, dilin gündelik kullanımlarında aradığı ikinci dönem eseri *Felsefi Soruşturmalar*'da ise, tıpkı Kant'ın *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde yaptığı gibi, metafizik sorunu yaşam dünyasındaki karşılığı ile bir varoluş gerçekliği olarak yeniden tanımaya ve anlamaya çalışır. Dilin gündelik hayattaki kullanımının öne çıktığı "dil oyunları kuramı", metafizik sorunun metafizik gerçeğe dönüşümünün örneklendiği bir yapıdır. Metafizik gerçeğin yaşandığı ve üretildiği gündelik dil, aynı zamanda edebiyatın da dilidir.

2. Bir Yaşantı Alanı Olarak Metafizik Gerçek

Edebiyattaki metafizik, kesin bir bilgi alanı olarak metafiziğin imkânının değil, insan varoluşunda, yaşam deneyimleri çerçevesinde metafizik gerçeğin dile geldiği bir alandır. Bu alanda metafiziğin işlevi, bilgisel değeri sorgulanmaz, insan varoluşundaki yeri ve karşılığı dile getirilir. Bu somut karşılık da en açık şekilde Tanrı'nın varlığı, ruhun ölümsüzlüğü, hayatın anlamı ve değerler sorunu bağlamında ortaya çıkar.

2.1. Tanrı'nın Varlığı Sorunu: Tanrı inancı, dün olduğu gibi bugün de edebiyatın en temel konularından biridir; zira iman, insan varoluşunun kendisiyle bir çözüme ve genişlemeye uğradığı temel yaşantı alanlarından biridir. İnsan, kendi varoluşunun bu temel ve

¹¹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung (Tractatus Logico-Philosophicus)*, Routledge – Kegan Paul, London, 1961, s. 150.

derin konusunu konuşmak, bu konuda iletişim kurmak, duygu ve düşüncelerini, soru ve cevaplarını, kaygı ve umutlarını paylaşmak için de edebiyat yapar. Bu duyguları en ince ve en insancıl yönleriyle, içtenlikli bir tutum içinde edebiyata aktarabilenler, onu bir sanat eserinin sınır ve imkânları içinde irdeleyebilenler, hep büyük yazarlar olmuşlardır; Attar’dan Mevlâna’ya, Yunus’tan Şeyh Galib’e, Dante’den Goethe’ye, Dostoyevski’den Sartre’a, bu konunun yansımalarını görebiliriz. Metafizik gerçeği yansıtmaya ve işleme gücü bir yazarlık kriteri gibidir adeta. Bu konuda bir tutumu, bir sorusu ve endişesi olamayan insanların yazmak için de yeterli nedenleri olmayacaktır. Denebilir ki, bir yazarın büyüklüğü, onun metafizik gerçeği eserlerine yansıtabilme güç ve becerisiyle doğru orantılıdır.

Yabancı edebiyat eserlerinde, özellikle de romanlarda şu soruyla sıkça karşılaşırız: “Tanrı’ya inanıyor musun?” Bu soru kendi kültür ve varoluş dairemiz açısından tuhaf gelebilir. Yerli edebiyatımızda bu tür sorgulamalarla pek karşılaşmayız; zira bu sorular gündelik hayatımızda belirli bir yer tutmaz. Oysa Batılı bilinç, bir şekilde Tanrı ile hep sorunu olmuş bir bilinçtir. Bunun temelinde, O’na inanma kadar O’nu anlama ve kavrama isteğinin de olduğu söylenebilir. Tanrı’nın varoluş üzerindeki doğrudan etkisini kavrama isteği de, bir birey ve Tanrı ilişkisi sorunu olarak geniş bir şekilde edebiyat eserlerinde yerini almıştır. Öte yandan Tanrı’nın inanç temelinde anlaşılması konusunda daha Hristiyanlığın ilk asırlarından itibaren bir sorun yaşanmış, bugün de aynı sorun şu ya da bu şekilde kendini sürdürmektedir. Burada insanca bir empatiden söz etmek de mümkündür; zira Kierkegaard’un deyişi ile Hristiyanlık, Hz. İsa’nın şahsında Tanrı ve insan arasındaki mesafeyi kapatmış ya da aza indirgemmiştir.¹¹⁸ Bu nedenle Tanrı üzerine düşünmek, kimi durumda bir insan üzerine, onun çektiği acılar üzerine, onun insana karşı duyduğu sevgi ve şefkat üzerine düşünüyor olmak anlamına da gelir. Teslis (*trinite*) daha Hristiyanlığın ilk düşünürlerinde, ilk kilise babalarında ortaya çıkmıştır. Belki bu

¹¹⁸ Søren Kierkegaard, *The Sickness unto Death*, tr. Alastair Hanay, Penguin Books, London, 1989, s. 150-151.

yüzden Augustinus, *Teslis*'te (*De Trinitate*), üç üzerinde düşünmenin aslında bir ve tek şey üzerinde düşünmek olduğunu söyler. Burada bir ve üç, seven ve sevilen birdir.¹¹⁹ Üçteki bir ve birdeki üç, Hristiyan teolojisinin, doğal olarak Batı düşünce ve sanatının kendisiyle her zaman organik bir bağ içinde bulunduğu bir sorun alanı olmuştur. Bu sorunsalda, Antik Yunan'ın "insan benzeri" (*antropomorphist*) Tanrı anlayışının da bir ölçüde etkili olduğu söylenebilir. Bu nedenle, bu zihinsel algılayış biçimi, eserlerinde, öteden beri Tanrı hakkında konuşmayı sevmiştir. Ancak bu algılayış biçimi, kendi içinde, bu konuşmanın sınırları üzerine de konuşmuştur: Augustinus, "İnsan, senin hakkında ne söyleyebilir? Yazık ki, hiçbir şey; çünkü suskudur en güzel konuşan" derken¹²⁰, Kant'tan asırlarca önce, insan zihninin bu konudaki yetersizliğine de işaret etmiş ve bu şekilde bir bakıma Wittgenstein'in "susku"sunu öncelemiştir.

İslamiyet'te, Tanrı, gündelik hayattaki temel ve belirleyici konumuna karşın üzerinde konuşulmaya, tartışılmaya, spekülasyon yapılmaya uygun bir konumda bulunmaz. Akıl onun üzerine konuşarak bir sonuca varamaz; konuşmak olsa olsa bilincin çözümsüzlük ve suskunluğunu biraz daha artırır. İslam'da Tanrı'nın kendinden söz etmesi, Tanrı hakkındaki tasavvurun temelini oluşturur. İsim ve sıfatlar, ayetlerde geçen ifadeler, Tanrı'nın bilinmesinde en önemli verilerdir. O, bir insan örneğine göre anlaşılabilecek bir varlık değildir. Ayetlerde O'nun birliği, doğmadığı ve doğurmadığı, eşsinin ve benzerinin olmadığı, ezeli ve ebedi olduğu hususu üzerinde vurgu vardır.¹²¹ Bunlar da, genellikle "değildir" şeklinde insan zihninin alışkanlıklarını olumsuzlayan ifadelerdir. Hakkında söylenen hiçbir söz, hiçbir isim ve sıfat, tam olarak O'nu yansıtmaz. O, ne söylenendir, ne de söylenenin dışındadır. O'nun insanlarla ortak sıfatları vardır, ancak yine de bu sıfatlar gündelik dilin

¹¹⁹ Bkz. Augustinus, *On the Trinity, The Works of Aurelius Augustine*, ed. Marcus Dods, vol. VII, Edinburgh, 1873, s. 224-225.

¹²⁰ Augustine, *The Confessiones of Saint Augustine*, Whitaker House, New Kensington, 1996, s. 14.

¹²¹ Bkz. İhlâs: 1-3.

ifade imkânları içinde insanların sıfatlarıyla aynı niteliği sunmaz. Sözelimi insanın bilmesi, öğrenmeye dayanır. Tanrı'nın "ilm"i, bir öğrenme neticesinde ortaya çıkmaz. Dünyasal bir dille aşkın bir varlığı tanımaya çalışmak, her zaman ve her durumda önemli anlama sorunları ortaya çıkarır. "O, isim ve sıfatlarının ne aynısı ne de gayrisidir" ifadesi, bu dil ve anlama sorunlarına işaret eden, daha ilk adımda anlama sorunlarının önüne geçmek isteyen bir ifadedir. Mevlâna, birey ve Tanrı arasındaki ilişkiyi salt akıl temeline dayandırmak isteyen kişiler için, "Filozof kendisini düşünceyle öldürdü" derken Tanrı'nın insanın algı ve kavrama sınırlarına olan uzaklığına işaret eder.¹²² İnsana fizik ötesini bilgi nesnesi haline getirebilme yetisi verilmemiştir. İslam dini, esasta, "gâib"i bir bilgi konusu olarak değil, iman konusu olarak görür. "O mü'minler ki gâibe inanırlar" diye başlayan ayet bu tutumun açık ifadesidir.¹²³

İslam kültüründe Tanrı, kavranan, bilinen bir nesne değil, kendisine inanılarak yaşanan, her an kendisi ile birlikte olunan Mutlak Varlık'tır. Süleyman Çelebi'nin *Mevlî*'te de belirttiği üzere, Allah adını her işten ve her sözden evvel zikretmek, sözün, işin ve yaşantının hayırlı ve "âsân" olması açısından önemli görülür;¹²⁴ Tanrısal istenç ile bu şekilde iletişime geçilir. Allah'ı zikretmek, onun adını anmak, ona ibadet etmek, kendisini onun nazarı ve huzurunda var kılmak, birey ve Tanrı ilişkisinin temel yönünü oluşturur. Öte yandan Tanrı'ya bir zaman, mekân ve şekil verecek şekilde tasavvur etmek, imgelem dünyasında da olsa O'na bir cisim, bir form vermek, hoş karşılanmaz; zira Tanrı, bütün zanların, tüm şekillerin, bütün tasavvurların üstünde ve ötesinde bir varlık olarak düşünülür. Tanrı'yı, zâti ve subûti sıfatları ve ayetlerde geçen isimleri çerçevesinde anlamak esastır. Tanrı konusu, İslam teolojisinin önemli konuları arasında bulunsa da bu konunun ele alınışında önemli ihtilaflar ortaya çıkmamıştır. Tanrı'yı bilmeye ve kavramaya çalışmak değil, daha çok O'na bir

¹²² Mevlâna, *Mesnevi I*, çev. Veled İzbudak, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1988, s. 187.

¹²³ Bakara, 3.

¹²⁴ Süleyman Çelebi, *Mevlid*, haz. İskender Pala, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010.

gönül bağı ile bağlanmak, sevgi duymak ve buyruklarına iyi bir eylemle cevap vermek öncelikli görülmüştür. Bu şekilde bilme, anlama ve yorumlamanın pratik bir anlamı da ortaya çıkmış; anlamak, daha çok, gereğini yerine getirmek şeklinde algılanmıştır.

Görüleceği üzere, Tanrı'nın insanın varoluş düzeni içinde soyut ve somut karşılıkları vardır. O, felsefî, teolojik, epistemolojik bir sorun olarak ortaya çıkmaz; Dostoyevski'nin, başta Kirilov tipiyle ortaya koyduğu üzere, Tanrı sorunu, her şeyden önce bir yaşama sorunudur. İnsan, Tanrı konusuna ilgi duyarken kendi varoluş sorununa ilgi duyar aslında. Zira Tanrı konusu, bir fizik, kimya, biyoloji konusu gibi insanın “dışında” kalan bir sorun değildir; insanın içinde, doğasında bulunan bir sorundur. Bunu başlangıcından bu güne, insanın Tanrı varlığı ile ilgisini göz önünde bulundurduğumuzda daha iyi anlayabiliriz. İnsan hep bu temel konu ile birlikte olmuş, Tanrı'yı şu ya da bu şekilde düşünmüş, O'na şu ya da bu şekilde inanmış, inanmadığı durumlarda bile yine de O'ndan uzaklaşamamıştır. İnsan, Tanrı konusu ile yüzleşmeden hayata yol bulamaz, varoluş karşısında bir tutum sergileyemez. Sartre, Tanrı'nın yokluğundan hareket ederken bile, aslında Tanrı'dan hareket eder, görüşlerini geliştirmek için bu sorunla yüzleşmeye ihtiyaç duyar.¹²⁵ Camus'nün *Yabancı* adlı eserinde, Hâkim, “Tanrı'ya inanıyor musun?” sorusuna “hayır” diye cevap veren Meursault'a “Böyle şey olmaz! Herkes, hatta ondan yüz çevirenler bile inanırlar ona” derken,¹²⁶ aslında hayatın bir şekilde, inkâr edilmesi durumunda bile bu “metafizik gerçek”ten beslendiğine işaret eder.

Tanrı konusunun metafizik sorundan metafizik gerçeğe dönüşümüne en açık şekilde Dostoyevski'nin eserlerinde tanık oluruz. Descartes'in, Hume'un, Kant'ın inanma konusundaki teorik yaklaşımları, onun eserlerinde yaşanan gerçekliğe dönüşür. Tanrı sorunu onun için yalnız entelektüel bir konu değil, kendisine çözüm getirilmeden bir adım bile atılamayacak bir varoluş sorunudur. Tanrı'nın yokluğunu

¹²⁵ J.-Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul, 1985, s. 63, 75.

¹²⁶ Albert Camus, *Yabancı*, çev. Semih Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, Tarih-siz, s. 65.

kanıtlama çabasıyla Kirilov, Büyük Engizisyoncu söylemiyle İvan tanrıtanımazlığın, Zosima ve Alyoşa ise içtenlikli inanma tutumlarıyla Dostoyevski'nin geniş dünyasının belirgin tipleridir. Bu iki karşıt tip ve inanma tutumu ile Dostoyevski, Tanrı sorununun her iki yanında da yer alır. Bu çifte karakterli tutumu, "Tanrı sorunu bana bütün hayatım boyunca acı çekti" diye açıklar ve sorunun kendi varoluşundaki temel konumuna işaret eder: "Size kendimden bahsedecek olursam, bu yaşta hala bir çocuğum ben: inançsız, kuşkucu ve galiba hayatının sonuna kadar da böyle kalacak bir çocuk. Ne korkunç acılar vermiştir bu bana; hala da vermekte. Bütün bunlara karşı elimde kuvvetli deliller olduğu halde imanı özlemek!... Oysaki Tanrı bana arada sırada gerçek huzuru veriyor. Böyle anlarda sevip sevdiğimin farkına varıyorum. Her kim ki bana İsa'nın gerçeğin dışında olduğunu ve gerçeğin onu dışarıda bıraktığını kanıtlarsa, o zaman ben gerçeğin yanında değil, İsa'nın yanında olmayı tercih ederim."¹²⁷

Dostoyevski'nin eserlerinin temelini Tanrı'nın varlığı sorunu oluşturur. Diğer sorunlar bir şekilde bu soruna oranla konum kazanır. Tanrı'nın varlığı sorunu, insanın bir cevap vermeden hayata yol bulamayacağı türden bir sorundur. "Ben Tanrı'yla bozmuşum; bana azap veren yalnız bu... İnsanların bu konularla ilgilenmeden nasıl yaşayabildiklerine şaşırıyorum. Ya gerçekten Tanrı yoksa!... Ya bu düşüncüyü insanların yarattığını söyleyen Rakitin haklıysa?... Tanrı yoksa yeryüzünün de, kâinatın da başı insandır. Mükemmel!... Yalnız Tanrısız erdemli olabilir mi insan? Mesele.. hep onu düşünüyorum.. böyle olunca kimi sever insan.. kime şükredip övgülerini yollar?"¹²⁸ Dostoyevski'yi, Tanrı inancının sarsılması durumunda ortaya çıkacak bireysel ve toplumsal sorunlar, en az Tanrı sorununun kendisi kadar ilgilendirir. Dostoyevski, en önemli eserlerinde bu karşıt olguyu tartışarak inancın ve inançsızlığın birey ve toplum hayatındaki yerini ortaya koymaya çalışır.

¹²⁷ Dostoyevski, *Mektuplar*, çev. Zeyyad Özalpsan, Ararat Yayınları, İstanbul, 1973, s. 71-72.

¹²⁸ Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler IV*, çev. Nihal Yazla Taluy, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 141.

Dostoyevski, “Tanrı nedir?” ya da “nasıldır?” diye sormaz. Tanrı sorunu onun için epistemolojik bir sorun değil, bir varoluş sorunudur. Ortaçağ filozoflarının başlıca tartışma konusu olan “anlayayım diye inanıyorum” (*credo ut intelligam*) ya da “inanayım diye anlıyorum” (*intelligam ut credam*) sorunu onu ilgilendirmez. Dostoyevski de inanan ya da inanmayan insanlar vardır. İnanan neye inandığını, inanmayan neye inanmadığı tam olarak bilmez. Onun bir kahramanı şöyle der: “İnanırım (*credo*), fakat neye olduğunu ben de bilmiyorum.”¹²⁹ Bilinmeyen Tanrı’dır, inanılan varlıktır. Onun bilinememesi, aklın kavrayış gücünün üstünde olmasındandır. Dostoyevski inanma konusunda Pascal’la birleşir: “Nasıl bir insanım? Nelere inanır, umudumu nelere bağlarım? Ben Tanrı’yı olduğu gibi bütün sadeliği ile kabul ediyorum. Şuna dikkat etmeliyiz: Tanrı varsa ve yeryüzünü gerçekten yaratmışsa onu Euclide geometrisi üzerine kurmuş. İnsan zekâsına ancak üç boyutlu kavrama gücü vermiştir. Bununla beraber, bütün kâinatın yalnız Euclide ilkelerine dayandığını şüphe ile karşılayanlar, hatta Euclide’de göre yeryüzünde kesişmesi imkânsız iki doğrunun belki sonsuzluğun bir yerinde birleşeceğini düşünenler çıkıyor. Azizim, akılım bunlara ermedikten sonra Tanrı’yı nasıl anlayabilirim? Açık söylüyorum bu çapta davaları çözebilecek güçte değilim ben. Zekâm Euclide çerçevesi içinde dünyasaldır. Bu çeşit meseleler, ancak üç boyuta akıl erdirebilenler için değil.”¹³⁰ Buna göre dünyasal boyutlar içinde düşünmeye alışık aklımız ve zihinsel kategorilerimizle Tanrı’yı kavramamız imkânsızdır. İman, olsa olsa bir içtenlik, samimiyet ve sevgi yönelimidir.

Dostoyevski için inancın kaynağı rasyonel ya da zihinsel değil, sezgiseldir. İnanma duygusu sevgiye dayanır ve sevgiden kaynaklanır. Onun kaynağı bilme ve anlama değildir. İnsan anladığı için değil sevdiği için inanır. Augustinus, Yunus, Mevlâna, Pascal, Kierke-

¹²⁹ Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler II*, çev. Nihal Yazla Taluy, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 207.

¹³⁰ Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler II*, s. 124.

gaard, Dostoyevski, Chestov, Jaspers, Marcel, Buber ve diğerlerinin birleştiği nokta budur. Sözü geçen bu filozoflarda Tanrı kanıtlanamaz ve kavranamaz. Tanrı'ya ancak bir aşk ve sevgi duymak söz konusu olabilir. Pascal da düşünmek aklın, inanmak da gönlün işidir. "Aklın aldığına inanmak pek doğal bir şeydir, bunun övünülecek bir yanı yoktur. Asıl iş insanın aklının almadığına inanması ve bunun için kendisini yenmesidir."¹³¹ Kierkegaard, Tanrı aşk, Jaspers'te insanın kendisine özgürlük yoluyla erişebileceği bir varlık, Marcel'de ise en yüce Sen'dir. İnanmanın temelinde olan duygu, sevgidir. Dostoyevski hiçbir baskıyı, otoriteyi, aracıyı, mucizeyi imana aracı kılmak istemez; böyle bir koşul gözetmeden salt sevgi, özgürlük ve içtenlik temelinden kaynaklanan bir inanma biçimini benimser.¹³²

2.2. Ruhun Ölümsüzlüğü Sorunu: Metafizik yönelimler, insan varlığını ruh ve beden olarak bölümlemek ve bu çerçevede ele almak isterler. Beden, bir organizma olarak doğaya aittir, doğanın bir parçasıdır. Ruh ise insandaki manevi soluğu, Tanrısal özü oluşturur. Pascal, metafizik gerçeği şu şekilde dile getirir: "Kopernikus'un görüşünün derinleştirilmesini hiç de uygun bulmuyorum. Ya bu!... Ruhun ölümlü mü yoksa ölümsüz mü olduğunu bilmem tüm hayatım için önem taşır."¹³³ Bu şekilde bu sorunun her şeyden önce bir yaşama ve varolma sorunu olduğuna, şu ya da bu şekilde bu soruna bir çözüm bulmadan hayatın sahih dokusuna nüfuz edilemeyeceğine işaret eder.

Dostoyevski'nin son eseri olan ve "inanmanın gerekliliğini" vurgulamak için yazdığını belirttiği *Karamazov Kardeşler* şu şekilde bitter: Alyoşa, Starets Zosima'nın direktifi doğrultusunda halkın içine karışmak için yola çıktığında çocuklar kendisine sorarlar: "Karamazov, dinin söylediği doğru mudur: Ölüler arasında yeniden dirilecek miyiz?" Alyoşa çocukların bu sorusuna şöyle cevap verir: "Elbette

¹³¹ Macik Gökberk, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, 207.

¹³² Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler II*, s. 158-167.

¹³³ Blaise Pascal, *Düşünceler*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Oluş Yayınları, İstanbul, 1966, s. 13.

yeniden göreceğiz birbirimizi, bütün bu olup bitenleri sevinçle anlatacağız birbirimize.”¹³⁴ Camus, Dostoyevski’nin büyük çalkantılar, kuşkular ve sarsıntılar içinde geçen sanatsal yaşamını bu cümlelerle noktalanması karşısında şunları söyler: “Böylece Krilov, Stavrogin ve İvan yenilmiştir. *Karamazov Kardeşler, Ecinniler*’i yanıtlar. Alyoşa açıkça ‘birbirimizi yeniden bulacağız’ der. İntihar ve delilik söz konusu değildir artık. Ölümsüzlük ve sevinçlerinden kuşkusu bulunmayan insanlar için bunların ne gereği vardır.”¹³⁵ Freud, Dostoyevski’nin ömrünün belirli bir döneminde kesin bir çözüme kavuşturduğu inama olgusu karşısındaki tutumunu onun nevrotik kişiliğine bağlar.¹³⁶ Ne var ki, Dostoyevski için inanma sorunu, özde insan olma, varolma sorunudur; ama bunun yanında bir devlet, toplum, adalet ve uygarlık sorunudur da. Sözgelimi *Ecinniler*’de materyalist Şatov bir devletin ancak inandığı Tanrı kadar güçlü olabileceğini söyler. Bu nedenle “güçlü tanrı imajı”, devletler ve toplumlar tarafından önemsenmiş; devlet ve toplumlar kendi tanrılarını yüceltmek için görkemli tapınaklar yaptırmışlardır. “Bütün uluslar tarihlerinin her döneminde tanrılarını, kendi biricik tanrılarını aramışlardır. Ulus, Tanrı’nın bedenidir. Eğer kendi tanrısı varsa, bir ulus kendi tanrısıyla dünyayı yeneceğine ve bütün öteki tanrıları kovacağına inandığı sürece gerçek bir ulustur. Bütün büyük ulusların inancı bu olmuştur. Hiç değilse tarihte belli bir rol oynamış ve insanlığa yol göstermiş olan ulusların.”¹³⁷

Kimi edebiyat eserlerinde, ruhun ölümsüzlüğü vasıtasıyla yeniden bir hayata kavuşma, sonsuz yaşama erme düşüncesi yer alır. Bu konuda bir tercih yapmak, var ya da yok olmayı tercih yapmaktır. Yok olmanın ezici baskısı karşısında, insanın sonsuz azap içinde de olsa varlığı tercih edeceğini söyleyen yazarlar vardır. Yok olma

¹³⁴ Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler IV*, s. 460.

¹³⁵ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, s. 122.

¹³⁶ Sigmund Freud, *Dostoyevski ve Baba Katilliği*, çev. Selahattin Hilav, Ataç Yayınevi, İstanbul, 1960.

¹³⁷ Dostoyevski, *Ecinniler I*, çev. İsmail Yergüz, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984, s. 286-287.

fikri, sürekli azapta olma fikrinden daha acı vericidir. Camus, bu düşünme biçimini “varlıkçı düşünce” olarak niteler. Varlıkçı düşünce, varlık ve varoluş karşısında, varlığı, anlamı, yaşamın değerini, ruhun ölümsüzlüğünü, adaleti, düzeni, ahlaki değerleri öncelleyen bir bilinç tutumudur. Saçmayı, anlamsızı, uyumsuzu, değersiz, ölümlülüğü öne çıkaran hiççi tutumla karşıtlık içindedir.

Sonsuz yaşam fikri, bu dünyadaki adalet idesinin kaynaklarından birini oluşturur. *Sisyphos Söyleni*’nde “Tanrı’yı yadsımıyorum, fakat onun için hiçbir şey de yapmıyorum” diyen Camus, *Yabancı*’da, bunun kendi kendisine sormaya değer bir şey olmadığını, zira oldukça önemsiz bir sorun olduğunu söyler kahramanına. Böylece, “Yeryüzündeki insan hayatını değerli ve anlamlı kılacak ne vardır?” sorusuna bir cevap üretebilme imkânını da yadsımış olur. “Şu halde hiçbir umudunuz yok mu? Tümüyle ölüp gideceğimiz düşüncesini mi taşıyorsunuz?” sorusuna, Meursault şu cevabı verir: “Evet!” Roman kahramanı böylece “İnsanların adaleti hiçtir, Tanrı’nın adaleti ise her şeydir” sözüne karşılık, “beni insanların adaleti mahkûm etti” diye cevap verir. İşin kötüsü, onun için bu adaletsizliği anlatabileceği, açıklayabileceği mutlak adaleti elinde bulunduran insanüstü bir merci de yoktur. Oysa insanın kaderi bir başka insanın elinde olmamalıdır. “Herkes gibi çamaşır değiştiren insanlar” diğer insanların geleceği hakkında hüküm vermemelidirler.¹³⁸

Tanrı yoksa, insan bir yazgı tarafından belirlenmemişse, elbette ki hayatın bir nedeni, amacı ve anlamı da olamayacaktır. Ölümsüzlük yoksa umut da yoktur; Kierkegaard bunu *Ölümcül Hastalık, Umutsuzluk*’ta inceler. Gerçek ölümcül hastalık, bedenin hastalığı değil, ruhun ölümsüzlüğü inancının yitirilmesidir. Kierkegaard şöyle der: “Eğer yaşamın yalnızca umutsuzluğu taşıyorsa gerisinin hiçbir önemi yoktur! İster zaferler, isterse yenilgiler söz konusu olsun, senin için her şey kaybedilmiştir, sonsuzluk artık seni hiç içine almaz, seni hiç tanımamıştır.”¹³⁹ Camus’nün uyumsuz felsefe-

¹³⁸ Bkz. Albert Camus, *Yabancı*, s.110-112

¹³⁹ Søren Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık, Umutsuzluk*, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997. 41.

sinde bu aşkın umuda yer yoktur. Umut gelecekte bekleni içinde olmaktır. Uyumsuzun geleceği yoktur. O, geleceğin ölüm yüklü olduğunu bilir ve ona kendisinden kaçınılması gereken bir şey olarak bakar. Uyumsuz kişilik, umut etmeyi bırakmıştır. Umut ona yabancı bir duygudur. Uyumsuz, umutsuzdur. Umudun yokluğu, Tanrı ve ruhun ölümsüzlüğü inancının yoksunluğundan kaynaklanır. Uyumsuzun türeme noktasında Tanrı ve buna bağlı olarak ruhun ölümsüzlüğü inancının yadsınışı vardır. Uyumsuz bilinç, ölümlü olmak düşüncesinden türeyen umutsuzluğu, ölümsüzlük inancının insana sunduğu mutluluğa tercih eder. Gerçi umudu ve mutluluğu arayanlar da yok değildir. Camus'ye göre onlar, "tanrılığı, mutluluğa değişen" kişilerdir.¹⁴⁰ Uyumsuzun evreni, tüm varlığı ile bu dünya içinde olacaktır. Uyumsuzun evreni, "ötesi olmayan" bir evrendir.

2.3. Değerler Sorunu: Tanrı'ya ve ruhun ölümsüzlüğüne inmayan bir insan erdemli olabilir mi? Sevebilir mi? İyi ya da kötü bir değer yargısı ortaya koyabilir mi? Dostoyevski bu sorunu şu şekilde ifade eder: "Tanrısız insan erdemli olabilir mi? Hep onu düşünüyorum. Böyle olunca kimi sever insan, kime şükredip övgülerini kime yollar?"¹⁴¹ Alyoşa "Tanrı yoktur ve her şey mübahdır" diyen "Büyük Engizisyoncu"nun yazarı İvan'a sorar: "Peki, dedi kaderli bir sesle: Ya taze bahar yaprakları, aziz mezarlar, mavi gök, sevdiğin kadın... nasıl yaşayacak, neyle seveceksin onları?"¹⁴² Camus, bu belirsiz tutumu şu şekilde dile getirir. "Hiçbir şeye inanılmıyorsa, hiçbir şeyin anlamı yoksa, hiçbir değere 'evet' demiyorsak, her şey olanaklıdır, her şey önemsizdir. Ne evet kalır, ne hayır; katil ne haklıdır, ne haksız. Kendini cüzzamlılara adayabileceği gibi, içinde insanlar yakılacak ateşleri de tutuşturabilir insan. Kötülük ve erdem de birer rastlantı ya da gelip geçici birer istektir."¹⁴³

¹⁴⁰ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, s. 122.

¹⁴¹ Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler II*, s. 141.

¹⁴² Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler II*, s. 173.

¹⁴³ Albert Camus, *Başkaldıran İnsan*, Çev. Tahsin Yücel, Verso Y., Ankara, 1990, s.3.

Böylece bu eylemlerden biri karşısında bir diğerini haklılaştıracak temel bir ölçüte ulaşmanın zorluğuna işarete der.

Bu anlayışa göre Tanrı inancı sevginin, sevincin, tüm erdemlerin ve yaşama gücünün kaynağıdır. Dostoyevski'ye göre Tanrı inancının ortadan kaldırılması halinde, bir davranışı iyi ya da kötü sayacak temel ölçüt de ortadan kalkacaktır. Böyle bir durumda her şey iyi, her şey mubah olacaktır. Bir sınır, bir yasak olmayacak; insan, kötü olduğu varsayılan bir eylemden de yüce bir değer uğruna yapılan eylem kadar zevk alabilecektir. İyi ve kötü gibi değer yargıları Tanrı inancına bağlı olarak içerik kazanmıştır. Tanrı inancının kaldırılması ile tüm bu değerler geçersiz kalacaktır. “Akıl hiçbir zaman, iyilik ile kötülük arasındaki farkı görebilecek, hatta yaklaşık olarak iyilik ile kötülüğü birbirinden ayırabilecek güce ulaşamamıştır. Tersine utanılacak derecede birbirine karıştırmıştır onları.”¹⁴⁴ Dostoyevski, İvan Karamazov’a, Tanrısal değerlerin inkârı anlamına gelen “Her şey iyidir” sözünü söyler. *Yabancı*’nın kahramanlarından biri aynı duyguyu dile getirmek için “Hiçbir şeyden nefret edemedim” der. Camus, *Sisyphos Söyleni*’nde “her şey iyidir” sözünü şöyle yorumlar: Her şeyin iyi olduğu yargısı, her tür değer dışında tutulmuştur. Bu, ölümlü olma bilincinden kaynaklanır. “Her şeyin tükenmediğini, tüketilmediğini öğreten ‘her şey iyidir’ prensibi bu dünyaya doyumsuzluğumuz ve yararsız acılardan hoşlanmamız yüzünden gelmiş bir Tanrıyı kovar bu dünyadan. Yazgıyı insan işi yapar.”¹⁴⁵

Dostoyevski'ye göre, iyi ve kötü ortadan kalktığında insan Tanrısal bir gurur ve sınırsızlığa ulaşacak, yaptığı hiçbir eylemden ötürü yargılanmayacaktır. Böylece “Tanrı’ya kanun yoktur” ilkesi ile insan kendi kendinin kanunu ve sınırı haline gelecektir. Bu özellik toplumsal hayatta bir kısıcılığa ve kaosa neden olacak; eylemleri için bir değer, bir ölçüt ve sınır bulamayan insan, kendi hayatı ve çıkarları için başkalarının hayatını ve çıkarlarını hiçe sayacaktır. Böylece “sürüngepler birbirini yiyecek” ve “insan insanın kurdu” olacaktır. İnsanlar kendi çıkarları için, koydukları bir takım kurallar çerçevesinde bir-

¹⁴⁴ Dostoyevski, *Ecinniler*, s. 286-287.

¹⁴⁵ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, s. 134.

leşseler bile bundan olumlu sonuç alamayacak, “kanunlara dayanarak dünyayı nizama sokacaklarını sananlar, İsa’yı reddettikleri için sonunda ortalığı kana bulayacaklardır; zira kan kanı çeker. Kılıcı kınından çeken, kendisi de kılıç altında can verir. İsa’nın verdiği söz olmasaydı, insanlar yeryüzünde iki kişi kalana kadar birbirlerini temizlerlerdi. Ama son kalan bu iki kişi bile kibrine gem vuramayarak kapışacaklar, birinden biri vurulacak, tek bir kişi kalacaktı; o da sonunda kendi kendine kıyacaktı.”¹⁴⁶ Bu yaklaşıma göre Tanrı inancı olmadan erdem ve adalet olamayacağı gibi toplumsal hayat ve kişiler arası barış, hoşgörü ve tahammül de olmayacaktır.

Kötülük sorunu, tarihin en köklü ve en eski değer sorunudur. Bu sorunun türevi olan, “Tanrı kötülüğü niçin yaratmaktadır?”, “Mutlak iyi olan bir Tanrı varsa kötülük niçin vardır?”, “Tanrı, insanlığın kötülüğünü mü istemektedir?” soruları, bir şekilde edebiyat eserlerinde karşılık bulur. Gündelik hayatta sık sık duyduğumuz “Neylersin, kader”, “karayazı” ifadeleri bile üstü örtük bir şekilde kötülük sorununa bir imadır. Her edebiyat eseri, bir bakıma “kötülüğün kaynağı nedir?” sorusuna verilmiş bir cevaptır. Bu sorunu tek Tanrı ile açıklayamadığı için, tarih boyunca kötülüğün kaynağını kötü bir ruha, insanlığın kötülüğünü isteyen bir tanrıya indirgeyen inanışlar da söz konusu olmuştur. Platon, kötülüğün mutlak olmadığını, iyilik ideasına vurgu yaparak söyler. O, *Devlet*’te “kötünün ideası olmaz” derken, *Parmenides* diyalogunda çok temel bir tutum ortaya koyar: Efendilik ve kölelik insanların işleridir. Efendilik ve kölelik, idealara göre değil insanların kendi doğalarına göre oluşturdıkları sistemden kaynaklanır. Efendi köleye göre efendi, köle efendiye göre köledir.¹⁴⁷ Augustinus da, *İtiraf*lar’da, Platon’un izini sürer: Tanrı mutlak iyidir. Onun karşısında mutlak kötülük yoktur. İyilik asıl olan, töz olandır. Kötülük ise insanların ilahi iradedden yüz çevirip dünyanın ve kendi bedenlerinin karanlıkları içinde hiçliğe doğru yönelmeleri durumunda ortaya çıkar.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler II*, s. 264.

¹⁴⁷ Platon, *Parmenides*, çev. Saffet Babür, Ara Yayınları, İstanbul, 1989, s. 36.

¹⁴⁸ Saint Augustine, *The Confessions of Saint Augustine*, çev. E.B. Pusey, The Modern Library, New York, 1999, s. 175.

Edebiyat eserlerinden bazıları cezalandırıcı bazıları bağışlayıcı, bazıları öfkeli bazıları müşfik bir Tanrı tasavvuru ortaya koyar. Çağımızın Tanrı tasavvuru, O'nun bağışlayıcılık ve rahmetini öne çıkaran bir nitelik gösterir. Bu yaklaşımda Tanrı'nın hayat olduğu, gerçek sevinç ve mutluluk olduğu teması üzerinde durulur. Tanrı ruhun ışıdır, kendisine inanılarak yaşanandır, sevinç ve huzurdur. Bunu Augustinus'un *İtirafı*lar'ında da bulabiliriz, Dostoyevski'nin, Tolstoy'un, Rilke'nin eserlerinde de. Dostoyevski, tanrısal bağışlayıcılığı, tanrısal inayeti yine en iyi dile getiren yazarlardandır: "Bize gelince, bize ancak o acıyabilir. O, hâkimi mutlaklıktır. O gün karşımıza çıkıp 'Veremli ve huysuz analığına, bir başkasının küçük çocuklarına kendisini feda eden o kız nerede? Canavarca davranışlarından iğrenmeden o murdar sarhoşa, babasına acıyan o kız nerede?' diye soracak, sonra da 'Gel' diyecek, 'Ben seni zaten affetmişim... Affetmişim ben seni... Şimdi de, pek çok sevdiği için günahlarını bağışlıyorum.'"¹⁴⁹

Metafizik gerçeğin edebiyat eserine yansıma biçimlerinden biri de kader ve rastlantı kavramları bağlamında gerçekleşir. Tanrı inancıyla, Tanrı'nın varoluş üzerindeki etkisi kader, bu inancın yadsınması durumunda varlığın ve varoluşun etrafında dönüp dolaştığı ana eksen olarak rastlantı kavramı öne çıkar. Kader, kişiyi tanrısal irade ile bağlantı içine sokup bir noktadan sonra olup bite-ni bu aşkın güce havale ederken, kişiyi Tanrısal istenç karşısında, bir başka deyişle elinde olmayanlar karşısında teslimiyete davet eder. Rastlantı durumunda ise bir "şans" faktörü, kişinin kendi dışındaki içkin etkenlerin belirleyiciliğine işaret vardır. Ama "öyle değil de böyle de olabilirdi, evden bir dakika önce çıkmış olsaydı kaza olmayacaktı" şeklindeki ifadeyi şansa, tesadüfe, rastlantıya havale eder. İster kader, ister rastlantı olsun, her iki durumda da, insanın kendi irade ve tercihini aşan bir etkenle ilişki içine girmesi durumu söz konusudur. Dostoyevski, eserlerinde betimlediği bazı karakterlerin şahsında şans, talih ve rastlantı kavramlarını öne çıkara-

¹⁴⁹ Dostoyevski, *Suç ve Ceza I*, çev. Hasan Ali Ediz, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1982, s. 59.

rır. *Suç ve Ceza*'da şu ifadeler geçer: "Onu felaketten kurtaran şeyin sadece bir rastlantı olduğunu görürüz. Oysa rastlantılar neler yapmaz... yakalanmayışını ustalığından çok rastlantıya borçludur."¹⁵⁰ "Delikanlı, bütün bu işlerde, sonraları, daima esrarlı bir hâl, tuhaflığa benzer bir şey, özel bir takım etki ve rastlantılar görmek eğilimini taşıdı."¹⁵¹ "Yarın akşam tam saat yedide, tefeci kocakarının kız kardeşi ve biricik can yoldaşı Lizavett'nın evde olmayacağını bu hesapça kocakarının akşamın yedisinde evde bir başına bulunacağını, ansızın, hiç beklenmedik bir biçimde, hem de tamamıyla bir rastlantı olarak öğrenmiş oldu."¹⁵²

İnsanın a priori değerlerden yoksun oluşu, hayatının anlamını Tanrı'ya inanmamak suretiyle kaybedişi, kendine ve giderek tüm evrene yabancılaşması, bilimden kendini ve içinde yaşadığı evreni aydınlatmada yeterince yararlanamayışı, hayatı ve varlığı akla-aykırı olarak görüşü; bütün bunlar, onu bir kesinlik ihtiyacı içine sokar. Böyle bir durumda, neyin doğru neyin yanlış, neyin iyi neyin kötü olduğunu bilmeden yaşaması, uyumsuz bilincin başlıca trajedisini oluşturur. O, değersiz ve kendi haline kalmıştır. Böyle bir durumda "her şey iyidir" der. Bu söz bile ona bazen doğru bazen yanlış gelebilir.¹⁵³ Her şeyin doğru ya da hiçbir şeyin doğru olmadığı bu bulanık değerler sistemi içinde *Yabancı*'nın kahramanı, annesinin cenazesi başında "uyuduğu, sigara ve sütlü kahve içtiği", "annesinin ölümünün ertesi günü utanç verici şekilde sefahate daldığı" için idama mahkûm edilir. Yargıç şöyle der: "Evet, bu adamı, bir anayı bir cani kalbiyle gömmüş olduğu için suçluyorum."¹⁵⁴ İdam mahkûmu bu durum karşısında şöyle der: "Kaderim, bana fikir sorulmadan tayin olunmaktaydı." Bu söz, insanın yeryüzündeki durumunu da açıklamak isteyen bir sözdür. Tayin eden kimdir? Camus'ye göre, hiç kimse değil; yalnızca "rastlantı." İşte her şeyin böyle baştan sona bir rast-

¹⁵⁰ Dostoyevski, *Suç ve Ceza I*, s. 225.

¹⁵¹ Dostoyevski, *Suç ve Ceza I*, 112.

¹⁵² Dostoyevski, *Suç ve Ceza I*, 111.

¹⁵³ Albert Camus, *Yabancı*, s. 86.

¹⁵⁴ Albert Camus, *Yabancı*, s. 85-91.

lantı oluşu fikri, absürt felsefenin çıkış noktalarından birini oluşturur. Çünkü rastlantının bir mantığı ve amacı yoktur; o bir nedenle ve amaçla açıklanamaz. Öyleyse, her şey saçmadır.

Camus'nün deyişi ile uyumsuz bilinç, Tanrısız bir evren ve yaşam dünyasını, rastlantı ve belirsizliklerle açıklar, daha doğrusu açıklayamaz. Çünkü açıklanabilir bir evren ve varoluş, kendi içinde bir nefesi, bir ideyi, bir mantığı, bir tasarımı, bir nedeni, bir anlamı barındırır. Varlık ve varoluş, böyle açıklanabilir bir temele oturtulamıyorsa, o zaman hiçbir şey açık ve anlaşılır değildir. Camus bunu, “Bir kez olsun bu açık diyebilsek her şey kurtulmuş olur” diye ifade eder.¹⁵⁵ İçinde yaşadığımız evren kapalı ve insanla sınırlı bir evrendir. Kierkegaard, Chestov, Jaspers, Marcel gibi kimi düşünürler, açıklanamayan evreni açıkladıkları, bulunamayan hayatın anlamını buldukları için “varlıkçı sıçrama” içine girmişlerdir. Camus’ye göre, “Bu zorlama umudun özü hepsinde de dinseldir”; Chestov, “aşkınlığı gerçekleştirmede güçsüz, deneyin derinliklerine inmekte yetersiz, başarısızlıkla altüst olmuş bu evrenin bilincine varmış bir durumdadır. Deneyde güçsüzlüğün kanıtından başka hiçbir şey bulamamıştır. Doyurucu bir ilkeye varmak için de hiçbir dayanağı yoktur. Bununla birlikte kendisinin de söylediği gibi, doğrulamasız olarak hem ‘aşkın olanı’, hem deneysel varlığı bir çırpıda kesinleyebilir.” Tanrıya ulaşmak ancak bir “sıçrama” ile mümkün olabilir.¹⁵⁶

Tanrı inancının yer almadığı bir algılayış biçiminde, rastlantı hayatın temeline oturur. Niçin buradayız ve olup bitenler neden başka türlü değil de bu şekildedir?” sorusunun tek cevabı, “hiç, öylesine, bunun bir nedeni yok” şeklinde olacaktır. Rastlantı, özgürlüğün yanında, hayatın niçin öyle olduğunu açıklayan en güçlü kavramdır. Hayattan yazgı kovulduğu zaman geriye, kişisel irade ve tercih kalacaktır; onlar da rastlantı tarafından kuşatılmaktadır. Dünyaya gelişim, dünyada olma durumunun zamansallığı, şu anda bir başka yerde değil de burada oluşum, kendi elimde olmayan bir hususu göz

¹⁵⁵ Albert Camus, *Yabancı*, s. 36.

¹⁵⁶ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, s. 40-43.

önünde bulundurmamı gerektirir. Eğer bunu yazgıya bağlayamazsam, rastlantıyı tam da hayatımın merkezine koymam gerekir. Camus, olayların gelişimini “rastlantı” sözcüğü ile açıklar. Sanık kumlukta sırf bir rastlantı sonucu bulunmuştur. Öyleyse cinayet de rastlantı sonucu işlenmiş, olup bitende rastlantı büyük rol oynamıştır.” “Talih ve rastlantı”nın rüzgârı içinde bulunan insan koşup giderken bir sokağın köşesinde, bir rastlantı kurşunu ile vurulup ölebilir.”¹⁵⁷

2.4. Hayatın Anlamı Sorunu: Pascal, yukarıda da değindiğimiz üzere, “ruhun ölümlü olup olmadığını bilmem bütün hayatım için önem taşır” demişti. Camus de, Pascal’da gördüğümüz bu varoluş öncelikli tutumu şu şekilde yineler: “Önemli bir bilim gerçeğine varmış olan Galilee, bu gerçek hayatını tehlikeye sokar sokmaz büyük bir rahatlıkla dönüverdi ondan. Bir bakıma iyi de etti. Uğrunda yakılıp ölmeye değmezdi bu gerçek. Dünya mı güneşin etrafında döner, güneş mi dünyanın çevresinde; hiç mi hiç önemi yok bunun. Kısacası değersiz bir sorun. Buna karşılık, hayatın yaşanmaya değmediği düşüncesine vardıkları için ölen nice insanlar görüyorum.”¹⁵⁸

Hayatın anlamı sorunu bir değerler sistemini gerektirir. Değersiz bir yaşamın anlamlı olabileceğini düşünmemek gerekir. Zira anlam demek değer demektir. Hayatın anlamlı olduğunu düşünmek, onun değerli olduğunu düşündürmektir. Hayatın anlamının ölçütü, ona atfettiğimiz değerlerdir. Bu değerlerin yokluğu, onun anlamını ölçmemizi de engeller. Camus, hayatın anlam ve değeri sorununun önemini kendi öznel çabası açısından şu şekilde ortaya koyar: “Hiçbir şeye sığınmadan yaşanabilir mi yaşanamaz mı, beni ilgilendiren tek şey bu. Bu alandan hiç dışarı çıkmak istemiyorum.”¹⁵⁹ Bu sorgulama, Dostoyevski’nin Tanrı inancı ve değerler sorunu önünde gösterdiği duyarlılığı anımsatır. Bu duyarlılık *Karamazov Kardeşler*’de, hapis-

¹⁵⁷ Albert Camus, *Yabancı*, s. 90-91.

¹⁵⁸ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Adam Yayınları, 1988, İstanbul, s. 14.

¹⁵⁹ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, s. 67.

haneye gitmekte olan kahramanın ifadesinde, “bunu anlamadan nasıl yaşarım, insanlar nasıl yaşar” diye dile gelir.

Görüleceği üzere, hayatın anlamı sorunu metafizik gerçek bağlamında en çok üzerinde durulan sorunlardan biridir. Tanrı sorununu çözümleyemeyen kişi, hayatını anlamlı kılmakta da zorluk çeker. Bu öyle bir temel ölçüt oluşturur ki, bütün varoluşa bir değer katar. *Ecinniler*’de “Tanrı yoksa yüzbaşı üniformamın ne anlamı var?” diyen kahraman, Tanrı sorununu varoluşun anlamı ve değeri ile ilişkilendirir. *Yabancı*’da, hâkim, Tanrı’ya inanmadığını söyleyen Meursault’a ‘Herkes, hatta ondan yüz çevirenler bile inanırlar ona. Bu böyledir ve bunun böyle olmadığından bir an şüphe etsem benim için de hayatın bir anlamı kalmaz’ der ve “hayatımın anlamı kalmasın mı istiyorsunuz yani?” diye sorar.¹⁶⁰ *Suç ve Ceza*’da, Raskolnikov, “Demek ki sen Allah’a çok dua ediyorsun, Sonya?” diye sorar. O da “Allah olmasaydı benim halim ne olurdu?” diye cevap verir.¹⁶¹

Metafizik gerçek erdemin, sevgi, hoşgörü ve dayanışmanın, toplumsal düzen ve adaletin kaynağıdır. Yunus Emre’nin, yaratılanı, yaratandan ötürü sevmek ve hoş görme anlayışında benzer bir yaklaşım vardır. O, Tanrı sevgisinin insanı bütün korku ve endişelerden uzaklaştıracağını söylerken de aynı duyguyu dile getirir.¹⁶² Dostoyevski’nin çeşitli eserlerinde defalarca belirttiği üzere, sevgi, şefkat, merhamet ve yaşama sevincinin kaynağı, Tanrı inancıdır. “Yeraltında kazma sallayan pek çok insan var. Evet, biz prangalı, özgürlükten yoksun olacağız. Ama büyük kaderimiz içinde sevinç için doğacağız; yokluğunda insanın yaşayamayacağı sevinç için... Tanrı var ve var olacak; zira insanlara sevinç bağışlayan Tanrı’dır; bu ona özgü bir ayrıcalıktır. Orada, yeraltında Tanrısız ne yaparım ben? Yalan söylüyor Raktin; onlar Tanrı’yı yeryüzünde kaldırırlarsa, yeraltında bizler ona kavuşacağız. Biz yeraltı insanları toprağın derinliğinden sevinç

¹⁶⁰ Albert Camus, *Yabancı*, s. 65.

¹⁶¹ Dostoyevski, *Suç ve Ceza II*, çev. Hasan Ali Ediz, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1982, s. 71.

¹⁶² Yûnus Emre, *Yûnus Emre Dîvanı*, haz. Faruk K. Timurtaş, Tercüman Yayınları, İstanbul, 1972, s. 46, 69.

tanrısına kasideler sunacağız. Yaşasın Tanrı ve O’nun sevinci.”¹⁶³ Kemal Tahir de aynı duyguyu, *Notlar*’da şu şekilde dile getirir: “Nietzsche yetmişbeş yıl önce ‘Allah öldü’ demişti. Bu haykırış, ‘insan dünya yüzünde yalnız kaldı’ anlamındadır. Aynı zamanda, artık yaşanmaz demeye de gelir. Çünkü artık ‘Ben’ bir uydurmadır.”¹⁶⁴

Tanrı inancı içinde yaşadığımız evreni anlamlı, anlaşılır ve açıklanabilir bir evren haline getirir. İnsan Tanrı’nın egemen olduğu bir dünyada ne olursa olsun kendini kendi evindeymiş gibi güvende hissederek. Aksi halde, rastlantı kavramına dayalı olarak açıklanabilecek bir varlık ve varoluşun, olsa olsa iğreti bir anlamı olacak, varlık ve varoluş kendini anlamlı kılan temelden yoksun kalacaktır. Tanrı’nın yadsınması, onun açıklanabilir oluşu imkânını da elden alır. Ne akıl, ne bilim, uyumsuza bu konuda yardımcı olabilir. Oysa içinde yaşadığı evrenin açıklanabilir bir evren oluşu, varoluşun anlamı açısından da önem taşır; “kötü nedenlerle de olsa, açıklanabilen bir dünya dost bir dünyadır.” Ölümle birlikte bilincin ve tinsel varlığın dağılışı, geriye açıklanamaz, izah edilemez bir toprak yığını bırakır. Bu uyumsuz evrende bilme olanaksızlığı giderek kesinlik kazanır. Hiçlik tek gerçek, umutsuzluk biricik tutum haline gelir. Böylece, bir “açıklanamazlık”, “kavranamazlık” durumu ortaya çıkar. Bu kapalılığın ve kavranamazlığın dayandığı temel, varlığın amaç ve tasarımdan yoksun oluşudur. Amacı olmayanın anlamı da yoktur. Evren, kendi gizleri içinde, akla-aykırılıklarla doludur.¹⁶⁵

Sonuç

Metafizik, yalnız kuramsal bir konu değildir; onun yaşantı alanına giren boyutları da vardır. Sözelimi, Tanrı ve ruhun ölümsüzlüğü, Kant’ın “antinomiler” olarak adlandırdığı bu konular, metafiziğin inanç, yani yaşantı boyutunu yansıtırlar. Metafizik, inanç ala-

¹⁶³ Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler II*, s. 143.

¹⁶⁴ Kemal Tahir, *Sosyalizm, Toplum ve Gerçek*, haz. Cengiz Yazoğlu, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1992, s. 107.

¹⁶⁵ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, s. 28-29.

nına giren yanıyla varoluşa, oradan da edebiyata yansır. Metafiziğin kuramsal yönü, kesinlik taşıyan bir bilim olup olmadığı felsefe alanında tartışılmış, hatta giderek felsefenin başlıca uğraş alanı olarak görülmüştür. Ne var ki, insanı bu kavramlar üzerine düşünmeye sevk eden, metafiziği kesin bir bilim olarak temellendirme ihtiyacı değil, kendi varoluşuna bir zemin bulma ihtiyacıdır. Edebiyat eserlerinde Tanrı hakkında bir kavrayış, bir teori, kavramsal düzeyde bir bilgi ortaya koyma hedefi güdülmez; daha çok bir duyarlılık ortaya konulmaya çalışılır.

Edebiyat, insanı anlama ve anlatma çabasında en güçlü ifade aracıdır. İnsan varoluşunda yer alan her şey edebiyatta da yer alır. Metafizik en geniş anlamıyla insan varoluşunda karşılık bulur. Edebiyat da gündelik hayattan beslenir. Onun toprağı ve besin alanı, varoluş alanıdır. Metafizik her zaman “gündelik dilin” doğasında olan bir şeydir. Zira o filozofların, ilahiyatçıların, kitaplarına girmeden önce gündelik dilde karşılık bulur. Bu nedenle edebiyatın ve metafiziğin yüz yüze geldiği alan, varoluş alanıdır. Metafizik algılar, edebiyat eserine bu somut zeminden sıçrar.

Yukarıdaki çözümlemelerden pek çok sonuca ulaşabiliriz; ancak konumuz açısından şunu söylemek önemli görünüyor: Tanrı sorunu başta olmak üzere metafizik gerçek bir bilgi sorunu olarak değil, ondan önce bir yaşama ve varolma sorunu olarak çıkar karşımıza. Tanrı ve ruh gibi idelerin aklın sınırları içinde bilinip bilinemeyeceği konusu, düşünce tarihi boyunca hem filozofların, hem de din adamlarının merak konusu olmuştur. “Tanrısız nasıl yaşanır?” sorusu ise yalnız filozof ve din adamlarının değil, edebiyatçıların ve sıradan insanların da merak konusudur. Tabii ki, Tanrı’yla nasıl iletişim kurabilirim, Tanrı’ya nasıl yaklaşabilirim, Tanrı’nın benim ve yaşadığım dünya üzerindeki etkisi ve anlamı nedir, Tanrı’yı nasıl sevebilirim, O’na nasıl inanabilirim, Tanrı’yı nasıl bilebilirim, Tanrı karşısında ne kadar özgürüm, Tanrısız erdemli olabilir miyim, Tanrı inancı ile hayatın anlamı arasında nasıl bir ilişki vardır, Tanrısız sonsuz hayat olanaklı mıdır, öldükten sonra ne ola-

cağın; bu ve benzeri sorular da pratik içerimli sorular olarak gündelik hayatta ve edebiyat eserlerinde karşımıza çıkan sorulardır.

İnsan hayal kurarken geleceğe özlem duyar. Geleceğe özlem duymak, gelecekte varolmaya özlem duymaktır. İnsan gelecekte ancak Tanrı'yla ve Tanrı'da varolabilir. Zira o geçmişte olduğu gibi gelecekte de kendini yokluk içinde hisseder. Bu duygu ancak Tanrı ile aşılabilir. Tanrı en açık şekilde kişinin kendisiyle kendini var ettiği, yokluktan alıkoyduğu, varoluş daralmasını aştığı temel varlıktır. Bu ilgi Rilke'nin *Dualar Kitabı* ve *Duino Ağıtları*'nda açık bir şekilde kurulur. Valery de, "Tanrı, yoksul yüreğimde biriken hüznle kendine çekiyor beni" derken aynı duyarlılık içinde çılgın ve dağınık bir yaşam biçiminden sonra, güneşli ve dingin bir sahile kavuşmuş gibidir. Kierkegaard, bir eserinde, inanmanın "en zor olan" olduğunu belirtmiş, imanı birey ve Tanrı arasında, ifade edilemeyen, başkasına anlatılamayan ve aktarılamayan bir sevgi bağı olarak görmüştü. Baudelaire ise Tanrı'yı sevmenin ona inanmaktan daha zor olduğunu belirtirken birey ve Tanrı arasındaki ilişkinin içsel boyutuna bir nakış daha atar, böylece metafizik sorundan metafizik gerçeğe geçişte görkemli bir im oluşturur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TÜRLER VE İFADE BİÇİMLERİ

TÜRKÇEDE ŞİİRİN YÜKLEMİ SORUNU*

Giriş

Türkçenin söz dağarcığında, daha *Divanü Lügat-it-Türk*'ten bu yana iki tür şiir anlayışına imkân tanıyacak bir yönelimin olduğunu söyleyebiliriz. *Dede Korkut Hikâyeleri*'ni, *Yûnus Emre Dîvanı*'nı ve Türkçenin başka kaynaklarını da dikkate aldığımızda bu iki farklı poetik yönelimin daha da belirginleştiğini görürüz. Bunlardan biri, yüklemi “söylemek” olan “*söylenen bir şey olarak şiir*”, ikincisi ise yüklemi “yapmak”, “yazmak”, kurmak”, “dizmek”, “düzme”, “tertip ve terkip etmek” olan “*inşa edilen bir yapı olarak şiir*” anlayışıdır.

Söz, yazıyı önceler. Bir toplum, yazan ve okuyan bir toplum olmadan önce söyleyen ve konuşan bir toplumdur. “Söylemek” ve “dinlemek”, sözlü geleneğin özünü oluşturur. Sözlü gelenek, başlıca bu iki edimle kendi kendini üretir, çoğaltır ve yaşatır. Türkçenin de, şiiri nitelleyen öncelikli yüklemi, “söylemek”tir. “Şiir söylemek”, başlı başına bir iletişim biçimidir. *Bir inşa biçimi olarak şiir* ise temelini “dizmek” (*tizmek*) ve “düzme” (*tüzme*) yüklemelerinde bulur. Dizilen ve düzülen bir yapı olarak şiir, çağdaş sanatın özünü oluşturan kurguya, imgesel üretime imkân tanır. Burada şiir, “amacı kendi içinde olan” (*autotelos*) estetik bir yapı olarak ortaya çıkar. Bugün şiire ilişkin söylenen “dizme”, “düzme”, “yazma”, “yapma”, “kurgulama”, “üretme”, “tertip ve terkip etme” yüklemelerini “inşa” üst başlığı altında toplayabiliriz. “Bir inşa biçimi olarak şiir”de, şiirin estetik bir yapı olarak be-

* *Turkish Studies*, Volume 7/4, Fall 2012, p. 519-532.

lirginlik kazanması, “amacı kendi içinde olan” sanatsal bir değer olarak ortaya çıkması söz konusudur.

Bir inşa biçimi olarak şiir, varoluş ortamı içinde, belirli kuralları, estetik yapısı, kültürü ve geleneği olan sanatsal bir üretilimdir. Burada şiir, bir sanat olma bilincinden hareketle belli bir kültür, birikim ve gelenek içinde üretilir. Şiir, bir tasarım ürünü olarak baştan sona şairine aittir. Onda rastlantıya, nedeni bilinmeyen söyleyişlere yer yoktur. Şair, tam olarak şiirinin mimarı konumundadır. Bu yaklaşım ilhamı yadsınamakla birlikte ona şiirin oluşum süreci içinde öncelikli bir yer vermez. Ustalık ilhamda değil, temayı, bir tür şiir bilgisi ve tekniği ile, estetik bir duyarlık içinde şiire dönüştürebilme becerisindedir. Bu yaklaşımın bir sonucu olarak söylersek; “şiir yazmak” ifadesi, şiirin öncelikle estetik bir yapı olarak ortaya çıkışını, ikinci olarak da bir zanaat biçimi olmaktan çıkarak “amacı kendi içinde olan” bir etkinlik haline gelişini ifade eder.

1. Sorunun Felsefi Kökeni

Stephan Zweig, *Yaratıcılığın Sırrı* ismiyle Türkçeye çevrilen eserinde sadece şiiri değil, tüm sanatsal üretim sürecini bir ilham, bir içe doğuş, bir kendinden geçiş (*extase*) hâli olarak ele alır. Şöyle der: “Sanatkârın yaratırken *kendine malik olmayışı*, belki de ilk anda mantıksız gibi görünecektir. Fakat düşünelim: Hakikatte sanatkâr, ancak bir nevi kendinden geçişle, bir *extase* ile yaratabilir. Nitekim bu Yunanca kelime *kendi dışında olmak* demekten başka bir şey ifade etmez.”¹⁶⁶ Buna göre sanatsal üretim, bilici aşan, zihinsel uyanıklığın ötesine geçen bir anlam taşır. Sanatçı eserini bilinçle, belirli bir teknikle, belirli kurallara bağlı kalarak değil, aksine hiçbir şekilde izah edilemeyecek, doğası aydınlatılamayacak bir ilhamla, bir kendinden geçişle üretir. Sanat eseri, bir inşa süreci değil, sanatçının vecd hâli içinde oluşturduğu bir ilham eseridir. Şair,

¹⁶⁶ Stephan Zweig, *Yaratıcılığın Sırrı*, çev. Melahat Özgü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1949, s. 38-39.

ilhamın eli ve aracı durumundadır. Burada sanatta iki eğilim kendini gösterir: (1) İlham ve yaşantı eseri olarak sanat eseri, (2) bilgiye ve kurguya dayalı, teknik bir yapı olarak sanat eseri.

Batı dillerindeki “poesie”, “poetry”, “poésie”, “poesia”, “poema” gibi ifadeler, köken olarak “yapma, biçimlendirme, oluşturma” anlamlarına gelen Grekçe “poîêsis” fiilinden türerler. “Poiéo” yapmak, üretmek, imal etmek, meydana getirmek, uygulamak, ortaya çıkarmak, neden olmak, kurmak, şekillendirmek, yoğurmak; “poîêma”, yapılmış, imal edilmiş şey, şiirsel eser, şiir; “poîêsis”, yapma, biçimlendirme, oluşturma, şiir sanatı; “poietes”, şiir yapan, şiir yazan kişi, ozan, şair; “poîêtikê tékhnê”, şiir sanatı anlamlarına gelir.¹⁶⁷ Bu etimolojik noktadan hareketle söylersek, batı dillerinde, şiiri yapma, kurma ve oluşturma olarak görme eğilimi vardır. Kökenbilimsel anlamda o bir esin durumundan çok bir ustalığı, mahareti ve tekniği ifade eder.

Bununla birlikte, şiir üzerine ilk sorgulamalardan biri olan *İon* diyalogunda, Platon, şiiri bir ilham eseri olarak görür. Ona göre şair şiirini bir esrime, bir coşku ve cezbe içinde söyler. Şöyle der: “Büyük epos (destan) şairleri o güzel şiirlerini sanatla değil, tanrı ilhamıyla, tanrı cezbeleriyle yaratırlar. Büyük lirik şairler de öyle. Korybantlar (Kybele’nin rahipleri) ancak kendilerinden geçtikleri zaman dönmeye başladıkları gibi, lirik şairler de herkesin bildiği o güzel şarkılarını yaratırken kendilerinden geçmişlerdir... Tanrı vergisi olmayınca kimse şiir söyleyemez, gelecekte haber veremez. İşte şairler, o güzel sözleri sanatla değil, bir Tanrı vergisiyle söylerler.” Şairler, şiirlerini bir sanat bilgisi ve kültürü ile değil, Tanrısal bir güç, esin, bağış ve esrime ile söylerler. Bu nedenle, onlar tanrısal esinin tercümanı, gaipten duyumlar alan esrarlı kişilerdir.¹⁶⁸

Aristoteles’e göre şiir bir “taklit” (*mimesis*)’tir. O, bu görüşüyle şiiri teknik bir çalışma haline getirir. Bir olayı, bir yaşantıyı, bir nesne-

¹⁶⁷ Bkz. Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2004, s. 307

¹⁶⁸ Platon, *İon*, çev. İhsan Bozkurt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 17-19.

yi öykünen şair, şiirini belirli kurallar dâhilinde, belirli bir tekniğe göre üretir. Bu poetik tutumda şiir, şairin cezbe, kendinden geçme hâli içinde söylediği bir şey değil, kendi iradesi ile, bilinçle, teknikle ürettiği estetik bir yapıdır. Şair, esinin basit bir aracısı değildir burada; dili kullanan, şiiri yapan, şiir tekniğini kullanan kişidir. Şiir taklit'tir, ama basit bir taklit değildir. Şair, anlatımında “güzelleştirilmiş bir dil” kullanan kişidir çünkü.¹⁶⁹ Güzelleştirilmiş dil de sanatın ve şiirin bir inşa, kurgu ve imgelem ürünü olarak ortaya çıkışını ifade eder.

İlham, içe doğuş özelliği ile eski dönemlerde “kâhinlik”, “gaipten haber verme” gibi davranış biçimleriyle de ilişkilendirilmiştir. Nitekim Platon, yukarıda yaptığımız alıntıda şairlerin “gelecekte haber verme” özelliklerine işaret eder. İbn Haldun da *Mukaddime*'de, kâhinlik babında, hayal gücü oldukça gelişmiş olan kimi kişilerin şiirler tertip ederek gelecekte haber verdiklerini söyler.¹⁷⁰ Burada gelecekte haber vermek, doğrudan şiir ve şairlikle alakalı bir durum olarak görülmez; bazı ilginç kişilerin geleceğe ve gaibe yönelik sözler söylerken, şiir şeklinde konuştuklarından, haberlerini, belki de sözün etkisini artırmak için şiir şekelinde verdiklerinden söz edilir. Şiir söylemenin bu şekli, falcılık, büyücülük ve kâhinlikle ilişkilendirilir; akıllı ve sağduyuyu aşan bir faaliyet alanı olarak görüldüğü için tasvip edilmez. Kur'an-ı Kerim'de şairler hakkında geçen olumsuz ifadeler de¹⁷¹ ne aşağıda sözünü edeceğimiz “bir söyleme edimi olarak”, ne de “bir inşa biçimi olarak” şiire karşılık gelir. Burada, şairliğin bir sanat, bir bilgelik tutumu olarak algılanmasına değil, bir tür meczupluk, kâhinlik, falcılık ve büyücülük faaliyeti olarak görülmesine karşı çıkış söz konusudur. Rasyonel ve bilimsel bilginin öne çıkmadığı dönemlerde, mesajlarını şiir şeklinde veren kâhin ve büyücüler, bu şekilde kendilerinde doğüstü güçler bulunduğunu izlenimini uyandırarak insanları etkilemeye çalışmışlardır.

¹⁶⁹ Bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, s. 11, vd.

¹⁷⁰ İbn Haldun, *Mukaddime I*, çev. Zakir Kadiri Ugan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1988, s. 263.

¹⁷¹ Şuara Suresi: 224-225.

2. Türkçenin Poetik Yönelimleri

Türkçenin gündelik kullanımında “şiiir” kavramının yanında onun oluşum ve üretim sürecini aydınlatacak açık bir fiil yoktur. En çok kullanılan “yazmak”, “söylemek”, “dizmek”, “düzmek”, “inşa etmek”, “yapmak” fiilleri, şiiirin oluşum sürecini ne ölçüde açıklar, bu sürece ne kadar uygun düşer? Türkçenin mantığı içinde “yazmak”, “söylemek” gibi ifadeler, şiiir üretimini nitelemek için kullanılmasına karşın yine de şiiirin “ne yapıldığı” konusunda açık bir kavrayış yokmuş gibi görünür. “Şiiir söylemek” diyenler şiiirin söylenen, “şiiir yazmak” diyeler de “yazmak”, “inşa etmek”, “üretmek” eylemi ile “yapılan bir nesne” olduğunu öne çıkarırlar. Ama şiiir, şarkı söylemek, masal anlatmak, resim yapmak, hayal kurmak gibi apaçık bir fiille birlikte gelmez. Ne yazmak, ne inşa etmek, ne de söylemek yüklemi, onun üretim biçimini, poetik zeminini tam olarak aydınlatabilir. Şiiirin ne yapıldığı konusunun, şiiir sanatının kadim bir ifade biçimi olmasına ve köklü bir şiiir geleneğimizin bulunmasına karşın, Türkçenin mantık biçiminde boş bırakıldığı söylenebilir. Bu boş bırakmanın, dilin zihniyetindeki bilinçli bir tercihten kaynaklandığı yorumu da yapılabilir. Zira şiiirin yüklemi sorunu sadece bir dil sorunu değil, bir şiiir ve sanat anlayışı, bir epistemoloji ve poetika sorunudur da. Her şair şiiirin yüklemi sorununa bizzat kendisi cevap verecek, dilin mantığındaki boşluğu kendi poetik anlayışı ile bizzat kendisi dolduracaktır.

Hemen her dilde isimle fiil arasında mantıksal bir bağ vardır; ismin yanına, onun niteliğine uygun bir fiil gelir. “Duvar örmek gibi”, “odun kesmek” gibi. “Duvar”la “kesmek” fiili yan yana getirilmez. Kimi durumda isim ve fiil arasında doğrudan bir bağ vardır. İlk söylenen kelime isim, ikincisi ise fiil yerine geçer: “Yemek yemek” gibi, “yazı yazmak” gibi. Eski Türkçeye baktığımızda, gerek *Divanü Lügat-it Türk*’te, gerekse *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde de zihinsel eyleme yönelik bu tür ifadeler rastlarız: “sav savlamak” (atasözü söylemek), “soy soylamak” (destan söylemek), “boy boylamak” (destandan parçalar söylemek)¹⁷² “ötkünç ötkünmek” (hi-

¹⁷² Muharrem Ergin, Muharrem, *Dede Korkut Kitabı I*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1958.

kâye anlatmak) gibi.¹⁷³ Türkçe, isimlerden fiil türetme kapasitesi oldukça yüksek bir dildir; “güneş”ten “güneşlenmek”, “dert”ten “dertlenmek”, “gübre”den “gübrelemek”, sopa”dan “sopalamak”, “kış”tan “kışlamak” gibi fiiller üretilir. Bunun yanında “şiiir şiiirlemek”, “koşuğ koşuğlamak” gibi bir söyleyiş biçimine rastlanmaz. Bunun yerine *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde Türk dilinin poetik tutumunu yansıtabilecek iki tür ifade biçimi geçer: (1) Dede Korkut gelir, destan söyler (soy soylar, boy boylar), (2) “Dede Korkut gelir, hikâye düzer (olayı destanlaştırır). Bu ifadelerin ilkinde geçen “söylemek”, ikincisinde geçen “düzmek” yüklemeleri, Türk dilinin temel poetik eğilimini göstermesi açısından önemlidir.

2.1. Bir Söyleme Biçimi Olarak Şiir: Söyleme, yazmayı önce-ler. İnsan yazmandan önce söyleyen bir varlıktır. Yazılı gelenek oluşmadan önce sözlü gelenek oluşmuş, insanlar kendi aralarındaki iletişimi ve aktarımı bu geleneksel zemin üzerinden sürdürmüşlerdir. Şiir geleneğimiz, bir koluyla sözlü gelenek içinden türemiştir. “Soy soylamak”, şiirin, söylemeye bağlı bir ifade biçimi olduğunu ifade eder. Dede Korkut, belirli bir hadise üzerine belirli bir mekân gelir, belirli bir topluluğa karşı soy soylar, boy boylar; bu şekilde bir mesaj verir. Artık bu bir olay, bir “mesele” üzerine konuşma, paylaşımda bulunmadır. “Soy soylamak”, sıradan konuşma dilinin dışına çıkıp şiirsel söylemeyi, coşkulu, akıcı, destansı, etkileyici, ikna edici ve eğitici söylemeyi ifade eder. Bu söylem, saygı uyandıran, ikna eden, öğüt veren, yol gösteren bir söyleme biçimidir. “Şiir söyleme” canlı bir hadisedir. Canlı bir dekoru, canlı bir mekân, canlı karakterleri vardır. Şiir, o an orada yaşanan bir haldir, bir varoluştur. O an, orada bulunanlara, o an orada olup bitmekte olan bir konuda belirli bir işlevle, belirli bir amaca yönelik şiir söylenir.

Bugünkü anlamda bilim ve felsefe yokken, insanlar kendi yaşam deneyimlerinden ürettikleri hikmeti şiir şeklinde ifade etmişlerdir.

¹⁷³ Kaşgarlı Mahmut, *Divanü Ligat-it Türk*, çev. Besim Atalay, Tür Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1999, s. 160.

Bu çabanın felsefî ve bilimsel düşünceye giden yolda önemli bir adım oluşturduğunu söylemek gerekir. Giambattista Vico, iyi ve kötü değerleri etrafında merkezileşen ve şiir formunda ifade bulan hikmeti, felsefî bilgiyi önceleyen bir aşama olarak görür¹⁷⁴ Sözlü geleğimize baktığımızda, ozanın, hikmeti kendi dilinde cisimleştiren model kişilik olduğunu görürüz. O, yalnız kendisinden ibaret değildir. Denebilirse, toplumun kendisinde ifade bulduğu, cisimleştiği ortak bir benlik, ortak bir bilinçtir de. Toplumun gören gözü, söyleyen dili, hissedeni yüreği, etkilenen vicdanıdır. Halk doğrudan söylememiş, ozanların, şairlerin ifadesinde kendisini bulmuş, bu ifadelere katılmış, giderek onlarla özdeşleşmiştir. Ozan, o an, orada bulunanların duygularına da tercüman olabilecek, onların duygularını da kendine katabilecek şekilde söyler şiirini. Bu söyleme, hatırlatıcı, eğitici öğretici, terbiye edici olabileceği gibi, kahramanlık, ölüm, göç, ayrılık gibi bireysel ve toplumsal düzeyde yaşanan olaylar üzerine de olabilir. Burada tıpkı Dede Korkut örneğinde olduğu gibi, ozan gelir, yaşantıyı destanlaştırır, olayı söz planında yeniden kurarak ona yeni bir değer boyutu ekler. Bu değer boyutu artık hem estetik, hem etik, hem de eğitici bir nitelik taşır. Ama bundan önce, halkın, kendi yaşam deneyiminden çıkan hikmeti, bir ozanın dilinde nesnel hale getirmesi, sürekli kılması ve sözlü gelenek içinde yaşatması söz konusudur.

Bununla birlikte “şiir söyleme” ifadesinde bir takım sorunların bulunduğunu da söylemek gerekir. Söz gelimi, söylemede, doğrudan sözün kalıcılığı gözetilmez. “Söz uçar gider” ifadesi buradaki en önemli sorun alanına işaret eder. Söyleme, ezberlemeyi içerse de yazıyla kayıt altına almayı içermez. Onun kalıcılığı, ancak hafızada kayıt altına alınmasıyla mümkündür. Sözlü gelenekteki destan ve hikâyeye örnekleri, asırları aşarak, zamana karşı koyarak kendine bir hayat arayabilir. Dede Korkut’un soy soylaması, boy boylaması, hikâyeye düzmesi, kendi zamanındakilere olayı bir üst dilden duyurmak, anlatmak ve yaşananlara bir değer boyutu katmak olduğu kadar, gele-

¹⁷⁴ Giambattista Vico, *Yeni Bilim*, çev. Sema Önal, Doğu Batı Yayınları, Ankara, s. 150, vd.

cek kuşaklara yaşantıyı destan formunda miras bırakabilmektir de. Ancak onlar da, oldukları gibi değil de, zaman içinde değişerek, güncellenerek, yeni zamanların zihniyetine ve söyleyiş biçimine uyarlanarak yeni bir hayat alanı bulabilirler kendilerine. Sözlü geleneğin doğasında o an orada bulunanlara, o an orada yaşayanlara söyleme esastır. Ezberleyen kişi, şiiri, destanı, hikâyeyi, farklı zamanlarda, farklı mekânlarda, farklı kişilere söyleyebilir, farklı ortamlarda yorumlayabilir. Sözlü gelenek zaman içinde bu şekilde yaşar. Ama bu arada zamana yenik düşerek tümüyle hafızalardan silinen sözlü gelenek ürünlerinin olduğunu tahmin etmek de zor değildir.

Söyleme kültürü yaşam deneyimleri etrafında merkezileşen bir tarz ortaya koyar. Şair, şiirini tahsil ettiği bilgiye dayanarak değil, kendi yaşam deneyiminden süzülüp gelen bir sezgiyle, bir içe doğuşla söyler. Sözlü gelenekte, önemli olan sözdeki sanatsallık değil, nasıl, ne şekilde ve kim tarafından söylendiği de değil, ne söylendiğidir. Şair, söyleme eyleminde aracı konumundadır; sadece kendine geleni söyler. Bir ilham ve içe doğuş ekseninde bulunur. Burada “söyleyene değil söyletene bak” sözüyle şiir, şairin tasarrufundan çıkarılıp açık olmayan bir etki alanına doğru geri götürülür. Sözelimi, ilham, Yûnus’a göre de, bir yaşantı sonucu gönüle bazı duyguların dolmasıdır.¹⁷⁵ Onun şiirinin kaynağı, tahsil edilen bilgi, kültür değil, temelini aşkta bulan bir gönül yaşantısıdır. Hatta Yûnus okuma ve yazma bilmenin kişiyi kibre sürükleyebileceği ihtimali üzerinde bile durur. Zâhiri anlamda ilim, aşk söz konusu olunca susar, söyleyecek söz bulamaz. Çünkü aşk bir ilim konusu değil, yaşantı konusudur. Bu söyleme biçiminde şair, bir üretici konumunda değil daha çok alılmayıcı konumunda bulunur; etki dışarıdan gelir. “*Miskin Yunus bu sözi kendüzinden eyitmez*” diyen Yûnus, bu poetik tutumu dile getirmek için de “*Işk sözini söyleyen cümle kudret dilidür / Diyen ol işiden ol gören ol gösteren ol / Her sözi söyleyen ol suret can menzilidür*” der. Bu durumda söylenebi-

¹⁷⁵ Yûnus Emre, *Yûnus Emre Dîvanı*, haz. Faruk K. Timurtaş, Tercüman Yayınları, İstanbul, Tarihsiz, s. 50.

lecek şey, “Ben söylemedim, söylättirildim, ben sadece aracıyım.” ifadesidir. Şair, niçin o şekilde söylediğinin cevabını vermez, veremez. Zira söz o şekilde gelmiş, o şekilde hissedilmiş, o şekilde yaşanmış, o şekilde söylenmiştir. Poetik gerekçe açık değildir.

“Söyleme”, sözlü geleneğin temelini oluşturur. Bu gelenek içinde söz, hep bir işlevle ortaya çıkar. Bu durum sözün bir içe sahip olması anlamına gelir. Eğer sözün bir içi yoksa anlamı da yoktur. Geleneksel söyleme sanatı “absürt”ü, “anlamsız”ı tanımaz. Onun içi doludur. Söylenenin işlevsel yönünü Yûnus’un şiirlerinde açıkça görürüz. Şöyle der: “*Keleci bilen kişinin yüzünü ağ ide bir söz / Sözi bişürüp diyenün işini sağ ide bir söz.*” Sözün en önemli işlevlerinden biri, insanlar arasındaki ilişki ve iletişimi, nefret ve düşmanlığı önleyerek olumlu yönde geliştirmesidir. İnsan en çok sözle ilişkide, konuşmada, sözü söyleme biçiminde insan olma vasfına erişir. Yûnus, “iyi söyleme”yi, “keleci pişirme” olarak niteler. “*Söz ola kese savaşı söz ola bitüre başı / Söz ola ağulu aşı bal ile yağ ide bir söz*” derken, “keleci pişirme”nin ne olduğunu izah eder. Aynı şiirdeki şu mısralar da ilgi çekicidir: “*Kişi bile söz demini dimeye sözün kemini / Bu cihan cehennemini sekiz uçmağ ide bir söz*” Buna göre kötü söz ve davranışla cehennem haline gelen dünya, yine sözle, ama bu sefer iyi sözle cennet haline gelir.¹⁷⁶

Dünyayı dönüştürmek isteyen kişinin öncelikle onu dilde dönüştürmesi gerekir. Dünyayı dilde dönüştüremeyen kişi, onu gerçeklik alanında da dönüştüremez. İnsanî değerlerin egemen olduğu bir varoluş tarzı, dünyanın ancak bu değerlere uygun bir şekilde söze dökülmesi ile mümkün olacaktır. Yûnus Emre’de söyleme edimi, güzelliğini bu işlevden alır. “*Söz var kılur kayguyu şâd söz var eyler bilişi yad / Eger korlık eger izzet her kişiye sözden gelür.*” Bu nedenle sözde “kıyl-ü-kâl” olmamalı, gönülden gelip gönüle gitmeli. Gösteriş amacı taşımamalı, bilgiçlik taslamamalı, kırıncı olmamalı. Öz olmalı, manadan haber vermeli, gönüllerin pasını silmeli.

¹⁷⁶ Yûnus Emre, *Yûnus Emre Dîvanı*, s. 78, 79.

Söz, bu yapıcı, onarıcı ve iyileştirici yönüyle, söyleyenin ve dinleyenin benliğinde bir rahatlama ve genişleme oluşturur. “*Sevdüğüm söylemez isem sevmek derdi beni boğar*” diyen Yûnus¹⁷⁷ şiirin yüklemi olarak bir kez daha “söyleme”yi öne çıkarır; ama bundan önce anlam itibarıyla “kurtulmak”tan söz eder. Buna göre şiir, söylemektir, ama söylerken “kurtulmak”tır da.

Yûnus, sözün okumak ve yazmakla ilgisi üzerinde durmaz; onu asıl ilgilendiren şey sözün gönülle, aşkla ve aşkın olanla ilgisidir. O, sözü, türediği kaynak ve insan ruhu üzerindeki etkileri açısından ele alır. Son kertede sözü söylemek de, dinlemek de, anlamak da bir aşk ve gönül işidir. “*Işksuzlara benüm sözüüm benzer kaya yankusına*” derken, aşkın, sözün oluşması ve özünsenmesindeki işlevine işaret eder. Böylece sözü söyleten de, söze anlam kazandıran da, anlaşılmasına vesile olan da, sözün gönüldeki karşılığı, hissedilme ve yaşanma derecesidir. Bu açıdan bakıldığında, Yunus’un şiir ve sanat anlayışı, sanatın değerini kurgulama gücündeki başarı ile ölçen çağdaş sanat anlayışlarından farklıdır. Hissedilmeyen, yaşanmayan ve kişinin varoluşunda belirli bir karşılığı olmayan söz, içtenlik ve sahlilikten yoksun olacaktır. Bu nedenle şiirinin çıkış noktası, sözün kaynama merkezi, sözün söz olma değeri açısından önemlidir. Aynı şekilde sözün anlaşılmasında da bu karşılık gerekir. Zira ancak kendimizde karşılığı olan sözü gerçekten anlayabiliriz.

Görüleceği üzere sözü söylemek kadar, onu dinlemek ve anlamak da bir ustalığı gerektirir, bir adaba ve yaşantıya dâhildir. Yûnus sözü, manayı anlayanlara söyler, anlamayanların sözden alacakları bir nasip yoktur. Söylemek, nasıl ki bir olgunlaşmanın ürünü ise dinlemek de aynı şekilde bir olgunlaşmanın ve terbiyenin ürünüdür. Sözü dinleyen, sözle kendini yeniden inşa eder, yeniden diriltir. Buna göre varlığın temelindeki “ol” (*kûn*) sözü nasıl ki varlığın temeli ve varoluş ilkesi ise, söz de öylece her an canlılığı ve diriliği sağlayan, ruh-

¹⁷⁷ Yûnus Emre, *Yûnus Emre Dîvanı*, s. 55, 56, 69.

lara neşe ve sevinç veren bir varoluş ilkesi olarak dostluğu, sevgiyi ve umudu aşilayarak insandan insana, gönülden gönle akıp gider. Sözü anlamak, manasını anlamak ve ona göre davranışta bulunmaktır. Söz arife, ma'rifet ehline söylenir, sözün değeri ve anlamı bu tür kişiler için daha açıktır. Yûnus, “*Gine biz bahri olduk denizden gevher aldık / Sarraf gerek gevherün kıymetini bilesi*” derken¹⁷⁸ sözün değerini ve bu değerın algılanmasında alımlayıcıya düşen görevi dile getirir. Bu arifliği, bir tanıklık olarak ifade edebiliriz. Sözü söylemek kadar dinlemek ve anlamak da bir hikmet ve olgunluk belirtisidir. Sözün anlamı, ancak bir aşinalıkta aydınlanır. Bu aşinalık Yûnus'ta “haldaşlık” olarak geçer. O, anlamayı mümkün kılacak derin empati gücünü, böyle bir ruh akrabalığı ile açıklar. Ona göre halden, ancak “haldaş” olan anlar. “*Derdsüzlere benüm sözüm benzer kaya yankusına / Haldaşı bilür kişünün gönlinde gizlü razını*” derken¹⁷⁹, “haldaşlığın”, dinleme ve anlamadaki payına işaret eder. Söz, manadan haberi olan, canında aşk eseri taşıyan kişiye söylenir. Şu halde söylemek kadar dinlemek de söylemenin adabına dâhildir. Söylemek edepli, hikmetli bir eylemdir. Dinlemek de öyledir.

Divanü Lûgat-it-Türk'te “söylemek”le yaklaşık anlamlara sahip olan başka yüklemeler de geçer. Bunlardan biri “ayılmak” sözcüğüdür. Bu sözcük, “anğar söz ayıldı” (ona söz söyledi) şeklinde cümle içinde örneklenir. “Ayturmak” da “söz söylemek, söz söyletme” anlamında kullanılan bir sözcüktür. “O bana söz söyletti” anlamında “Ol manğa söz ayturdı” cümlesiyle örneklenir.¹⁸⁰ Yûnus Emre de bu yüklemi “eyitmek” şeklinde bir mısırada kullanır; “*Mis-kin Yûnus bu sözi kendüzinden eyitmez / Hak çalab viribidi sabuk lisanumuza*” der.¹⁸¹ Yine bir başka yüklem de “tegürmek” (sunmak) sözcüğüdür. *Divanü Lûgat-it-Türk*'te şiir ve kaside anlamın-

¹⁷⁸ Yûnus Emre, *Yûnus Emre Dîvanı*, s. 46, 81, 138, 152.

¹⁷⁹ Yûnus Emre, *Yûnus Emre Dîvanı*, s. 74, 147.

¹⁸⁰ Kaşgarlı Mahmut, *Divanü Lûgat-it-Türk*, s. 1. cilt, s. 268, 269.

¹⁸¹ Yûnus Emre, *Yûnus Emre Dîvanı*, s. 1.

da “koşuğ” sözcüğü geçer. Bu sözcük, “*Terken Katun kutınğa tegür mendin koşuğ / Aygıl sizinğ tapuğçı ötnür yeğni tapuğ*” (Sultan hatunun huzuruna benden koşma sun, sizin hizmetçi yeni hizmetler umuyor, de) mısralarıyla örneklenir.”¹⁸² Buna göre koşuk, bir şiir türü ve kaside olarak sunulan, bir kişiye hitaben söylenen sözdür.

Felsefede duygu ve akıl ayrımı, Platon’dan beri bir şekilde tekrarlanır. Bu ayrım, bilgi, felsefe ve sanat ayrışmasının da temelini oluşturur. Düşünce tarihimizde, akıl, insanı bir yerlere götürebilmesi açısından sınırlı bir yol olarak görülür. Bu nedenle gönüle, duygu ve seziye, aşkın olana açılabilme potansiyeli açısından ayrı bir önem verilmiştir. Akıl, adım adım yürümeyi sevdiği, gerçeğe bağlı kalmayı ilke edindiği için, insanı yeryüzündeki varoluşu konusunda derin kavrayışlara götürecek sıçrayışlara girişmez. Akıl ve gönül arasındaki bu ayrım, Gazâlî’den Yûnus’a, Mevlâna’ya, bütün bir gönül geleneğinde görülebilir; ama yine de akıl hiçbir zaman duygulardan ayrı tutulmamıştır. Hatta bütün bu ahlaki, epistemolojik ve mistik algılamaların temelinde “gönül-akıl” diyebileceğimiz bir akıl türünün olduğunu söylemek gerekir. Bu açıdan bakıldığında “söylemek” yüklemi kendi başına ne duyuların, ne kendi başına aklın sesidir. O, akıldan ve duygusal alandan aldığı payla “gönül-akıl” ya da “duygusal akıl”ın sesidir.

Gönül-akıl, etik değerler bazında şefkat, merhamet, dayanışma, iyilik erdemlerini öne çıkarmış, pratik düzeyde bir nasihat ve öğüt kültürü oluşturmuş; giderek pratik hayatın düşünsel temelini anlaşılmamasına yönelik bir hikmet arayışı şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımın bir sonucu olarak, söyleme geleneğinde düşüncüyü ve duyguyu, bilgiyi ve estetiği, rasyonel olanı ve duygusal olanı, iyiyi ve güzeli birbirinden ayırma anlayışı yoktur. Değerler arasında bir bütünlük ve uygunluk vardır. Güzellik yargısında bilgi, düşünce ve nasihat değeri; hikmet ve ahlak yargısında da güzellik değeri vardır. Bunlar arasında bir ayrıma gitme gereği duyulmaz, aksine gitmeme gereği duyulur. Pratik hayat, bilginin, erdemin, cesaretin, dostluğun yaşandığı bir alan olarak bütün bu değerlerin harmanlandığı harmonik bir yapıdır.

¹⁸² Kaşgarlı Mahmut, *Divanü Lûgat-it-Türk*, s. 376.

2.2. Bir İnşa Biçimi Olarak Şiir: *Divânü Lûgat-it-Türk*'te “kitap yazıldı” anlamında “bitik bitilme” ifadesi geçer. Bu eylem, “Er bitik bitindi” (adam kitap yazdı) cümlesiyle örneklenir.¹⁸³ Ama bunun yanında, “şiir yazıldı” anlamında “koşuğ bitildi” diye bir ifade geçmez. Yazmak, Türkçenin gündelik mantığı içinde şiire yabancı bir yüklem gibi durur. Zira şiir söylemek, doğrudan okuma yazma bilmekle tahsil edilen, öğrenilen bir kazanım değil, daha çok bir vergi, bir duyarlılık, bir gönül arılığı ve bilgelik meselesi olarak görülür. Bu nedenle okuma yazma bilmeyen ümmi kişiler de şiir söyleyebilir. Yûnus Emre, “ne kara okuduk ne ak” derken, söylediği şiirde okuma yazma bilmenin payı olmadığını, şiirin oluşum süreci açısından “ümmi olduğunu” dile getirmek ister. Şu mısralar, bu ümmiliğin içeriğini açıklar mahiyettedir: “İy sözlerüm aslın bilen gel di bu söz kandan gelür / Söz aslını anlamayan sanur bu söz benden gelür.../ Söz karadan akdan değül yazup okımakdan değül / Bu yürüyen halkdan değül Hâlık avazından gelür /... Hak çü emir eyler cana bu kelecı andan gelür.”¹⁸⁴

“Dizmek” (*tizmek*) ve “düzmek” (*tüzmek*) yüklemeleri, Tükçedeki ikinci poetik yönelimin (“bir inşa biçimi olarak şiir”) kökenini oluştururlar. *Divânü Lûgat-it-Türk*'te bu sözcükler dizmek, düzeltmek, düzenlemek, yoluna koymak anlamında kullanılır. Söz konusu yüklemeler şu şekilde örneklenir: “Ol yinçü tizdi” (O, inci dizdi), “Beg elin tüzdi” (Bey ilini, vilayetini düzeltti), “Ol yeriğ tüzdi” (o, yeri düzeltti). “Bir kimse nazmettiği zaman da ‘Ol söz tizdi’ denir.”¹⁸⁵ “Koşuk düzmek” de bu yüklemnin kullanım biçimleri arasında yer alır.”¹⁸⁶ Yukarıda değinildiği üzere *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde de bu tür bir söyleyiş tarzına rastlanır: “Dede Korkut geldi bu hikâyeyi düzdi” denir.¹⁸⁷ Bu ifade, Dede Korkut'un sözü söyleme-deki inisiyatifine, söze olan hâkimiyetine, sözü tertip etme ve kurgulamadaki gücüne işaret eder. Burada sözü söyleme ve kurgulama

¹⁸³ Kaşgarlı Mahmut, *Divânü Lûgat-it-Türk*, s. II. cilt, s. 119.

¹⁸⁴ Yûnus Emre, *Yûnus Emre Dîvanı*, s. 53, 56, 73.

¹⁸⁵ Kaşgarlı Mahmut, *Divânü Lûgat-it-Türk*, s. II. cilt, s. 9.

¹⁸⁶ Kaşgarlı Mahmut, *Divânü Lûgat-it-Türk*, s. II. cilt, s. 127.

¹⁸⁷ Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı I*, s. 94, 115.

biçimi, sözü nasıl ve ne kadar söyleyeceği, hikâyeyi nasıl destanlaştıracığı tümüyle Dede Korkut’a kalmıştır. Düzme yüklemine, sözü söyleyenin ustalığı, destan söylemde ise bir olayın hikâye edilmesi, sözün işlevsel bir değerle ortaya çıkması söz konusudur. Düzmek, bugün, yalnız düzeltmek anlamında değil kurmak, kurgulamak, düzene sokmak, biçim vermek, hayale ve tasarıma dayalı bir üretimde bulunmak anlamlarında da kullanılır. “Şiir düzmek”, “destan düzmek”, “ağıt düzmek”, “ninni düzmek”, “methiye düzmek”, “hikâye düzmek” gibi kullanım alanlarıyla sanata, şiire ve edebiyata daha yakın durmaktadır. Bu fiilin gündelik hayatta sıkça kullanılan yakın anlamlısı, “uydurma” fiilidir. Uydurmada, gerçeğe bağlı kalmak esas değildir. Uyduran kişi, hayal gücünü, kurgulama yeteneğini, söyleme becerisini kullanarak bir düzmece metin ortaya koyar. Bu da sanatın doğasını aydınlatabilecek yüklemelerden birisidir. Sanatçı, “düzmek”, “uydurmak”, “kurgulamak” yüklemeleri ile gerçeğe bağlı kalma yükümlülüğünün olmadığını ilan eder, bu şekilde kendini tarih biliminden ayırır.

Çağdaş sanat kuramları sanat eserini kurgusal bir metin olarak görür. “Düzmek” yüklemi, yazmak, düzenlemek, imgelem düzeyinde bir kurgu yapmak anlamında çağdaş sanatın kategorilerinden biridir. Yazma eylemini ifade etmek için kullanıldığında bir olayı, bir yaşantıyı, bir fikri, bir bilgiyi, bir öyküyü dil alanında yeniden kurmak anlamına gelir. Düzmede, tasarımlama ve düzene koyma vardır. Sözü güzelleştirme, kitabileştirme, denilebilirse “söze sanat katma” vardır. Düzülmüş söz, sıradan sözden farklıdır, hayranlık uyandıran bir güzelliğe ve etkileyiciliğe sahiptir. Bu özelliği ile yazara olayı olduğu gibi anlatma yükümlülüğü vermez, aksine onu sözü güzelleştirecek şekilde değiştirme, bulunduğu taraflı konumda söze ekleme ve çıkarmalarda bulunma inisiyatifi kazandırır. Modern sanat, kurgusal, düzmece bir yapıdır. Şair kendini yüce ilhamın “elçi”si, “tercüman”ı, “aracısı” olarak değil, şiirinin mühendisi olarak görür. Şiirin başarısını ötelere gelen esinin fısıltısına değil, ustalığa bağlar. Bu noktada kendisine “söylettirilen” değil, bizzat “söyleyen” kişidir. Bu şekilde şiir de bir “sanat eseri” olma niteliği kazanmaya başlar. Modern sanat, yapılan, üretilen, kurgulanan, belirli kuralları, çerçevesi olan

bir çabadır. İşlevsel yönü sınırlanmış, buna karşın güzelliği üretme kapasitesi bakımından kendine pratik dünyanın dışında, duygusal dünyada, beğeniler dünyasında bir yer bulmuştur.

Modern bilinç, sanatı ve zanaatı birbirinden ayırırken, “şiir yapma”, “şiir inşa etme, “şiir üretme”, “şiir kurgulama” anlamında “şiir yazma”yı “şiir söyleme”den ayırır. Şiir söylemek, denilebilirse, henüz sanatın ve zanaatın ayrıışmadığı “*theke*” aşamasına işaret eder. Orada sanat ve zanaat iç içedir. Bugünkü anlamıyla sanat bilinci yoktur. Şiir yazma, şiir inşa etme, şiir düzme veya şiir yapma edimi şiirin bir sanat bilinci içinde, bir sanat olarak temayüz etme aşamasına işaret eder. Yazma, yapma, inşa etme eylemlerinde, şiirin bir sanat eseri, estetik bir nesne olarak “aşkınlaşma” isteği vardır. Şair, içinde yaşadığı zamanı ve mekânı aşmak, farklı zaman ve mekân boyutunda yeniden yaşamak ister. “Şiir yazmak”, “şiir yapmak”, “şiir inşa etmek” gibi ifadeler, şiirin kendi bağlamına, kendi ortamına bağlı olmaksızın bir kurgu, bir inşa, bir tasarım ürünü olarak üretilmesi demektir. Artık onu nerede ve ne zaman olursa olsun, hangi durum ve yaşantı içinde bulunursa bulunsun sanki kendisine söyleniyormuş gibi herkes okuyabilir, estetik beğenin nesnesi haline getirebilir. Dolayısıyla “şiir yazmak”, “şiir yapmak”, “şiir inşa etmek” sözleri, şiiri bir estetik nesne olarak, kendi zamansal, kendi varoluşsal bağlamının ötesine taşır. Onun yaşanmışlığı sorgulanmaz. Kurgu ürünü, düzmece bir metin olduğundan, değerini yaşanmışlığında değil, kurgulanma biçimindeki ustalıkta, çağrışım zenginliğinde ve imgelem gücünde bulur.

Bir inşa biçimi olarak şiir, şiiri estetik bir yapı, bir sanatsal üretim olarak öne çıkarır. Her sanat biçimi gibi o da bir sanat anlayışında, bir bilgi ve kültür zemininde temelini bulur. Bir sanat eseri olarak şiir, bir kültür, gelenek ve eğitim ortamı içinde varlık kazanır. Sözgelimi Fuzûlî, *Leylâ ve Mecnun*’u yazarken, kendinden önceki şairlere göndermede bulunur; kendisinden önce pek çok şair tarafından yazılan bir konuyu geleneksel bir bağlam içinde yeniden

¹⁸⁸ Fuzûlî, *Leylâ ve Mecnun*, haz. M. Nur Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 101.

tazelemek istediğini söyler.¹⁸⁸ Bu tarzın, kendine özgü konuları, söyleme biçimleri, söz sanatları, simgeleri ve ahenk unsurları vardır. Şair, artık içe doğuşla söyleyen, tahsili ve kültürü işe karıştırmayan bir kişi değil, aksine bilgisi, eğitimi ve kültürü ile şiirini dokuyan bir sanatçıdır. Bu yaklaşımda daha incelikli, daha ustalıklı, daha şairane, daha sanatsal söyleme iddiası vardır. Şair burada, içinden geçenleri doğrudan şiirine aktarmak istemeyen, kalbi ile kalemi arasına filtre olarak bilincini koyabilen kişidir.

Şiir tarihimizde şiiri yapılan, oluşturulan bir sanat olarak gören şairlerimiz vardır. Fuzûlî iç duyuyu, ilhamı önemseyen bir şair olmasına karşın şiirin oluşturulan, tertip ve terkip edilen bir sanat olduğunu da söyler, *Türkçe Divân*'da “nazım terkip itme”den söz eder.¹⁸⁹ Günümüzde de poetik bir inşa sürecinin ifadesi olarak yazma, terkip ve tertip etme, yapma ve kurma eylemlerini öne çıkaran şairlerimiz vardır. Bu tutumun temsilcilerinden Hilmi Yavuz, Edip Cansever'in “Şiir yapılan bir şeydir.” ifadesini benimser.¹⁹⁰ Bu görüşü felsefî ve etimolojik açıdan şu şekilde temellendirir: Batı dillerinde şiir sanatını karşılayan sözcükler, şiirin ilhamla değil, teknikle, bilgi ile, birikimle, bilinçle üretilen “estetik bir nesne” olduğunu söyler. “Estetik bir nesne olarak şiir” anlayışının önemli temsilcilerinden Rainer Maria Rilke, şiirin yapılan bir nesne olduğu üzerinde durmuş, şiirini bu anlayış çerçevesinde üretmiş, bu yaklaşımını poetik bir tarzda formüle etmiştir. Gerçekten de, Rilke'nin “nesne şiir” (*dinge Gedicht*) anlayışı, şiirin yapılan, inşa edilen estetik bir nesne olduğu anlayışının en güzel örneklerindendir. O, Rodin'den aldığı esinle şiirin de tıpkı resim ve heykel gibi “yapılan bir nesne” olduğu konusu üzerinde durmuştur. Şair, konusunu bulduğu zaman, ilham gelmesini beklemeden, belirli bir çizgi üzerinde

¹⁸⁹ Fuzûlî, *Türkçe Dîvan*, haz. Kenan Akyüz, Sedit Yüksel, Süheyl Beken, Müjgan Cünbur. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1958, s. 481.

¹⁹⁰ Hilmi Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 109.

¹⁹¹ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Kamuran Şipal, Cem Yayınları, İstanbul, s. 76, 81, 96.

gelip giden ve bu şekilde özenle tarlasını süren bir çiftçinin sabırla konusu üzerinde yoğunlaşır.¹⁹¹ Bu anlayışın ilk ürünü olarak, Paris'te botanik parkında gezerken, gözlemlediği panterden hareketle “Der Panter” isimli bir şiir yazar.¹⁹² Hilmi Yavuz, “yapılan bir şey”, “estetik bir nesne olarak şiir” anlayışının arka planını bu tarihsel, felsefî ve sanatsal birikimle oluşturur. Onun şiirinde “vergi”, “bağış”, “ilham” gibi sözcükler öne çıkmaz; asıl olan “bilgi”dir. Şair şiirini bilgisi, kültürü, birikimi, mahareti, ustalığı, teknik gücü ve yetisiyle bir binayı inşa eden mühendis gibi kurar, inşa eder.¹⁹³

Görüleceği üzere “şiir yazma”, “şiir yapma”, “şiir inşa etme” gibi kavramlar çağdaş bilincin kolaylıkla algılayabileceği kavramlardır. Bunun, özellikle modern çağa birlikte, “güzel ve iyi”, “güzel ve yararlı” değerleri arasında yapılan kesin ayrımla; sanatın faydanın, işlevselin dünyasından alınıp salt bir estetik nesne olarak konumlandırılması durumu ile de alakası vardır. Sözelimi masa bir zanaat eseridir, yapılan bir şeydir, faydalı ve işlevsel bir nesnedir, bir sanat eseri kadar güzel bir nesne de olabilir; ama yine de sanat eseri değildir. Bir resim, sözelimi bir masa resmi, gündelik hayatta hiçbir işlevinin olmamasına karşın, bir sanat eseri olarak, bir nesnenin estetik bir form içinde yeniden üretimi olarak, değerlidir. Aristoteles’in kullandığı “poiesis”te henüz iyi ve güzel, güzel ve işlevsel birbirinden ayrılmış değildir; güzel, iyi ve işlevsel olan aynı şeydir (*kalokagathia*). Modern sanat, özellikle Immanuel Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde ifadesini bulan iyi, güzel değerlerinin ayrışmasıyla sanat eseri “amacı kendi içinde olan” bir nesneye dönüşmüş, böylece sanat ve zanaat arasında tam bir ayrışma sağlanmıştır.¹⁹⁴ Modern yaklaşım, bir zanaat ürünü olan masa ile bir sanat ürünü olan masa resminin ortaya çıkış sürecini aynı sözcükle, aynı ifade biçimi ile

¹⁹² Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, Im Insel-Verlag, Leipzig, 1920, s. 38.

¹⁹³ Bkz. Hilmi Yavuz, *Şiir Henüz*, Est Non Yayınları, İstanbul, 1999, s. 26. Ayrıca bkz. Vefa Taşdelen, “Bir İnşa Biçimi Olarak Şiir: Rainer Maria Rilke ve Hilmi Yavuz Örneği”, *Temrin Dergisi*, yıl: 2011, sayı:41, s. 71-83.

¹⁹⁴ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Der philosophischen Bibliothek, Leipzig, 1922, s. 67, vd.

karşılamayı uygun görmez. Zira masa güzel olsa da sonuçta kullanılan, eskitilen ve atılan bir nesnedir. Sanat eseri ise eskimeyen, eskidikçe güzelleşen, kendisinden gündelik hayatta somut işlevler bekleyemeyeceğimiz bir nesnedir. Dahası seçkin bir nesnedir; bir duygunun, bir fikrin, estetik bir zevkin ürünüdür. Bu haliyle herkese değil, ancak belirli bir sınıfa, seçkin, kültürlü, eğitilmiş, soylu ve zengin bir sınıfa aittir; bu sınıfın malıdır. Herkesin ulaşabileceği şekilde yüzlercesi üretildiğinde tüm değerini ve seçkinliğini de yitirir. Bu nedenle zanaat ürününden ayrılması ve güzellik duygusunun ifşası olarak muhafaza edilmesi gerekir. Modern bilinç, masa resmine, bir masaya bakar gibi bakmamayı başarabilen, beğeni ve algılayış biçimi açısından bunun için eğitilen bir bilinçtir.

Divan şiiri, seçkin bir şiirdir. Ancak ihtiva ettiği çoklu anlam katmanları ve imgesel yapısıyla günümüz şiiri ondan daha az seçkin değildir. Burada apaçık bir anlam yok, bulanık ve imgesel yapısı içinde bakana göre kendini gösteren çok katmanlı bir anlam yapısı vardır. İlhan Berk, bir şiirinde, bu sisli yapıyı vurgulamak için, “*Sözün silindiği; anlamı da saptamanın neredeyse olanaksız olduğu yerdedir şiir*” der. Böylece anlam değil sezgi, açıklık değil bulanıklık, düzen değil kaos, gerçeklik değil gerçek ötesi, işlevsellik değil şiirsellik, bir inşa biçimi olarak şiirin belirgin vasıfları arasında yerini alır. Artık bu süreç, bir geleneğe bağlanmaktan çok gelenekten kopma, alışılmışı tekrarlama yerine her defasında yeni bir denemede bulunma, sıradan olanın yerine özgün bir tarz ortaya koyma çabasıyla ifade edilebilecek bir tutumdur. Şair, “belirli bir şey söylemeyi” değil, “belirli bir tarz ortaya koymayı” önceler bu tutumuyla. Bu da İlhan Berk’in şiirinde, Aristoteles’in “güzelleştirilmiş dil” deyişini de aşacak şekilde, “ayak basılmadık dil” şeklinde ifade bulur.¹⁹⁵ Burada şiir dilinin farklı bir mantık ve tasarım içinde kullanılması, anlamın imgesel bir söyleyişle farklı yüz ve görünüşler içinde çoğaltılması söz konusudur. Öznelliği öne çık-

¹⁹⁵ İlhan Berk, *Şeyler Kitabı*, Yapı Kredi Yayınlar, İstanbul, 2002, s. 20.

ran bu poetik yönseme, şiirde gelenek konusunun ciddi bir şekilde konuşulduğu günümüzde giderek daha yaygın bir tutum haline gelmiştir. Şair bir yandan kendini bir gelenek içinde anlaşılır kılmaya çalışırken, öte yandan da kurduğu imge sarayı içinde şiirinin geleneksel zeminini yok etmektedir. Bu da bir inşa biçimi olarak çağdaş şiirin önemli sorunlarından biridir.

Modern sanatta, şiir, işlevsel bir tarzda ortaya çıkmaz. Bu özelliği onu öğretici, öğüt verici bir söylem biçimi olmaktan uzaklaştırır ve giderek bir resme dönüştürür. Sanat olma iddiası, onu sisli, bulanık bir yapıya büründürür. Anlam, bulanık bir yapıya bürününce geriye sanki sözcüklerden soyut bir tablo kalır. Bir “söyleme biçimi olarak şiir”de anlam, paylaşım, işlevsellik öne çıkarken, “bir inşa biçimi olarak şiir” bir sanat olduğunu, bu nedenle bir sanat biçimi olarak kendi dışında bir amacının olmadığını belirtir. Bu poetik tutumun sonucunda sisli, bulanık, şairin kişisel algı ve imge ağlarıyla ördüğü nüfuz edilmesi güç bir şiir yapısı ortaya çıkar. Bu poetik tutum, İlhan Berk’in mısralarında şu şekilde dile gelir: “Anlaşıveren şiirden hep kuşku duydum. / Ben dünyaya imgeler olarak bakarım, öyle görürüm. / (Çocuklar gibi.) / İmgeler benim evimdir.” Bu poetik tutum, “dil ve gerçeklik” sınırını oldukça zorlar. Şair öyle bir noktadan seslenir ki, orada gerçeklik çoktan gerçek dışına ya da gerçek üstüne dönüşmüş haldedir. Berk, şöyle devam eder: “*Dilin gerçeklik sınırının nereye değin uzandığını, gerçeklik ötesiyle ilişkisinin nerede kesildiğini, nasıl kesildiğini, sonra da o Kaosu denemek istedim hep. Sadece bir merak da olabilir bu. Ama bunu denedim.*”¹⁹⁶ Dil ve gerçeklik bağıntısında ortaya çıkan bu imgesel, metaforik ve bir noktaya kadar “marazi” durum, anlamayı zorlaştırır. Modern şiir, şairiyle dopdolu bir şiirdir; denilebilirse, şairinin içine kendisini gömdüğü bir şiirdir. Onu anlamak, hele hele bunu türkülerimiz, destanlarımız, ağıtlarımız, ninnilerimiz vasıtasıyla alışık olduğumuz “bir söyleme biçimi olarak şiir”in bakış açısından hareketle başarabilmek oldukça zordur. Yeni şiir ken-

¹⁹⁶ İlhan Berk, *Şeyler Kitabı*, s. 18-21.

dini “dil ve gerçeklik bağlantısını gizleme”, “imgesel söyleyişi öne çıkarma”, “açık ve anlaşılır olmaktan kaçınma” gibi özellikleriyle tanıtmaya özen gösterirken, aynı zamanda pek çok poetik, sanatsal ve felsefî sorunu da beraberinde getirir.

“Koşuğ düzmek”, “şiir yazmak”, “şiir yapmak”, “şiir tertip etmek”, “şiir kurgulamak” veya “şiir inşa etmek” gibi söyleyişler arasında özce bir farklılık yoktur. Çünkü bu yüklemelerden her birisi şiirin kurulan, yapılan estetik bir nesne olduğu görüşünü öne çıkarır. Yazılan, yapılan, inşa edilen bir yapı olarak şiirde bir tema, bir duygu, bir nükte etrafında bir sanat eserinin üretilmesi söz konusudur. Yazma, kurma, yapma eyleminde o an orada bulunanlara, bir bağlam ve yaşantı hâli içinden seslenmek söz konusu değildir; aksine şair şiirini inşa ederken yalnızlığa, inzivaya ihtiyaç duyar. Eserini sadece kendi zamanı için değil, gelecek zamanlar için de üretir. Bu, o an orada içten gelen, içten doğan bir söylem biçimi değil, kimi durumda uzun ve yoğun bir çalışma gerektiren bir inşa biçimidir. Bu nedenle, yapılan, yazılan, inşa edilen bir nesne olarak şiir, şiir söyleme geleneğine uygun değildir. Yine de bir inşa şiiri, ilham şiirinin karşıtı olarak görmemek gerekir. Zira inşa, ilhamı dışlamaz, hatta ondan gelecek taze havaya belirli ölçüde gereksinim de duyar. O zaman şöyle bir soru sorulabilir: Bir inşa biçimi olarak şiiri diğer şiir türünden ayıran özellik nedir? Bu soruya verilebilecek en açık cevap, şairin bir bilgiden, bir yöntemden, bir teknikten hareket etmesi, bütün bunlarla kendi öznel bakışını kurgulamasıdır. İnşa şiir, şiir tekniğinin, şiir mühendisliğinin, şiir bilgisinin, şiir felsefesinin bir ürünüdür. İnşa şiir, öznenin şiiridir, bilincin şiiridir. “Rastlantısal” olanı dışarıda tutması bu yüzdendir. Bu özelliği ile şiirin en çok sanata yaklaştığı, sözün en çok sanat olma iddiası güttüğü noktaya işaret eder. “Bir inşa biçimi olarak şiir”de, şiirin yüklemi sorunu, estetik, sanatsal, teknik bir içerime kavuşur. Burada yalnız ilham değil, sanata, felsefeye, mitolojiye, dine, insanlık tarihine ilişkin pek çok unsur şiire katılır; daha uygun bir ifadeyle, bilgi ve deneyim, şiiri oluşturur. Şiiri kuran temel unsur, anlık duygulanım ve yaşantılar değil, kurgu, tasarım ve yoğun çabadır artık.

Burada şunu da söylemek gerekir: Şiir ve şuur arasında etimolojik bir bağ vardır. “Yapılan, inşa edilen bir nesne olarak şiir”, bu bilince daha yakın durur. Zira onda, ilhamın değil, bilincin, zihinsel birikimin, edinilmiş bilgi ve deneyimin yansıması vardır. Bilinç, dünyadan aldığı izlenimleri, yaşantı sonucu oluşan etkileri, estetik bir nesne olarak şiire dönüştürür. Şiir sözcüğü, sözcük olarak da, herhangi bir ifade biçimini değil, öncelikle bir “sanat biçimi olarak şiir”i ifade eder. Sanat olma özelliği, onun kendi tanımı ve doğası içinde vardır. Türkçe, dîvan şiiri ile birlikte, estetik bir nesne olarak şiir dili olma niteliğini kazanmıştır. Bu anlayış, günümüz şiirinin de baskın poetik yönelimi olarak görünmektedir.

Sonuç

“Bir söyleme biçimi olarak şiir”le “bir inşa biçimi olarak şiir” farklı doğalarda ortaya çıkan şiir biçimleridir. Onların şiir tanımları da, şiiri üretim biçimleri de birbirinden farklıdır. Bir söyleme biçimi olarak şiirde sanat ve zanaat iç içedir. Ondan patirik bir fayda beklenir. Sözün güzelliği biraz da işe yaramasından kaynaklanır. Güzellik değerinin içinde doğallığı (ilhama, içsel sese dayalı olması) ve işlevsellik anlamında pratik bir değere sahip bulunması bulunur. Şair burada şiirinin gerçek öznesi değildir, yalnız ilhamın elçisi konumundadır. Buna göre içsel ses, ilham, şiiri şaire söyler. Bu nedenle, şair, “ben söylemedim, söyleyen söyledi” der. Şiiri ilham çerçevesinde tanımlamakla metafizik bir bağlantı içine girer bir bakıma. Dinleyici de kendini aynı metafizik bağlantı içinde bulur. Bu nedenle şiir, gelen ilhama aracılık eden şairi bağladığı kadar, dinleyeni de bağlar. Hatta içerdiği mesajla asıl dinleyene hitap eder. Şiir, sanki dinleyene yol göstermek ve bir mesaj sunmak amacıyla gelmiştir. Burada hem şiiri söyleyen, hem de dinleyen, “yüce” değeri ile bağlantı içine girer.

Artık bu noktada şiir söylemek, söyleyeni halktan ayıran, icra ettiği sanatla onu seçkin sınıfın içine sokan bir faaliyet değil, aksine halkla bütünleştiren bir etkinliktir. Söylemek, sanatla uğraşmak, toplumsal ayrıcalık vesilesi değildir, olsa olsa sağduyusu ve bilgeliği ile rehber ve örnek bir kişilik olabilmektir. Söyleyen kişi, kendisini din-

leyen halktan ayrıcalıklı bir konumda bulunmaz. Aksine kendisini halkla bütünleştirecek ortak ve aşına bir ruha sahiptir. O, sanat bilinciyle değil, “söyleme bilinci”yle hareket eder. Geleneksel şiirde, kurgu ve “kıyl ü kal” yoktur; sözün gerçeklik ve içtenlik boyutu onun değerini oluşturur. Bu karşılık onu samimiyetsiz, boş bir lakırdı olmaktan kurtarır. Yûnus, bunu arının peteğini balla doldurmasına benzetir. Bunun gibi söz de gönül peteğine dolar.¹⁹⁷ Onun özü gönülden, gönlün saf ve duru yaşantılarından süzülüp gelmesi, başka gönüllerde kendisine bir yer bulmasıdır. Bu saf ve yalın tutum, onun sanattan yoksun olduğu anlamına gelmez. Yûnus’un şiirleri bugün bile hayret verici bir şekilde söyleyiş güzellikleriyle doludur.

Bir inşa biçimi olarak şiirse “şiir mühendisliği”nin bir ürünüdür. Bu işin bilgi, teknik ve pratiğine sahip olan kişi, demirden, beton- dan, tuğladan bir binayı inşa eder gibi sözcüklerle şiirini inşa eder. Bunun için yoğun, titiz ve sabırlı bir şekilde çalışması gerekir. Burada şair, şiirinin öznesidir; onu yapan, kuran ve inşa eden kişidir.

Hem bir söyleme biçimi, hem de bir inşa biçimi olarak şiirin, şiir geleneğimiz içinde önemli bir yeri vardır. “İnşa şiir”, kendi tarihi boyunca söyleyiş güzelliğini, söyleyişteki sanatsallığı öne çıkarmış, “bir söyleme biçimi olarak şiir” ise sadeliği, içtenliği, anlaşılabilirliği ilke edinmiştir. Dîvan şiiri “inşa şiir”dir. Zira o, bir tertip ve terkiptir; şiiri öncelikle bir “sanat” ve sözün estetik tasarımı olarak görür. Seçkinlerin, okumuş ve yazmışların şiiridir. Bir şairin dîvan ve mesnevi tertip edebilmesi için en az iki yabancı dil bilmesi, üstelik bu dillere, bu dillerle bir ustalık ve yaratıcılık gösterebilecek, şiir gibi incelikli bir sanatı üretebilecek denli vakıf olması gerekir. Bu nedenle divân şiiri, yazılan, tertip ve inşa edilen bir şiirdir. Asıl amacı şiir sanatını yüceltmek, bu konuda iddia sahibi olmaktır. Bu özellikler şiiri estetik ve sanatsal bir yapı, bir söz tasarımı olarak öne çıkarır.

Kuşkusuz bu söylediklerimiz, çağdaş Türk şiiri için de geçerlidir. Onun “bir inşa biçimi olarak şiir”den önemli ölçüde pay aldı-

¹⁹⁷ Yûnus Emre, *Yûnus Emre Dîvanı*, s. 47, 50.

ğını söylemek gerekir. Bunla birlikte, “bir söyleme biçimi olarak şiir” de, şiir sanatının aklı, sağduyusu ve ölçütü olarak, “inşa şiir”in yanında, hatta içinde dengeleyici ve besleyici bir unsur olarak sürekli yer almıştır. İnşa şiir nerde olduğunu kendisine değil, ancak bir söyleme biçimi olarak şiire bakarak anlayabilir. O, inşa şiir için hep bir çoban yıldızı olmuş, olmaya da devam etmektedir.

FELSEFE VE MASAL: VAN MASALLARI ÖRNEĞİ*

Giriş

“Felsefe ve Masal: Van Masaları Örneği” adını taşıyan bu makalede, ilk önce “Felsefe ve Masal”, ikinci olarak da “Van Masalları” ele alınacaktır. “Felsefe ve Masal” başlığı iki açıdan incelenecektir: (1) Felsefe içinde masal, (2) masal içinde felsefe. “Felsefe içinde masal”da, bazı filozofların masal konusundaki görüşlerinden de yararlanarak felsefe açısından masalın ne anlama geldiği, bazı felsefe metinlerinde yer alan mitolojik ve masalımsı ifadelerin felsefedeki yerinin ve işlevinin ne olduğu konuları tartışılacaktır. “Masal içinde felsefe”de ise, masallardaki felsefî motifler, masalların öne çıkardığı etik değerler çerçevesinde belirgin kılınmaya çalışılacaktır. “Van Masalları Örneği”nde ise, Van masallarındaki sevgi, şefkat, fedakârlık, cömertlik, kanâat, sabır, hoşgörü, sadâkat, ahde vefa, cesaret gibi etik değerler konusundaki felsefî motiflerin tespitine çalışılacaktır. Masallar birkaç cümle ile anlatılamayacağı için, burada masal anlatılmayacak, ama masal ismi verilerek göndermede bulunulacaktır. Van masallarının merak edilmesi halinde, çalışmamızın örneklem evreni oluşturan Yılmaz Önay’ın *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma* başlıklı doktora tezine başvurulabilir.

* *Beyaz Gemi Dergisi*, yıl: 2007, sayı: 1, s. 14-19.

1. Felsefe ve Masal

Felsefe, varlığın temel ilkesinin (*arkhe*) ne olduğunun sorulması ile başlar. Bu sorusunun cevabının yine varlık içinde kalınarak verilmesi felsefeyi başlatır. Felsefeden önce ne vardı? Arkhe sorusu nasıl cevaplanıyordu? Bir örnekle açıklayabiliriz: Aytmatov, *Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek* isimli öyküsünde, dişi ördek Lura'dan söz eder: Lura'nın göğsünden yolduğu tüylerle uçsuz bucaksız denizlerin üzerine yaptığı yuva, karaların, toprakların, bitkilerin, hayvanların, insanların, kısaca yeryüzündeki yaşamın kaynağını oluşturmuştur. Bu açıklama, arkhe sorusuna verilmiş masalımsı bir yanıttır.¹⁹⁸ Felsefeden önce mitoloji vardı. Sözgelimi Homeros'un ve Hesiodos'un yapıtları, mitolojinin örnekleri ile doludur. Burada mitolojik düşünme ile felsefî düşünme arasında nasıl bir fark olduğunu sorabiliriz. Felsefe, varlığı "var olan"la açıklamakla başlamıştır. Bu açıklama akla uygun ve gerçekçidir. Mitoloji ise gerçeküstü açıklamalar yapar. Varlığı, kendi dışında bir nedene dayandırarak açıklar, akla uygun ve gerçekçi değildir. Sırf bu özellikleri dikkate alındığında bile, felsefe ile mitoloji arasında derin bir karşıtlık olduğu görülebilir.

¹⁹⁸ "Tâ başlangıçta, başlangıçların başında, doğada kara diye bir şey yoktu, bir evlek toprak bile yoktu. Her yer sularla kaplıydı. Su, su... her taraf su! Dünya kendi ekseninde dönerken su kendiliğinden ortaya çıkmıştı: Dipsiz derinliklerden, karanlık uçurumlardan.. Dalgalar birbiri ardınca uçsuz bucaksız evreni kuşatmış, dört bucağı kaplamıştı. Dalgaları çıkıp geldiği bir yer olmadığı gibi, gidip yoğalacağı bir yer de yoktu. "Ve dişi ördek Lura, hani şu herkesin bildiği, bugün bile başımızın üstünden gaglayarak sürüler halinde uçan yassı gagalı ördek, yapayalnız, uçup duruyordu havada. Yumurtasını bırakacağı bir kara parçası arıyor, ama bulamıyordu. Sudan başka bir şey yoktu evrende. Yuva yapabileceği ne bir kemiş, ne ufacık bir saz vardı. "Laura ördeği gaglaya gaglaya uçuyor, daha fazla dayanamamaktan, yumurtasını dipsiz derinliklere düşürmekten korkuyordu. Nereye gitse, kanatları onu nereye götürse, hep su, su, yine su! Ne kıyısı, ne başlangıcı, ne de sonu vardı o büyük suyun. Lura bitkindi. Dünyada yuvasını yapabileceği hiçbir yer yoktu. "Lura suların üstüne kondu, göğsünden yolduğu tüylerle bir yuva yaptı kendisine. Dünyada toprak, işte bu yüzen yuvadan oluştu. Yavaş yavaş büyüdü. Yavaş yavaş çeşitli yaratıklar çıktı ortaya. Bu yaratıklardan biri olan insan, hepsine üstün geldi. Kayak yaparak karların üstünden gitmeyi, kayak yaparak sularla dolaşmayı öğrendi. Kara ve deniz hayvanlarını avladı. Beslendi, çoğaldı." (Cengiz Aytmatov, *Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek*, çev. Refik Özdek, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1997, s. 78). Masala ve mitosa soru soramayız. Sözgelimi su nerden, ördek nerden geldi diye. Onların öyle olduğunu kabul etmek zorundayız. Zira masal ve mitoloji söyler, ama açıklama yapmaz.

Çünkü felsefe, varlığın açıklanmasında, masalın, efsanenin ve mitolojinin bırakılmasıyla ortaya çıkmıştır: Varlık, varlığın kendisi ile açıklanmak istenmiştir. Bu artık mitolojik değil, bilimsel ve felsefi bir tutumdur. Nietzsche'ye göre, Thales'in varlığın arkhesinin su olduğu yönündeki açıklaması üç açıdan önemlidir. Bu maddelerden birincisi, şeylerin kaynağı üzerine bir açıklamada bulunması, ikincisi ise bu açıklamayı "tasvirsiz" ve "masalsız" yapmış olmasıdır. Kanıtlanamaz oluşuna karşın, bu düşüncenin değeri, "efsaneden (*mythos*'tan) ve allegori'den sıyrılmış bir şekilde söylenmiş" olmasındadır.¹⁹⁹ Thales'in bu tutumuyla *mythos*'tan *logos*'a geçilmiştir.

Bu, zihinsel tutumun, düşünme ve algılama biçiminin yeni bir tarz kazanması, denilebilirse, bir dönüşüm geçirmesidir. Masala ve efsaneye dayalı açıklama biçiminin yerini varlığın kendisinde kalarak akılcı ve gerçekçi anlaşılması oluşturur. Masal da, efsane de, mitoloji de, felsefe de bir açıklama tarzıdır. Felsefenin açıklama tarzı ile masalın açıklama tarzı arasındaki en önemli ayrım, masalın gerçeğe, akla, mantığa bağlı kalmak gibi bir koşulunun olmamasıdır. Olağanüstülük, gerçeküstülük ve us dışılık masalın doğasında vardır. Masal bir şey söyler. Söylediği şey o kadardır. Niçin başka türlü değil de o şekilde söylediğinin cevabını vermez. Masala soru soramayız. Felsefe ise her zaman söylediği şeyi niçin başka türlü değil de o şekilde söylediğinin hesabını vererek kendini üretir. Ona sorular sorabiliriz. Felsefe, hangi akım içinde olursa olsun, kendini hep rasyonel ve akla uygun bir çaba olarak ortaya koyar. Akıldışını da anlatsa, felsefesinde akıldışı da öne çıksa, söyleminin tutarlı ve akla uygun olmasına özen gösterir. Masalın mantığı, gerçeküstünün, olağanüstünün ve akıldışının mantığıdır. Masallar gerçeği eğerler бүkerler, bu şekilde yeni formlara, yeni biçimlere, yeni anlatılara kavuşurlar. Bu nedenle masalların dünyası devlerin, perilerin, cücelerin, ejderhaların sürreel ve olağanüstü yaratıkların dünyasıdır. Hayalin derinliğine açılan bu dünyanın büyüünde imkânsızlar mümkün, uzaklar yakın olur.

¹⁹⁹ Friedrich Nietzsche, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, çev. Nusret Hızır, Elif Yayınları, İstanbul, 1963, s. 18.

Felsefe ve masal arasındaki bu karşıt karaktere karşın, yine de mitolojinin içinde, sözgelimi Homeros'un şiirlerinde, sistemli ve tutarlı olmasa bile, felsefi kırıntılar vardır.²⁰⁰ Mitolojik ve masalımsı anlatılardaki felsefî kırıntılar, en çok insan davranışlarında nesnelleşen doğruluk, dürüstlük, fedakârlık, sadakat, iyilik, cesaret, şefkat, merhamet gibi erdemlerde kendini sergiler. Masallar da, taşıdıkları insancıl mesajlarla değerler dünyamızın oluşumuna önemli ve kalıcı katkılar sağlarlar.

1.1. Felsefe İçinde Masal

Bazı kişiler felsefeyi zor, soyut, anlaşılmaz ve pratik değeri olmayan bir etkinlik olarak görürler. Felsefe onlara karmaşık, karanlık ve anlamsız gelir. Bu sorun, insanların zaman sıkıntısı çektiği, anahtar sözcüklerle bazı konuları kısa sürede anlama ve anlatma olanağı aradıkları, derin düşünmeye zaman bulamadıkları, hatta bunu gereksiz gördükleri, eğlence ve haz öncelikli bir yaşam biçimini tercih ettikleri günümüzde daha da belirgin bir şekilde yaşanmaktadır. Denebilir ki, günümüz insanı, “felsefesizliğe doğru kaçış” içindedir.²⁰¹ Araştırmaya, incelemeye, düşünmeye, gündelik yaşantının hızlı temposu içinde zamanlarının olmadığını söylerler.

²⁰⁰ Kranz bu konuya şu şekilde değinir: “Homeros'un ilk filozof olduğunu söyleyen Aristoteles bu savında haklıdır, çünkü Homeros bir dünya görüşünün habercisi, dünya ve hayatın bir yorumcusudur. Şüphesiz Homeros'un kullandığı şekil bir şiir şekli, bir bilim-öncesi şeklidir... Sonraları bilimsel felsefenin inceden inceye ele aldığı sorunlar bu destanlarda (*İlias* ve *Odyseia*) kapalı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Nitekim bu destanlarda, ilk-madde'nin ne olduğu hakkında bir soruşturmayı, tektanrıcılığa doğru bir eğilimi, olan-bitenin anlamı üzerinde bir araştırmayı buluyoruz... Onun daha o zaman Tanrı istencinin insan istenci karşısındaki durumunun ne olduğu sorusunu aydınlatmaya çalışması pek önemlidir... Homeros'un dünyası baştan aşağı tanrılarla dolu olan esrarlı bir dünyadır; ancak burada insan istencinin de büyük önemi vardır, bu istenç kahramanca davranmada olduğu gibi acılara katlanmada da kendini gösterir... Homeros'un insanlık şerefi ve onuru, evliliğin yükseklği [yüceliği], çocuğun önemi üzerine söylediği sözlerin parlaklığı bir kat daha artıyor. Bundan dolayı şair Horatius, Homeros'un ahlaki Stoa-lı filozofların birçoğundan daha açık olarak öğrettiğini söylüyor” (Walter Kranz, *Antik Felsefe*, çev. Suad Y. Baydur, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1984, s. 1-2).

²⁰¹ Heidegger, Heidegger, *Discourse on Thiking*, tr. J.M. Anderson & E.H. Freund, The Borgo Press, California, 1969, s 45.

Bu tutum, felsefenin soyut, kavramsal yapısı dikkate alındığında, bir noktaya kadar haklı görülebilir. Ne var ki, bazı filozoflar, söylemlerini yumuşatmak ve anlaşılır kılmak için farklı tarzlar denemişlerdir. Bunlardan biri eğretileme/istiâre (*metafor*) yöntemidir. Eğretileme, felsefenin kuramsal ve spekülâtif doğasını ilgi çekici hale getirir, felsefenin felsefeci olmayanlar tarafından da okunup anlaşılmasına katkı sağlar. Eğretileme, bu nedenle, sadece sanatta ve gündelik iletişim biçiminde değil, felsefede de, “anlaşılması ve anlatılması oldukça güç olan bir meseleyi *kolaylaştırmak* amacıyla”, “açık ve basit ifade”ye yönelik ortaya çıkar.²⁰² Felsefe içinde masal metaforik bir niteliğe kavuşur. İşte, felsefede masalımsı öğelerin yer alması, konunun daha iyi anlaşılması amacına yönelik, denebilirse, bir “örnek” ve “temsîl”dir. Bu bağlamda, masalın felsefede bir yeri vardır. Bunu Platon’dan bir alıntı ile örnekleyebiliriz: *Protagoras* diyalogunda, Protagoras, kendisinden, anlattığı şeyi (erdemın öğretilip öğretilmeyeceğı sorununu) kuramsal olarak mı, yoksa masal anlatarak mı sunmasını istediklerini sorar dinleyenlere. “Bu soruyu incelemek için masaldan değil, akıl yürütmeden yararlanacağım” der konuşmasının devamında.²⁰³ Platon, gerçekten de, felsefesini geliştirirken metaforlardan ve mitolojik öykülerden en çok yararlan filozofların başında gelir. Dolayısıyla, felsefenin bu en büyük kaynağında, “felsefe-olmayan”ın felsefe için bir eğretileme (*metafor*) olarak kullanıldığı, felsefe-olmayanın felsefe-olanın hizmetine verildiğı görülmektedir. “Platon, felsefenin mitoloji ile çarpışmaktan, hatta efsanevi yapılarla bütünleşmekten ve onları kullanmaktan korkmaması gerektiğini bize öğretti. Sonradan bunun unutulması ve bu kadar felsefe tarihçisinin Platoncu efsaneleri önemsiz olarak, bazı kere de yabancı bir cisim olarak incelemeye devam etmeleri tuhaf ve acınacak bir durumdur.”²⁰⁴ Platon, *Devlet*

²⁰² Friedrich Nietzsche, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, s. 132.

²⁰³ Platon, *Protagoras*, çev. T. Gökçöl, *Diyaloglar 2*’de, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 133, 137

²⁰⁴ Henry Dumery, “Din Felsefesi ve Geçmiş”, ev. Murtaza Korlaelçi, *Felsefe Dünya-sı*, 13, 1994, s. 71.

diyalogunda “adalet”, “erdem” ve “bilgelik” kavramları doğrultusunda ideal bir devlet tasarımı ortaya koyar. Bu devletin temelini oluşturacak etkinliklerden en önemlisi eğitimidir. Platonun mitoslarla karşı karşıya geldiği bir başka nokta burasıdır. Bu yapıtında, aşırı korumacı ve denetimci bir tutumla, Homeros ve Hesiodos gibi şairlerin masallarının çocuklar ve gençler üzerinde yaratabileceği olumsuz etkilere değinerek söz konusu masallardan bazılarının yasaklanması gerektiğini söyler.²⁰⁵

Özellikle geçen yüzyıldan beri, roman, şiir, öykü, tiyatro gibi sanatların, bu “felsefî-olmayan” ifade biçimlerinin, “felsefî-olan”ın ifadesine aracılık ettiği görülmektedir. Bunun bir sonucu olarak felsefe ile edebiyatın iç içe geçtiği ürünler verilmiştir. Dostoyevski’nin, Rilke’nin, Kafka’nın, Sartre’ın, Camus’nün bazı eserleri bu “bir aradalığa”, ve “iç içeliğe” örnek olarak gösterilebilir. *Karamazov Kardeşler, Suç ve Ceza, Duino Ağıtları, Dava, Şato, Bulantı, Yabancı* ve daha birçok edebî ve sanatsal yapıt, felsefe ve sanatın bir aradalığının örneklediği eserler olarak gösterilebilir. Felsefe, her dönemde, bir şekilde kendisini dışı vuracak söylem biçimleri bulmaktadır. Aslına bakılırsa masal, mitoloji, roman, şiir, resim, öykü, tiyatro gibi “felsefî-olmayan” bu söylem biçimlerinin, özellikle gündelik dil ve anlatımla felsefî söyleme aracılık ettikleri söylenebilir. Mevlâna’nın, öyküleyici ve metaforik yapı üzerine kurulmuş olan mesnevisi de böyle bir özellik taşır. Bir şeyle başka bir şeye ulaşmak, bir şey söyleyip söylediğiyle başka bir şey kastetmek, metaforik ifade biçiminin özünü oluşturur. Asıl söylenmek isteneni söylememek, fakat ona farklı bir yol üzerinden gitmek, metafordur.

1.2. Masal İçinde Felsefe

Masalların tarihi, insanın tarihi kadar eskidir. Masallar bir toplumun ortak bilincinin, ortak hafızasının, ortak duygularının, ortak hayal gücünün, ortak değerlerinin ürünüdür. Atasözleri, fıkralar,

²⁰⁵ Platon, *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 67-68.

türküler, ninniler, destanlar gibi anlatı geleneği ürünlerinin yanında masallar, özellikle çocukların ve gençlerin eğitiminde, öteden beri kendilerine en fazla başvurulmuş eserler olmuşlardır. İnsanlığın duygusal, sanatsal gelişiminde her birisinin önemli yeri vardır. Doğu kültürüne ait *Beydaba*, *Binbir Gece Masalları*, Batı kültürüne ait *Ezop Masalları*, *Andersen Masalları*, *Grimm Masalları*, dün olduğu gibi bugün de, en çok okunan metinler arasındadır. Onların, çocuk edebiyatının, görsel, işitsel ve sözel malzemenin yığıldığı günümüzde hala yoğun bir şekilde okunuyor olmaları, masalların insan yaşamındaki yerini göstermesi açısından önemlidir.

Masallar, genel anlatıma göre “Bir varmış bir yokmuş” diye başlar. Bir var, bir yok olan şey nedir? Sayı olarak bir midir, yoksa art arda gelen zaman mıdır? Bir var bir yok olan, böylece sürüp giden şey, yeryüzündeki yinelenme midir? Bir var olup bir yok olan bu şey, saatin tik taklarında somutlaşan bir akış, gelecekte gelip şimdiden geçerek bir anda geçmişe karıştıran bir akış mıdır? Bir var bir yok olan bu şey ne ise, tek bir kişinin değil, ama yüzyıllardan beri oluşagelen kamu hafızasında hızlandırılmış bir görünümün akışıdır sanki. Geçmişten günümüze doğru gelen akışın, masalların dünyasına, oradan da insanların davranışlarına ve kişiliklerine taşıdığı bir ruhtur bu. “Bu hızlı akış içinde masalların bize verebileceği, çağın bilgi, birikim ve koşulları içinde şekil kazanmış algı dünyamıza söyleyebilecekleri hiçbir şey yoktur” diyemeyiz. Varlıktaki bir var, bir yok oluş dansı içinde, masallar, göksel armağanlarla çıkarlar çağcıl insanların karşısına. Masalların dünyası, bu armağanla, insanlığın iyilik ve güzellikle beslendiği, sevenlerin muratlarına erdiği, iyilerin kötülere galip geldiği, iyi niyetin kazandığı, kötülerin cezalarını bulduğu büyü bir dünya haline gelir. Masallar, bu nedenle, yalnız sihirli, olağanüstü, usdışı, sürreel ve eğlenceli bir dünya sunmazlar bize, aynı zamanda insanlığın en eski eğitsel araçları olarak erdemli yaşamının, insancıl değerlerini de sunarlar. Onları, içlerinde taşıdıkları anlam dünyasını görmezden gelerek salt çocukların hoş vakit geçirmek ve tatlı hülyalara dalmak için okudukları birer metin olarak görmek yanlış olur. Masallar, teknoloji ve medya gibi araçla-

rın sundukları görkemli yapımlarla hayal dünyamızın iyice sığlaştığı bir zamanda, farklı düşünme, algılama ve değerlendirme seçenekleri ile bir mesaj verirler: “Asla kendi hayal dünyanızdan vazgeçmeyin. Çünkü o sizin yeryüzündeki varoluş gerçekliğinizin önemli bir parçasıdır. Onu yitirdiğinizde, varoluşunuzun renklerini, tonlarını, esinlerini, sezgilerini, insan olmanın zenginliğini de yitirirsiniz.” Bu açıdan masalları işlemek, insanları onların büyüdüğü dünyasına davet etmek, bu tür kuramsal yaklaşımlarda bulunmak, gereksiz bir uğraş değil, sunduğu olağanüstülüklerle hayal dünyamızı işlevsiz kılan prodüksiyonlar karşısında anlamlı bir jest olarak görülebilir.

Masal, felsefî söylem içinde bir eğretilenme olarak ortaya çıktığında, salt masal olmanın ötesine geçer, içinde taşıdığı düşünsel yapı ve mesajla öne çıkar. Bu anlamda anlatılan başka bir şey, söylenmek istenen daha başka bir şeydir. Wittgenstein, “Üzerinde konuşulamayanlar hakkında susmak gerekir” der.²⁰⁶ Ama metafor, tam da bu noktada, özellikle üzerinde açıkça konuşamayacağımız konularda konuşma fırsatı verir bize, konuşmaya yönelik araçsal bir özellik sergiler, konuşmak için bizi kışkırtır. Yolumuzu açık seçik göremesek de el yordamı ile yürümemizi ister. Özellikle içsel gerçekliklerin, mistik deneyimlerin, teolojik ifadelerin yer aldığı söylemlerde, metaforik dil belirgin bir şekilde kullanılır. Masal da felsefî söylemin bir ögesi haline geldiğinde, masalın dışında bir anlam kazanmaya ve neredeyse salt düşünsel bir metin haline gelmeye başlar. Bunu Mevlâna’nın *Mesnevi*’sinde görebiliriz. Bu yapıtta yer alan öyküleri, öykü okumak için okumayız aslında, hatta onların öyküsel değerleri aklımıza bile gelmez. Bütün dikkatimiz, doğrudan doğruya Mevlâna’nın onlarla neyi kastettiğini anlamaya yönelir. Bu şekilde öykülerin anlam ve his dünyalarına ulaşmaya çalışır, gramatik yapılarının altında yatan örtük anlamı anlamaya çalışırız. Masal da böyledir. O, düşüncenin kolay, anlaşılabilir ve basit ifadesinde bir araç haline geldiği zaman, metaforik bir yapı olarak farklı içerikler kazanır. Artık masal-

²⁰⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*, çev. Ali Kozbek). Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık, 1986, s. s. 73.

la anlatılan şey, anlatılmak istenen şeyin kendisi değildir. Söylenen bir şey, söylenmek istenen başka bir şeydir. Halk arasında, “temsil getirme” denilen hadise, hem espri, hem de işlev açısından masallar-daki felsefe için geçerlidir. Masal bir mesajın taşıyıcısı, bir dünya ta-savvurunun, bir varlık algısının simgesi ve ileticisi haline geldiğinde, felsefî bir içerik de kazanır. Masallar sözel geleneğin, anlatı gelene-ğinin öğeleri olarak metaforik kullanıma oldukça uygundurlar. Çün-kü yeryüzündeki iyilik ve kötülük fikrinin, olağanüstü kişilikler ve fi-gürler aracılığıyla, ama aynı zamanda naif, basit ve belirgin bir anla-tımla ifade bulduğu sözel yapılardır onlar.

Masalların insanlığın eğitimine yaptıkları katkı, dün olduğu gi-bi bugün de çok büyüktür. Masallar insanlığımızı işleyen, duygula-rımızı geliştiren, fikirlerimizi besleyen büyümlü seslerdir. İyilik ve kötülük, doğruluk ve yanlışlık, adalet ve zulüm, haklılık ve haksız-lık, sadakat ve sadakatsizlik, dostluk ve düşmanlık, cömertlik ve cimrilik, saflık ve kurnazlık, kısaca söylemek gerekirse, iyilik ve kötülük gibi karşıt değerler, çeşitli tipler üzerinde, bu tiplere ait davranışlarda somutlaşır. İnsanın doğasındaki iyilik ve kötülük eği-limi vurgulanır. Masalların öncelikle bize öğrettiği şey şudur: İnsa-nın yaşadığı yer bir iyilik ve kötülük evrenidir. Bu ikilem karşısın-da, masallar, tembihlerle, öğütlerle, ikazlarla eğitici birer metne dönüşürler. İlgi çekici anlatımlarıyla, olağanüstü figürleriyle, sürreel kurguları ve akıldışı öğeleri ile, yönedikleri en kapsayıcı değer, iyiliktir. Bu nedenle masallarda iyilik ve kötülük, doğruluk ve yan-lırlık, adaletlilik ve adaletsizlik, erdemlilik ve erdemsizlik konu-sunda bilinçlendirici bir anlatı vardır. Doğruluk, dürüstlük, iyilik gibi değerlerin verilmesi, ahlak eğitiminin esasını oluşturur.

2. Van Masalları Örneği

Van masallarından, Vanlıların anlattıkları ve kendi anlam dün-yalarında yaşattıkları masalları anlamak doğru olacaktır. Bu neden-le onlar “Van’da anlatılan masallar”, “Vanlıların anlattıkları masal-lar”dır. Aksi halde, Van masallarından, “Van kökenli” diyebilece-ğimiz masalları anlamak yanlış olur. Bu masalların içinde *Keloğlan*

Masalları'ndan *Beydeba* ve *Bin Bir Gece Masalları*'na, *Ezop Masalları*'ndan *Grimm* ve *Andersen Masalları*'na varıncaya değin birçok masal geleneğinden esinler vardır.²⁰⁷ Van masalları, Vanlıların kendi şiveleri, konuşma tarzları, ruh halleri, kültürel ve geleneksel koşulları, kısaca kendi yorumları ile anlattıkları masallardır. Özgün yanları, yerel bir ağızla anlatılmalarıdır. Sözgelimi bir *Grimm* masalı olan *Keçi İle Üç Yavrusu* Van masallarında, “Yoh ana, sen get, valla biz gurdi tanırırh” şeklinde yerel bir ağza ve edaya bürünür.²⁰⁸ Bu da bir yorum, vurgu ve masalı oluşturan kimi öğelerin gerek öğüt, gerekse güldürü amaçlı öne çıkarılmasıdır. Burada şunu da eklemek gerekir: Bu masalların içinde mutlaka “Van kökenli”/“Vanlı” diyebileceğimiz özgün masallar da vardır. Önay, çalışmasında, masalların, varsa çeşitli varyantlarından söz etmekte, yoksa “benzerine rastlanmadı” ifadesiyle masalın Van kökenli olma ihtimali üzerinde durmaktadır. Masalları anlatan kişiler, onları ilk defa anlatmazlar, onları kendi hayal dünyalarından türetmezler. Onlar da başkalarından dinlemişlerdir. Masalı dinlediğimiz kişi, masalı kendi tarzı, kendi anlatımı, kendi dili ve ruh hâli ile yorumlayan kişidir. Van masalları için (yalnız Van masalları için değil, diğer bölgelere ait masallar için de) söylenebilecek en geçekçi söz, aslında bu masalların bölge halkı tarafından kuşaklar boyu anlatılan ve her anlatıcı ile yeniden yorumlanan masallar olduklarıdır.

“Masal İçindeki Felsefe” alt başlığı altında değinilen, masalın eğitsel ve ahlaksal işlevi, tümüyle Van masalları için de geçerlidir. Masallar bir tür davranış ve ahlak eğitimine öncülük ederler. Kibrin, kıskançlığın, hasedin, cimriliğin, şehvet düşkünlüğünün, dedikoduculuğun, boşboğazlığın, iftiracılığın, sözünde durmamanın kötü ve yakışsız davranış biçimleri, buna karşılık mertliğin, yürek arılığı-

²⁰⁷ Burada iki örnek verebiliriz: Yılmaz Önay'ın *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma* başlıklı doktora tezinde yer alan “Keçi ile Üç Yavrusu” (s. 225) başlıklı masal, *Ezop Masalları* içinde de geçer. “Tilki ile Yılanın Arkadaşlığı” (s. 219) başlıklı masal ise aslında bir *Beydeba* masalıdır.

²⁰⁸ Yılmaz Önay, *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995, s. 225.

nın, alçakgönüllülüğün, cömertliğin, sözünde durmanın, dürüstlüğün de yüce davranış biçimleri olduğunu öğretirler. Doğrudan kişiliğe yönelik bu eğitim biçimi, insanı olgunlaştıran, erdem ve ahlaksal değerler açısından olgun bir kişilik haline getiren bir eğitim biçimidir. Van masallarında da bu eğitici özellikler fazlasıyla vardır. Sözgelimi, “Bir Çift Göze Bir Deste Gül”²⁰⁹, kıskançlığın sonunun kötü, yürek arılığının iyi olduğunu öğretir bize. Her masal başlıca ahlaksal bir değer yüceliğini öne çıkarır. “Hacı Sait’in Kızı”nda²¹⁰ iftiranın kötülüğü ve iftira karşısında temkinli olmanın, hemen her söylenene inanmamanın erdemi anlatılır. Masalların en ümit verici ve en iyimser mesajı, iyiliği temsil eden tiplerin kötülüğü temsil eden tipler karşısında hep haklı çıkmaları, zorluk çekseler de eninde sonunda kötülüğe galip gelmeleridir. Bu “galibiyet değeri” neredeyse bütün masalların ortak özelliğidir. Bu da göstermektedir ki, masallarda, cahilliğin, erdemsizliğin, hilenin, şarlatanlığın, boşboğazlığın, kısaca şerrin değil, sağduyunun, bilgeliğin ve erdemin sesi duyulur, esas olarak bu olumlu değerlerin ürünleridir onlar. “Hünerli Keçi” başlıklı masaldaki²¹¹ sihirli keçi, masumiyetin büyü gücünü, yürek arılığının yüksek değerini simgeler. “Dencihelo” ve “Eco” başlıklı masallarda²¹² temizliğin, arılığın değerini göstermek için altına dönüşen yılanlar, masumiyetin şer karşısındaki olağanüstü zaferini de anlatırlar. Kazanan şer değil iyilik, yürek arılığı ve masumiyettir.

Diğer masallarda olduğu gibi, Van masalarında da ortaya çıkan, daha çok gündelik yaşamda somutlaşan ahlaksal erdemler ve değerlerdir: Sevgi, saygı, sadakat, şefkat, merhamet, bağışlayıcılık, mertlik, cömertlik, cesaret, alçakgönüllülük, doğruluk, dürüstlük, ahde vefa, sabır, metanet... Bu değerlerin her biri, belirli tiplerde somutlaşır. Tilki, hilenin, dümenin ve düzenbazlığın örnek tipidir. Döndürdüğü onca dümene karşın, eninde sonunda mağlup olan da hep kendisidir.

²⁰⁹ Yılmaz Önay, *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, s. 300.

²¹⁰ Yılmaz Önay, *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, s. 304.

²¹¹ Yılmaz Önay, *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, s. 260.

²¹² Yılmaz Önay, *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, s. 334, 341.

Masallarda öne çıkan bir başka tip de “kurt” tipidir. Güven vermeyen doğası ve açgözlülüğü ile dostluğa ve arkadaşlığa kapalıdır. Karga ise akılsızlığın ve rahat aldatılabilirliğin sembolüdür. Yılan da tıpkı kurt gibi, dostluğa ve arkadaşlığa kapalı bir tiptir. Ne kadar arkadaş olursa olunsun, eninde sonunda yılanlığını yapacaktır. Masallardan bazıları, sözgelimi “Ayağına Diken Batan Karga” bize dünyanın kâr ve kazancının, yüreği huzura erdirebilecek, vicdanı rahatsız etmeyecek, kimseye pişmanlık duygusu yaşatmayacak erdemli bir yaşantı olduğunu ima eder. Aksi halde, çeşitli hilelerle insanları kandırarak onların mutsuzluğuna, çaresizliğine ve yıkımına neden olarak servet sahibi olmak insana hiçbir erdem ve itibar kazandırmayacak, kişiliğini ve vicdanını beslemeyecektir. Zira onlar kendine değil, bu dünyaya ait nesnelerdir. İnsanın bizzat kendisinin olan şey, hep kendisi ile birlikte olan, kişiliğini besleyen sağduyu, vicdan ve erdemlerdir.

Masalların değerleri, var edici değerlerdir. Sözgelimi, merhamet ve bağışlama, iyinin kötünden öç alması değil, aksine onun da iyi olabilmesi için bir çaba içinde olmasıdır. İyilik, en çok merhamette ve bağışlamada kendini gösterir. Merhamet ve bağışlama, kötüye iyi olabilmesi için bir fırsat ve imkân tanır. Masalların dünyası, bu yüce değerlerin dünyasıdır. Bu dünyanın üstüne doğan güneş, iyilik ve güzellik güneşidir. İyilerin, haklıların, ezilenlerin, eninde sonunda kazanmaları ve diğerlerine üstün gelmeleri, iyiliğe ve doğruluğa olan inancımızı güçlendirir. Bu gerçeküstü dünyada bulduğumuz bir şey vardır: iyiliğin, doğruluğun, haklılığın, yardımseverliğin, cömertliğin, mertliğin gerçekliği ve dünyaya olan egemenliği. Bu büyük bir değerdir ve masallardan türetilebilecek en olumlu ruh halidir. Bu ruh halinin insanda uyandırdığı muhteşem bir düşünce vardır: dünyada “asıl olan” iyiliktir, hayırdır. Kötülük varlıktaki dengeyi, ahengi bozan, denilebilirse, varlığın yerini ve kaderini değiştirerek ondaki adaleti yaralayan bir durumdur. Varlıktaki uyumda ve ahenkte, adalet, iyilik ve güzellik vardır. Bu, her şeyin “kendi yerinde olması”dır. Varlığın kendi yerinde ve kendi doğası içinde olması, adalettir. Masalın yalın ifadesiyle, “atın önündeki eti alıp aslanın önüne, aslanın önündeki otu

alıp atın önüne koymak”tır.²¹³ Adalet, iyilik, bir ölçü ve simetri işi olan güzellik, her şeyin kendi yerinde ve kendi doğası içinde olmasıdır. İyilik, güzellik ve adalet ilkeleri, varlığın, yokluk değil de varlık olmasında zaten vardır. Tıpkı diğer masallarda olduğu gibi, Van masallarında da, kötülük karşısında iyiliğin zaferine tanık oluruz. İyilik karşısında kötülük, her zaman gelip geçici ve özden yoksundur. Bu nedenle iyinin “mutlak” ve “asıl” olduğuna duyulan inanç, kötülüğün izafiliği karşısında bizi umutlandırarak bu dünyanın gerçekten iyi ve güzel bir dünya olduğu yönündeki duygumuzu güçlendirir.

Masallarda öne çıkan temalardan biri de “söz dinlemek” ve söylenen sözden “ders almak”tır. Söz dinlemek, kendisine verilen nasihat almak ve onu yaşantıya aktarmaktır. Masallar, yaşam boyu uğrayabilecekleri tehlikeleri, yaşayabilecekleri tehditleri, dosttan ve düşmandan, tanıdıktan ve tanımadıktan gelebilecek tehlikeleri kendi söylem biçimleri içinde insanlara anlatırlar. Bu anlatılar, gerek masal içindeki kahramanlar için, gerek bu kahramanlar vasıtasıyla okuyucuya ve dinleyiciye verilen bir öğüt olarak, pratik hayata yol arayan, hayatı güzelleştiren, zorluklardan ve kötülüklerden uzak ve emin kılmaya çalışan öğütlerdir. Masal kahramanları, nasihatleri dinlemedikleri veya icabını yerine getirmedikleri zaman büyük güçlüklerle karşılaşır. Masallarda en çok öne çıkan temalardan biri budur. Sözgelimi “Canpolat”ta²¹⁴ nasihat, bir tecrübe neticesi ortaya çıkan yaşamsal ifadedir. Toy ve genç olanlar bu ifadelerin gereğini yerine getirmediklerinde çeşitli güçlüklerle karşılaşmaları kaçınılmazdır.

Masallarda, güzellik duygusunu geliştirecek, duyguları eğiterek estetik algıyı besleyecek konu, kavram ve anlatılar da vardır, bir aşk ve güzellik felsefesi de vardır. Bu felsefe bir güzellik uğrunda verilen zorlu mücadelede ortaya çıkar. Güzelliğe erişmek için, çeşitli aşamaları geçmeyi ve risklerle karşılaşmayı göze alabilmek gerekir. Güzellik, bir çabanın, bir uğraşının, bir zahmetin, bir mücadelenin ürünüdür, hemen elde ediliveren kolay bir şey değildir. An-

²¹³ Yılmaz Önay, *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, s. 250.

²¹⁴ Yılmaz Önay, *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, s. 286.

cak dev ile savaşmayı göze alabilenler dünyalar güzeline kavuşabilirler. Zorlu aşamaları geçmeyi bilenler başarıya erişebilirler. Dünyaya bakışımız önemlidir. Dünya, nasıl bakarsak, öyle görünür gözümüze. Masalların bize öğrettiği odur ki, kime değer verirse o değerli olur, kime güzel dersek o güzelleşir. Sevgimiz ve ilgimiz, varlığı kutsallaştırır. Kimi seversek, eşiz ve benzersiz olur. Sevmediğimiz insan, çirkinleşir, bedbahtlaşır. Dünya bakışlarımızda yenisinden kurulur, bakarken varlığa bir anlam da katarız, ondaki verili anlamı da okuruz. Dünya, kendi başına değerli ya da değersiz, anlamlı ya da anlamsız, güzel ya da çirkin değildir. Onu güzel ya da çirkin, anlamlı ya da anlamsız, değerli ya da değersiz kılan, bizim bakışlarımız, ruh halimiz ve bilinç durumumuzdur. Böylece kalbimizden ve gözlerimizden bir yol açılır hayata ve varlığa doğru. Masallar bu yolu tanıtırılar bize. “Emıryemen”de²¹⁵ “Tembel Ehmet”te²¹⁶ ve diğerlerinde öne çıkan duygu budur.

Van masallarında, zaman zaman Tanrısal irade ile insan istemi karşıt bir konum alır, bazen uyuşur, bazen uyuşmaz. “Bostancının Kızı” başlıklı masalda bu durum ortaya çıkar.²¹⁷ Bostancının kızı, isteklerinin gerçekleşmesini Allah’a havale etmiştir. Padişahın oğlu ise “Men istemedikten sonra Allah da yazmaz” diye tutumunu ortaya koyar. “Giden gelmez Yol”da ise şöyle bir ifade geçer: “Allah bu yazıyı yazmış ama men bozacam.”²¹⁸ Van masallarında, “yazgı”, “alın yazısı” veya “kader”, adı ne olursa olsun, sonunda kendisinden öteye yol olmayan Tanrısal iradeyi temsil eder. Tanrısal irade ile insan iradesinin karşılaşması, çatışması, uyuşması, en sonunda yazgıya boyun eğme biçiminde kendini gösterir. Tanrısal irade, içinden çıkılmaz bir istikamet olarak görülür. Bu istikamet içinde kişi kendi tercihlerini ortaya koyar. Ne var ki farklı denemeler sonucunda, bir yazgı olarak önünde duran istikamette yürümekten başka yolu olmadığını da anlar.

²¹⁵ Yılmaz Önay, *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, s. 264.

²¹⁶ Yılmaz Önay, *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, s. 273.

²¹⁷ Yılmaz Önay, *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, s. 310.

²¹⁸ Yılmaz Önay, *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, s. 373.

Sonuç

Öyküleyici ve metaforik ifade biçimi, iki açıdan felsefe ile ilişkilidir: (1) Sözel bir ifade/metin olarak içinde felsefî kırıntılar taşır, (2) felsefî söylemin uygun bir anlatım, zengin ve anlaşılır bir dille ortaya çıkmasına katkı sağlar. Masallar da metaforik ifadelerdir. Onların içinde, özellikle etik bağlamda değerlendirilebilecek kuramsal bir öz vardır. Bu özelliğinden ötürü, bazı filozoflar mitolojik ve masalımsı anlatılardan, kendi felsefelerinin daha iyi anlaşılması için yararlanmışlardır. Bununla masalın felsefe olduğunu söylemek istemiyoruz. Masal felsefe değil, “felsefe-öncesi”dir. Felsefeyi üreten düşünce ve algılayış biçimi ile masalı üreten düşünce ve algılayış biçimi birbirinden çoğu kez zıtlık oluşturacak denli farklıdır. Bununla birlikte her ikisi de varlığı anlama, açıklama ve yorumlama biçimidir. Bu nedenle, masal felsefe olmasa da, kendi içinde felsefî öğeler taşır. İçerdiği felsefî düşünce ve söylemlerle felsefeye, felsefe yapmaya bir hazırlık, felsefeye giden yolda düşsel bir adımdır.

Van masalları, hem “felsefe içindeki masal”a, hem de “masal içindeki felsefe”ye örneklik edebilirler. Bu masallar, öncelikle varlığın arkhesinin iyilik, adalet ve güzellik olduğu duygusunu oluştururlar bizde. Bu nedenle varlıktaki güzellik, iyilik ve adalet esas; çirkinlik, kötülük ve zulüm görelidir. İyiliğin, güzelliğin ve adaletin ışığı, varlıktaki uyumu ve ahengi oluşturur. Kötülük, çirkinlik ve zulüm ise yokluğa aittir. Masalların dünyasında iyilik ve kötülük, güzellik ve çirkinlik, adalet ve zulüm bir aradadır. Van masallarının bize öğrettiği, kötünün yaptıklarının yanına kalmayacağı, eninde sonunda yaptıklarının cezasını çekeceği ve adaletin tecelli edeceğidir. Güzel olan, insanın iyiliğe ve adalete olan güvenini artıran, iyinin kötünden, haklının haksızdan daha güçlü olmasıdır. Bu nedenle, masalların dünyası iyi ve güzel bir dünyadır. İyilerin eninde sonunda kazanması, kötülerin eninde sonda kaybetmesi, yenilmesi ve cezasını bulması, içimizdeki iyimserliği ve yaşama duygusunu besler. Kötülük karşısında hemen yılmamamızı, hemen pes etmememizi öğütler, sabırlı ve dirençli olmamızı salık verir. Eğer iyinin yanında isek, eğer haklıysak, üzülmemize gerek yoktur, hak eninde sonunda yerini bulacaktır.

Her masalla, yeryüzündeki iyi niyet, bir kez daha amacına kavuşur, iyiler muratlarına bir kez daha erer. Masal, amaç olarak bir erdeme eriştiğinde, bir erdem değeri ortaya koyduğunda, kendini gerçekleştirmiş ve insanın yaşadığı bu dünyaya bir kez daha iyiliği esinlemiş olur. İyiliğin şer karşısında zafere kavuştuğu görkemli final anında, gökten üç elma düşer: biri anlatanın, biri dinleyenin, biri de tüm iyilerindir. Bunun böyle olması iyidir: zira elma göksel bir güç ve esin de bağışlar masalı paylaşanlara, yaşayanlara, yaşatanlara. Elma, artık, yeryüzündeki insanîliği, iyiliği ve güzelliği besleyen göksel bir armağandır. Van masallarında da, iyi niyetin amacına kavuştuğu ve yeryüzünün bir kez daha iyilikle tanıştığı görkemli final anında, bu göksel armağanı anlatıcıları, dinleyicileri ile bol bol paylaşır. Elmayı, bir ölümsüzlük iksiri olarak yeryüzündeki iyi niyetin, sağduyunun, şefkatin, merhametin ve sabrın sofrasına koyar. Öyleyse gecikmeyelim, haydi buyuralım Van masalları sofrasına.

FELSEFİ BİR SÖYLEM BİÇİMİ OLARAK MEKTUP*

Felsefede, “araştırma”, “soruşturma” (*investigation*), “inceleme” (*treatise*), “deneme” (*essay*), “diyalog” (*dialogue*), “konuşma”, “söylev” (*discourse*) gibi yazı biçimleri ve başlık türleri vardır. Platon’un diyalogları, Decsartes’in *Metot Üzerine Konuşma*’sı, Locke’un *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*’si, Rousseau’nun *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*’i, Hume’un *İnsan Zihni Üzerine Bir Araştırma*’sı, Wittgstein’in *Felsefî Soruşturmalar*’ı buna örnek olarak gösterilebilir. Bir de “.... Mektup / ...Üzerine Mektup” (*letter*) şeklinde bir yazı ve başlık biçimi vardır. İnsanlar yüzyıllar boyu, yalnız haberlerini, duygularını, ihtiyaçlarını ve heyecanlarını değil, düşüncelerini de paylaşmışlardır mektuplarla. Bu makalede, felsefe ve mektup ilişkisini, *Felsefede Mektup* ve *Mektupta Felsefe* olmak üzere iki başlık altında ele almaya çalışacağız. İlkinde mektubu, felsefenin ifade biçimlerinden biri olarak ele alacak, ikincisinde ise felsefe tarihinde mektuplarla yapılan felsefeleri, mektuplar aracılığıyla ortaya konan düşünceleri, bir bakıma “mektuptaki felsefe”yi ele almaya çalışacağız.

1. Felsefede Mektup

Felsefî söylem kendini farklı şekillerde üretir; kimi zaman deneme, kimi zaman araştırma, kimi zaman inceleme, kimi zaman roman, kimi zaman karşılıklı konuşma, kimi zaman da mektup şek-

* *Hece Dergisi*, yıl: 2006, sayı: 114-116, s. 76-91.

linde. Bir felsefe yazısı, hangi ifade biçimini kullanırsa kullansın, her zaman, “*Bir yazıyı felsefe yapan şey nedir?*” sorusuna cevap olacak bir öz taşır içinde. Bu öz *theoria*’dır. *Theoria*, başlangıcından günümüze değin *nedir* sorusu ile kendini üretmiş, her şey değişip dururken sorduğu şeyin (varlığın) değişmeyen, her durumda ve her koşulda aynı kalan ve bu şekilde o şeyi kendisi yapmaya devam eden öze ulaşmaya çalışmıştır. Felsefe ister deneme, ister araştırma, ister soruşturma, ister diyalog, ister roman, ister bir başka şekilde ortaya çıksın, hep bir soruya cevap arar: “*Baktığın şey nedir? Seyrettiğin şey, öz olarak nedir?*” Hangi ifade biçimini kullanırsa kullansın, *nedir* sorusu felsefenin kendini üretme biçimi olarak hep oradadır. Buradan hareketle söylersek, felsefenin kendini ne ile ve nasıl ürettiği her zaman sorgu konusu yapılabilecek olmasına karşın, önemli olan, felsefenin kendisini hep bir şekilde üretmesi ve bunun için *fırsat* bulmasıdır. Felsefe için deneme, araştırma, soruşturma, diyalog ya da roman, sadece bir soruyu, *nedir* sorusunu sormanın vesilesidir. Öyleyse mektup da *nedir* sorusunu sormanın bir vesilesi olmalı: “*Erdem nedir, hoşgörü nedir, güzel nedir, iyi nedir, doğru nedir, mutluluk nedir?*”, gibi.

Ama burada bir sorun çıkıyor ortaya: Mektup dediğimiz tür, daha çok pratik alana, gündelik yazışma, konuşma ve iletişimde bulunma durumlarına ilişkin bir olgu değil midir? Eğer böyle ise, *nedir* sorusunu sormaya hiç de uygun bir tarz olduğu söylenemez. Hatta hep *nasıl* sorusunun üstüne gittiği ve insanlara kendi durumlarından söz etme imkânı verdiği için, sürekli olarak *nedir* sorusunu erteleyen bir nitelik taşıdığı bile söylenebilir. Her cümlesi ile varoluşsal bir durumu, bir *nasıl* sorusunu cevaplamaya yönelir. Verdiği cevap da, felsefe değil *kişisel bir haber*’dir. Bu haliyle tarihsel bir belge, hatta edebî bir metin niteliği taşısa da, felsefî bir değere sahip değildir. Çünkü felsefe, filancanın nasıl olduğunu, iyi mi yoksa kötü mü olduğunu, nereye gittiğini, ne iş yaptığını, neleri sevip nelerden nefret ettiğini sormaz. Ama iyi olmanın ne anlama geldiğini, sevginin ve nefretin ne olduğunu sorar. Bunu Platon bir diyalogunda yaklaşık olarak şu şekilde dile getirir: İnsanlar adalet-

sizlikten yakınmayı bırakıp “Adalet nedir?” diye sorduklarında, “Kral hazineleri ile mutlu mudur?” türünden konuşmaları terk edip “Mutluluk nedir?” diye sorduklarında, felsefenin yolunu da tutmuş olurlar.²¹⁹ Sorun şudur: Mektubun gündelik dili konuşan ve kişisel durumlardan haber veren özelliği ile felsefenin özleri arayan, kuramsal yapısı nasıl bağdaşacaktır? Burada şöyle bir durum ortaya çıkar: Felsefe mektup olarak biçim kazanacaksa, ya felsefenin ya da mektubun kendisinden bir şeyler kaybetmesi gerekecektir.

Gerçekten de, mektupta ortaya çıkan felsefelere baktığımızda, şöyle bir manzara ile karşılaşırız: Ya teori ile pratik iç içe geçmiş, ya öz ve varoluş tam bir kaynaşmaya uğramış, ya mektubun felsefî niteliği mektup olma özelliğini yok etmiştir. Sözgelimi, Platon örneğinde felsefî tarz ile mektup tarzının, dolayısıyla teori ile pratiğin, öz ile varoluşun iç içe geçtiğini görürüz. Felsefe ile varoluşun birbirine karıştığı bu tür mektuplar, mektubun içtenliğini yansıtan çalışmalardır. Kimi zaman *nedir*, kimi zaman da *nasıl* sorusuna cevap verirler. Bunun yanında bir de *nedir* sorusunu kendi içinde taşıyan *nasıl* sorusu, bir başka deyişle nasıl sorusu ile felsefe yapma çabaları söz konusudur. Kierkegaard’un *Ya / Ya da* isimli çalışması bu konudaki örneği oluşturur. Bu çalışmada temel olarak iki varoluşsal durum, estetik varoluş durumu ve etik varoluş durumu, “ya / ya da” sözcüğünün sunduğu alternatif, iki farklı yaşama biçimi olarak, bu alanları temsil eden kişiler arasındaki²²⁰ mektuplaşmalarla serimlenir. Mektuplar esas olarak “estetik varoluş nasıldır?” ve “Etik varoluş nasıldır?” sorularına cevap verse de, hep “Estetik varoluşun doğası nedir?” ve “Etik varoluşun doğası nedir?” sorularını yanıtlama amacı güderler. Bir başka deyişle, *nasıl* sorusunun içinde örtük bir *nedir* sorusu var-

²¹⁹ Platon, *Theaitetos*, çev. Macit Gökberk, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990, 88.

²²⁰ Estetik varoluş alanının temsilcisi olan A’nın görüşleri deneme ve makalelerle, etik varoluş alanının temsilcisi olan B’nin görüşleri de mektuplarla ortaya çıkar. B, A’nın makalelerini ve denemelerini okuduktan sonra, onu doğru yola döndürmek için mektuplar yazar ve “Yolunu şaşırmış” olarak gördüğü bu kişiye öğütleri ve görüşleri ile yardımcı olmaya çalışır.

dır. Dolayısıyla Kierkegaard'un bu çalışması, varoluşun doğasının *nedir* sorusu ile, kavramsallaştırma ve sistemleştirme çabaları ile zedelenmediği, kendine yabancılaşmadığı, hem teorinin hem pratiğin, hem özün hem varoluşun, hem felsefenin hem edebiyatın, hem mektubun hem sanatın bir arada olduğu yetkin bir çalışmadır.

Salt felsefî mektuplara geldiğimizde, şu soruyu yanıtlamakta güçlük çekeriz: “Bunlara ne kadar mektup diyebiliriz?” Baştan sonra felsefî sorgulamaların, irdelemelerin yapıldığı bu çalışmalar, aslında birkaç cümlelik saygı ifadesine ilâştirilivermiş kitaplardır. Descartes'ın *Felsefenin İlkeleri*, Locke'un *Hoşgörü Üstüne Bir Mektup*, Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* adlı eserlerini bu sınıflama içinde görebiliriz. Onar ne kadar salt felsefenin havasını yansıtsalar da, sözgelimi *felsefî düşünmenin anlamı nedir, dinsel hoşgörü ne anlama gelir, insan varlığının kendi içindeki bölünmüşlüğü karşısında güzelin işlevi ne olabilir*, gibi salt felsefî bir soru peşinden giderken bile, yalnız hitap şekilleri ile değil belirli bir bilince ulaşma çabaları ile de mektubun pratik ve varoluşsal havasını kısmen de olsa yansıtırılar.

2. Mektupta Felsefe

Şimdi, yukarıda adları verilen “mektuplara”, bu mektuplarda ortaya çıkan felsefelere kısaca değinmeye çalışalım ve “Felsefede Mektup” başlığı altında söylediklerimizi bazı filozofların çalışmaları ile örnekleyelim. Kuşkusuz mektuptaki felsefeler burada değineceklerimize sınırlı değildir. Başka örnekler bulmak da mümkündür. Sözgelimi Ockhamlı William'ın “kardeşlik duygusu buyuramaz, ikna eder” dediği ve kendi döneminin teolojik sorunlarını ele aldığı *Küçük Kardeşlere Mektup*'u, Diderot'nun “Bugün sıhhatte misiniz? İyi uyudunuz mu? Bakışlarınız dün ne kadar tatlıydı: bir zamandır hep böyle! Ah! Sophie, beni bugün daha çok seviyorsanız, eskiden kâfi derecede sevmiyordunuz demek” diye serzenişlerde bulunduğu *Sophie Volland'a Mektupları*'ı, “Gözünün perdesi alınan körün bize öğrenmek istediğiniz şeyleri öğretebileceğinden çok şüpheliyim madam” diye başlayan *Görenlerin Yayarına Kör-*

ler Hakkında Mektup isimli mektup-kitapları da “Mektupta Felsefe” bağlamda değerlendirilebilir. Kuşkusuz bu sıralamaya başka filozofların yayınlanmış ve yayınlanmamış mektuplarını ilave etmek de mümkündür. Ancak her çalışmanın kendisini kolaylaştıracak sınırları vardır. Bu çalışmayı kolaylaştıracak sınır taşları da Platon, Descartes, Locke, Schiller ve Kierkegaard gibi filozofların çalışmaları, denebilirse *mektup-kitapları* olacaktır.

2.1 Platon Örneği: Platon’un (M.Ö. 427-347) mektupları felsefi bir içerik taşımasına karşın, doğrudan felsefe yapmak için yazılmış mektuplar değildir. Öncelikli olarak bir iletişimi sağlamaya, bir haberi duyurmaya, bir duyguyu, bir düşünceyi iletmeye çalışan pratik amaçlı yazılardır her biri. Platon felsefesi içinde ütöpik bir devlet anlayışı vardır. Platon bu anlayışını *Devlet* diyalogunda geliştirir. Bu kitapta, aklını etkin hale getirerek adalet ideasını bilen filozofların yönetici, ruhun cesaret ögesini etkin kılanların asker, bedensel ögeleri etkin kılanların da üretici oldukları bir devlet organizması tasvir edilir. Bu devlet, “bilgeliliğin egemen olduğu” bir devlettir. Çünkü “kararlarını bilgece veren” yöneticiler, “ölçülülük, yiğitlik ve bilgelik” gibi erdemleri paylaşan vatandaşlar yaşar orada ve mutluluk toplumun tüm katmanlarına yayılır. Erdem, bu insanların her birinin kendi işlerini tam ve eksiksiz yapmalarında ortaya çıkar. Bu devletin kendine göre bir eğitim, sanat, edebiyat, müzik, felsefe, kendine göre bir servet dağılımı, kendine göre bir halk organizasyonu anlayışı vardır.²²¹

Paton, felsefesinden etkilenen Dion tarafından Sirakuza’ya davet edilir. İnsanların düştükleri sefaletten, ancak ruhlarını eğiterek kurtulabileceklerine inanan bu kişi, Platon’u Sirakuza’nın tyrannosu olan Dionysios’un, yeğenlerinin ve arkadaşlarının kendisinin öğrencileri olacaklarını söyleyerek ikna etmeye çalışır. Platon da, bunu kendi felsefesi için bir “deneme” fırsatı olarak görür ve Sirakuza’ya gitmeyi kabul eder. Mektupların hemen hemen hepsi, burada uğradığı ba-

²²¹ Platon, *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu – M. A. Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 78, 117, 122, 281, vd.

şarısızlığı ve bu başarısızlığın nedenlerini anlatır. Dionysios, Sirakuzalı'nın tyrannos (tiran)'ıdır. İdeal bir devlet yapısının oluşması için Platon'un görüşlerinden yararlanmak istemiş, fakat kıskançlıklar ve anlaşmazlıklar yüzünden Dion önce sürgüne gönderilmiş, ardından da öldürülmüştür. Bu süreçte Platon Sirakuzalı'ya birkaç kez gidip gelmiştir. Mektuplardan bazıları erdemine ve felsefe bilgisine çok güvendiği Dion'a, bazıları Dion'un yakınlarına, bazıları da Dionysios'a yazılmıştır. Başka isimlere yazılmış mektuplar da vardır.

Mektuplar, bu özelliği ile, felsefî bir sorunu alıp enine boyuna irdelemek isteyen bir felsefî çalışma değildir. Konusu ile, anlatım tarzı ile baştan sona bir bütünlük arz eden diğer filozofların mektuplarından farklıdır. Bununla birlikte başta devlet yönetimi, hukuk, adalet, felsefe ile uğraşmanın erdemi gibi konularda kimi açıklamaları içerirler ve bu nitelikleri ile Platon'un felsefesinin temel karakterini taşırlar. "Sirakusalılar, her şeyden önce, düşünce ve isteklerinizi kazanç ve zenginlik yoluna çevirmeyecek kanunları kabul edin. Göz önünde tutmamız gereken üç şey, ruh, vücut ve sonra zenginlik olduğuna göre, en fazla ruhun erdemine, ikinci olarak bundan daha aşağı olan vücudun erdemine, üçüncü ve son olarak da, ruh ve vücuda hizmet etmesi gereken zenginliğe değer verin."²²² Ruhun erdemi oluşturan, devleti baştan sona uyum ve ahenk içinde yaşatacak kanunları yapan felsefenin erdemidir. İnsan ancak uzun bir eğitimden sonra²²³ ulaşabildiği bu erdemle bilge olur ve devleti yönetebilme yetkinliğine erişir. Kişiyi bilge kılacak felsefe eğitime şu şekilde değinilir: "Sicilya'ya geldiğim zaman önce yapmam gereken şeyin, Dionysos gerçekten felsefe için yanıp tutuşuyor mu, yoksa Atina'da söylenenlerin aslı yok mu, bunu araştırmak olacağını düşündüm. Böyle bir şeyi anlamak için, hiç de değersiz olmayan bir usûl vardır ki, bir tyrannosa karşı kullanıldıkta, çok iyi neticeler verir; hele o tyrannos, Dionysios gibi, gelir gelmez farkına vardığıma göre, kafası iyi anlaşılmamış öğretilerle dolu bir kimse olursa. Böyle

²²² Platon, *Mektuplar*, çev. İrfan Şahinbaş, Maarif Matbaası, İstanbul, 1943, s. 85.

²²³ Platon, *Devlet*, s. 224.

adamlara felsefenin ne kadar engin olduğunu, özünü, güçlüklerini ve beklediği gayreti göstermek gerekir. Felsefeye gerçekten yetisi olan, ona yakınlık duyan ve layık olan kimse, tanrılık olduğu için, kendisine gösterilen yolu hayranlıkla karşılar ve var kuvveti ile bu yola atılmak gerektiğine, başka türlü davranırsa yaşayamayacağına inanır. Böylece yola atılır, kılavuzunu sürükler ve gayelerine ulaşmadan ve artık bu yolda öğretmeninin yardımına ihtiyaç olmadan kendi kendine yürüyebilecek kadar kuvvet elde etmeden durmaz. Böyle bir adam hep böyle bir ruh durumu içinde yaşar. Gündelik işleri ile meşgul olsa da, her zaman ve her şeyde felsefeye ve kendine ölçülü davrandığı için, öğrenmek, bellek ve muhakeme etmek yetilerini en iyi bir şekilde sağlayacak olan yaşayışa bağlı kalır. Bunun zıddı olan bir yaşayış, onda tiksintiden başka bir his uyandırmaz. Fakat gerçekten filozof olmayan, tenlerini güneşin yaktığı kimseler gibi, yalnız yüzde kalan fikirleri olan kimseler, bir hayli öğrenilecek şey olduğunu, çok çalışmak gerektiğini ve ancak böyle bir yaşayışla gayeye erişileceğini görünce, böyle bir çalışmayı güç, hatta imkânsız bulurlar, bu yolda çalışma yetisini de kaybederler. Bazıları ise, öğrendikleri şeyleri yetesiye (yeterince) bildiklerine ve yeni zahmetlere katlanmaya ihtiyaçları olmadığına inanırlar. Kendini gevşekliliğe veren, hiçbir gayret göstermeyen kimseleri denemek için bundan daha açık, bundan daha emin bir usûl olamaz. Bu gibi kimseler, felsefenin istediği şeyleri yapamazlarsa, kabahati kendilerinde bulmalıdırlar, öğretmenlerinde değil.”²²⁴

Görüleceği gibi, Platon’un mektupları, yer yer diyalogların bir devamı gibidir. Ne var ki, bu ete kemiğe bürünmüş bir Platon felsefidir artık. İdeal devlet düşüncesi denenmiş ve başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu uğurda sevdiği insanlardan bazılarını yitirmiştir. Mektuplarda, sürekli olarak bu konulardan bahsetme isteği dikkate alınırsa, Sirakuza başarısızlığının etkisini üzerinden atamamış olduğu anlaşılabilir. Onu, temel ve öz fikirlerden, değişmez idealardan, oluşturu formulardan söz eden bu adamı, bazı ihtiyaçlarını temin

²²⁴ Platon, *Mektuplar*, s. 59, 60.

edebilmek için ödünç para isterken, harcamalarında tasarruflu davranmaya çalışırken, canını kurtarmak için Sirakuza'dan kaçışını anlatırken ve “çok şükür kurtuldum” derken, birileri ile yapılmış bir eylem üzerinde tartışırken, kendi eylemlerini gerekçelendirmeye çalışırken görmek, kitaplardaki, ideallerdeki dünya ile gerçek dünyanın gıdıklayıcı çelişkisini de yaşatır insana. Kısaca söylemek gerekirse, Platon'un mektupları, felsefî öz taşımalarına karşın haberleşme, iletişim kurma, öğüt verme, yol gösterme gibi gündelik ilgilere yönelik yazılardır. Bu metinler bir bakıma Platon'un kendinden, kendi döneminden, kendi felsefesinden söz ettiği metinlerdir.

2.2. René Descartes Örneği: Descartes (1591-1650), İsveç Kraliçesi Elisabeth'e *Ahlak Üzerine Mektuplar* (*Lettres sur la Morale*) ve *Felsefenin İlkeleri* (*Principia Philosophia*) olmak üzere iki mektup-kitap yazmıştır. *Ahlak Üzerine Mektuplar* mektup formuna tümüyle uygundur. Bir hitap cümlesiyle, “Prenses Elizabeth'e” diye başlar, sonra yer ismi ve mektubun yazıldığı tarih yer alır. İlk mektup 21 Mayıs 1643 tarihlidir. Mektupların her biri bir mektup için uygun bir uzunluktadır. Descartes, bu mektuplarda, Prenses'e duyduğu sevgi ve hayranlıkla şiirsel cümleler kurar: “Dileğim, La Haye'de bulunduğum son günlerde, önünüzde saygı ile eğilmek ve pek naçiz hizmetlerimi emrinize arz etmek şerefine nail olduğum takdirde, emirlerinizi ağızınızdan işitmekti. Bu da bana aynı zamanda pek çok harikaları temaşa etmek fırsatı verecekti. Böylece ressamların çizdiği melek vücutlarına benzeyen bir vücuttan insanüstü sözlerin çıktığını görerek, yeryüzünden gelip de, cennete yeni girenlerin duyması gereken hayranlığı duyacaktım.”²²⁵

Bu mektuplarda, daha sonraki felsefeler üzerinde oldukça etkili olan Descartes felsefesinin önemli konularından ruh ve beden ayrımı ve bu iki töz arasındaki ilişki konu edilir. Bu şekilde *Metafizik Düşünceler*'le başlayan bir tartışma, *Ahlak Üzerine Mektuplar*'a da sıç-

²²⁵ Rene Descartes, *Ahlak Üzerine Mektuplar*, çev. Mehmet Karasan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1946, s. 3.

ramış olur. İlerleyen mektuplarda, ahlaksal konulara gelinir ve *Metot Üzerine Konuşma*'da söylenen üç kural yinelenir: “Birincisi, hayatın her fırsatında, yapmak veya yapmamak gerekeni bilmek için, her zaman elden geldiği kadar, düşünceyi kullanmaya çalışmaktır. İkinci, aklın öğütlediği her şeyi, ihtiras veya iştihalara kapılmaksızın yerine getirmek için, sağlam ve sabit bir karar sahibi olmaktır... Üçüncüsü, böylece elden geldiği kadar, akla göre hareket ederken, elde olmayan bütün nimetlere tamamıyla gücümüzün dışında şeyler gözüyle bakmak ve bu yolla onları hiçbir zaman arzu etmemeye çalışmaktır; zira memnun olmamıza engel olan biricik şey, arzu, esef veya pişmanlıktır. Ama her zaman aklımızın emrettiğini yapacak olursak, sonradan olaylar aldandığımızı gösterse bile, pişman olmak için hiçbir neden bulunmayacaktır.”²²⁶ Bu şekilde, *Felsefenin İlkeleri*'nde ifadesini bulacak olan, iyiyi bilmek, bilerek ve isteyerek iyi eylemlerde bulunmak, *Ahlak Üzerine Mektuplar*'da irdelenir. Böylece ihtiraslar, tutkular, duygular üzerinde aklın denetimi, eylemin erdem boyutunu oluşturacak ve ona ahlaksal bir nitelik kazandıracaktır.

Descartes'ın *Felsefenin İlkeleri* adlı eseri de, her ne kadar başlıkta açıkça ifade edilmemiş olsa da, örtük anlamıyla *Felsefenin İlkeleri Üzerine Bir Mektup*'tur. O da Prens Elisabeth'e yazılmıştır ve “Mutlu Prens Elisabeth'e” diye başlar. Descartes, ihvanlarını gördüğü, derin sevgi ve hayranlık hisleri ile bağlı olduğu prensese hitap etmenin ruh hâli içinde, yine zarif ve bilgece cümleler kurar: “Sizin tüm işlerinizde görülen iyilik ve alçakgönüllülüğünüz bana, dalkavuklukta üstün olanların gösterişli ve düzmece sözcüklerle süslü övme ve yakarışları yerine, ancak inandığını yazan bir insanın yalın ve içten sözlerinin kendilerine daha hoş geleceğini göstermektedir. Bu nedenle mektubumda deney ve akılla kesin olarak bilmediğim hiçbir şeyden söz etmeyeceğim; ve bu sözlerimi de kitabın diğer bölümünde olduğu gibi filozofça yazacağım.”²²⁷ *Fel-*

²²⁶ Rene Descartes, *Felsefenin İlkeleri*, çev. Mesut Akın, Say Yayınları, İstanbul, 1983. s. 32-33.

²²⁷ Rene Descartes, *Felsefenin İlkeleri*, s. 29

sefenin İlkeleri, tarz ve üslup olarak *Ahlak Üzerine Mektuplar*'dan farklıdır. *Ahlak Üzerine Mektuplar*'da görülen hitap cümleleri, sık sık tekrarlanan iltifatlar, hayranlık ve nezaket ifadeleri bu kitapta göze çarpmaz. O klasik mektup tarzından farklıdır. Daha çok, bir mektuba iliştirilmiş kitaptır.

“Filozofça yazacağım” diyerek mektubu ve kitabı hakkında açıklamalarda bulunan Descartes, bununla bir bakıma, “felsefedeki mektup” a ve “mektuptaki felsefe” ye de açıklık getirir. Bu noktada mektup, gündelik dili konuşmayı bırakacak ve felsefî dile geçecektir. Filozofun mektubu da bu dille yazılacak, olup bitenin temaşası teorik bir öz taşıyacak, ayrıntılar ve tekil görüngüler arasında kaybolmadan ilkelere ve en son nedenlere doğru bir geriye, kaynağa, öze çekilme çabası gösterecektir. Artık bu dil, hiçbir şekilde betimleyici, öyküleyici, öze indirgeyici, kişiselleştirici bir dil olmayacak, bir başka deyişle felsefe, gündelik dili konuşmayacak, hep bir üstdil, bir kuramsal dil olacaktır. Descartes, felsefenin bu özelliğine, kitabın içinde yer alan ve aslında kitaba *önsöz* olsun diye yazdığı bir başka mektupta (*Felsefenin İlkeleri*’ni Fransızcaya çeviren kişiye yazmıştır) değinir. Buna göre, felsefeden bilgeliği inceleme, bilgelikten ise insanın bilebildiği tüm nesnelerin tam bilgisi anlaşılır. “Bu bilginin burada belirtildiği gibi olması için de, ilk nedenlerden çıkarılması zorunludur; böylece bu bilgiyi edinme yolunu öğrenmek için (işte asıl felsefe budur) bu ilk nedenleri, yani ilkeleri aramakla işe başlamak gerekir.”²²⁸

Mektuplardan çıkan sonuca göre, felsefe bir bilgelik, bilgiyi ve bilgeliği sevme işidir. Bu ise her şeyden önce kişinin kendi aklını kullanabilme yeterliliği ile ilgili bir durumdur. Aklını kullanabilme yeterliliğine ulaşma, bir bebeğin hiçbir yerden destek almaksızın ayakta durabilme ve istediği yöne gidebilme becerisini göstermesi gibi bir yeterliliklerdir. Bu yeterlilikle kişi, kendi kendine ayakta durabilecek, evreni kendi gözleri ile görebilecek ve varlık üzerine ken-

²²⁸ Rene Descartes, *Felsefenin İlkeleri*, s. 34.

di aklı ile düşünebilecektir. Descartes'a göre, aklını gücü yettiği ölçüde iyi şekilde kullanabilen ve eylemlerinde en iyi olduğuna inandığı şeyi yapabilen kişi, gerçekten bilge bir kişidir. Dolayısıyla bilgelik yalnız bilmeyi ve yalnız eylemde bulunmayı değil, bilmeyi ve bilerek eylemde bulunmayı ifade eden bir düşünme ve yaşama biçimidir. Dolayısıyla, iyiyi bilmenin ve aynı zamanda iyiyi istemenin bir ürünüdür. "Bize ahlakımızı düzenlemek ve bu dünyada yaşamımızı yönlendirmek için felsefe öğrenmek, adımlarımıza yol göstermek için gözlerimizi kullanmaktan daha gereklidir. Yalnız hayvanlar durmaksızın vücutlarını besleyecek besini bulmakla uğraşırlar, çünkü işleri vücutlarını korumaktır; ama varlığının başlıca bölümü ruh olan insanların temel düşüncesi, ruhun gerçek besini olan bilgeliği aramak olmalıdır."²²⁹

Descartes, bu mektup-kitabında, bir yandan felsefe ve bilgelik konusundaki görüşlerini serimlerken, bir yandan felsefesinin temel ilkelerini ortaya koyar ve geliştirir. Sözelimi, kuşkuyu felsefî bir tavır haline getirerek her şeyden, her bilgiden ve her nesneden kuşkulanan bir kişinin, kuşkulanan bir ruh olarak kendi varlığından kuşkulanamayacağı konusuna değinir. Bu yöntem onu, yalnız kendi varlığı hakkında değil, Tanrı ve dünya konusunda da, artık kuşkulanamayacağı açık ve seçik bilgiye ulaştırmıştır. Descartes, "İnsan Bilgisinin İlkeleri" ve "Özdeksel Şeylerin İlkeleri" başlıklarını taşıyan ve iki bölümden oluşan ana metnin içinde de kuşkucu yöntemine ve insan bilgisinin ilkeleri konusuna açıklık getirmeye devam eder. Ona göre bunun haklı gerekçeleri vardır: "Özellikle bizi yaratan Tanrı'nın hoşuna giden her şeyi yapabildiğini duyduğumuz ve bizi belki de en iyi bildiğimizi sandığımız şeyler üzerinde bile her zaman aldanacak biçimde yaratıp yaratmadığını da bu ana değin bilmediğimiz için, tüm bu şeylerden kuşkulanacağız. Çünkü mademki Tanrı, daha önce belirtildiği gibi, bazen aldanmamıza olur demiştir, o halde, neden her zaman aldanmamıza olur demesin?" Descartes, tüm kuşkularını yok edecek sağlam temele ulaş-

²²⁹ Rene Descartes, *Felsefenin İlkeleri*, s. 35.

bilmek için kuşkudan hareket eder ve bunu gerçeği arayan herkese tavsiye eder. “Gerçeği arayanın yaşamında bir kez tüm nesnelerden gücü yettiği ölçüde kuşku duyması gerekir.”²³⁰

Bu yöntemsel kuşku, sonunda kuşkudan kurtularak açık seçik bilgilere ulaşabilmek içindir. Descartes, *Felsefenin İlkeleri* adlı bu mektup-kitapta felsefesinin temel ilkelerini açıklamaya çalışır. Kitap bu açıdan da büyük taşır.

2.3. John Locke Örneği: Bazen sorulan bir soru, bir mektup-kitabın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Locke’un (1632-1704) *Hoşgörü Üzerine Bir Mektup (A Letter Concerning Toleration)* adlı eseri de böyledir.²³¹ Filozof bu mektubu, Amsterdam’ın önde gelen muhalif teologlarından Philip van Limborch’un bir sorusu üzerine ve ona hitaben yazmıştır. Dinsel hoşgörünün felsefi temellerinin ele alındığı bu mektup, belki de gelecek tepkileri bertaraf etmek için yazarın ana dilinde değil, Latince yazılmış ve ilk baskıda yazar ismi kullanılmamıştır. Eser, “Saygıdeğer Beyefendi” diye başlar ve şöyle devam eder: “Farklı mezheplerdeki Hristiyanların birbirlerini karşılıklı olarak hoş görmeleri hakkındaki düşüncelerimin neler olduğunu öğrenmek istediğiniz için, açıkça şu cevabı vermeliyim ki, hoşgörüyü hakiki kilisenin başlıca karakteristik niteliği olarak telakki ediyorum.”²³²

Locke’un bu yapıtta üzerinde durduğu temel konu, bir devletin, bir kurumun ya da bireyin, dini, diğerleri üzerinde bir otorite, baskı ve denetim aracı olarak kullanamayacağı, kullanmaması gerektiğidir. Gerçekten de din, büyük bir manevi güçtür. Bu gücü kendi elinde bulundurduğu savıyla, bir kişinin ya da kurumun, insanları etkilemeye ve nüfuz altına almaya çalışması büyük bir istismar olacak, bu tür bir girişim, bireyi Tanrı’ya yaklaştırmaya yerine insanı insana köle yapar-

²³⁰ Rene Descartes, *Felsefenin İlkeleri*, s. 51, 56.

²³¹ Locke, bu mektuptan başka, hoşgörü kavramı üzerine üç mektup daha yazmış, fakat soncusunu tamamlayamamıştır. Burada kendisinden söz edilen mektup-kitap, filozofun diğer mektup-kitapları da dikkate alındığında, *Hoşgörü Üzerine Birinci Mektup*’tur.

²³² John Locke, *Hoşgörü Üstüne Bir Mektup*, çev. Melih Yürüşen, Liberal Düşünce Topluluğu, Ankara, 1995, s. 3.

caktır. Bu da içtenlikli bir inancın istemeyeceği ve gerektirmeyeceği bir şeydir. Ne var ki, bazı kişi ve kurumlar, bu manevi iktidarı ve gücü ellerinde bulundurmamak istemişler, bu güçle din adına, Tanrı adına inanılmaz işler yapmışlar, zaman içinde kurumsallaşarak inanılmaz bir nüfuz elde etmişlerdir. Bu nüfuzla insanların neleri nasıl düşünebileceklerini, neleri nasıl yazabileceklerini, kısaca neleri nasıl yapabileceklerini belirlemişler, kendi iradelerine aykırı hareket edenleri aforoz etmişler, dışlamışlar, yakmışlar ve idam etmişlerdir.

Hoşgörü Üzerine Bir Mektup'ta dinsel hoşgörü kavramının iki yönü öne çıkar: Bunlardan ilki, bireyler ve cemaatler (dini gruplar) arasındaki hoşgörüdür. İkincisi ise devletin dinlere, cemaatlere ve bireylere karşı göstermesi gereken hoşgörüdür. İlkinde şu ilke belirginlik kazanır: Her birey ve cemaat, kendi inanma biçimlerinin ve ibadetlerinin, Tanrı katında en hoş ve en makbul olduğuna, kendilerinin diğerlerinden daha doğru ibadet ettiklerine inanırlar. Kendi inancının doğru olduğuna hükmetme, inanmanın özünde vardır. Ne var ki, bu tutum, bir bağnazlığa, ötekilere karşı nefrete ve düşmanca bir tutuma dönüştüğünde, inancın öngördüğü hoşgörü ortadan kalkar, nereye varacağı kestirilemeyen şiddet ve vahşet olayları ortaya çıkar. Bu durumda insanlar, kendileri gibi olmayan kişileri dinden çıkmakla, sapıtmakla ve kâfir olmakla itham ederler. Bunun, aforoz etme, yakma, boynunu kesme, asma, hatta tenini yüzme gibi aşırı biçimleri de vardır. Gerçekte “ateş ve kılıç, insan aklını yanlış konusunda ikna etmek ve hakikatin bilgisini vermek” konusunda uygun araçlar değildir. Bu uygulama, bir yanlış ortadan kaldırma adına hareket eden daha büyük bir yanlıştır. Öyleyse, sağduyulu bir insan, eğer yapabilirse, “Bütün insanları şefkate, tevazua ve hoşgörüye teşvik etmeli, dostluk için harıl harıl çaba harcamalı ve hem her insanın kendi mezhebine yönelik ateşli bağlılığının ve hem de diğerlerinin kurnazlığının muhaliflere karşı tahrik ettiği tehlikeli ve mantıksız nefret eğilimini tamamen hafifletmelidir. Eğer vazirler her yerde bu barış ve hoşgörü doktrinini seslendirselerdi” büyük kazançlar elde edilirdi.²³³ Bireyler ve cemaatler arası hoşgörü şu şekil-

²³³ John Locke, *Hoşgörü Üstüne Bir Mektup*, s. 17, 20.

de özetlenebilir: “Hiç kimseyi, salt inançlarından ötürü suçlama ve onları senin gibi inanmaya zorlama!”

Locke, *Hoşgörü Üzerine Bir Mektup*’ta devletle ilgili olarak şu saptamaları yapar: “Devlet, bana göre, sadece kendi sivil çıkarlarını (*civil interests*) tedarik etmek, korumak ve geliştirmek için teşkil edilmiş bir insan topluluğudur. Sözünü ettiğim sivil çıkarlar, hayat, özgürlük, sağlık ve bedenin dinlenmesi ve para, araziler, evler, eşyalar ve benzeri gibi dışsal şeylerin (*outward things*) mülkiyetidir.”²³⁴ Buna göre devlet, insanların, kendi hak ve özgürlüklerini korumak için oluşturdukları bir kurumdur. Onun ortaya çıkışında korunma ihtiyacı ön plandadır. Korunma yalnız can ve mal güvenliği açısından değil, hakların ve özgürlüklerin korunması anlamında da devletin varlık nedenleri arasındadır. Bir kişinin inanma biçimine, ne adına olursa olsun, hiç kimsenin müdahale etme, tasarrufta bulunma veya bu inancı şu veya bu gerekçeye dayalı olarak yeniden düzenlemeye hakkı yoktur. Devlet vatandaşlarına bir dini empoze etmez veya onlar için bir “doğru din”, “doğru inanma” tanımı yapmaz. Devletin bu konudaki temel işlevi, hangi dinden, hangi inançtan ve mezhepten olursa olsun, inananlara, diğerlerinin inançlarına saygı ve hoşgörü göstermeleri koşuluyla, inançları ile birlikte yaşama imkânı sunmasıdır.

Bu konuyu, *Hoşgörü Üstüne Mektup*’tan seçtiğimiz inanç konusundaki şu alıntı ile sonlandırabiliriz: “Yargıcın inancı dince sağlam ve gittiği yol hakikaten İncil’e göre olsa bile, burada kendi aklımca adamakıllı ikna edilmezsem, onun peşinden gitmenin benim için hiçbir garantisi olmayacaktır. Vicdanın buyruklarına karşı gireceğim yol, her ne olursa olsun, bana kutsal ödüller getirmeyecektir. Zevk almadığım bir zanaatla zenginleşebilirim, inanmadığım ilaçlarla bazı hastalıklarda tedavi olabilirim; fakat şüphe duyduğum bir din ve tiksindiğim bir ibadet aracılığıyla kurtulamam. Bir inançsız için başka bir insanın inancına bürünmek beyhudedir. İman ve sadece içsel samimiyet, Tanrı’nın kabulünü kazanan şeylerdir. En uyum ve en onaylanan ilaçlar, eğer midesi alır almaz onu reddediyorsa, hasta üzerinde hiçbir etkide bulunamaz ve onun özel bünyesinin zehre dönüştü-

²³⁴ John Locke, *Hoşgörü Üstüne Bir Mektup*, s. 7.

receği kesin olan bir ilacı, hasta bir insanın boğazına boşu boşuna tıkmış olursunuz. Başka bir deyişle, dinde şüpheli olan her ne olursa olsun, yine de en azından şu bellidir ki, doğru olmadığına inandığım hiçbir din, benim için ne geçerli, ne de uygun olabilir.”²³⁵

2.4. Friedrich Schiller Örneği: Friedrich Schiller (1759-1805) *Haydutlar, Cenovalı Fiesco'nun Komplosu, Hile ve Sevgi, Don Carlos* gibi tiyatro eserleri ve şiirleri ile ünlendiği bir dönemde hastalandı. Jena'daki profesörlük görevinden ayrılarak Weimar'da kraliyet sahnesinin rejisörlüğünü yapan Goethe'nin yanına gitti ve onun onun yardımcılığını yapmaya başladı. Kendisini sevenler iyileşmesi için gerekli olan maddi imkânlardan yoksun olduğu söylentisi üzerine “insanlığın öğretmeni”ni kurtarmak için seferber oldular. En üst çevrelerden yardım geldi. Prens Agustenbug ve Danimarka Başbakanı önemli parasal yardımlarda bulundular. Schiller, bu cömert davranışlara, kendilerine sunduğu ve içinde güzellik kavramını incelediği *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine (Über die aesthetische Erziehung des Menschen)* adlı kitabı oluşturacak mektupları kendilerine sunarak karşılık verdi. “Demek ki, güzellik ve sanat üzerindeki araştırmalarımın sonuçlarını bir dizi mektupla size bildirmemi hoş karşılayacaksınız. Ne büyük bir iyiliktir bu... Benim sizden bir iyilik olarak istediğim şeyi siz, büyüklük göstererek, bana bir ödev olarak veriyorsunuz; benim yalnızca eğilimlerime uyduğum yerlerde, bana bir yararlılık ışığı bağlıyorsunuz. Yolumda özgür davranmamı buyurmanız, benim için zor değil gerekli olan bir şeydir bu.”²³⁶

Schiller bu çalışmasında, insandan hareket eder. Çıkış noktasını, insanın farklı yeti ve özelliklerden oluşmuş bir bütün olduğu anlayışı oluşturur. Uygarlığın gelişimine koşut olarak bu yetilerden bazıları öne çıkmış, diğerleri söz konusu edilmemiştir. Meslek, işbölümü ve uzmanlaşma gibi kavramlar, bu bölünmeyi ve parçalanmayı gerekçelendirmektedir. Ne var ki, insanın yeryüzündeki yaşa-

²³⁵ John Locke, *Hoşgörü Üstüne Bir Mektup*, s. 27.

²³⁶ Friedrich Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*, çev. Melahat Özgü, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990, s. 3.

ma doygunluğu, yaşamaktan aldığı haz, kendi varlığı içinde bir parçalanmaya uğramada değil bütünlenmede, eksilmede değil tamamlanmadadır. Zira bu bütünlük ve tamlık, insana kendi doğası içinde yaşama imkânı verecektir.

Bu mektup-kitap, gerek konusu, konusunun felsefe tarihi içindeki geleneksel değeri, gerekse konunun etrafıca ele alınışı ve bir sonuca doğru götürülüşü açısından olsun, tümüyle felsefî bir değer taşır. Onun bu irdelemesi yalnız sanat ve güzellik kavramı açısından değil, bu iki kavrama zemin hazırlayan insan anlayışı açısından da önemlidir. Güzellik kavramı kendisini sanatta sergiler, ancak onun asıl konumu, insanın varlık bütünlüğünde ve bu bütünlüğü oluşturan ögeler arasındaki uyumdur. Denebilir ki güzel, “güç”, “yeti” ve “içtepilerin”, denge ve uyum içinde etkin hale gelmesinden ve insanî bütünlüğü oluşturmaktan başka bir şey değildir. Güzel, bütünlük ve ahenktir. İnsanı, kendi içindeki bölünmüşlükten kurtaracak güç, güzelliştir. Dolayısıyla insan kendisini ancak güzellik sayesinde algılayabilir, güzelliğin neşesinde ve coşkusunda bütünleyebilir. Bu da insanın kendi bütünlüğüne kavuşması, kendi varlığı içinde tamlanarak bir uyuma kavuşması anlamına gelir. “Oyun içtepisi” insanlık düşüncesi ile güzellik düşüncesini birbirine bağlar. Güzellik, madde ile biçim arasındaki dengede ortaya çıkar. Güzelliğin ödevi, bozulan dengenin yeniden kurulması, insanın kendi varlığı içinde bir bütünlüğe, tamlığa, uyuma ve yetkinliğe kavuşmasıdır. Bu yetkinlik aynı zamanda bir başka konuyu da içerir. Böyle bir yetkinliğe kavuşmuş olan insan, artık özgür bir insandır. İnsan varlığındaki bu yetkinlik, tamlık ve bütünlük, özgürlüğün de koşuludur. “Bunun için özgürlük, ancak olgunlukta vardır.” “Demek oluyor ki, estetik durum, yaşamın en geniş özgürlüğünü içine aldığı gibi, en yüksek olguluğa da erişir.” “Böyle bir dengeye insan ancak güzellik yolu ile erişebilir; çünkü güzelliğin kendisi, madde ile biçim arasında bir dengedir ve bizi öyle estetik bir duruma getirir ki, içtepilerimiz arasındaki dengeyi kendimiz duymaya başlarız.”²³⁷

²³⁷ Melahat Özgü, M., “*İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar’a Önsöz*”de, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990, s. XXIII - XXIV.

Bu sanat ve güzellik anlayışına göre, güzellik kavramı, insan yaşamını baştan sona yeniden düzenleyen bir güce sahiptir. Güzel-liğin bütünsel yapısı, fiziksel bir zorlamanın değil, tinsel bir özgür-lüğün ve seçimin ürünüdür. Bu nedenle sanat ancak “özgürlüğün kızı” olabilir. İnsanlar salt fiziksel ihtiyaçlarının peşine düşükle-rinde, duygusal ve tinsel gereksinimlerini unuturlar ve neredeyse tüm eylemlerinde “çıkart” kavramını ölçüt alırlar. “Sanat, zamanın putudur” bu bakımdan. Sürekli olarak çıkarların öne çıktığı, gelirin, giderin ve kârın konuşulduğu bir ortamda sanat insanların iç dün-yalarına ulaşamaz ve kişiliklerinde bir olgunlaşma yaratamaz. “Bu kaba terazide sanatın iç yararlılığının hiçbir ağırlığı yok”tur çünkü. Sanata en çok omuz vermesi gereken felsefe bile, insan aklını yü-celtme adına hayal gücünden “ardı ardınca parçalar koparmakta, bu şekilde, aklın, bilimin sınırları genişledikçe, sanatın sınırları da-ralmaktadır. Oysa sanatın olmadığı yer, insanî bütünlüğün, özgür-lüğün ve olgunlaşmanın olmadığı bir yerdir. Tinselliğin, dolayısıy-la özgürlüğün ekin olmadığı anlar, doğal güçlerin egemenliğinde-dir. Sanat ancak doğadaki zorunluluğun, tinselliğin etkin hale gele-rek bilinçle ve özgürce bir esere dönüşmesi ile ortaya çıkar. Sanat bir özgürlük alanıdır. Bu özgürlük kuralsızlık ve sınırsızlık anla-mında değildir. Doğadaki zorunluluk, kültür alanında kuralların, yasaların ve geleneklerin egemen olduğu bir törel zorunluluğa dö-nüşür. Bunlar bir devletin içinde olan şeylerdir. İnsan, devlette yaşamayı seçerken, doğadaki zorunluluktan, törel zorunluluğa geçer. Ne var ki, Schillere göre, “fiziksel insan gerçek, törel insan da yal-nızca sorunludur. Demek ki us, doğa devletini kaldırıyor, yerine kendininkini koymak isteyince de, bunu zorunlu olarak yapması gerekiyor.”²³⁸ İnsan varlığındaki bir başka bölünmüşlük de, sanat ve doğa ile olan ilişkisinde ortaya çıkar. İnsanın, doğa ve sanatla arasında bir ilişki vardır. Bu ilişki Schiller’e göre yabanılık ve bar-barlık şeklinde ortaya çıkar. Yabanıl yaşamda sanat, barbar yaşam-da ise doğa küçümsenir. Bunun her iki biçimi de aslında insanın

²³⁸ Friedrich Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*, s. 7, 10.

kendisine, kendi insanlık özüne karşıt bir davranış içine girmesi anlamına gelir. “İnsan kendisine iki türlü karşıt olabilir: Ya duyguları ilkelerine üstün geldiğinde yabanıl olarak, ya da ilkeleri duygularını parçaladığında, barbar olarak. Yabanıl olan, sanatı küçümser, doğayı da kendinin sınırsız buyurucusu tanır. Barbar olan da, doğa ile alay eder, onu saymaz; sonra da yabanıl olandan daha da küçümseyerek kölesinin kölesi olmakta sürüp gider. Eğitim görmüş aydın insan, doğayı kendine dost yapar ve özgürlüğünü, zorbalığını dizginlemekle yalnız sayar.”²³⁹ İnsan varlığındaki bölünmüşlük, onu bütünleyecek, olgunlaştıracak ve tamlanmış olmanın dinginliği ve olgunluğu içinde yaşatacak bir güce ihtiyaç duyar.

Schiller, birinci mektupta güzeli bir giz olarak tanımlar. On beşinci mektupta ise, onun ne olduğunu, nasıl olduğunu ne usla, ne de deneyle bilinebileceğini söyler. Bunun nedeni, güzelliğin temelini insan varlığında buluyor oluşudur. İnsan varlığı ise bir bileşim ve bir bütündür. Buna göre, insan ne tam olarak madde, ne de tam olarak ruhtur. Ruhun ve maddenin bir bileşimidir. Bu bileşim, onda bir takım içtepilerin (*Trieb*) oluşmasına neden olur. İnsanı eylemde bulunmaya iten bu içtepiler üç tanedir. Schiller bu içtepileri, *nesne içtepisi*, *biçim içtepisi* ve *sanat içtepisi* olarak ifade eder. Nesne içtepisi, insanın doğal yapısı ile, fiziksel varlığı ile ilgilidir. Biçim içtepisi ise maddeye şekil verme eğilimi ile, insanî bütünlükteki tinsel varlığın belirtisidir. İçinde sanatsal güzelliğin de yer aldığı güzel denilen şey, madde ve biçim içtepilerinin “oyun içtepisi”nde (*Spieltrieb*) birleşmeleri ile oluşur. Oyun içtepisi yalnız insanî yetkinliğin ve olgunluğun ortaya çıktığı bir alan değil, aynı zamanda sanatsal güzelliğin de ortaya çıktığı bir alandır. Bu nedenle Schiller, “İnsan, sözcüğün tam anlamıyla, insan olduğu yerde oynar ve o, ancak oynadığı yerde tam bir insandır” der.²⁴⁰

2.5. Søren Kierkegaard Örneği: Doktora (*Magister*) tezi olan *Sokrates’e Sürekli Atıfla İroni Kavramı*’nı saymazsak, *Ya / Ya da*

²³⁹ Friedrich Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*, s. 16.

²⁴⁰ Friedrich Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*, s., 76.

(*Enten-Eller*) Kierkegaard'un (1813-1855) ilk eseridir. Kitabın kurgusunu, bir kasada bulunan yazılar oluşturur. İki bölümlü bir kiptir söz konusu olan. İlk bölüm, estetikçinin tensel ve kösnül yaşamını anlatan denemelerden, ikinci bölüm ise Yargıç Wilhelm'in A'ya yazdığı, estetik yaşamın sefaletini ve etik yaşamın erdemini anlatan, öğüt verici ve yol gösterici mektuplarından oluşur.²⁴¹ Estetikçinin (A'nın) "Yinelenme" (*Diapsalmata*), "Dolaysız Erotik Aşama ve Müziksel Erotik", "Modern Trajediye Eski Trajedinin Yansıması", "Gölge Şekiller", "En Mutsuz Kişi", "Mahsullerin Dönüşümlü Ekimi" ve "Baştan Çıkarıcının Günlüğü" başlıklı denemelerinde, çeşitli estetik varoluş durumlarını betimler ve estetik varoluşun doğasını aydınlatmaya çalışır. Estetikçinin bu şaşırılmış ve sapıtılmış durumu karşısında etikçi, görüşlerini mektuplarla açıklar ve estetikçiyi girmiş olduğu bu yolun iyi bir yol olmadığı konusunda ikna etmeye çalışır. Etik varoluş alanı estetik alanda körelen ve yalnızca haz durumları karşısında etkinliğini gösteren özgürlüğün yeniden alevlendiği, kişinin tasarıları, seçimleri ve eylemleri ile kendi özünü oluşturduğu bir varoluş alanıdır. Etikçi, A'yı etik seçimler yapması konusunda uyarır. Estetikçi ise kendisini yaşamın temel gerçeği olan sıkıntı ile karşılaştırabilecek bütün eylemlerden kaçınmaya, bu sıkıntıya karşı zamanını zevk ve eğlence içinde geçirmeye çalışır. Toplumsal bir görev almaz, kendisini bağlayacak sözler vermez. Evlilikten kaçınır. Böyle bir ruhsal yapıya sahip olan estetikçiyi evlenmesi, bir yuva kurması, toplumda bir görev alması konusunda ikna etmeye çalışan etikçi, bunun için öğütler verir. Bu mektuplar "Evliliğin Estetik Meşruluğu", "Kişiliğin Gelişiminde Estetik ve Etik Arasındaki Denge", "Son Söz" gibi başlıklar taşır. Böylece *Ya / Ya da*'nın birinci bölümünde serimlenen estetikçinin tezleri, ikinci bölümde etikçi tarafından öne sürülen ahlaki söylemlerle yadsınmış olur. Buradan çıkan bir başka sonuç da, etikğin bir "karşı sav" oluşudur. İnsanda temel olan, onu yaşamın içine doğru sürükleyen estetik içtepidir. Etik burada ona sınır getirici, es-

²⁴¹ Søren Kierkegaard, *Either / Or*, tr. Alastair Hanay, Penguin Books, London, 1992, s. 30.

tetik içtepleri yasalar ve gelenekler çerçevesinde meşrulaştırıcı bir rol oynar ve böylece estetik alan, etik ilkeler içine girdiğinde özsel bir dönüşüme uğrayarak ahlaksallaşır, toplumsal bir nitelik taşır ve böylece meşru bir zemin kazanır. Ne var ki, o zaman da estetik varoluş sona ermiş ve yerine etik varoluş alanı gelmiş olur.

Görüleceği üzere *Ya/Ya da*, bir birbirini dışlayan iki temel varoluş biçimine göndermede bulunur. Bu ilginç sayılabilecek isimden de anlaşılacağı üzere, kişi iki seçenekten birini tercih edecek “Ya” estetik varoluş alanında yaşayacak, “Ya da” etik varoluş alanında bulunmayı tercih edecektir.²⁴² Kierkegaard’un bu varoluşçu yaklaşımında “Ya/Ya da”nın yerini “Hem/Hem de” alamaz. Kişi ancak bir varoluş alanında bulunmak zorundadır, çünkü bir hizmetçinin ancak bir efendisi olabilir, iki efendiye birden hizmet edilmez. Bu durumda ya tensel ve kösnül bir yaşam biçimi tercih edilecek, ya da ahlaksal ödevlerin ve evrensel buyrukların sesine kulak verilecektir. Estetik varoluş, kendini sürekli yineleyen haz isteğini tatmin etmeye yönelen, cinselliği, şehveti, tensel hazları varoluşun temel değeri haline getiren bir varoluş biçimini esas alır. Bu alanın tarihsel temsilcisi, Don Juan’dır. Etik alan ise, estetik alandaki tenselliğin ve kösnül yaşamın aksine tinselliğin egemen olduğu bir varoluş alanıdır. Ahlaksal ödevleri yerine getirmek, ödevi uygun yaşamak, toplum içinde bir rol almak, toplum içinde yaşıyor olmanın gereklerini yerine getirmek, devleti, toplumu ve ailesi için yaşam mücadelesine katılmak, bu varoluş alanının temel özellikleri arasındadır. Bu varoluş alanında kişi kendini etiğin evrensel diline çevirir, gizli kapaklı bir yaşam sürmez. Her şey, etiğin açıklık ve şeffaflık ilkesine göre gerçekleşir. Kadının ve erkeğin bir araya gelmesi, bir nişan ve evlilikle kamuya duyurulur, bunun için bir seremoni düzenlenir. Çocuk doğduğunda dinsel seremoniler söz konusudur. Kişi, toplum içinde bir görevi yerine getirirken kamu yararını gözetir. Ahlaksal yaşam, toplumsal bir yaşamdır. Estetik varoluş aşanında ise, bunun aksi söz konusudur. Estetikçinin tanıdığı yegâne değer, hazdır. Açlığını do-

²⁴² *Korku ve Titreme* ile üçüncü bir varoluş alanı, dinsel varoluş alanı da bu varoluşçu felsefeye katılmış, böylece üç temel varoluş alanı ortaya çıkmıştır.

durabilmek için sürekli kendini gizler. Toplumun onayamadığı, ahlaksal değerlerin izin vermediği davranışları, gizlice yapar. Cinsellik, haz değeri açısından ilk sırada yer alır. Etikçinin aksine, evlilik gibi bir kavram yoktur hayatında. Hiçbir eylemini kamuya duyurma ihtiyacı hissetmez, hatta gizlice yapar ne yapacaksa. Estetikçi, içe dönük bir yaşam sürer. Hayal dünyası geniştir. Estetiğin bazı durumlarında, düşünsel estetik egemendir ve bu tümüyle hayal dünyasının sürekli ve aktif olarak çalışması ile ilgilidir. *Ya/Ya da*'nın içinde yer alan estetikçinin denemelerinden biri olan *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* buna örnek olarak gösterilebilir.

Ya/Ya da'yı tarihte yazılmış “en uzun aşk mektubu” olarak nitelleyenler vardır. Eğer eserin temel amacını, çok sevilen nişanlıdan ayrılmanın mazeretini yine nişanlının kendisine açıklama girişimi olarak alırsak, bu mektuba, oğlunu kurban etmeye hazırlanan Hz. İbrahim örneğinde “feragati” bir “üst telos”la açıklayan *Korku ve Titreme*'yi de katabiliriz. Oysa “bıçağı çeken” İbrahim, karşılaştığı ilahi sınamadan yüzünün akı ile çıkmayı bilmiş ve feragatinin mükâfatı olarak oğluna ebediyen kavuşmuştur.²⁴³ Kendisi ise nişanlıdan ayrılmakla benzer bir feragatte bulunduğu halde, nişanlı, bir mükâfat olarak geri iade edilmemiş, bu nedenle yaşadığı sürece gönlü kırık kalmıştır. *Ya/Ya da*, *Korku ve Titreme*, önemli ölçüde bu gönül kırıklığının ürünleridir. *Ya/Ya da*'nın örtük amacı, bir aşk mektubu olmasıdır. Açık amacı ise, kendi içindeki çeşitliliğini, çelişkisini ve aykırılığını göstererek bir varoluş sisteminin olamayacağını vurgulaması, bu şekilde kendi istemi içinde her şeyi soyutlayıp kavramsallaştıran Hegel felsefesine muhalefet etmektir. Kitabın bu kurgusu, Kierkegaard'ın sistemleştirilemeyen, anlatılamayan, iletilemeyen, yalnızca ardından seyredebilen varoluş kavramına uygundur. Kitapta kullanılan mektup formu da, tıpkı *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*'nün günlük formunda yazılmasında olduğu gibi, bir varoluş alanının doğasını yabancılaşmaya uğramadan anlatabilmesi açısından felsefî ve kavramsal dilden daha uygundur.

²⁴³ Søren Kierkegaard, *Either / Or*, s. 176.

Sonuç

Başlıktaki “mektup” sözcüğüne bakıp da aldanmamak gerekir. Bir felsefe eserini “felsefî eser” yapan öz, bu felsefî mektuplarda da vardır. Belki, herhangi birisine atfen veya herhangi birisinin sorduğu soruyu cevaplamak ya da felsefî bir diyalogu sürdürmek amacıyla yazıldığından ötürü “mektup” diye nitelendirilmişlerdir. Aksi halde onların diğer felsefî eserlerden öze farkları yoktur. Buradan çıkan sonuca göre, mektup edebî bir tür olduğu kadar, felsefî bir tür ve felsefî bir söylem biçimidir de. İnsanlar yüzyıllar boyu mektuplar yazmışlar, bu mektuplarda yalnız duygularını, hasretlerini, sevgilerini, ihtiyaçlarını iletmemişler, aynı zamanda düşüncelerini, fikirlerini ve eleştirilerini de iletmışlerdir. Mektup, doğrudan bir kişiye yazıldığı için, felsefî söylemin karşılıklı konuşma, soru sorma, sorulan soruyu cevaplama, felsefenin bizzat yaşayan doğasına daha uygun olduğu söylenebilir. Felsefenin varouş içindeki bu canlılığı ve önemi, Platon’un diyaloglarında kendini gösterir. Çünkü o insanların gündelik yaşamlarında önemli bir yer tutar. Mektup da kendine özgü bir diyalog ve konuşma biçimidir. Mektupta kendi sorunumdan, varoluşum içinde yeri ve karşılığı olan bir sorudan söz ederim. Çünkü mektup, teorinin özsel yanına karşın yaşayan ve varoluş içinde yeri olan bir olgudur. Bu özelliği ile “okuyucu” denilen genel ve belirsiz bir bilince, belirsiz bir çoğunluğa, bir çağa, bir döneme, bir ulusa veya tüm insanlığa hitap etmek isteyen “araştırma”, “inceleme”, “dene-me”, “soruşturma” gibi söylem biçiminden ayrılır. Onun belirli bir öznesi vardır. Bu nedenle, felsefe, tıpkı diyaloglarda olduğu gibi bizzat birisine hitap eder, belirli bir öznenin bilincini, anlamasını ve tepkisini esas alır. Bu nedenle, bizzat insanların varoluşları içinde özgül bir konumda bulunduğu için, mektuplardaki felsefenin, yaşayan ve nefes alan bir felsefe olduğu söylenebilir.

Bütün bunlardan şöyle bir sonuç çıkıyor: *Theoria* edimi kendisini çok farklı biçimlerde ortaya koyabiliyor. Bazen bir araştırma olarak karşılıyor bizi, bazen bir roman olarak, bazen de mektuplarla. Ama hep kendi özünü koruyarak, hep öze ve ilk nedenlere doğru sevdalı bir çaba ile yönelerek ve tabii ki hep *nedir* sorusuna yanıtlar üre-

terek. *Theoria*'nın kendini farklı şekillerde ifade edişi, bizde çevremize, çevremizdeki kültürel ve sanatsal objelere karşı farklı bir ilgi, farklı bir bakış uyandırıyor. Bu neredeyse definecilerin şu sorusuna benziyor: “Hazine acaba burada mı?” Efsanelerimiz, türkülerimiz, ağıtlarımız, masallarımız, fıkralarımız, atasözlerimiz, edebiyat ürünlerimiz acaba bu *tehoria* ediminden esinler taşıyor mu? O kadar geniş bir vadi var ki önümüzde, bastığımız yere dikkat etmemiz gerekiyor: “Dikkat, felsefe çıkabilir!” Aradığımız kaynak belki buralarda bir yerlerdedir. Kimi yerde yüzeye yakın, kimi yerde çok derinlerde. Kimi yerde sızıntıları var. Kimi yerde fışkırmaya başlamış bile! Ama çok geçmeden bu teselli, şöyle bir düşünce ile sükûta uğruyor: Felsefe bir şey söylemek değil, bir şey söylemeye doğru hareket etmektir. Bu nedenle “yolda olmaktır” hep. Söylediğimiz sözü nasıl söylediğimizin, ne kadar söylediğimizin, dahası bu söze nasıl geldiğimizin cevabı, bize felsefenin neresinde bulunduğumuzu da söyleyecektir. Bu nedenle felsefe yapmak sanki bir şey söylemekten, bir sav ortaya koymaktan çok, bizzat söylemenin kendisinde, ne söylediğimizden çok nasıl söylediğimizde ortaya çıkıyor gibi.

BİYOĞRAFI: ÖTEKİNE YOLCULUK*

Giriş

Sanatta, ele alınan olayın gerçeklik boyutu, bir başka deyişle “öykü”nün yaşanıp yaşanmadığı sorgulanmaz. Şöyle düşünülür: “Bu bir sanat eseridir, yaşanmış olabileceği gibi yaşanmamış da olabilir.” Sanatçı onu kendi hayal dünyasında, imgelem evreninde kendi deneyimlerini, hayal gücünü, duygularını da katarak şekillendirmiş olabilir. Sanatçının gerçeğe bağlı kalmak, gerçeklerden hareket etmek gibi bir zorunluluğu yoktur. Oysa aynı şeyi tarihsel ve toplumsal olaylar üzerine çalışan kişiler için söyleyemeyiz. Sözgelimi, tarihçi her zaman “olup bitmiş”, ama her halükârda gerçeklik değeri taşıyan bir hadise üzerinde çalışır. Ulaşabildiği bilgi, belge ve ifadelerin tanıklığına başvurarak hadiseyi aydınlatmaya, söz alanında yeniden inşa etmeye çalışır. Bunu yaparken önünde gerçek ve yaşanmış bir hadise olduğunun bilincindedir. Mümkün olduğu kadar az müdahale etmesi, duygu ve hayalleri ile onu çarpıtmaması gerektiğini bilir. Tarihçinin çalışma biçimi, sanatçının çalışma biçiminden farklıdır. Sanatçı eserine tümüyle kendi bakışını, kendi öznelliğini ve kendi hislerini katarken, tarihçi mümkün olduğu kadar kendini hadisenin dışında tutmaya, duygularıyla, düşünceleriyle, beklentileriyle olaya müdahil olmamaya çalışır.²⁴⁴

* *Milli Eğitim Dergisi*, yıl: 2006, sayı: 172, s. 8-16.

²⁴⁴ Aristoteles, *Poetika*’da şöyle der: “Şairin görevi, yaşanmış bir olay anlatmak değil, olasılık ve zorunluluk yasalarına göre olması muhtemel bir olayı anlatmaktır. Şair ve tarihçi, şiir ya da nesir yazmaları açısından ayrılmazlar; Herodot’un eseri şiirle de yazabilirdi ve yine de şimdi olduğundan ne daha fazla ne de daha az tarih olurdu. Tarih ve şiir arasındaki gerçek ayrım, birinin olmuş, diğerrinin olması muhtemel olaylarla ilgileniyor olmasıdır.” Aristotle, *Poetics*, tr. S.H. Butcher, Dover Publications, Mineola, New York, 1997, p. 17.

Ulaşabildiği bilgi, belge ve ifadelerin tanıklığına başvurarak hadiseyi aydınlatmaya ve söz alanında yeniden kurmaya çalışan tarihçi, önünde gerçek ve yaşanmış bir hadise olduğunun bilincindedir. Mümkün olduğu kadar ona az müdahale etmesi, duygu ve hayalleri ile onu tahrif etmemesi gerekir. Tarihçinin çalışma biçimi sanatçının çalışma biçiminden farklıdır. Sanatçı eserine tümüyle kendi bakışını, kendi dünyasını ve kendi hislerini katarken, tarihçi mümkün olduğu kadar kendini hadisenin dışında tutmaya, duyguları, düşünceleri ve beklentileri ile olayı tahrif etmemeye çalışır. Bir de, bir yanı ile sanatçı, bir yanı ile tarihçi olan bir tip vardır: Biyografi yazarı. O, kaynaklarını, belgelerini, tanıklarını toplarken, onlara sorular sorarken, gerçeklik ve yaşanmışlık değerinden hareket eden tarihçi gibidir. Öte yandan, tıpkı bir romancı gibi “kişi” üzerinde çalışır, bireysel bir hayatı konu edinir. Kahramanının portresini çizmek için tıpkı bir sanatçı gibi hayal gücünü kullanır. Zaman zaman duygularını işe karıştırarak ele aldığı kişi üzerinde hissi yargılara ulaşır. Ama sonuçta bir varoluşa ve yaşantıya ilişkin sanatsal niteliğinin yanında tarihsel bilgi değeri de olan bir yazı üretir.

Bu makalede ‘biyografi nedir’, ‘insan niçin ötekini anlamak ister’, ‘biyografik bilginin doğası: biyografi tarih midir, yoksa edebiyat mı’ gibi sorular sorulacak, kısmen varoluşçu, kısmen de hermeneutik bir bakış açısından biyografinin bilgi, sanat ve ahlak değeri sorgulanacaktır.

1. Tercüme-i Hal

Biyografi, “*bios*” (*canlılık, hayat*) ve “*graphie*” (*yazı, şekil*) kelimelerinden de belli olacağı üzere, bir yaşam öyküsünü anlatan yazılara verilen addır. Biyografinin Osmanlı Türkçesinde oldukça verimli bir karşılığı vardır: “Tercüme-i hal.” Bu da yaşanan bir ömrün, kişiye özgü bir halin, başkalarına kapalı olan bir yaşantının ifşası ve anlaşılır bir dille ifadesi anlamına gelir. Bu karşılık, biyografinin tam olarak başkasını anlamaya yönelik bir çaba olduğunu gösterir. “Tercüme-i hal”i oluşturan kelimelerden hangisini alırsak alalım, konu ile birebir örtüşür. Tercüme etmek, yabancı olanı aşına kılmak

anlamında, hermeneutiğin kökenbilgisel (*etimolojik*) tanımında vardır ve yabancı bir dünyanın dilini, içinde yaşanılan dünyaya aktarma etkinliğinden oluşur.²⁴⁵ “Hal”, bilgi ve kavram haline getirilemeyecek bir yaşantı durumuna yaptığı atıfla varoluş (*existence*) ve durum (*situation*) kavramını en iyi şekilde karşılayabilecek bir içeriğe sahiptir. Bireye özgülüğü ile kendi içinde farklılaşmaya uğrar. Zira özne sayısınca farklı durum, özne sayısınca farklı hal ve yaşantı vardır. Bu farklılık içinde, denebilir ki, her birey kendi halini yaşar. Bu yüzden her bir hal, her bir varoluş ancak ait olduğu kişide karşılık bulur ve içerik kazanır. Aksi halde onu “genel olarak” çözümleremeyiz. “Tercüme-i hal” bize her zaman başkasına açık olmayan, kişiye özgülüğü ile ancak tek bir kişide karşılık bulabilen kapalı bir dünyayı açma görevi verir. Bu nedenle biyografi bireyi yalnız ne yapıp ne ettiği ile, nerede doğup nerede öldüğü ile, nerede yaşayıp nerede çalıştığı ile, kısaca bütün insanlarda görülen ortak yaşantı özellikleri ile değil, aynı zamanda kendine özgü “hal”i ve “karakteri” ile, kendi sesi, kendi nefesi, kendi dili, kendi mantığı ile veren ve bunu “kabaca” değil, “etraflica” yapan bir çalışmadır.

İnsan, anlayan bir varlıktır. Heidegger, anlamayı insanın yeryüzündeki belirgin “ruh hali” (*Befindlichkeit*) ve “tanımlayıcı karakteri” olarak görür.²⁴⁶ Anlama özelliği ile diğer türlerden ayrılırız. Bir şekilde kendimizi içinde buluverdiğimiz bu evrenle birlikte, bir birey olarak kendimizi de anlamaya çalışırız. Anlama, bizi ötekine, ötekini de bize bağlayan bir köprü gibidir. İlke olarak, başkalarının eylemlerini, başkaları da bizim eylemlerimizi anlayabilir. Konuşma ve dinleme, insanların birbirlerini anlayabileceklerini varsayar. Bu anlaşılabilirlik, ötekinin eylemlerinin ussallığında, amaçsallığında, insan doğasının benzerliğinde kökenini bulur. Başkasını kendi varoluşum içindeki bireysel ve toplumsal bilincimle anlarım. Kendimle, kendi deneyimlerimle anlarım. Başkasını kendimi tanıdığım gibi ve kendi-

²⁴⁵ H.-G. Gadamer, Gadamer, “Hermeneutik”, in *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, Ark Yayınları, Ankara, 1995, s. 11.

²⁴⁶ Martin Heidegger, *Being and Time*, tr. J. Macquarrie – E. Robinson, Blackwell Publishing, Oxford – Cambridge, 1995, pp. 32, 182.

mi tanıdığım kadar tanırım. Kendimin dışına çıkan bir anlama biçimi düşünmek oldukça zordur. Koşullarımız, bakış açılarımız ve ortamımız farklı olabilir. Farklılık arttıkça anlama ve anlaşma imkânımız da azalır. Farklılık bizi birbirimizden ayırır. Her yaşam, anlamı olan bir formdur. Bu anlam, onu anlamamızı mümkün kılar. Anlaşılmak istenen yaşam, özelliği ve anlamı olan bir yaşamdır. Sahip olduğu bu karakter, bu anlam ve özellik onu dikkat çekici hale getirir.

Biyografi bir “tercüme-i hal” olduğuna göre biyografi yazarlığı da bir halin tercümesini yapma işi olacaktır. Tercüme yapmak, bir çabadan, bir gayretten önce, bir aydınlanmayı, bir bilmeyi, bir vâkıf olmayı, bir nüfuz etmeyi ifade eder. Anlamadığımız bir dili tercüme edemeyiz. Bu nedenle biyografi yazarı, yazacağı ömrü anlayan, onun diline vâkıf olan, onun haline nüfuz eden bir kişi olarak ortaya çıkar. Ona bu vâkıf olma ve nüfuz etme vasfını kazandıran şey, aldığı eğitim olduğu kadar, sahip olduğu kişisel yatkınlıktır da. Yatkınlık, ruhsal bir akrabalık ve bir gönül ilişkisidir. Sevgi, empati, ilgi, yetenek ve deneyim yazara bu yüksek meziyeti kazandırır. Yüreği ve içsel birikimi sayesinde böyle bir işe talip olur. Duygu, yaşantı, his gibi özellikler açısından kendimize yakın görmediğimiz insanları kolay kolay anlayamayız. Dilthey’in deyişi ile, “Yoğun, derinlikli açıklama veya yorumlama öncelikle objeye karşı içsel yakınlık, yatkınlık ve sempati sayesinde ancak yüksek bir olgunluk seviyesine kavuşabilir. Burada saf analitik ve refleksif düşünmenin yapabileceği çok şey yoktur. Açıklama veya yorumlama, insanın tüm psişik ve zihinsel donanımıyla gerçekleştirdiği bir yeniden anlamadır.”²⁴⁷ Dolayısıyla biyografi yazmak, insana ve insanın dünyasına ilgi duymayı, bu dünyaya ilgi ve empati ile yaklaşmayı gerektirir. İlgi ve empati gücü zayıf kişiler başarılı biyografiler yazamazlar. Daha da ileri giderek bu tür kişilerin edebiyatta, sanatta ve felsefede başarılı olamayacaklarını söylemek de mümkündür. İnsana ait olan dünyaya ilgi duymak, anlamanın koşuludur. Bu

²⁴⁷ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. Doğan Özlem, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s. 38

da yeterli değildir. Biyografi yazmak için, biyografisi yazılacak kişiyle ortak değerlere sahip olmak da gerekir. Bu demektir ki, bir biyografi yazarı herkesin biyografisini başarılı bir şekilde yazamaz, ortak paydalara, ortak yaşantılara sahip olduğu kişilerin biyografilerini daha başarılı bir şekilde yazabilir. Yazacağı hayatın karşısında bir tiyatro sahnesinin karşındaymış gibi durur. Onu izlerken, yalnız edilgen ve alıcı bir seyirci konumunda değildir. Oyunu anlarken kendi içinde yeniden üretimini de yapar. Empati gücü ile oyunu algılamakla kalmaz, oyun kahramanlarının hallerini kendi içinde yeniden yaşar ve, eğer denilebilirse, sahnedeki diyaloga biz-zat katılır. Bu, içten bir katılımdır. Bu ilgi, empati ve sempati durumu ile yazar, kendi içinde yeniden inşa ettiği, içsel olarak yeniden tecrübe ettiği yaşam öyküsünün dilini ve dokusunu, bu şekilde kavramış olur. Bu yeniden yaşama, yeniden tecrübe ve yeniden inşa etme durumu, yaratıcı bir süreçtir. Bu yaratıcı süreç beraberinde biyografiyi de getirir. Bir ömrü ne kadar iyi tanırsak, onunla ne kadar hemhal olursak, onun hâli ile ne kadar hallenirsek, onu o kadar iyi anlarız. Dil, din, kültür, tarih, yaşam deneyimi gibi ortak değerler anlamayı güçlendirir. Anlama derecesi, biyografinin başarı derecesini birebir etkiler. Kendimizde hissedemediğimiz, kendi içimizde yeniden üretmediğimiz bir hayatı, iyi anlayamayız. Kendisinde kendimizi, kendimizde de kendisini göremediğimiz, dünyası dünyamıza, dili dilimize, hâli halimize yabancı olan, kısaca kendisi ile ruhsal bir akrabalık kuramadığımız kişinin başarılı bir biyografisini yazmayız. Buradan da anlaşılacağı gibi, biyografi yazarı ile yazacağı ömür arasındaki ilişki, salt rasyonel bir ilişkisi değildir. Onların arasında daha çok bir “ruh akrabalığı”, bir “görül bağı” vardır. Biyografi yazarını yazmaya zorlayan da bu bağıdır. Bu bağ, biyografinin gerekçesini oluşturur. Bu yakınlığı oluşturamayan kişi, biyografi yazmamalıdır. Aksi halde bu tutum, bir ömrü anlamada, akıllı ve zihinselliği sezginin, sevginin ve empatinin önüne geçirmek olacaktır. Akıllı ve zihinselliği ilginin, sevginin ve empatinin önüne koymak, Dilthey’in da işaret ettiği gibi “insanı ve tinsel yaşamı an-

lamak bakımından basbayağı engelleyici” olacaktır.²⁴⁸ Sevgi, sempati, ilgi ve temayülle başlayan ve gelişen ötekine yolculuk, bizi de kendimize ulaştıracak duraklardan geçerek ilerler.

2. Ötekini Niçin Anlamak İsteriz?

Burada şöyle bir soru sorulabilir: Biz bir insanı niçin anlamak isteriz, niçin böyle bir istek duyarız? Niçin ötekine yolumuz düşer, onunla neden hemhal olmak isteriz? Bu sorunun cevabına yukarıda kısmen değinildi. Burada biraz daha derinleştirebiliriz: Tercüme-i hâli yazılan kişi, tercüme-i hâli yazıldığına ve böyle bir ihtiyaç hissedildiğine göre, en azından biyografi yazarı açısından özel ve önemli biri olmalıdır: Bir dönemin tanıklığını yapmış, olayların şekillenmesinde etkili olmuş, önemli bir eser üretmiş, kendi tercüme-i halini başkaları için ilgiye değer hale getiren, hatta kendisini bir model kişilik olarak öne çıkaran bir iş yapmış olmalıdır. Biyografi, bizi sıradan olanla değil, alışılmışın dışında olanla, hatta şaşırtıcı ve olağanüstü olanla karşılaştırmaya çalışır. Çünkü merak edilmeye değer olanı araştırır, bunu ortaya koymak için çabalar. Bu nedenle tipler üzerine, tipsellik özelliği kazanmış kişiler üzerine bir çalışmadır. Başarının ya da başarısızlığın, kahramanlığın ya da hainliğin, cesaretin ya da korkaklığın, zenginliğin ya da fakirliğin, fedakârlığın ya da bencilliğin, güzelliğin ya da çirkinliğin, iyiliğin ya da kötülüğün simgesi haline gelmiş tiplerin, ama en çok da olumlu tiplerin tanıklığını yapar. Tekil bir olayı, tekil bir dünyayı ifade etse de, “tipsellik” özelliği ile genel bir nitelik arz eder. İnsan onda, kahramanlık, iyilik, güzellik, cömertlik, yiğitlik, cesaret, başarı, azim, fedakârlık gibi insanî durumları herhangi bir kişinin şahsında cisimleşmiş olarak görür. Olgu tekil olmasına karşın, bu durumları kavramsal düzeyde de hissederek. Dolayısıyla insanlığa, insanlığın dünyasına ait genelliği ve özelliği olan bir tür bilgi de edinir. Ne var ki bu bilgi, ötekine ulaşma, ötekine varma, ötekiyle kucaklaşma anlamında, aslında insanın kendisi hakkındaki bilgisidir. Heidegger’e göre, sanat, edebiyat, tarih ve bi-

²⁴⁸ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, 1999, s. 37.

yografi gibi türler insanın kapasitesini, gücünü, imkânını ve potansiyelini anlama açısından önemlidir.²⁴⁹

Biyografi, insanın yeryüzündeki temel konumuna dair bir sır verir. Bu, insandan insana giden yolu aydınlatan bir sırdır. Başkasının mutluluğunu, başarısını ve zaferini anlaması, insana güç katar, umutlandırır. Dilthey'a göre mutluluğun önemli bir kısmı, diğer insanların duygu ve ruh hallerine katılmaktan, bu duyguları kendimizde hissedip yaşamaktan kaynaklanır.²⁵⁰ Başkasına erişmiş olmak, insana sevinç ve mutluluk verir. Bu yolculuk, yeryüzündeki tek varlığını yeşertir, destekler. Bu anlamda biyografi yalnız ötekini anlamak için yapılan bir yolculuk değil, kişinin kendisini anlamasına da aktif bir katkıdır. Kendimi salt kendim olarak anlayamam. Başkaları ile birlikte ve onlarla ilişki içinde anlarım. "Ancak başkaları yoluyla kendim hakkında doğru bilgi elde edebilirim."²⁵¹ Biyografi beni ötekine götürürken, bana ötekini tanıtırken, öteki sayesinde bana kendimi de tanıtır, beni bana da götürür, başkasını tanıırken kendimi de tanırım. Anlama olayında diğer benlerle karşılaşırız. Bu, kendi benimizin keşfine yarayan bir karşılaşmadır. Kendi bilincime başkaları vasıtasıyla varırım, kendi benliğimi başka benler karşısında bulurum. Başkasını anlarken kendimi anlarım. Başkalarının iç gerçekliği ile karşılaşmak, bende kendi tekilliğimin, kendi varlığımın bilincini oluşturur. Kendimi, ancak ötekilerle ilişki içinde kavrarım. Bu deneyim sayesinde kendimi diğerlerinden ayıran özellikleri kavrarım, kendi benliğimin farkına varırım. Kendi biricikliğimi, ancak diğerlerinden farklı olma bilinci sayesinde hissedirim. Başkalarının varoluşları ile karşılaşmak, bende kendi varoluş bilincimi uyandırır. Başkalarının yaşamı, yaşamımı zenginleştirir. Öteki bilinci, kendi varlık bilincime ulaşmada, kendi kişiliğimi ve benliğimi bulamamda yardımcı olur. Kendimi salt kendim olarak al-

²⁴⁹ Martin Heidegger, *Being and Time*, 37.

²⁵⁰ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutics and the Study of History*, Ed. R.A. Makkreel – F. Rodi, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1996, s. 235.

²⁵¹ Hans-Gorge Gadamer, "The Problem of Historical Consciousness", In P. Rabinow – W. Sullivan, *Interpretive Social Science*, University of California University Press, California, p. 81.

gılayamam, kendi bilincime salt kendim aracılığıyla ulaşamam. “Ben” dediğim bu varlığı, her zaman ötekilerle etkileşim ve iletişim halinde kazanırım. “Ben her şeyden önce kendi tekilliğimi ancak başkalarıyla karşılaştığım zaman deneyimliyorum; öyle ki, kendi tekilliğimi, ancak kendi varoluşumda oluşan diğer kişilerden farklı olma bilinci sayesinde bilirim. Kendi tekilliğimin bilincine varabilmem, başkalarını gerektirir.”²⁵² Dolayısıyla biyografi, yalnız ötekini tanımama ve anlamama yardımcı olmakla kalmaz, bana beni de tanıtır, kendime çıkan zorlu yolu yürümeme de yardımcı olur.

Burada, başkasını niçin anlamak isteriz, sorusunun cevabı biraz daha netlik kazanmış gibidir. Başkasını anlamak isteriz, çünkü başkasında kendimiz, kendi mutluluğumuz ve sevincimiz vardır. Başkasını anlamak isteriz, çünkü onda yeryüzündeki huzurumuz, başarılarımız ve şenliğimiz vardır. Başkasını anlamak isteriz, çünkü onda yeryüzündeki hayatımız vardır. Başkasını tanımak isteriz, çünkü onda yeryüzündeki hayalimiz vardır. Kendimize ulaşmak için başkasına yolculuk ederiz. Ben dediğimiz şeyi, ancak başkaları karşısında ve onlarla ilişki içinde kavrayabiliriz. Çünkü Kierkegaard’un da değişimi ile, ben’in ölçütü (*standart*) daima kendi dışında bir varlıktır. Ben hep başkası karşısında kendisi olur, onunla ilişki içinde kendine ulaşır.²⁵³ Biyografi yazarlığında veya okuyuculuğunda, başkasına yapılan yolculuğun amacı yalnız ötekine kavuşmak değil, asıl kendimize kavuşmaktır. Ötekine yolculuk, asıl kendimize yolculuktur. Bu kavuşmanın sevincini yaşamak için yolculuk yaparız. Eğer ötekinde kendimizi bulamıyorsak, öteki yalnız öteki olarak görünüyorsa gözümüze ve ona kendimizden, kendimize de ondan bir şey katamıyorsak, ötekide kayboluruz ya da onu kendimizde kaybederiz. Kendimizi bulmak için de, kaybetmek için de gitsek, o bizi bütünleyen, bize kendi bilincimizi veren en temel varoluş gerçekliğimizdir. Öteki bizi bütünleyen ve çevreleyen bir varlık alanıdır. Biyografi bizi ona götürür, onu da bize getirir. Amacı özelliği olan bir

²⁵² Wilhelm Dilthey, *Hermeneutics and the Study of History*, s. 238.

²⁵³ Søren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death*, tr. Alastair Hanay, Penguin Books, London, 1989, p. 111.

varoluşu anlamaktır. Sıradan yaşamların biyografisi olmaz. Biyografisi yazılacak hayatın bir “öyküsü” olması gerekir.

3. Biyografik Bilginin Doğası

Başkasını niçin tanımak isteriz sorusuna verilebilecek en önemli cevaplardan biri de, konunun epistemolojik boyutu ile ilgilidir. Dilthey bu epistemolojik boyutu şu şekilde dile getirir: “Her şeyden önce şunu söylemek gerekir ki, bir yabancıyı (diğerini) kavrama imkânı, derin bilgi kuramsal problemlerden biridir.”²⁵⁴ Alman sanat, edebiyat ve felsefe dünyasında, “tecrübe, tecrübe etme, yaşantılardan kalan iz, deneyim, birikim”, “tecrübe edilen şeyin sabit kalan özü” gibi anlamlara gelen “erleben”, “Erlebnis” gibi yüklem ve kavramlar, on dokuzuncu yüzyılda, özellikle tin bilimleri, edebiyat, sanat ve biyografi yazarlığı bağlamında öne çıkmıştır. Bu kavramlar açısından bakıldığında, biyografi her zaman olup bitmiş bir şeye yönelir, ama bu olup bitmişte yöneldiği şey, hâlâ hayatiyetini sürdüren canlılıktır, özdür. Gadamer, Dilthey’in “erlebnis” kavramı ile insan bilimlerine pozitivist bir anlayışla metodolojik bir temel kazandırmak istediğini düşünür.²⁵⁵ Bu düşüncesinde haksız da sayılmaz. Zira biyografi ve otobiyografi, Dilthey’in temellendirmeye çalıştığı tin bilimleri (*Geisteswissenschaften*) bağlamında epistemolojik bir anlam taşır. O, Kant’ın, fenomenler alanının bilgisine yöneldiği *Salt Aklın Eleştirisi*²⁵⁶ örneğine göre, tarihsel ve tinsel alanın bilgisini verecek bir *Tarihsel Aklın Eleştirisi*’ni amaçlamıştır. Biyografi ve otobiyografi, bu epistemolojik amacı gerçekleştirme yolunda, geçmişte kalan yaşantıyı anlama, onun bilgisini üretme ve ona ulaşma yolunda bir çabadır. Biyografi, epistemolojik olarak başkasını anlayabileceğimizi gösterir. Bu nedenle, “yaşam birliğinin tasviri” olarak nitelediği biyografinin tarih çalışmaları içindeki yerini antropo-

²⁵⁴ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 112.

²⁵⁵ Hans-Gorge Gadamer, *Truth and Method*, tr. William Gelen – Doepel, Great Britain for Sheed & Ward. Ltd., London, 1981, pp. 55, 56, 58.

²⁵⁶ Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, tr. Paul Guyer – Allen W. Wood, Cambridge University Press, Cambridge, p. 82.

lojinin tarihsel-toplumsal bilimlerdeki yerine benzetir.²⁵⁷ Biyografi yazarlığı ile yöneldiği bireysel yaşamlar onun için insan bilimlerinin gözlem alanı gibidir. Doğa bilimleri nasıl doğayı gözlemleyerek nesnelliği ve genel geçerliği olan bilgilere ulaşıyorsa, Dilthey için de tipsellik özelliği taşıyan yaşam öykülerini, biyografik yazım aracılığıyla gözlemlemek, tinsel bilimlerde alanında benzer bir nitelik taşır. Bu nedenle, hocası Schleiermacher başta olmak üzere pek çok kişinin biyografisini yazmıştır.

Biyografinin içinde, tarih ve edebiyat bir aradadır. Bir bakıma tarihsel bir eserdir, bir başka açıdan edebî bir çalışmadır. Tarihsel olayları, kaynaklara, belgelere, tanıklara dayalı olarak sunmak istemesiyle tarihsel bir nitelik taşır, tarihsel bir yöntem kullanır. Öte yandan bu sunuma kendi üslubunu, kendi hayal gücünü, kendi kurgusunu, kendi kişisel değerlerini, kendi bakış açısını, kısaca kendi kişisel dünyasını katmasıyla da tarih biliminden uzaklaşarak edebî bir tür olan romana yaklaşır. Ama roman ve biyografi arasında şöyle bir farklılık vardır: Roman okuyan kişi, romancı her ne kadar tarihsel, toplumsal ve gerçeklik değeri taşıyan olaylara dayansa da, yazarın kurgusu olan bir olayı okuduğunu hisseder ve “bu ne kadar gerçektir” diye sormaz. Biyografiyi okurken ise, her zaman “gerçek değeri”ni dikkate alır. Okuduğu eserin, okuduğu olayların, okuduğu kişilerin gerçek olaylar, gerçek kişiler ve gerçek konuşmalar olduğundan emin olmak ister, hatta bunu hep varsayar. Bu nedenle, biyografi yazarı her zaman aldatmaya, biyografi okuyucusu ise her zaman aldanmaya hazırdır. Biyografi yazarının ne ölçüde konusuna sadık kaldığı, belgeleri ne ölçüde aslına uygun bir şekilde yorumladığı, kendi hayal gücünü ne ölçüde işe karıştırdığı sorgulanabilir. Yazara niçin gerçeğe sadık kalmadığı yönünde bir eleştiri yapıldığında, kendisinin tarihçi değil, biyografi, yani edebî bir tür yazarı olduğunu, bu nedenle de gerçeğe birebir bağlı kalmak gibi bir yükümlülüğünün bulunmadığını söyleyerek savunabilir. Biyografi

²⁵⁷ Wilhelm Dilthey, *Introduction to the Human Sciences*, tr. R. A. Makkreel – F. Rodi, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989, p. 85.

yazarı, tarih ve edebiyat arasında gidip gelir. Yaptığı iş, tarihe göre edebiyat, edebiyata göre tarihtir. Bu geniş ve sınırları belirsiz alan ona bir hareket serbestisi kazandırır. Tarihsel ve toplumsal olayları konu alan romancıya göre daha nesnel çalışması gerekir. Bununla birlikte, onunla birleştiği ve benzeştiği yönler de vardır.

Biyografi, bir kişinin hayatını anlama çabasıdır, böyle bir iddia taşır. Ama bir kişinin hayatını ne kadar anlayabiliriz? Hayat dediğimiz süreç yer yer gizli, yer yer açık bir çizgiden ibarettir. Biz onu ancak bize görünen yüzüyle bilebiliriz. Bir ömrü anlama çabası, aynı zamanda onun eylemlerine, yaşam biçimine, davranış tarzlarına yön veren içsel süreci bilmeyi de gerektirir. Kişinin iç dinamiklerini bilmeyi de gerektirir. Bir davranışı dışarıdan gözlemek kolaydır, ama bize görünmediği için o davranışın içsel koşullarına hiçbir zaman yeterince vâkıf olamayız. Bir ömür, somut belirtileri ve bize görünen yüzü ile bize kendini verebilir ve biz ona ancak bize kendini verdiği kadar yaklaşabiliriz. Ama bu görüngülerin iç nedenlerine ulaşamadığımız için her zaman bir hayatı anlamak aşırı bir iddia taşır. İç gerçeklik, bir kişinin hayatını zar gibi kuşatır. Bu zar koruyucu bir perde görevi görür. Bu sırlı perdeyi açıp gizli olana ulaşmak, içte olana tanıklık etmek çoğu kez mümkün değildir. Peki, biz bu içsel ve mahrem süreci, bir takım görüntülerine dayanarak ne kadar anlayabiliriz? Onu nesnel bir şekilde anlama iddiasında nasıl bulunabiliriz? Burada geçen “anlama” olsa olsa bir tahmin ve kişisel yorumdur. Bu da biyografiyi sosyal bilimlerin mantığı içinde belirli ölçüde nesnellik ve genel geçerlik arayan tarih biliminden uzaklaştırarak edebiyata yaklaştırır. Dolayısıyla biyografi yazarının kullandığı dil, olayları kendi değer yargılarından, duygu ve heyecanlarından bağımsız bir şekilde sunma iddiası taşıyan bilimsel bir dil olmak zorunda değildir. Bu nedenle tarih yazımının bilimsel olma iddiası taşıyan sıradan, donuk, öznesiz, kişisel duygu, heyecan ve değer yargılarından uzak anlatımının yanında her zaman belirli bir sanatsal yaratıcılığı amaçlar. Bu özelliği ile belgelere dayalı gerçekçi romanlara benzer. Gerçeklik değeri arttıkça, sanatsal değeri zayıflayacaktır. Yazar, hayal gücünü fazla kullandı-

ğında, sanatsal değeri yüksek, buna karşın gerçeklik değeri zayıf bir yapıt ortaya koyacaktır. Biyografinin niteliği tümüyle yazarına kalmıştır. Ona nasıl bir nitelik vermek istediği, yazarının bakış açısına ve tutumuna bağlıdır. Tarihsel bir deneme yazmak istiyor olabilir, ya da sanatsal yönü ağır basan bir biyografi. Bu durumda, yazma tarzı da değişecektir. Troyat, Dostoyevski'nin biyografisini yazdığı çalışmasında, biyografi yazarının öznel ve keyfi tutumu karşısında şöyle bir tavır takınır: "Evet, gerçekten, en küçük bir yanlışlık yapmakta özgür görmedim kendimi. Çağdaşlarının anılarından ve mektuplarından çekip çıkardığım böylesine korkunç, böylesine güzel, böylesine yiğit bir gerçeği kolay uydurmalarla süsleydim büyük huzursuzluk duyardım."²⁵⁸

Biyografinin, daha çok tarihsel mi, yoksa edebî bir nitelik mi taşıyacağı sorusunun cevabını, en az yazarın üslubu kadar, hakkında yazı yazılan kişinin kişiliği de belirler. Gerçi, her biyografi, geçmiş zamana gitme, belge, kaynak ve tanık kullanma özelliği ile tarihseldir. Ne var ki, tarihsel kişiliklerin hakkında yazılacaklar daha çok tarihsel bir nitelik taşıırken, yazarlar ve sanatçılar hakkında yazılacak olanlar daha edebî bir nitelik taşıyabilir. Bu, önemli ölçüde yazarın duruş noktasına bağlıdır. Hangi bakış açısını kullanırsa kullansın, bir biyografi, her zaman övmeye ve suçlamaya hazır bir konumda bulunur. Zira bir kişinin hayat öyküsünü yazmaya kalkışmak, bu hayat hikâyesinin insanlar için önemli olduğu varsayımından hareket eder. Eğer iyi bir adam ise -genellikle böyledir- övgüye layıktır, kötü ise zaten yerin dibine geçirilmeyi hak etmiştir. Ama biyografiler genellikle sevilen kişiler üzerine yazıldığından, her bir cümle onun ne kadar önemli bir kişi olduğunu vurgulama tezine dayalı ortaya çıkar. Övgünün ve yerginin ortasını bulmak, her zaman bilimsel bir serinkanlılığı ve eleştirel bir yaklaşımı gerektirir. Ama bu her zaman böyle olmaz. Troyat, sözü edilen çalışmasının hemen başında şunları söyler: "Nice ünlü adamların yaşamları, yapıtları ölçüsünde değildir. Bu dosdoğru yaşantılar karşısında biyografya yazarı, romancı

²⁵⁸ Henri Troyat, *Dostoyevski*, çev. Leyla Gürsel, Cem Yayınevi, İstanbul, 1973, s. 6.

heveslerine kapılır; tamamlar, yorumlar, türetir... Gerçeklerden çok sanatını, kahramanından çok kendini düşünür. Büyük bir adama hizmet edemez, ondan yararlanır.”²⁵⁹ Buna göre, biyografi yazmak, aynı zamanda biyografi yazarıyla biyografisi yazılan kişi arasındaki bir alışveriştir. Onlar bu süreç içinde birbirlerinden çok şey alırlar ve birbirlerine çok şey verirler. Biyografisi yazılan kişiyi gerçeklere sadık kalarak, ama “uygun” bir şekilde, yani onu mahcup etmeden ortaya koymak yazarın işidir. Buna karşılık biyografisini yazdığı kişi kendisine çok şey katar, ondan çok şey öğrenir. Bu da biyografi yazmanın en önemli kazancıdır.

4. Biyografinin Etik Yönü

Bir insanın hayatı ve yapıp ettikleri üzerinde, anlamak isteyen bakışlarla gezinmek, onu şu ya da bu şekilde anlamaya çalışmak, kendi savları ve yorumları için onda destek aramak, başkaları tarafından bilinmesini istemeyeceği, bundan hicap duyacağı bir takım sırları yazıyla kayıt altına almak ve bu şekilde insanlara duyurmak ne kadar ahlakidir? Bunu yapmalı mıyız? Böyle bir hakkımız olmalı mı? Biyografi yazımının tarihsel ve edebî bir çaba olmadan önce, ahlaksal bir tavır olduğunu söyleyebiliriz. Bir biyografi yazarı olarak, biyografisini yazmakta olduğumuz kişinin kendi mahremiyetini korumak için, baştan sona bir direnç gösterdiğini, köşe bucak bilincimizden kaçtığını, tılsımlı ve sihirli hareketlerle dikkatimizden uzaklaştığını ve bu şekilde kendini gizlemek için olağanüstü bir çaba gösterdiğini görebiliriz. Burada, “Bir kişinin biyografisini ne kadar, hangi sınıra kadar, ne ölçüde yazmalıyız?” sorusu ortaya çıkar. Mahremiyetin kişiye özgü oluşu, dolayısıyla açıklanmaması gerektiği hususu bir ölçüt olarak alınabilir. Ancak, bir yaşantının ne kadar mahrem, ne kadar kamuya açık olduğunu belirleyecek net sınırlar da yoktur. Bu konuda yardımına başvurulabilecek en somut ölçütler, içinde yaşanan toplumun ahlaki değerleri olabilir. Ama burada başka sorular ve sorunlar ortaya çıkar: Mahremiyeti veya içsel yaşa-

²⁵⁹ Henri Troyat, *Dostoyevski*, s. 5.

mı bir kişinin görünen davranışlarına kaynaklık etmiş olamaz mı? Çok önemli bir hadisenin temelinde, çoğu kez dikkatlerden kaçan küçük bir bahane yer alamaz mı? Mahrem olanı ve kamuya açık olanı, çoğu kez iç içe geçmiş halde bulunan bu iki alanı bir birinden nasıl ayırabiliriz? Biyografi yazarı bu ince noktada, vicdanı ile yazacağı biyografinin başarısı arasına sıkışıp kalmıştır. Vicdanını rahatlatmak istese eserinin başarısı düşecek, eseri başarılı olduğunda ise vicdanı rahatsız olacaktır. Yazar bu konuda bir orta yol bulabilir. İrdeleyen bakışlarla bir kişinin savunmasız ve çıplak benliği üzerinde gezindiğini hissettiği, bunun tedirginliğini ve sorumluluğunu yaşadığı anda, o kişiyi daha iyi anlayacak, ona karşı daha saygılı olacaktır. Behçet Necatigil'in "*Can çekişen kuşlar gibi elinizde*" dizesinin de geçtiği "*Kitaplarda Ölmek*" şiiri, biyografinin etik boyutu açısından da okunabilir: "*O şimdi kitaplarda/ Bir çizgilik yerde hapis,/ Hala mı yaşıyor/ Korunamaz ki,/ Öldürebilirsiniz.*"²⁶⁰

Biyografisini yazdığımız kişiye saygı duymadığımızda, ruhunun ve yüreğinin üzerinde istediğimiz gibi gezinme hakkını kendimizde gördüğümüzde, kendisine canlı bir kişilik olarak değil, nesneleşmiş bir varlık olarak baktığımızda anlama seviyemiz düşecek, bu da çalışmamızın başarısını doğrudan etkileyecektir. Bu nedenle, yazar ve biyografisini yazdığı kişi arasındaki ilişki, yaşayan iki kişi arasındaki sevgi ve saygı ilişkisi gibi olmalıdır. Bu hassasiyet yitirildiğinde, artık biyografisini yazdığı kişi de, yazar için bir nesneye, ölü bir doğaya dönüşür. Bu onun yaptığı işi yalnız değersizleştirmekle kalmaz, anlamsızlaştırır da. Bu nedenle biyografi yazarı ile biyografisini yazdığı kişi arasında her zaman özel mi özel bir ilişki vardır. Biyografi yazarı, yıllarca onu kendi içinde taşır, gittiği yerlere götürür, konuşmalarını dinler, düşüncelerine kulak verir, hislerine tanıklık eder, sevgisini ve nefretini, korkusunu ve ümidini yaşar. Böylelikle adeta kendi kişiliğinde bir başkasını yaşatır. Onun gözü ile bakmayı, onun kulağı ile işitmeyi, onun aklı ile düşünmeyi öğrenir. Bu özel ilişki, yazarı başarılı kılar, yaptığı işe bir anlam, değer ve lez-

²⁶⁰ Behçet Necatigil, *Bütün Eserleri 1*, Cem Yayınevi, 1991, s. 340.

zet katar. Bu duyarlılık yoksa, körleşir. Böylece biyografisini yazacağı kişiyi göremez ve hissedemez olur. Bu, sadece biyografi yazarı açısından değil, biyografisi yazılan kişi açısından da talihsizlik olur. Biyografi yazarı bu kör, sağır ve hissiz tutumuyla, onun hayatını, mücadelesini, çabasını, değerlerini, yalnız kendi çalışmasında değil, bu eseri okuyanların bilincinde de değersizleştirir. Bu nedenle, eğer yazması gerekmiyorsa, yazacağı kişi ile kendi arasında özel bir bağ, bir ruh akrabalığı, bir gönül bağı bulmuyorsa ve bu konuda kendisini, kendi içindeki bir güç tarafından ‘zorlanmış’ hissetmiyorsa, yazmamalıdır. Bunu biyografisini yazacağı kişiye duyduğu saygıdan, sevgiden ötürü yapmamalıdır, okuyuculara duyduğu saygıdan ötürü yapmamalıdır, dahası kendine duyduğu saygıdan ötürü yapmamalıdır. Çünkü o, kendisini kendisiyle ifade ettiği kişidir. Bu nedenle hem ifade ettiği kişi önemlidir, hem ifade biçimi önemlidir. Tabii ki, bundan biyografisini yazdığı kişiye karşı abartılı bir sevgi, abartılı bir saygı, abartılı bir hayranlık, abartılı bir nefret, abartılı bir düşmanlık duyması gerektiği anlamı çıkmaz. Dikkatsiz, saygısız, özensiz bir ifade biçimi nasıl kişiliğe yönelik bir hakaretse, aynı şekilde gereğinden fazla bir saygı ifadesi de, gerçeği yansıtmayacağı için en azından okuyan açısından aldatıcı bir duruş olur. Ölçüyü bulmak önemlidir, bu da biyografi yazarlığının kendine özgü ustalık isteyen özelliklerinden biri olmalıdır. Ama gerçeğe sadık kalmaya çalışmak da bir çözüm olabilir, tıpkı “en küçük bir yanlışlık yapmakta özgür görmedim kendimi” diyen Troyat gibi.

Sonuç

Biyografi, bir yaşamın tamamını veya bir kısmını anlama girişimidir. Konu edindiği kişi ister ölmüş, ister yaşıyor olsun, hep bir “olmuş bitmiş” üzerinde konuşur. Bir başka deyişle hep varoluşun ardından bakar, hiç onunla birlikte olmaz. Biyografinin bilgi değeri, sanat değeri, varoluş değeri, ahlak değeri ve eğitim değeri gibi pek çok değeri vardır. Biyografi, beni ötekine götürür. Onu anladıkça kendimi anlarım, ona ulaştıkça kendime yaklaşıyorum. Başkalarının sevinçlerini, umutlarını okumak ve yazmak bir birey olarak beni se-

vindirir, güçlendirir, umutlandırır. Doğa bilimsel bilginin insanı doğa karşısında güçlü kılması gibi, başkalarının yaşam deneyimlerinin çeşitli yollardan bir bilgi olarak bana ulaşması, beni yaşam karşısında daha güçlü ve daha dirençli kılar. İnsanın deneyimlerini başkalarına aktaran bir çalışmadır biyografi. O, insana insandan haber verir. Yazar, belgeler üzerinde çalışırken, belgeleri yorumlarken, tanişlara başvururken, tarihsel yöntemi kullanır. Üslubu ve bir kişinin hayatını konu edinmesiyle de edebî ve sanatsal bir yönelim kazanır. Ötekiyi salt öteki olarak anlamayız. Anlama dediğimiz şey bizi bir noktada buluşturur. Ötekine giderken kendimizi de götürürüz. Anlarken hemhal oluruz. Bu nedenle, yalnız biyografisi yazılan kişinin hâli yoktur onda, yazarın hâli de vardır. Yazar, yazdığı kişinin yaptığı her işi ve söylediği her sözü onaylamaz. “Keşke şöyle olsaydı böyle olsaydı, şurası doğru burası yanlış” dediği de olur. Bu da açıkça gösterir ki, yazar kendi benliği ve kişiliği ile gider ötekine. Bu tarz, çalışmayı güzelleştirir, ona bir yorum gücü ve anlatım zenginliği katar. Yazarın esere kendisini katması, biyografiyi bilimsel açıdan zayıflatır da, düşünsel ve sanatsal açıdan zenginleştirir. Sanatsal değeri artınca güzellik, bilimsel değeri artınca doğruluk değeri öne çıkar. Ne kadar sanatsal olursa olsun, yazar eserine kendisini ne kadar katarsa katsın, biyografi hayali kişilikler yaratmaz, “gerçek” değerini göz ardı etmez. Bu özellik biyografiyi tarihi ve toplumsal romanlardan ayırır. Biyografi, “kıssadan hisse” bağlamında, bir yaşam öyküsünü eğitici, öğretici yönleriyle bir model olarak sunar. Bu özelliği ile eğitsel ve ahlaksal bir nitelik taşır. Söz konusu yaşamı örnek alınması gereken bir model, bir örnek tip olarak sunmakla, bilgi değerinin, sanat değerinin, varoluş değerinin yanına ahlak ve eğitim değerlerini de katmış olur.

FELSEFEDE VE SANATTA İRONİ*

1. İroni Nedir?

Türkçe sözlüklerde, ironi, “gülmece, alay, alaylı üslup” şeklinde tanımlanır.²⁶¹ Akarsu, *Felsefe Sözlüğü*’nde “alaysılama” olarak karşılar onu.²⁶² Alaysılama, “gizli ve ince alay” anlamına gelen “istihza”nın yerine konmuş bir sözcüktür.²⁶³ İroni, belli ölçüde istihzayı içerse de, tam olarak istihza değildir. Alay ve istihza, bir söylem biçimi olmaktan daha çok aşağılayıcı bir davranış biçimidir. Her zaman eleştirel bir tavır ve entelektüel bir tutumu ifade eden ironi; örtük, dolaylı, kinayeli ve iğneleyici bir söyleme biçimidir. “Arif olan anlar” atasözü, ironideki örtük ve dolaylı anlatımı iyi ifade eder. Kinaye, tarz, tecahül-i arif gibi divan edebiyatına ait kimi söz sanatları, ironinin dolaylı, örtük, iğneleyici ve müstehzi tarzını kısmen yansıtsa da, dilimizde tarihsel, felsefî, edebî ve sanatsal birikimi ile ironiyi tam olarak karşılayacak bir sözcük yoktur. İroni kavramının, karmaşılaşan insan yaşamı ile birlikte yeni kullanım alanları kazandığı söylenebilir. Bugün sadece edebiyattaki, felsefedeki ve sanattaki ironiden değil, tarihteki, siyasetteki, ekonomideki, eğitimdeki ve diplomasideki ironiden de söz edilmektedir. Kavramın, bu yaygın kullanıma koşut olarak anlam genişlemesine uğradığı bir gerçektir. Bazıları onu anlamadaki

* *Hece Dergisi*, Yıl: 2007, sayı:124, s. 53-66, sayı: 125, s. 50-54.

²⁶¹ Bu kavram, Türk Dil Kurumu’nun *Türkçe Sözlük*’ünün eski tarihli, sözelimi 1989 tarihli baskısında yer almaz.

²⁶² Bedia Akarsu, *Felsefe Sözlüğü*, Savaş Yayınları, Ankara, s. 1984, s. 4.

²⁶³ Dil Kurumu, *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1989, s. 723.

güçlüğe değinirken, bazıları da yeni anlamlar eklemektedir. “Beklenmedik ve umulmadık sonuç” bunlardan biridir. “Bu bir ironidir” demek, “bu beklenmedik bir şeydir” demektir. “Bu tarihin bir ironisidir” demek, “bu umulmadık bir sonuçtur” demektir.²⁶⁴

Nükteli, esprili, iğneleyici bir tarz olan ironide, her hâlükârda gerçeklikle karşıtlık oluşturmak söz konusudur. “Tartışmada rakibini oyuna getirmek için bilmiyor gibi görünmek” anlamına gelen Grekçe *eirōneîā* fiil köküne dayanan ironi,²⁶⁵ bu anlamıyla, bir tartışma, konuşma ve söyleme yöntemidir. Bu nedenle felsefe sözlüklerinde “Sokratik yöntem” olarak ifade bulur.²⁶⁶ İroni mantıksal bir çarpılmadır, bir imadır. Bir şey söylemek, fakat söylediği şeyle söylediğinin ötesine geçmek, söylediği şeyle söylemediğini ima etmektir. İroni bir oyundur, bir şakadır, bir yergidir, bir eleştiridir. Bu söz oyununun özelliği, anlam olarak “söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Böylece ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır.”²⁶⁷ İroni, söz (*fenomen*) ve öz (*içerik, anlam*) arasındaki karşıtlıktır. Açıkça bir şey söylemek, fakat örtük olarak işin aslında öyle olmadığını, hatta söylenenin tam aksi olduğunu ima etmektir. Bu anlamda, söylediklerimle söylemek istediklerim bir karşıtlık içinde ortaya çıkar. Söylediğim anlam, her zaman söylemediğim “ek bir anlama, ek bir çıkarıma gereksinim duyar.”²⁶⁸

İroni, tam söyleme, açık ve anlaşılır söyleme sanatı değildir. Onda, okuyucunun ve dinleyicinin anlayış ve algılayış gücüne havale edilmiş örtük bir anlam alanı vardır. Tam anlaşılamanın nedeni, tam söylememedir. İronide tam söyleme değil, yarım söyleme, çarpıtarak söyleme, kısmen söyleme, gerisini dinleyene bırak-

²⁶⁴ Evert Vedung, “An Irony or Exception as the Rule.” *Scandinavian Political Studies*. Vol. 24, No.1, 2001, p. 67.

²⁶⁵ John Ayto, *Dictionary of Word Origins*, Arcade Publishing, New York, 1991, p. 304.

²⁶⁶ D.D. Runes, *Dictionary of Philosophy*. Littlefield, Adams & Co., Ames, Iowa, 1956, p. 295.

²⁶⁷ Søren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, çev. Sıla Okur, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2003, s. 227.

²⁶⁸ Linda Hutcheon, *Ironi's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge Press, London, New York, 2005, p. 2.

ma söz konusudur. Ne konuşan, ne de dinleyen yanlış anlamının sorumluluğunu üstlenir. Çünkü neyin doğru anlaşılacağı hep bir sorun olarak ortadadır. Söylenen bir şey, anlaşılan başka bir şeydir. Bu nedenle, insanların “kuşdili” ile konuşmak zorunda kaldıkları şiddetin, sansürün, baskının, sindirme ve yıldırma politikalarının izlendiği dönemlerde, özellikle sanatta ve gündelik yaşamda, ironi, sıkça başvurulan bir tarz olmuştur. Zira “filanca çok adil bir kişidir” demek, gerçekten “adalet onun yanına yöresine uğramaz” anlamında kullanılsa bile, bir dava konusu olamaz. Çünkü onda, yargıya konu olabilecek somut anlamda bir yergi ve hakaret yoktur. “Eğer konuşurken söylediğim sözlerin, ifade etmek istediğim anlam olduğunun bilincindeysem ve eğer konuştuğum insanın vermek istediğim mesajı tam olarak kavradığını biliyorsam, o halde söylenenler beni bağlar, yani olumlu olarak özgürümdür. Öte yandan eğer söylediklerim ifade etmek istediklerim değilse ya da anlamın tam tersiyse o zaman ne kendime ne de başkalarına bağlanmış olurum.”²⁶⁹ Başka deyişle, ironide, konuşmacı söylediklerinden kendisini bağımsızlaştıracak ve özgürleştirecek bir konumda bulunur. Bu nedenle, ironik ifadenin tıpkı yabancı bir dilin çevirisi gibi düz dile çevirisi gerekir. Bu ise her zaman, her durumda ve her ruh halinde mümkün değildir. Kastettiği şey, söylediği şey değildir. Bu da ironiste sadece insanlar, gelenekler ve adetler karşısında değil, aynı zamanda yasalar ve hukuk karşısında da hareket serbestisi kazandırır. Bununla birlikte tarihin tanıdığı en büyük ironistlerden biri olan Sokrates, ironideki büyük manevra gücüne karşın yine de ölüme mahkûm edilmekten kurtulamamıştır.

İroni kavramına olan yabancılığımıza ve onu tam olarak karşılayacak bir sözcüğe sahip olmayışımıza karşın, gerek sözlü, gerekse yazılı geleneğimizde zengin ironi örnekleri vardır. Nasreddin Hoca fıkraları bunlardan biridir. Hoca, bilmeyen, bilip de bilmezden, anlamayıp da anlamazdan gelen “saf kişi” tipi ile tam bir ironici örne-

²⁶⁹ Søren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, s. 227.

ğidir: “Senin hanım çok geziyor” diyenlere, “öyle olsaydı bize de uğrardı” der. Rüyasını daha iyi görebilmek için gözlük takar, sorgudan kurtulabilmek için eski bir mezara gömülmeyi vasiyet eder. Öte yandan, *Tiridine Bandım* türküsünde olduğu gibi, sözlü gelenekteki ironiyi örnekleyebilecek türküler de vardır. Edebiyatımızda, şiir, roman ve öykü tarzında güçlü ironi örnekleri vardır. Bütün bunlar göstermektedir ki, ironi kültürümüze, gündelik yaşantımıza, espri anlayışımıza, şakalarımıza, fıkralarımıza ve türkülerimize sinmiştir. Yaşayan bir ironi geleneğine sahip olduğumuz söylenebilir.

2. İroni ve Eleştiri

Ünlü kültür tarihçisi ve filozofu Giambattista Vico, ironinin bir şey üzerinde tekrar tekrar düşünme (*reflection*) sürecine girmeden başlamayacağını söyler.²⁷⁰ Bu anlamda ileri düzeyde bilmenin, tanımanın ve anlamanın ürünüdür o. Bir eleştiri biçimi olarak, “bir şey üzerine”, “bir şey hakkında”, “bir şeyden dolayı” ironidir; bir “sonradan gelen”dir. Bu haliyle üretilmiş ve ortaya konulmuş bir eseri, sözü, davranışı veya yaşam biçimini hedef alır. Onun ortaya çıkabilmesi için, öncelikle bir üretimin, bir davranışın, bir hadisenin, bir söylemin üretilmiş olması gerekir. Sözelimi, Sokratik ironi, sofistlerin bilgiçlik taslayan tutumları karşısında “bilmemek” olarak ifade bulur ve her şeyi bildiğini iddia eden kişiyi içerdiği yüksek bilgelik bilinciyle sarsar. Aynı şekilde Kierkegaardcu ironinin önünde felsefe tarihinin tanık olduğu en görkemli sistem, Hegel’in varlığı baştan sona açıklama ve anlama amacı taşıyan bütüncül sistemi ve bu sistemin Danimarka’daki temsilcileri vardır. Aynı şekilde, ironik tarzda ifade edilen bir hâdise, bir eser, bir konuşma, “olmuş bir şey”dir. İşte bu “olmuş şey”, ironiyi önceler. Bu yöntemim, onu önemli ölçüde “eleştirel” bir tavır haline getirir. Gerçekten de, ironik tevazuun ardında her zaman fark ettirmeden karşındakine iyi bir ders vermek, fakat bunu örtük ve kinayeli bir şekil-

²⁷⁰ Giambattista Vico, *Yeni Bilim*, çev. Sema Önal, Doğubay Yayınları, Ankara, 2007, s. 173.

de, adeta saman altından su yürüterek yapmak isteyen eleştirel bir tavır vardır. İğneleyerek uyarmak, dalga geçerek sarsmak isteyen bir tutumdur ironi. Birincil amacı alay etmek, küçük düşürmek ve rencide etmek değildir. İnam'ın da dediği gibi, “alay etmenin kabalığından uzak, dalga geçmenin uçarılığından ötededir. İroni, ‘gerçek budur’ diye bizi kalıplara sokan, zincire vuran (ama ne adına olursa olsun, özellikle bilim ve ‘akıl’ adına) dünya görüşlerine karşı yönelmiştir.”²⁷¹ Demek ki, onda, öncelikle haddini bildirmek isteyen bir tutum vardır. Amaç, bir şamata ve eğlence değildir. Bir değeri ya da değerler silsilesini sarsmak, bir üretimi eleştirmek söz konusudur. Bu, onun değersiz bir etkinlik olduğu anlamına gelmez. Aksine hep bir değerden hareketle, bir değer adına ve bir değere bağlı kalarak irdeler, iğneler, yadsır ve eleştirir. Bir değeri sarsmak isterken değersiz gibi görünebilir, ancak bunu bir değer adına yapmasıyla bir değerler sisteminden hareket ettiğini ortaya koyar.

İroni eleştirel bir tavidir, fakat dalga geçerek, iğneleyerek, hatta alay ederek eleştiren bir tavidir. İlk önce olumlar ve onaylar gibi görünür, fakat onun onaması ve olumlaması, aslında olumsuzlaşması ve reddetmesidir. Kuşkusuz bu doğrudan reddetmekten, doğrudan karşı çıkmaktan daha acıdır. Onun onayı sarsma hareketidir. Düz mantıktan ve düz ifade biçiminden daha fazlasına ihtiyaç duyan, belirli ölçüde zihinsel birikim, kapasite ve yetenek isteyen bir söylem biçimi olduğu açıktır. Doğrudan doğruya herkes eleştirebilir. İroninin dolaylı mantığı bir yeteneği, bir birikimi, bir nükte gücünü ve zihinsel yeterliliği gerektirir. İroninin karşıtlığa dayalı mantığı sayesinde yenilen yenilgisini hemen değil, zaman geçtikçe anlar, zehirli yergi zaman geçtikçe etkisini hissettirir. Bu nedenle onda “gittikçe” acıtan ve burkan bir güç vardır.

İronik tavır, her şeyden önce bir ruh halidir. Bu ruh hâli kendisini saf, habersiz, bilgisiz, hatta cahil olarak gösterir. Asıl ironi de bu ruh hâli üzerine kurulur. Kendini bu ruh hâli içinde bir bakıma

²⁷¹ Ahmet İnam, *Yolculuk Hazırlıkları*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 116.

geri çeken tip, sinsi bir gülümseme ile olup biteni seyretmeye başlar. İronistin ruh hali, söylediği ile söylemek istediği arasında tam karşıtlık olan kişinin ruh hâli nasılsa öyledir. Anlamı tersinden söylemek, mizah değeri taşıyan bir söyleme biçimidir, bu nedenle ironist güler yüzlüdür. Gülümsemesinde karşısındaki kişiden ısrarla anlamasını istediği bir şey vardır: Gerçek aslında söylediği gibi değil, söylediğinin tam tersidir. Yansıttığı bu çelişkiden ve mizahi değerden ötürü onu suçlayamayız. Zira ironi ciddiyet adına yapılmış ciddiyetsizliklere karşı verilmiş bir savaştır, ölçü adına yapılmış ölçüsüzlüklere, akıllılık adına yapılmış akılsızlıklara, mantık adına yapılmış mantıksızlıklara karşı bir saldırıdır. O, düzen adına yapılmış düzensizliklere, adalet adına yapılmış adaletsizliklere, ahlak adına yapılmış ahlaksızlıklara bir başkaldırıdır. Böylece yozlaşmış değerleri sarsan, bunu yaparken kendi değerlerini yaratan ahlaksal, akılcı, adil ve “ciddi” bir tutumdur. Sokrates’in gençlerin ahlaksal ve dini duygularını bozduğu gerekçesiyle zehirlenerek öldürülmesi, aslında onun ahlaksız birisi olduğunu değil, toplumun ahlaksal ve dini değerlerinin dışında yeni değerlere ulaşmış olduğunu gösterir. İronik tavır, müstehzi bir gülümseme ile kendi değerleri adına karşısındakini hırpalamaya devam eder. Değerleri değersizleştirmeye çalışır. Bu tavır, değersiz olduğunu değil, bir değer adına hareket ettiğini gösterir. Bu anlamda, ironi, ciddiyet yoksunu gibi gözüксе de aslında ciddidir, ahlak ve değer yoksunu gibi gözüксе de belirli değerlerden hareket eder, akıldışı gibi gözüксе de akla uygundur, absürt gibi gözüксе de mantıklıdır.

3. Felsefede İroni

Peki, sözü eğip büken bir tarz olarak ironi, felsefenin eğmeyen, bükmeyen, gizlemeyen, elinden geldiği kadar açmaya çalışan “dos-doğru söyleme” tarzına uygun mudur? İroni aslında doğrudan felsefi değil, daha çok edebî ve sanatsal bir söylem biçimidir. Dolaylı, iç-neleyici söylem biçimi felsefeye, felsefenin doğrudan söyleme biçimine uygun değildir. Felsefenin saflık ve açık sözlülük gibi iki varlık koşulundan söz edilebilir. Bu iki koşul felsefenin ortaya çıkma-

sına ve gelişmesine katkı sağlar. Ne var ki, saflık ve bilgelik kendi içinde ironik bir çelişki de taşır: Felsefe doğrudan söyler. Bu nedenle ironi ile ortaya çıksa da ironi olarak kalamaz, düz bir dile çevirisi de gerekir. Bunla birlikte onun öncelikle ve en ileri düzeyde felsefede ortaya çıkması ilginçtir. İroninin ne olduğunu en iyi ortaya koyabilecek sözcük, “atsineği”dir: ısıtır, acıtır, gıdıklar, rahatsız eder. Bunların hepsi de vardır onda. Tarihin tanıdığı iki büyük ironistten biri “Atinalı Atsineği” lakabıyla tanınan Sokrates, diğeri ise “Danimarkalı Atsineği” lakabıyla tanınan Søren Kierkegaard’dur.

3.1. Sokratik İroni: “Atinalı Atsineği”, Sokrates’e, ironik söylem biçiminin kazandırmış olduğu bir lakaptır. Sokratik ironinin esasını, “bildiğim bir şey varsa o da hiçbir şey bilmediğimdir” ilkesi oluşturur. Bu bilgisizlik iddiası, Sokratik diyaloglarda, konuşmanın ilerleyen anlarında, bir bilgelik gösterisine dönüşür. Bir şey bilmemek, giderek “çok şey bilmek” olarak ifade bulur. Sokrates bunu bir ebelik sanatı olarak niteler. Kendisinin bir şey bilmediğini, sadece karşısındaki kişinin ruhunda bulunan bilgileri doğurtmaya çalıştığını, bir tür ebelik yaptığını söyler: “Ben şu noktada ebelerle tamamıyla benzerim: bilgelik hususunda ben de ebeler gibi kısırım, daima başkalarına sual sorduğum, kendim ise hiçbir konu hakkında hiçbir zaman kendi fikrimi söylemediğim için –çünkü hiçbir bilgelik iddiasında değilim- birçokları beni kabahatli görürler ki bu tamamıyla haklıdır. Bunun sebebi şudur: Tanrı beni başkalarını doğurtmaya zorluyor, fakat doğurmayı benim elimden almıştır. Onun için kendim hiç bilge değilim, ruhumun mahsulü sayabileceğim hiçbir buluş da gösteremem.”²⁷² Bu ebelik işlemi sonunda, “hiç bir şey bilmiyorum”, diyen Sokrates’in aslında ne kadar çok şey bildiği ve tartışmaya ruhandan ne kadar çok şey kattığı ortaya çıkar. Bilge oldukları iddiasıyla ortaya çıkan kişiler, sözgelimi “üzerinde tartıştıkları konular hakkında, gerçekte öyle olmadıkları halde bilgili olduklarını sanan” sofistler ise Sokratik ironi sayesinde en azından çok şey bilmedikle-

²⁷² Platon, *Theaitetos*, çev. Macit Gökberk, MEB Yayınları, İstanbul, 1990, s. 27.

rini, “sofist”²⁷³ sözcüğünün kapsayıcı bilgeliğine sahip olmadıklarını anlayarak, Sokrates’in soruları karşısında şaşırırlar ve umutsuzluğa düşerler. Bir bakıma uyarıcı, kişiye kendi içindeki eksikliği ve hastalığı tanıtan bu umutsuzluk, Sokratik ironinin başlıca hedefidir. Sokrates, bunu önemser. Ona göre gerçekte bilgisi olmadığı halde bilgisi olduğunu sanmak, düşünmenin tüm yanılgılarına kaynaklık eder.²⁷⁴ Bu hareket noktası, Sokratik ironinin özünü oluşturur. Her şeyi bildiğini iddia etmenin cehaleti ve hiçbir şey bilmediğini söylemenin bilgeliği, Yunan felsefesinden günümüze doğru gelen büyük bir armağandır. Sokrates, her şeyi bildiğini söyleyen kişilerle inceden inceye dalga geçerken ve bildiği tek şeyin hiçbir şey bilmediği olduğunu söylerken ironik tavrın arketipini de oluşturur.

Şu halde ironi her durumda öz ile biçim, anlam ile söz, söylenenle söylenmek istenen arasındaki karşıtlığı esas alır. Görünüşüne aldanmamak gerekir, hep bir hile ve tuzak vardır onda. Üzerine basıldığında insanı içine çeken kör kuyu gibidir. Asıl anlam niyette ortaya çıktığından, söylediği ifadelerin gramatik (dilde ortaya çıkan, somut, görünür) anlamından hareketle suçlanamaz. Bu nedenle sözü söyleyen kişiye bir dokunulmazlık zırhı giydirebilir. Kierkegaard, ironik tavrın özünü oluşturan, söylenen ile söylenmek istenen, niyet ile eylem arasındaki karşıtlığı şu şekilde dile getirir: “İroninin en sık rastlanan biçimi, aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer bir biçim ise ciddi bir konuyu bir espri gibi, şaka yollu dile getirmesidir, ama buna daha seyrek rastlanır”²⁷⁵ Her iki durumda da gerçeği saklamak ironinin özünü oluşturur. “Saklayan gizleyen, anlamazlıktan gelen, başka şekilde görünen” anlamındaki *Eírón*, ironinin kökenini oluşturur.²⁷⁶ Bu ruh hali, Grek komedyasında, kendi içinde öz ile biçim arasındaki çelişkiyi taşıyan karakter olarak da ifade bulur: İroni, “Yaşanan saçmalıkların ve karşıtlıkların etkili bir biçimde anlaşıl-

²⁷³ Platon, *Sofist*, *Diyaloglar 2'*de, çev. Ö. Naci Soykan, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 300.

²⁷⁴ Platon, *Sofist*, s. 294.

²⁷⁵ Søren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, s. 228.

²⁷⁶ John Ayto, *Dictionary of Word Origins*, s. 304.

masına imkân sağlamak için gerçek anlamın gizlenerek, anlatılanların doğal olaylarmış gibi okuyucuya sunulması”nı temel alır. “Grek komedisinde ‘eiron’ denilen karakter, bilinçli olarak, görüldüğünden daha az zekiymiş gibi davranır, ama ‘alazon’a, yani saf ve aptal karaktere karşı her zaman üstün durumdadır. İroninin modern kullanımları, bu açıklamaya uygun olarak ‘gerçek durumu gizleme veya olduğundan farklı gösterme esasına dayanır’²⁷⁷

Saklama, gizleme, “gibi görünme”, Sokrates’le birlikte gerçek anlamına kavuşmuş ve giderek Sokratik yöntemle özdeşleşmiştir. Bilginin genişliği ve kuşatılamazlığı karşısında bir itiraftır Sokrates’in ironisi. Bir şey bilse de, hatta diyaloglarda çok şey bildiği ortaya çıksa da, bilginin yanında onların hiç olduğunun itirafıdır. Hem bildiklerimize ne kadar “bilgi” gözüyle bakabiliriz ki? Bildiklerimiz bizi ne kadar yanıltmaz? Bilmediklerimiz ve bilemeyeceklerimiz karşısında bildiklerimizin bilgi olarak değeri ne olabilir? “Bilginin kendisi”ne ne kadar ulaşabiliriz? Sokratik ironinin özünü oluşturan, “bildiğim tek şey, bir şey bilmediğimdir” ifadesi, örneğin, “Yıllardan beri kimse bana cevaplandıramayacağım bir şey sormadı” diyen Gorgias’ın²⁷⁸ bilgiç tavrı karşısında bir sorudur: “Bu kadar çok şeyi nasıl bilebiliyorsunuz?” İroni, kuşkucu bir tutumu da belli ölçüde içerir: bildiklerime ne kadar bilgi gözüyle bakabilirim, onların “bilgi” olduklarından nasıl emin olabilirim? Elimde “gerçekten bunu biliyorum” diyebileceğim bir ölçüt yok. Asıl bilmek istediklerimden hiçbirini bilemiyorum. Cevaplamak istediğim sorular ne kadar çok düşünsem de bir sonuca ulaşmıyor. Camus’nün, “Bir kez olsun ‘işte bu açık’ diyebilsek, her şey kurtulmuş olur” sözü, bir bakıma bu açıklığı var gücüyle arayan Sokrates’in bilgisizliğini, bu bilgisizlikteki ironiyi, hatta çaresizliği de ifşa eder. Bildiğimiz hangi şeye “tamam, bu kesin” diyebiliriz? “Gerçekten kim hakkında, ne hakkında ‘Bunu biliyorum’ diyebilirim? İçimdeki bu yüreği duyabiliyorum, varolduğu yargısına varıyorum. Bu dünyaya dokunabiliyorum, onun

²⁷⁷ Hasan Boynukara, *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 99.

²⁷⁸ Platon, *Gorgias*, çev. Reyhan Erben, MEB Yayınları, İstanbul, 1989, s. 4.

da varolduğu yargısına varıyorum. Bütün bilgim burada duruyor, gerisi kurmaca. Çünkü varlığından emin olduğum bu beni kavramaya çalıştım mı, onu tanımlamaya, özetlemeye çalıştım mı, parmaklarımdan arasından akıp giden bir su oluveriyor.”²⁷⁹ Descartes, bir anlık esinle “Düşünüyorum, öyleyse varım” ilkesine ulaştığında, diğer bütün bilgileri kendisinden türetebileceği bir kesinliğe ulaştığını da düşünmüştü.²⁸⁰ İyi ama “varım” yüklemindeki “varolma”, nasıl bir “varolma durumu”na karşılık gelmekte? Sonlu ve sınırlı olan bu varlıkla birlikte bu varlığa ilişkin bilgi ve düşünce nereye gidecek? Sonlu ve sınırlı bir varlığın “bilmesi”, “düşünmesi” ve “var olması” ne anlama gelir? Bu iğretilik karşısında “varım” demek ne demektir? “Varım” ne kadar varım, “düşünüyorum” ne kadar düşünüyorum, “biliyorum” ne kadar biliyorum soruları ile sınırlıdır. Bu sorular açısından bakıldığında, Sokrates’in bilmezlikten gelen tavrında bir düz anlamın, bir de ironik anlamın var olduğu görülebilir: bir bakıma bilir, bir bakıma bilmez, bir bakıma anlar, bir bakıma anlamaz. Bu nedenle ironideki gülümseme, acı bir gülümsemedir ve insanın yeryüzündeki eksik varlığı ile açıklanabilir. Çünkü o bilmek istediği bazı soruların cevabını soruyu ortadan kaldıracak kesinlikte bilememektedir. Üstelik asla bilemeyeceğini de bilmektedir. Cevap verilse de soru yine bir soru olarak varlığını sürdürecektir. *Aporia*, bir çözümsüzlük olarak, diyalogların ortak yazgısıdır. O kadar sorduktan, o kadar söyledikten, o kadar cevapladıktan sonra, soru hala yerli yerindedir. Dürüst olmak, bu belirsizlik, çözümsüzlük ve bilinemezlik karşısında bir şey bilmediğini söylemek, hangi konuda olursa olsun kendisine sorulan bütün soruları cevaplayabileceğini iddia eden Gorgias’ın tavrından daha soylu ve anlamlı görünmektedir. *Aporia*’daki susku durumunda, gerçek anlamda bir olgunluk, ağırbaşlılık ve bilgelik vardır. Bu suskuda, fiziksel dünyaya dair soruların değil, insanın kendi varoluş gerçekliğine ait kimi önemli soruların bilinemeye-

²⁷⁹ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Adam Yayınları, İstanbul, 1989, s. 28, 36, 41.

²⁸⁰ Rene Descartes, *Felsefenin İlkeleri*, çev. Mesut Akın, Say Yayınları, İstanbul, 1983, 41.

ceğine dair imalar vardır. Bu dürüst ve ağırbaşlı bir tavidir. Sokrates bu ironik tutumu öylesine ileri götürür ki, söylem biçiminin tanımlayıcı karakterini oluşturur. O, “ironiyi basit anlamda kullanmadı, bütün varoluşu ironinin cisimleşmesi idi.”²⁸¹ Sahiden, hiçbir eser bırakmadan göçüp gitmesi, buna karşın yüzlerce yıldan beri insanlığın en büyük öğretmenlerinden biri olarak yaşamaya devam etmesi, onlarca eser veren bilginlerin daha yaşarken unutulup gitmeleri karşısında hâlâ keşfedilmeyi bekleyen bir ironi örneği olmasın?

3.2. Romantik İroni: Romantizm, on sekizinci yüzyılın sonlarında ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıkan sanatsal, felsefî ve edebî bir akımdır. Aydınlanmanın evrensellik, nesnellik, rasyonalite ve ilerleme değerlerinin yerine tekillik, öznelilik, hayal ve düş kavramlarını koyan romantizm, bu tutumuyla aydınlanma karşıtı bir söyleme kavuşur. Bilimin, evrenin gizlerini çözmede gösterebileceği başarıya duyulan aydınlanmacı güven karşısında kuşkucu bir tutum sergiler. Schlegel bu kuşkucu tutumu şu şekilde dışa vurur: “Sonlu insan aklı için dünya kavranılmazdır.”²⁸² Nesnellik adına kendi benliğini gizleyen aydınlanmacı yazar karşısında, romantik yazar, kendisini eserinde açıkça ifade etmenin yollarını arar ve “Şairin şiirlerinde kendisini yitirmemesi gerektiğini söyler.”²⁸³ Benliğin ve evrenin birliği fikrini benimser. Bu söylem içinde ironinin özel bir türü olarak ortaya çıkan romantik ironinin önemli bir yeri vardır. Şiirsel ironi, sanatsal ironi ve kendine dönük ironi (*selbstironi*); bunlar romantik ironinin açılımlarıdır. Romantik ironi, modernizme geçişi işaret eden bir çağın zıt duygulu karakterini yansıtır. On sekizinci yüzyılın sonları ile on dokuzuncu yüzyılın başlarında yaşayan, çoğu da genç denilebilecek yaşlarda ölen, W. H. Wac-

²⁸¹ Anthony. Rudd, “Kierkegaard’s Critique of Pure Irony”, in G. Pattison - S. Shakespeare (ed.), *Kierkegaard the Self in Society*, Macmillan Press, London, 1998, p. 82.

²⁸² F.C. Beiser, *The Romantic Imperative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2003, p. 5.

²⁸³ H. J. Dill, “Romantic Irony in the Works of Robert Schumann.” *The Musical Quarterly*, Year: 1989, Vol. 73, No. 2. p. 173.

kenroder, W. J. Schellig, F. D. Schleiermacher, Friedrich Schlegel, Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, Theodor Amedeus Hoffmann ve Novalis (Friedrich von Hardenberg) gibi, şairler, novelciler, romancılar, tiyatro yazarları bu tarzda eserler vermişlerdir.

Bu akımın güzellik, doğa, doğa içinde ben, ben ve ben olmayan ayrımı, mükemmellik, melankoli, aşk, güzelliğe, gençliğe, ebediliğe ve bilinmeyene hasret duyma gibi temaları vardır. Hayal, düş, esrilik, bilinçdışı çağrışımlar, gerçekliğe sisli ve hülyalı gözlerle bakma, kendini merkeze alma, yalnızlık duygusu, aşkla ötekine açılma, özgürlüğe ve sanatsal üretime yönelme, sanatsal güzelliğin heyecanını ve coşkusunu hissetme.. bütün bunlar Alman romantizminde öne çıkan ruh halleridir. Bu ruh hali, Kierkegaard'un dilinde şöyle ifade bulur: "Romantizmin içinden ürpertici bir rüzgâr geçer, ortaçağın el değmemiş ormanlarından esen serinletici sabah rüzgârı, ya da Antik Yunan'ın saf havası gibi; kültürsüz kişinin sırtından soğuk terler dökmesine neden olur, ancak bu, insanın o ana kadar içinde nefes aldığı bataklık pusunu dağıtmak için gereklidir. Yüzyıllar akışını şaşırtır, büyümlü kale yükselir, içindekiler uyanır, ormanlar rahat nefes alır, kuşlar şakır, güzel prensesin çevresi talipleriyle dolar, ormanlar av borularının ve köpeklerin sesleriyle canlanır, ovalardan kokular dağılır, şiir ve şarkı kendisini doğadan koparıp uçuşmaya başlar; kimse de onların nereden gelip nereye gittiğini bilmez. Dünya canlanmıştır, ama Heine'nin büyük kıvraklıkla gözlemlediği gibi, romantizm tarafından canlandırılarak yine küçük bir çocuk olmuştur. Şiir uyanır, güçlü özelemler, gizemli öngörüler, heyecan verici duygular uyanır; doğa uyanır; güzel prenses uyanır; romantik uykuya dalar. Bunların tamamını bir rüyada yaşar. Eskiden çevresindeki her şey uyurken, şimdi her şey uyanmıştır, fakat kendisi uyumuştur. Ancak rüyalar tatmin edici değildir. Bitkin ve yorgun uyanır, dinlenememiştir; hemen ardından yine uykuya dalar ve kısa süre sonra uyurgezerlik durumunu korumak için sanat gerekir."²⁸⁴ Kendini

²⁸⁴ Søren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, s. 283.

unutmak ve bulmak bir paradoks, bir ironi biçimidir. “Tieck, *Phantastus*’ta hayatın kendi içimizde derinleşmek ve kendi benliğimizi unutarak dışarı çıkmak gibi çifte çabadan oluştuğundan söz eder... Friedrich Schlegel yirmi yedisinde iken kardeşine şöyle yazar: Ancak ‘ben’ sayesinde bu ölü ve biçimsiz kütleyle düzen ve ahenk gelmektedir. Ancak insandan yayılır onun etrafındaki düzenlilik gözleminin gördüğü yere kadar ve bunu desteklediği ölçüde düzen ve ahenk ilerler. İnsanın gözlemleri sayesinde dünya nesneleri bileşir ve yalnız tek bir organik cisim olurlar; onun sayesinde güneşler kendilerine çizilen yolda dönerler. ‘Ben’ sayesinde yosundan melege kadar o muazzam merdiven var olur.”²⁸⁵ Beni merkezileştiren romantizmde, kendine dönmek, kendi kendisi ile ironik tarzda iletişim kurmak romantik ironinin özelliklerinden biridir.

“Romantik ironi” adlandırması Friedrich Schlegel’e aittir. Schlegel, romantik ironinin kuramsal yapısının oluşumunda ve örneklenmesinde öncü olmuştur. Onun ironi ile çift yönlü bir ilişkisi vardır: Öncelikle kuramsal olarak ironi üzerine düşünmüş, ironinin neliği konusunda aforizmalar yazmıştır. İkinci olarak da ironik eserler vermiştir. Kuramsal yaklaşımı *Felsefî Fragmanlar*’da, pratik yaklaşımı da başta *Lucinde* olmak üzere diğer eserlerinde ortaya çıkmıştır. Kierkegaard, *Lucinde*’yi *İroni Kavramı*’nda, ironi örneği olarak inceler ve “çok müstehcen bir kitap” olarak niteler: “*Lucinde* etiği tamamen yok etmeye çalışır; yalnızca gelenek ve alışkanlık anlamında değil, aklın geçerliliği ve ruhun beden karşısındaki üstünlüğünü kapsayan genel etik olarak. Bu nedenle, daha önce ironinin özel hedefi olarak belirlediğimiz şeye tam oturur.”²⁸⁶ Schlegel, romantik ironinin kavramsal ve kuramsal yapısının oluşumunda etkili olsa da, bu adlandırmayı sık sık kullanmaz.²⁸⁷ Bununla birlikte ironi konusundaki görüşleri, *Felsefî Fragmanlar*’daki aforizmalarından çıkarsanabilir.

²⁸⁵ Richarda Huch, *Alman Romantizmi*, çev. Gürsel Aytaç, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2005, s. 111.

²⁸⁶ Søren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, s. 270.

²⁸⁷ R.M. Longyear, Beethoven and Romantic Irony. *The Musical Quarterly*, Year: 1970, Vol: 56, No: 4, p. 647.

Schlegel, felsefe ve ironi arasında ilginç sayılabilecek bir ilgi kurar. Ona göre felsefe ironinin evidir. İroni, felsefe içinde kendi özgül konumuna kavuşur. Felsefeyi, ironinin evi olarak görmesinin nedeni ne olabilir? Felsefe ve ironi arasında, böyle bir eğretilmeyi gerektirecek nasıl bir ilişki olabilir? “Felsefe ironinin evidir” ifadesi, şu anlamlara gelebilir: (1) İroni, ilk kez felsefe içinde ortaya çıkmıştır. Onu insanlığın dikkatine sunan edebiyat, sanat veya başka alanlar değil, felsefedir. Felsefe ironinin doğum noktasıdır. (2) İroni, felsefenin söylem biçimine, edebiyat ve sanattan daha uygundur. O, gerçek bir şekilde, edebiyatta, sanatta veya başka alanlarda değil, felsefede kendi doğasını açar.

Burada şu soruyu sorabiliriz: Felsefî söylem, ironiye sanattan ve edebiyattan daha mı uygundur gerçekten? Schlegel, nüktenin toplumsal bir etkinlik olduğundan söz eder.²⁸⁸ Nükte nasıl sosyal bir duyguyu gerektiriyorsa, ironi de aynı şekilde sosyal bir duyguyu gerektirir. Çünkü ironi, hep öteki ile ilişki içinde gerçekleşir, kendi içinde kalarak değil, başkaları ile iletişim halinde ortaya çıkar, başkaları olmadan ironi de olmaz. “Ben”, ancak başkaları karşısında, başkalarının bakışlarında kendisini kendisi olarak algılar. “Ben, yalnızca sen’in cevabında kendi sonsuz birliğini tam olarak hissedebilir.”²⁸⁹ Dolayısıyla, insanlar ironik bir etkinlikte bulunurken, her hâlükârda diğerleri ile iletişime geçerler. Sokratik ironi de aslında Sokrates’le Sofistler arasındaki özel ve kişisel diyaloglarda ortaya çıkar. Bu açıdan bakıldığında, felsefenin genelleştiren, bireysel ve kişisel olmaktan çıkaran tavrı, ironide çoğu kez görülmez. İroni belli bir şahsa, belli bir tutuma, belli bir olaya, belli bir etkinliğe doğru yönelir. Bu “belli şey” ona tekil bir karakter kazandırır. Bu nedenle onun doğasının, felsefeden daha çok sanata ve edebiyata uygun olduğu söylenebilir. Gerçekte, romantizmde felsefe ve edebiyat bir aradadır. Şiir, novel, roman, tiyatro metni gibi edebî türlerin yanında bir de “aforizmalar”, “fragmentler”, “düşünceler”

²⁸⁸ Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, tr. Peter Firchow, University of Minnesota Press, Minneapolis Oxford, 1991, p. 7.

²⁸⁹ Richarda Huch, *Alman Romantizmi*, s. 65.

vardır. Bu türler, doğaları gereği felsefe, en azından felsefeye yakındırlar. Bu nedenle romantizmin bir yanı felsefe, bir yanı edebiyat ve sanattır. Denebilir ki, o, kendi içinde kendi felsefesini, kendi kuramsal yapısını, kendi poetikasını da üreten bir harekettir. Bu anlamda, “yalnız edebiyat değildir, aynı zamanda edebiyat teorisi-dir. Edebiyat pratiği olarak kendi kuramını da üretir.”²⁹⁰

Schlegel, “Felsefe, ironinin evidir” derken, bunu bir gerekçeye dayandırır: “İroni, mantıksal güzelliştir.” Burada da ironik bir ifade vardır: Mantık ve güzellik farklı kategoriler olmasına karşın aynı ifade içinde bir araya gelirler. Mantık doğruluk değeri, estetik güzellik değeri ile iş görür. Schlegel “mantıksal güzellik” derken acaba ironinin sanatsal karakterine mi değinmektedir? Böyle olsa bile Schlegel’e göre, felsefenin olduğu yer, ironinin de olduğu yerdir. Felsefe ironicidir. Bu nedenle, “Felsefe ironinin evidir. O, mantıksal güzellik olarak tanımlanabilir. Zira ister sözlü, ister yazılı diyaloglarda olsun, felsefe nerede ortaya çıkarsa orada ironinin de araştırılması ve bulunması gerekir.”²⁹¹ Burada şöyle bir yorum yapılabilir: İroni, mantıksal ve zihinsel yönü ile felsefeye, güzellik yönü ile, bir ruh hali, duygusal bir tutum olması ile de sanata ve edebiyata aittir.

Romantik ironi bir çelişki üzerine oturtur kendini. Farklı ironi türlerinde olduğu gibi yine öz ve biçim arasındaki çelişkinin çarpıcı nüktesi söz konusudur. Bu çelişki biçiminde ortaya çıkan ironi, felsefeye olan yakınlığının gerekçelerini de sunar gibidir: Bir fikir (*idea*) ironik bakış açısına doğru olgunlaşmış bir kavramdır. Bu bakış açısında benlik, mutlak tez ile mutlak antitezin, iki çelişik düşüncenin, sürekli evrimleşmesinde bir dönüşüme uğrar, kendini oluşturur.”²⁹² Yetkinlik ve sonsuzluk arayışında ortaya çıkan güçsüzlük, ölüm karşısında yaşam, hüznün karşısında sevinç, bütün bunlar da romantiğin, içinde oluşturduğu benlik fikri, güzellik coş-

²⁹⁰ B.J. Perrey, *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p 25.

²⁹¹ Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, s. 5.

kusu, varlık bilinci gibi ideal değerleriyle birlikte ironiye doğru gittiğinin açık ifadesidir. Bu nedenle olmalı ki, Schlegel ironiyi “Son-suz çevikliğin ve sınırsız verimli kaosun açık bilinci” olarak tanımlar. Bu bir paradoks biçimidir. Ama paradoks bir şeyin aynı anda iyi ve kötü, büyük ve küçük, güçlü ve güçsüz olması değildir, “her şeyin aynı anda iyi ve büyük olmasıdır.”²⁹³ Bu durum, güçlü bir yarış atıyla, sanki yol hiç bitmeyecekmiş gibi bir uçuşuma doğru dört-nala gitmeye benzer. At da iyidir, sürücü de ustadır. Ama bütün mükemmelliklerin bir arada olması, içimizde gittikçe eksilen varoluşun doğasına aykırıdır. Yaşamı, ancak onun ezik ve eksik yanları ile birlikte yaşayabiliriz. Salt yetkinlik doğamıza yabancısıdır. Paradoks ironinin mantığını oluşturur. Bu mantık, yaşantımıza anlam katan yüce değerler için de geçerlidir: “Tieck bir keresinde şunu vurgular: İnsan sevdiği şeye, ancak onun gülünç bir yanını buluyorsa, sahiptir. Kendisi hiçbir zaman alay etmeyeceği hiçbir arkadaşı ya da sevgilisi olmasını istemezmiş. Greklerdeki hoş ironi de onların tanrılarını olimpik mükemmelliklerine dokunmadan zarif bir biçimde gülünç kılabilimleri değil midir?... Ve nihayet Novalis’in insanlardan istediği gibi bütün hayatı ‘Güzel dâhiyane bir yanılgı, mükemmel bir tiyatro’ gibi görebilmek de aynı güce dayanır.”²⁹⁴

Romantik ironi, ironinin zaman içindeki evriminin bir aşamasını oluşturur. İroniden farklı bir tür değildir, aksine ironiyi ironi yapan özden payını alır. Bu öz de, ironinin her türünde olduğu gibi, biçim ve içerik, söylenenle söylenmek istenen arasındaki karşıtlıkta kendini açar. Romantik ironinin kendine özgü yönü, romantizmin ruh hâli içinde, “ben”, “doğa”, “hayal”, “aşk”, “güzellik” gibi temalar bağlamında varlık kazanmasında görülür. Bu da rasyonalite karşısında duyguya, evrensel olan karşısında yerli olana, nesne karşısında ben’e, katı gerçek karşısında düşsel olana, teknik ve yapay olan karşısında tabii olana eğilimdir bir bakıma.

²⁹² Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, s. 33.

²⁹³ Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, s. 6.

²⁹⁴ Richarda Huch, *Alman Romantizmi*, s. 195.

3.3. Kierkegaardcu İroni: Yukarıda da belirttiğimiz gibi, düşünce tarihinin en büyük ironistlerden biri de Danimarkalı filozof Søren Kierkegaard'dur. Onun ironi ile çift yönlü bir ilişkisi vardır: İlk önce, ironi üzerine araştırma yapmıştır, ikinci olarak eserleri ironik yapıdadır. Eserlerindeki ironik yapı öylesine ileri derecededir ki, Poole'un dediği gibi, "kitaplarından hiçbirisi, hatta günlüğün özel içeriği bile olası bir ironi gözüyle bakılmaksızın okunamaz. İroni onun maskesi ve kılıcıydı. 'Sokrates'e yoğun göndermeler' ömür boyu sürdü."²⁹⁵ Kierkegaard'un saygı ve hayranlıkla sözünü ettiği tek filozof, Sokrates'tir. Bu hayranlık giderek bir benzeşmeye de yol açmıştır. İronik ifadeleri ile "Atinalı Atsineği" lakabını alan Sokrates, Kierkegaard'un şahsında sanki yeniden cisimleşmiş ve ortaya "Danimarkalı Atsineği" çıkmıştır. Bu ikisi arasında pek çok yönden benzerlikler vardır. Öncelikle her ikisi de insanı, insan varoluşunu konu edinir. Her ikisi de hakikatin öznel olduğu tezini işler, her ikisi de kendi çevreleri ile sorunlar yaşar, atsineklerinin atları rahatsız etmesi gibi onlar da soruları ve eleştirileri ile çevrelerini rahatsız ederler. Bunu yaparken ironik bir üslup kullanırlar. Kierkegaard'un Sokrates'ten çok etkilendiği bellidir. Bunda yaptığı akademik çalışma da etkili olmuştur. 1841 yılında *Sokrates'e Sürekli Atıfla İroni Kavramı* başlıklı doktora tezini hazırlamıştır. Bu eserinde, "İroni kavramının Sokrates ile birlikte dünyaya geldiği su götürmez bir gerçektir" tezini işler.²⁹⁶

Kierkegaard, "Danimarkalı Atsineği" lakabını kendi çağının düşünce, yaşayış ve inanış biçimine gösterdiği tepkiden almıştır. Kierkegaard'da ironi, tıpkı Sokrates'te olduğu gibi, ileri bir eleştiri biçimidir. Bir kişiyi veya bir kurumu eleştireceği sırada, bunu doğrudan yapmaz, dolaylı yola başvurur: ironi oklarını hedefe yönlendirir. Kuşkusuz bu düz eleştiriden daha etkilidir. Ne de olsa bir alay vardır onda, ciddi bir şeyi komik hale getirme anlayışı vardır. Kierkegaard bu ironik eleştirilerini, kendi zamanının insanlarına, kendi zamanının

²⁹⁵ Roger Poole, "Önsöz". S. Kierkegaard, *Kahkaha Benden Yana*'da, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 19.

²⁹⁶ Søren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, s. 11.

kurumlarına, düşünürlerine, edebiyatçılarına, sanatçılarına, kiliseye, din adamlarına, giderek, “Hıristiyan olmanın anlamını unuttukları” gerekçesiyle tüm Hıristiyan âlemine yöneltir. Ama felsefî yönden en fazla üzerinde durduğu ve ironik tutumunun hedefi haline getirdiği kişi Hegel’dir. Sokrates’in ironik tavrı nasıl ki Sofistlere ve kendi döneminin ahlak anlayışına yönelmişse, Kierkegaard’un felsefî ironisi de Hegel felsefesine yönelmiştir. Öyle ki, Hegel felsefesini, bu felsefenin sistemci yapısını eleştirmede bir tek eseri yok gibidir. Onun düşünce sisteminin oluşumunda, Hegel felsefesine karşı yönelttiği eleştirilerin kuşku götürmez bir yeri vardır. Bu eleştirileri de genellikle ironik tarzdadır. Hegel’in devasa sistemini sarsmak, bu sistemde bir gedik açmak, düz bir söylem biçimi ile neredeyse imkânsız olduğundan, bunu sistem dışı bir tutumla, varoluş kavramını temele alan ironik bir üslupla yapmayı dener. Ironik üslup yalnız bir tez getirerek çıkmaz onun karşısına, aynı zamanda silahların en korkuncunu kullanır: karikatürize eder, gülünç hale getirir: “Bir düşünür, devasa bir yapı, bir sistem, tüm varoluşu ve dünyanın tarihini vs. kucaklayan evrensel bir sistem kurar; ama özel yaşamına baktığımızda, bu devasa gülünç kişinin çok şaşkın olduğunu keşfederiz, hatta yüksek tonozlu bu büyük sarayda değil de bir yanında köpek kulübesi olan ambarda veya en fazla bir kapıcı dairesinde oturduğunu görürüz! Ve bu çelişkiyi ona göstermek için bir sözcük kullanılsın, hemen kızar. Çünkü sistemini bu yanlışlıkla tamamladığına göre yanlışlığın içinde oturmanın ona ne zararı vardır?”²⁹⁷

Bir yandan Hegel felsefesinin bütün olarak Varlık’ı açıklama girişimi, öte yandan Kierkegaard’un ülkesinde, Danimarka’da bu açıklamaları büyük bir heyecanla kabul edenler; bu iki merkez de Kierkegaard’un ironilerinden paylarını alırlar: “Hegelci felsefe birkaç yıldır ülkemizde gelişmektedir. Bu felsefe her şeyi açıklığa kavuşturduktan sonra bir adım daha ileri gidip kendisini de açıklasa ne güzel olur!... Hegel’in her şeyi açıklamış olduğunu inkâr etmiyorum, bunu

²⁹⁷ Søren Kierkegaard, *Ölümçül Hastalık, Umutsuzluk* (çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 57.

eksikliğin ne olduğunu da açıklayabilen daha güçlü beyinlere bırakıyorum. Şunu açık yüreklilikle söylüyorum: Ben Hegel'i anlamıyorum. Bununla onu anlamadığım gerçeğinden başka hiçbir şey söylemiyorum. Açık yüreklilikle söylüyorum, yalvarıyorum bir açıklama için, yalvarıyorum -size söylüyorum, öyle bir açıklama yapın ki anlayabileceğim türden olsun. Çünkü Hegel'deki her şeyi açıklayan, fakat bunu benim anlayamayacağım şekilde yapan bir açıklamanın, bana çok az faydası olur. Bana o açıklamayı yapın *a tout prix* (ne pahasına olursa olsun) onu anlamaya çalışacağım. Yaka silkerek de olsa açıklama yapın, bunun için yine size minnettar kalırım. Ülkemizde şu anda şevkle ve tutkuyla bu felsefeyi kucaklayan birçok filozofa sahip olduğumuz için arzu edilen eğitim konusunda hoş bir beklenti doğuyor bende. Olur da geride bir zorluk kalırsa o zaman ana yurtdumda Hegel'in ötesine giden filozofların da olması benim tesellim olur.”²⁹⁸ Bu ifadelerin içinde yer aldığı *Özsözler*, kendi döneminin kişi ve olaylarına yaptığı yoğun göndermelerle yer yer “zamanı geçmiş” bir çalışma gibi görünse de baştan sona tam bir ironi klasiğidir. Tam bir ironi klasiğidir, çünkü ironi çalışmanın bir kısmını oluşturmaz, tümünü oluşturur. Eserin tümü ironiktir.

İronist, etkinliği ile doyum arar. Rakibinin sıkıştığını görmek doyunluk seviyesini yükseltir. “İronistin en büyük doyumlarından biri bu ve benzeri durumları her yerde aramaktır ve bulduğu kişi ne kadar saygınsa, hissettirmeden onu küçük düşürerek aldığı haz da o kadar büyük olmaktadır. Böylece saygın bir kişi bile, ironistin eline ayağına ipler bağladığı, bu ipleri çekip bırakarak istediği gibi hareket ettirebileceği bir kukla haline gelir.”²⁹⁹ Bu nedenle bir gücü, bir iktidarı sarsmanın en güzel yolu, ironik bir tarzda iğnelemek ve gülünç hale getirmektir. Gülünç hale gelen, artık korku ve saygı uyandırmayacaktır. İroni, sarsıcı bir silahtır. Belki de bu silahı ustalıkla kullandığı için, atsineği gibi ısırın, acıtan, inciten, ama aynı zaman-

²⁹⁸ Søren Kierkegaard, *Prefaces*, tr. William McDonald, The Florida State University Press, Florida, 1989, p. 87.

²⁹⁹ Søren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, s. 230.

da uyandıran ironilerinden kurtulmak için Atina'nın ileri gelenleri Sokrates'i idama mahkûm etmişlerdi. Kierkegaard'un eserlerinin birçoğunda bu tutum görülür. Öyle ki, bu tutum sadece eserlerinde değil, yaşamında da görülür. Rudd bu konuda şunları söyler: "Açıkçası Kierkegaard ironiyi sadece bir edebiyat veya retorik aygıtı olarak görmez, hayat karşısında temel bir tutum olarak da görür."³⁰⁰

4. Sanatta İroni

İroni sanatın hemen her alanında görülebilecek bir söylem biçimidir. Özelleştirerek söyleme, cisimleştirerek söyleme, dolaylı söyleme, süsleyerek söyleme, söz sanatlarından yararlanarak söyleme, bütün bunlar sanatın ve edebiyatın sözdeki, sesteki, renkteki, şekildedeki ve ışıktaki güzelliği arayan tarzlarıdır. İroni, dolaylı ve eleştirel bir söylem biçimi olarak asıl konumunu sanatta ve edebiyatta, hatta gündelik yaşamda bulur. Bu nedenle felsefi değil, öncelikle sanat-saldır. İroninin yer almadığı pak az edebiyat yapıtı vardır. İnsanın yeryüzündeki farklı yönlerini, varoluşun farklı cephelerini güçlü bakışları ile aydınlatan büyük şairler, romancılar, öykücüler aynı zamanda büyük birer ironisttirler. İroninin, felsefenin gizlemeye değil açmaya, özelleştirmeye değil genelleştirmeye, cisimleştirmeye değil soyutlamaya eğilimli doğası için uygun bir tarz olmadığı söylenebilir, zira ironi hep "belli bir durum", "belli bir şahıs", "belli bir obje" karşısında harekete geçer. Felsefede ortaya çıkan ironik öğelerin doğrudan felsefeye değil edebiyata ve sanata ait oldukları bile söylenebilir. Sokrates, sofistleri överken ve onların engin bilgilerinden yararlanmak istediğini söylerken, aslında onlarla dalga geçer. Bu tutum, felsefi değil, felsefe yapma sürecinde ortaya çıkan bir tür "felsefe olmayan"dır. Eğer diyalog, "felsefe olan" ve "felsefe olmayan" diye bir ayrıştırmaya tabi tutulacak olsa, ironik ifadelerin "felsefe olan"a değil "felsefe olmayan"a ait oldukları görülecektir. Sonuçta ironik metin edebî değil felsefi de olsa, gerçekten felsefe olabilmesi için düz dile çevirisi gerekir. Sokrates'in diyaloglarda ortaya koy-

³⁰⁰ Anthony Rudd, "Kierkegaard's Critique of Pure Irony", s. 82.

duğu performans, bir bakıma “bildiğim bir şey varsa o da hiçbir şey bilmediğimdir” ironik ifadesinin açılımından ibarettir.

İroni, sanatsal bir nitelik kazandığında, betimleme, öyküleme ve karşılıklı konuşma (*diyalog*) öne çıkar. Gündelik sorunların alaycı, iğneleyici bir tarzda ifadesini esas alır. Gerçeklik alanını olduğu gibi yansıtmaya amacı gütmeyen, biçimsel açıdan olguya sadık kalmaz, aksine gerçeği tahrif ederek amacına ulaşmaya çalışır. Bunu çeşitli sanat ve edebiyat akımları ile örnekleyebiliriz: Dadaizmin ve sürrealizmin, gerçeği deforme eden tutumlarında, apaçık bir ironiyle karşılaşırız. Duchamp’ın, bir pisuvarı sanat eseri olarak sergilemesinde, Mona Lisa’ya bıyık takmasında akıllı, mantığı, ölçüyü, simetriyi, anatomiye, nesnelerin gerçek varlıklarını, nihayetinde sanatın saygınlığını temel alan geleneksel sanat anlayışlarına karşı bir başkaldırı vardır. René Magritte’in, çalışmalarında, ağız, göz gibi organların yerine vücudun farklı bölümlerini monte etmesinde ve bu şekilde anatomik gerçekliği tahrif etmesinde, bir dünya algısının ironik eleştirisi vardır. Sürrealist deformasyonda, meyve kâsesi yüze, yüz denizin kıyısına, dalgalar köpeğin kuyruğuna, köpeğin kuyruğu kadının saçına, kadının saç çölün kumlarına dönüşür. Dadacılığın artık sanatın öldüğünü ilan eden “sanatsız sanat” anlayışı ve sürrealist deformasyon mantıksal, ussal ve sanatsal tabulara karşı ironik bir başkaldırıdır. “Gerçeği tahrif ederek yerini değiştirmek”, her ne kadar gerçeğe aykırı gibi görünse de, çağımızın absürt gerçekliğini kavrama ve ifade etmede ileri bir aşamadır. Bu sanatsal yaklaşım adalet söylemlerine karşı adaletsizliğin, sağduyu felsefelerine karşı sağduyu yoksunluğunun, akılcı ve bilimselci söylemlere karşı akılsızlığın ve bilimin bilim dışı kullanımlarının, etik savunulara karşı ahlaksızlığın, özgürlük söylemlerine karşı köleliğe götüren uygulamaların sarsıcı bir eleştirisi olarak görülebilir. Gerçeklik bizi mutlu etmediğinde, taleplerimizi karşılamadığında, değiştirilmesini isteriz. Hayal ve rüya -aklı, mantığı ve gerçekliği tersyüz ederek yeniden düzenleyen insanın içsel derinliğine ait bu iki yeti- gerçekliği “kendilerine göre” yeniden düzenlemede oldukça etkilidirler. Sürrealist yapıtlar karşısında kendimizi bir rüyadaymış gibi hissediyoruz. Bazen bir kâbusa da dönüşür rüyamız. Ne de olsa, savaş, açlık, zulüm, hastalık ve

ölüm vardır dünyada. Sürrealist ve dadacı bildirilerde, yaşanan gerçekliğin tatmin edici olmadığı söyleminin önemli yeri vardır. Gerçeklik alanına eklediğimiz hayal ve rüya öğeleri, katı gerçekliğin insan varoluşuna ne kadar aykırı bir görünüm aldığını ve giderek varoluş için nasıl elverişsiz hale geldiğinin de göstergesidir.

Geleneksel sanat ve edebiyat anlayışları güzellik, ahenk, ölçü, simetri, görkem, asalet, cesaret gibi etik ve estetik değerleri öne çıkarır. Çağdaş sanat varlığını önemli ölçüde bu değerlerden uzaklaşmada bulur. O, gerçekliği tahrif ederek, ölçüyü, simetriyi, dahası akli ve mantığı bir yana bırakarak neredeyse çirkin, korkunç, saçma diyebileceğimiz form ve değerlere kavuşur. Artık esinini aşktan, doğadan ve ideal güzelliklerden alan sanat eserleri yoktur. Korkutan, geren, sıkın, umutsuzluğa sevk eden, dehşete düşüren sunumlarıyla saçma, iğrenç, anlamsız, sevimsiz, çirkin olanı da bir değer olarak öne çıkaran bir yönelim söz konusudur. Bu sanat anlayışı içinde gerçek adeta yamulmuş, çarpılmış ve gerçekliğini yitirmiştir, tıpkı bombaların etkisi ile yanan, şeklini kaybeden, eriyip dökülen nesneler gibi. Böylece deforme olmuş, iç içe geçmiş, farklı konumlar kazanmış, başka formlar içinde yitip gitmiş figürleri ile bu dünyadan değil de, düşler, kâbuslar, hayaller âleminden seslendikleri bir sanatsal pratik ortaya çıkmıştır. Bu dünyanın gerçeklik düzeyine alışmış akıl ve mantığımız için, öte dünyadan sesleniyor gibidir onlar. Picasso, *Guernica*'da, farklı objeleri bir araya getirerek, gücün kötüye kullanımıyla gelen vahşeti, savaşların neden olduğu yıkımları çağrıştıran bir kompozisyon oluşturmuştur. Sanat eseri simetrik ve organik bütünlüğünü yitirmiş, yerini çatlamış, kırılmış, parçalanmış, bölünmüş “patolojik” bir yapıya bırakmıştır. Gerçeği tahrif eden bu ironik yapı, düz bir dile çevrildiğinde ortaya akılcı ve gerçekçi bir söylem biçimi çıkar. Böylece geleneksel sanatların ideal form ve görüntüleri, soylu davranış ve duyguları öykünen, güzelliği, asaleti ve zarafeti yücelten tutumu, yerini şaşırtıcı, şok edici, çarpıcı, dehşet verici formları arayan yönelimlere bırakmıştır.

Değerlerin değersizleştiği, hayatın anlamsızlaştığı bir dünyada yaşamaktayız. Bu açıdan bakıldığında ironi sanki daha çok çağımıza uygun bir tarz gibi görünmektedir. Büyük savaşlara, yıkımlara, trajedi-

lere, soykırım ve sürgünlere sahne olan dünyada, bütün bunlarla birlikte umut, insanlık, gerçek, hakikat, doğruluk, ahlak, erdem, inanç, akıl da yıkılmış, böylece ironi kendisine rahatlıkla gelişebileceği verimli bir toprak bulmuştur. Zamanımızda savaşlar bile ironiktir. Büyük yıkımlar ve acılar yaşanmaktadır. Herkesin gözü önünde insanlığın onuru kırılmaktadır. Hakarete uğrayan, işkence yapılan, şiddete maruz kalan, yuvası dağıtılan, kentleri yerle bir edilen, tapınakları yıkılan, yakınları öldürülen insanlar biz olmasak da, bütün bu olup bitenlere tanık olmamıza karşın elimizden hiçbir şey gelmediğinden ötürü ruhsal kırılmalar yaşıyoruz, hakarete uğradığımızı ve incindiğimizi hissediyoruz. İronik karakterli savaşlara baktığımızda, öz ile biçim, söylem ile gerçek arasında tam bir karşıtlığın olduğunu görebiliriz. Onlarda algı ve anlayışımıza havale edilmiş anlamlar vardır. Çağımız, kuşkusuz bir “iletişim çağı”dır. Bilgi, haber, malumat büyük bir hızla dolaşmakta ve her şey açık gibi görünmektedir. Oysa bu görüntünün altında kendisini son derece gizlemeye eğilimli bir öz de vardır. Bütün bunların sonunda anlamsızlaşan varoluşun ağıtını buluruz önümüzde: *Godot’yu Beklerken*. Bir tiyatro ve edebiyat eseri olarak varoluşun anlam sorununu, geleneksel değerlerin ussalığı, anlamlılığı, mantıksallığı, ölçülülüğüne karşı ironik bir başkaldırıyla ortaya koyan ilginç bir eserdir o, bir çılgıktır. Denilebilirse, anlamsızın üzerinde bir konuşma denemesidir. Anlamsız üzerinde konuşmanın yadsıyıcı, yoksayıcı biçimidir. Bir yoklamadır, bir anlam yoklamasıdır, sadece yaşamın değil, ölümün de anlamının yoklanmasıdır.

Sonuç

İroni bir tavidir. Bir eleştiri, düşünme ve yaşama biçimidir. Bu nedenle tek bir ruh hâli değil, farklı ve çelişik ruh halleri görülebilir onda. Söz gelimi bazı durumlarda korku ve çekingenlik, bazı durumlarda kuşku ve güvensizlik, bazı durumlarda güven arayışı vardır. Bazı durumlarda pervasızlık, gözü peklik, bazı durumlarda da emekten zevk alma duygusu, sadizm vardır. Bütün bunlar göstermektedir ki, ironi her şeyden önce bir ruh halidir, her ruh hâli gibi o da sürekli farklılaşmaktadır. Amacı eğlenmek değildir. Eğlenmekten

hoşlanır gibi görünse de, gerçekte ciddidir. Kimi durumda pasif ve çaresiz bir tavır, pasif bir direniş olarak ortaya çıkar. Çünkü elinden bir şey gelmemektedir, çünkü yapacak başka bir şeyi kalmamıştır, çünkü son sözünü daha önce söylemiştir. İroni, bir tür katlanma biçimidir. Bu durumda, ironik tebessüm, acziyetin ifadesi olan gözyaşını da beraberinde getirir. Kendini güvence altına alma isteği, tam söylememede kendini gösterir. İronide söz anlaşılmaya bırakılır, anlam dinleyiciye havale edilir. Söylenmek istenen söylenenle tam söylenmiş değildir. İroni, ince bir söylem biçimidir. Sınırları iyi korunmadığı takdirde kırıcı, tahkir edici ve aşağılayıcı bir tutuma dönüşebilir. İronist saygı ve nezaket sınırlarını iyi kollamak zorundadır. Ancak o zaman kişiliğe yönelik bir saldırı ve hakaret olmaktan çıkarak bir iletişime, eleştiriye, diyaloga ve olumlu bir katkıya dönüşebilir.

Aslında insanın yeryüzündeki bulunuşunda, hayata bağlanışında baştan sona ironi vardır. Yaşam ironik bir çabadır. Zira varoluş zamanını sonsuzmuş gibi algılama eğilimi vardır onda. Sanki sürekli genç kalacakmış, sanki hiç ihtiyarlamayacakmış gibi hisseder. Böylece, sanki hiç ölmeyecekmiş gibi yaşar, sonsuz mutluluk, sonsuz aşk, sonsuz güzellik, sonsuz gençlik hayalleri kurar. Bu yaşama, varolma ve dünyaya bağlanma biçiminde gerçeği gizleyen bir tarz vardır. İnsan gerçeği gizleyerek varoluşunu sürdürür. Bir türlü “asıl sorun” a gelemmez. Bulunduğu hâli yadsıyarak, kendi fanilik özünü örtterek, varoluş gerçekliğini maskeleyerek yaşamaya çalışır. İnsanın kendi kendini aldatmasında, kendi varoluş gerçekliğinin üstünü örtmesinde, sanki ölümsüzmüş gibi yaşamasında hep bir ironi vardır. Yine de dünyaya dört elle tutunurken zaman zaman yazgısına teslim olmuş bir duyarlılıkla “dünyanın boş” olduğunu söyler. Ölüm gizi karşısında kendini açan ve geliştiren yaşam, bir ironidir. İroni, insanın kendi varoluş gerçekliğini kabullenmesi ile yıkılır ve içtenlikli bir yapıya kavuşur. Bir şeyin aksini söylemesine, gerçeği ıskalamasına, görmezden gelmesine karşın, onda her zaman gerçeği kabullenme eğilimi vardır. Buruk gülümseme, gerçeğin ifade edildiği gibi olmadığını ima etmek içindir. Sonuç olarak söylemek gerekirse, ironin bir konuşma, düşünme, yazma, algılama biçimi olmasının anlamı, aslında bir tür gerçeğe katlanma biçimi olmasında ortaya çıkar.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
EDEBİYAT EĞİTİMİ

EDEBİYAT EĞİTİMİ: HERMENEUTİK BİR YAKLAŞIM*

Giriş

Edebiyat eğitimi, yalnız günümüzün değil, eski dönemlerin de bir konusudur. Platon, çocukların ve gençlerin şiirlerden, destanlardan, efsanelerden ve masallardan nasıl yararlanabileceklerini irdeleyen, Locke onları orijinal eserlerle karşılaştırmanın önemine değinirken, Rousseau Emile'in eğitiminde *Robinson Crusoe*'un yerine "okuyacağı ilk kitap" diye işaret ederken, Russell özgün metinleri okumanın öğrencide yaratıcılığı nasıl geliştireceği konusunda açıklamalarda bulunurken, aslında bir edebiyat eğitiminin ana çizgilerini de ortaya koyarlar. Bu makalede, söz konusu bu eğitim filozoflarının yanında Schleiermacher, Dilthey, Heidegger ve Gadamer gibi düşünürlerin hermeneutik görüşlerinden de yararlanarak edebiyat eğitimi konusunda irdelemeler yapılacaktır. Konu başlıca "anlama" ve "metin okuma" kavramları açısından ele alınacak, bu kavramların yaratıcı potansiyelin gelişmesindeki etkileri üzerinde durulacaktır. Hermeneutik için edebiyat, insanî-tarihsel dünyayı, varoluş dünyasını anlamaya yönelik bir etkinliktir. Bu nedenle, bir sanat olmasının yanında epistemolojik bir değer de taşır. Üç sorudan hareket edilecektir: "Edebiyat eğitimi nedir", "Edebiyat eğitimi nasıl olmalıdır" ve "Edebiyat eğitiminin işlevleri nelerdir?"

* *Milli Eğitim Dergisi*, yıl: 2006, sayı: 169, s. 42-55.

1. Edebiyat ve Varoluş

Yalnız edebiyata değil, edebiyat eğitime de ışık tutabilecek en önemli sorulardan biri, edebiyatın varlık nedeninin ne olduğudur. Bir başka deyişle, edebiyat niçin vardır, insanın hangi gereksinimini karşılar? Bu sorular, bir bakıma “edebiyat nedir”, hatta bir ölçüde “edebiyat eğitimi nasıl olmalıdır” sorusunun cevabını da hazırlarlar. Edebiyat, tam olarak hiçbir bilimin, hiçbir disiplinin konusu olamayan insan varoluşunun tanıklığını yapmak, böylece varoluşun varoluşa kavuşmasını sağlamak amacına yönelir. İster kuşlardan, ister çiçeklerden söz etsin, başlıca konusu, insan varoluşudur. Bilimsel bilgi karşısında varoluş bilgisini ikincil görenler için edebiyat ancak bir “hoşça vakit geçirme” aracı olabilir. Varoluş bilgisi temelini, yazarın dünyasında bulur. Edebiyat eserinde yazarın kendisi vardır, konuşan kendisidir. Yaşayıp durduğumuz varoluş hallerinin bir sanat eserinde ifade bulması, varoluşun bilince çıkmasına ve yaşantının bilinçli hâle gelmesine neden olur. Uygur’a göre, unutulmuş ya da önemli değilmiş gibi geçiştirilen bir katkı sağlar edebiyat insan varoluşuna. Bu katkının en fazla işe yaradığı alan, duygu alanıdır. “*Duygu eğitimi* sağlar edebiyat. Tüm duygu yönünü açar, açıklar, belli eder, bildirir. Yazarlar olmasaydı birçok duyguyu deneylemeyecek, tatmayacak, bilmeyecektik. İnsanı kendisine öğretir bu bakımdan edebiyat. Ben neyim? Kimim? Nasıl bir şeyim? çeşidinden sormadan edemeyeceğimiz soruları en iyi aydınlatan, hiç olmazsa aydınlatabilecek ipuçları veren etkinlik alanıdır. İnsanı insana yaklaştırır, insanı insana tanıtır. Böylece en azından bir hoşgörü aşılacağı söylenebilir”³⁰¹

Dilthey’a göre, edebiyat ürünleri, tarihsel toplumsal dünyada ortaya çıkan değişimi yansıtır, bu değişimin tanıklığını yaparlar. Bu tanıklık yalnız toplumsal yaşamda olup bitenlerle sınırlı kalmaz, içsel yaşamı da içine alır. Zira edebiyat, “İnsanın ruhsal yaşamını ve bu yaşamın yasalarını da sergiler.” Bu en açık şekilde şairin şiirleri ile kişisel yaşantısı arasındaki ilişkide görülebilir. Bu ilişki yo-

³⁰¹ Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 158, 160, 162.

luyla varoluş şiire ve edebiyata, edebiyat ve şiir de varoluşa karışır. Edebiyat ürünü, bir çağın, bir dönemin, bir yaşantının tanıklığını yapar. Bu özelliği ile insanı, toplumu ve tarihi anlamak için önemli bir kaynak, önemli bir “araç”, önemli bir “yaşam ifadesi”dir. Edebiyat ve edebiyat tarihi konusunda yapılacak araştırmalar, aslında tarihsel toplumsal hadiseleri ve insanın derin ruhsal yaşamını anlamaya yönelik çabalar olarak önem taşırlar. Bu sayede insanın kendi varoluşu ile yüzleşmesi, sanat ve edebiyatla yeniden olanaklı hale gelir. Bu iddianın en önemli gerekçesi, tüm sanat eserlerinin baştan sona varoluşu betimliyor ve bunu içtenlikle yapıyor oluşudur. Bu nedenle olmalı ki, Dilthey, edebiyatı ve sanatı “varoluşu anlamamanın organonu” olarak görür.³⁰² Heidegger’de de, şiir, biyografi ve tarih gibi yazı biçimleri, insanın davranış biçimlerini, kapasitelerini, gizilgüçlerini, olanaklarını, becerilerini, kısaca tinsel yapısını anlamamanın biçimleridir.³⁰³

İnsan filozofların, ahlakçıların, hukukçuların, öğretmenlerin, hocaların, bilginlerin, hekimlerin, vaizlerin ele aldıklarından daha fazla bir varlıktır. Onlar bize, sağlıklı ve sağlıksız, ahlaklı ve ahlak-sız, normal ve anormal, haklı ve haksız, sâlih ve mücrim kişilerin kimler olduğundan ve ideal insan tipine göre insanın nasıl olması gerektiğinden söz ederler. İnsan olmanın gerçekliği, sevinci ve ıstı-rabı, en iyi şekilde ancak sanat ve edebiyat eserlerinde ortaya çıkar. İnsanı anlama konusunda felsefeciler, eğitimciler, vaizler ve ahlak-çılar, insanın önüne hep ülküsel insan tipini koyarlar. Olanı değil olması gerekeni anlatırlar, gerçeklik içinde yaşamalarına karşın ül-küsel insan tipinden söz ederler. Ancak, insan gerçekliği olması ge-rekende değil, olanda ortaya çıkar. Sanatçılar ve edebiyatçılar olan-la olması gereken arasındaki farkı da gösterirler. Sanat ve edebiyat, insanı anlamada bilim, felsefe ve ahlak kadar önemlidir. Çünkü bü-tün bu yönelimler insan denilen cumhuriyetteki farklı öğelerin açı-

³⁰² Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. Doğan Özlem, Paradigma Ya-yınları, İstanbul, 1999, 34.

³⁰³ Bkz. Martin Heidegger, *Being and Time*, tr. J. Macquarrie – E. Robinson, Black-well, Oxford – Cambridge, 1995, s. 37.

lını ve ifade bulmasıyla varlık kazanır. Edebiyat eserlerinde insan varoluşunun değişik yüzleri ve katmanlarıyla karşılaşırız. Edebiyat bize varoluşu tanıma ve anlama imkânı sunar, sunduğu varoluş bilgisi ile insan gerçekliğini anlamanın en güvenilir araçlarından biridir. Çünkü yaşam gerçekliğinin yabancılaşmaya uğramadan ilk elden anlaşılmasına aracılık eder. Varoluş hiçbir bilimde, sanatta ve edebiyatta olduğu kadar kendisi olamaz, kendini açamaz. Edebiyat ve sanat eserleri, varoluşun farklı yönlerinin ifşası biçiminde ortaya çıkar. Sanatın dili, bu hususu vurgulamada bilim, felsefe ve diğerlerinden daha etkilidir. Zaman zaman duyduğumuz “Filancanın romanında (veya öyküsünde) kendimi buldum” ifadesi, edebiyatın varoluşu anlamada gösterdiği başarının en yalın ifadesidir.

Sanat eserinde insan olarak kendimizi buluruz. Çünkü her sanat eseri, ne kadar imge ve tasarım yüklü de olsa, varoluştan türer ve yine varoluşa döner. “Gerçekten de sanat, hayatın anlaşıldığı ayrıcalıklı ortamı oluşturur, çünkü bilgi ve eylem arasındaki sınır çizgisinin üstündeki konumuyla hayatın gözlem, düşünce ve teorinin ulaşamayacağı bir derinlikte kavranmasını sağlar.”³⁰⁴ Edebiyat eseri, varoluşu ustalıkla bir şekilde yorumladığı oranda ilgimizi çeker. Bu nedenle, bize bizden, yine bizim anlayabileceğimiz bir dille söz etmesi gerekir. Sunduğu dünya, tanıdık gelmeli. Zira Aristoteles’in işaret ettiği gibi, sanatsal hoşlanmanın temelinde “tanıdıklık” vardır.³⁰⁵ Bize aşına geleni ve bizden olanı daha çok severiz ve daha çok anlarız. Sanat eseri, kendisine nüfuz etmeyi önleyen bir yabancılık perdesi ardından seslenirse, ilgimiz sınırlı kalır. Tanıdıklık nasıl ki sevginin ve ilginin kaynağını oluşturuyorsa, yabancılık da ilgisizliğin ve uzaklığın nedenini oluşturur. Bu konuda şu söylenebilir: Edebiyat eserinde, yazar bize kendi dünyasını sunar, yazarın gözüyle bakarız dünyaya, eserde konuğu oluruz. Sunduğu dünyada,

³⁰⁴ Hans-Georg Gadamer. H. G., “Tarih Bilinci Sorunu”, der. P. Rabinow – W. Sullivan, *Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım*’da, çev. Taha Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1990, s. 90.

³⁰⁵ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s. 17.

eğer bize de bir yer varsa, bizim için ve bizim gözümüzle de bakmışsa dünyaya ve bunun böyle olduğunu hissedebiliyorsak, esere katılma ve onunla köşe bucak yaşama imkânı buluruz. Yazarın bakışı bizim bakışımızı içermiyorsa, yapıtında bize bir yaşam alanı sunmuyorsa, o zaman kendimizi bu dünyadan dışlanmış hissederez. Basbayağı bir yabancılıktır bu, bizi sıkın, hatta tedirgin eden ve bir an önce kendisinden uzaklaşmamızı sağlayan bir yabancılık.

2. Edebiyat Eğitimi

Edebiyat, insanın ortaya koyduğu en eski sanat dallarından biridir. İnsan kendini bildi bileli güzel söz söylemeye eğilimli olmuştur. İlk yazılı metinlerin ve hatta (bazı iddialara göre) ilk konuşmaların şiir formunda olması, “şiir dilinin konuşma dilini öncelemesi”³⁰⁶ bu eğilimin göstergesidir. Güzel söz söyleme eğilimi, insanın güzele eğiliminden kaynaklanır. Platon’un *Şölen* diyalogunda, güzellik ve güzel söz söyleme kavramları arasında kurduğu ilgi, edebiyatı ortaya çıkaran gücün anlaşılmasına katkı sağlayabilir. Buna göre, “sevginin kılavuzluğuna kendisini bırakanlar”, “bereketin ve yaratıcılığın tohumunu bir tanrı gibi kendi canlarında taşıyanlar” doğurmak için “güzelliğin beşiğini” ararlar. Karşılaştıkları güzellikler, içlerindeki yaratıcılık gücünün düğümünü çözer, bu yönde sahip oldukları enerjiyi harekete geçirir. Böylece yaratıcılık tohumu büyür ve giderek bir ağaca dönüşür. “Dinle beni şimdi: Sırlara yolunca ermek isteyen daha genç yaşında güzel bedenleri araması gerek. Onu yola koyan, doğru yola koymuşsa, ilkin bir tek insanı sever ve ona söyleyecek güzel sözler bulur.” Bu tür bir sevgi, hakikat yolundaki yolculuğun ilk aşamasını oluşturur. Canında yaratıcılığın bereketini, güzele karşı duyduğu sevgi ile bir kez etkin hale getiren kişi, daha sonraki aşamalarda, güzel sözün içini güzel düşüncelerle doldurması gerektiğini de anlar. Bir sonraki aşamada güzel söz ve güzel düşünce kendi başına yetmez olunca, davranış ve kişilik güzelliği de arar. Böylece, “sırla-

³⁰⁶ George Thomson, *Şiir Sanatı*, çev. Cevat Çapan, Üç Çiçek Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 11.

ra yolunca eren kişi”, sözdeki güzellikle başlayan olgunlaşma yolculuğunu, tüm güzelliklerin kaynağı olan salt güzellikte tamamlar. Antik Yunan kültüründe adını geleceğe taşıyabilmiş sayılı kadınlardan biri olan Diotima, yaşanan bu güzellik halini şu coşkulu sözlerle dışa vurur: “Şimdi can kulağıyla dinle beni. Sevginin şimdi vardığımız yerine kadar götürülen adam, bütün güzel şeyleri birbiri ardı sıra ve gerekli düzen içinde gördükten sonra, girdiği yolun sonuna ulaşarak, birdenbire eşsiz bir güzellik, güzelliğin özüyle karşı karşıya gelecek. İşte buna ermek içindi bütün emekleri. Bu güzellik artık hep var, doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez... İnsanın salt güzellikle karşı karşıya geldiği o an yok mu, sevgili Sokrates, işte yalnız o an için insan hayatı yaşanmaya değer!”³⁰⁷

Edebiyatın başlıca malzemesi, sözcüklerdir. Edebiyat, sözcüklerle varlık kazanır. “Güzelleştirilmiş dil” olan edebiyat, dildeki güzelliği arayan bir sanattır. Ama yalnız dildeki güzellik değildir ulaşmaya çalıştığı. Platon’un da ifade ettiği gibi, güzellik kendi gelişim süreci içinde dildeki, duygulardaki, düşüncelerdeki ve eylemlerdeki güzelliği de amaçlar. Dolayısıyla dildeki güzellik, salt kendisi olarak bulunmaz, çoğu kez duygulardaki, düşüncelerdeki ve eylemlerdeki güzellikle birlikte bulunur. Aristoteles’in *Poetika*’sından yararlanarak söyleyecek olursak, duygulardaki arınmışlığın (*katharsis*), karakterdeki iyiliğin, ruhsal yaşamdaki dinginliğin, kişilikteki olgunlaşmanın ve bütün bunların kaynağında olan ahlaksal yaşamın yaşandığı yerde ortaya çıkar.³⁰⁸ Dolayısıyla, dildeki güzelliği, duygulardaki ve düşüncelerdeki güzellikle birlikte arayan bir sanattır edebiyat. Bu nedenle insan onda kendini bulur. Aristoteles’in *Peri Hermeneias*’ta söylediği gibi, yazı seste olanları, ses de ruhta olanları simgeler.³⁰⁹ Sözcükler aracılığıyla edebiyat eserine akseden insanın içsel yaşamı, istenildiğinde kendisine dönülebi-

³⁰⁷ Platon, *Şölen*, çev. Azra Erhat – Sebahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 66, 67.

³⁰⁸ Aristoteles, *Poetika*, s. 22, 37, 42.

³⁰⁹ Aristoteles, *Yorum Üzerine*, çev. Saffet Babür, İmge Yayınları, Ankara, 1996, s. 1.

len bir metin niteliği kazanarak belirli ölçüde nesnelliği olan “yüksek anlamaya” imkân verir.

İnsan kendini bildi bileli, hep söyleyecek güzel sözler aramış ve bu güzel sözleri giderek anıtsal eserlere dönüştürmüştür. Hüzün ve sevinç, sevgi ve nefret sanat eserleri olarak somutlaşmıştır. Rilke’nin *Duino Ağutları*’nda söylediği gibi, insan kendi sevincini ve hüznünü, “içinde eriyip gittiği bu evrende”, kemanın tellerinde ezgiye, sözcüklerle dizelere dönüştürebilmiştir. Bu “dile getirme” özelliği ile, “yok oluşla beslenen” nesneleri var kılmayı ve “sonsuzca kendine dönüştürmeyi” başardığında³¹⁰, yeryüzündeki bulunuşuna özgü bir niteliği de ortaya koşmuş olur. İşte bu güzelleştirilmiş dilin ortaya çıktığı eserler günümüzde, bir yandan yeniden, yeni baştan anlaşılmaya ihtiyaç duyarken, öte yandan da onlara yenilerinin eklenmesi gerekir. Bir zamanlar yaşayanlar tarafından anlaşılmış ve yorumlanmış olmaları, daha sonra gelenlerin de onları başarılı bir şekilde anlayacakları ve yorumlayacakları anlamına gelmez. Her bir birey nasıl dili yeniden öğrenmek, dünyayı ve varoluşu yeni baştan keşfetmek zorunda ise, bu yazılı ve sözlü birikimi de, tıpkı kendisinden öncekilerin okuyup anladıkları gibi okuyup anlaması, kendi dünyasına dönüştürmesi ve kendi varlığında yeniden yaşatması gerekir. Bu anlamda, “Yalnızca edebiyat değil, bütün sanat eserleri anlaşılmaya ihtiyaç duyarlar.”³¹¹

İnsan, bu anlama ihtiyacı içinde metinlere yönelir. Bu yönelti edebiyat ve sanat eğitimi ile ilgili sorunlar vardır. Eğitimciler, çok eskilerden beri, sanat ve edebiyat eserlerini eğitici özelliklerinden dolayı eğitim etkinliklerinde kullanmışlardır. Antik Yunan’da Hesiodos ve Homeros gibi şairlerin metinlerinin eğitici bir işlevle okutulması ve yorumlanması buna örnek olarak verilebilir. “Yunanistan’da, şairlerin yorumlanması sanatı (*hermeneia*), eğitim sisteminin ihtiyaçlarından türemiştir. Grek aydınlanma çağında, Homeros’un ve diğer şairlerin esprili ve eleştirel yorumu, Grekçe konuşulan yerlerde çok

³¹⁰ Rainer Maria Rilke, *Duino Ağutları*, çev. Süha Ergand, BFS Yayınları, İstanbul, 1987, s. 97.

³¹¹ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, tr. William Gellen – Doepel, Great Britain for Sheed & Ward. Ltd., London, 1981, s. 146.

sevilen entelektüel bir eğlenceydi.”³¹² Platon, şairleri “tanrıların tercümanı” olarak nitelediği *İon*’da, bir şairi anlamının ne anlama geldiğini de tartışarak edebiyat hermeneutiği konusunda çözümlemelerde bulunur.³¹³ *Devlet* diyalogunda ise Hesiodos ve Homeros gibi şairlerin şiirlerinin ve masallarının çocuklar ve gençler üzerinde yaratabileceği olumsuz etkilere değinir, bu şairlerin nasıl ve ne kadar okunması, masallarının ve efsanelerinin ne kadar anlatılması gerektiği konusunda sorgulamalar yapar.³¹⁴ Böylece “edebiyat eğitimi”, daha milattan önceki yıllarda bir sorunsal haline gelmeye başlar.

Edebiyat eserinin amacı öncelikle bilgi vermek değil, sanatsal bir bakış açısıyla bir varoluşun tanıklığını yapmaktır. Bu tanıklık, tanımlanmış ve belirlenmiş bir kavramı, bir bilgiyi aktarmadığı için, her zaman bir “çok anlamlılık”, hatta bir “anlam kapalılığı” içinde kendini gösterir. Edebiyat eğitiminde, her zaman bu anlamın anlaşılması, bir başka deyişle bu anlamın yorumlanması önceliklidir. Bu etkinlikte ortaya çıkan en önemli hermeneutik sorun ise, doğru anlamının değil, doğru anlamaların olduğudur. Bu görüş, aynı metin üzerinde farklı anlamaların ortaya çıkışına imkân tanır. Edebiyat derslerinde, metin üzerindeki çalışmalarda bir metnin farklı anlama biçimleri ortaya çıkar. Burada Enzensberger’in, “bir edebiyat metnini okuyan on kişi on farklı anlama gerçekleştirebilir, yani on ayrı yorumda bulunabilir” görüşü haklılık kazanır.³¹⁵ Esasında, edebiyat dersinin amacı metinlerin tek bir anlamı, tek bir doğru yorumu olduğunu göstermek değil, aksine okuma sayısınca anlama olduğunu vurgulamak olmalıdır. Edebiyat öğretmeni, öğrencinin kendi yorumunu yapmasına ve kendi anlamasını gerçekleştirmesine imkân tanınmalıdır. “Metnin bir doğru anlaşılma biçimi

³¹² Wilhelm Dilthey, *Hermeneutics and the Study of History*, ed. Rudolf A. Makkreel, Frithjof Rodi, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1996, s. 239.

³¹³ Platon, *İon*, çev. İhsan Bozkurt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 19.

³¹⁴ Platon, *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu – M. A. Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 67, 68.

³¹⁵ Bkz. Metin Toprak, *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003, s. 14.

ve bir doğru yorumu vardır. Edebiyat öğretmeni de bu doğru anlamının nasıl gerçekleşeceğini bilen ve öğreten kişidir” anlayışı hem edebiyatın, hem anlamının, hem de edebiyat eğitiminin doğasına aykırıdır. Öğrencilerine bu doğru yorumu öğretmek ve bu doğru yorumu keşfettirmek isteyen öğretmen hem edebiyatın, hem anlamının, hem de yaratıcı öğrenci yetiştirmenin doğasına aykırı davranmış olur. Tek doğru yorum peşinde olan bir edebiyat eğitimi, yalnız edebiyatın anlamını öldürmekle kalmaz, öğrencilerdeki yorum gücünü ve yaratıcı düşünce yeteneğini de yok eder.

Edebiyat eğitimi açısından burada bir sorun var gibi görünmektedir: Her eğitim etkinliği, yapılan eğitimin bir ölçmesini ve değerlendirmesini de içerir. Öğrenci neler öğrenmiştir, ne kadar öğrenmiştir, program amacına ulaşmış mıdır? Bir bakıma, nesnel karşılıklar bekleyen bu sorular, edebiyat eğitiminde nasıl yanıt bulacaktır? Eğer edebiyat dersinde, öğrencinin yorumu öncelikli olacaksa, bu durumda başarı nasıl ölçülecek ve değerlendirilecektir? Bu konuda “insan bilimleri öğretmenleri” için üretilmiş şöyle bir düşünce işimize yarayabilir: “Onların (insan bilimleri öğretmenleri ve öğrencilerinin) derslerini, asla nihai hakikat olma iddiasında bulunmayan kendi yorumları oluşturur. Bu konu ve disiplinlere ilişkin hermeneutik anlayış, pedagojik başarıyı, öğrencinin yorumsama yetisini başlatmak olarak tanımlar; bir öğretmen öğrencisinin konuya karşı ilgisini uyandırdığında ve araştırma konusunda ikna edici alternatif görüşler üreterek kendisine karşı çıkabilmesini sağladığında, başarılı olur.”³¹⁶ İnsan bilimlerinin (*humanities*) önemli alanlarından biri olan edebiyat dersinde, hep daha farklı, en farklı, bununla birlikte gerekçelendirilebilir yorumlar aranmalı ve amaçlanmalıdır. En farklı ve en özgün yorum, yaratıcılığından, özgünlüğünden, tutarlılığından ötürü en başarılı yorum olarak görülmelidir. Sınavlarda, “hayatı ve eserleri” türünden nesnel bilgiler sormak ye-

³¹⁶ Michael Kissack, “Hermeneutik ve Eğitim: İnsan Bilimleri Öğretmenleri İçin Düşünceler”, çev. Vefa Taşdelen, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, cilt: 35 – sayı: 1 – 2, yıl: 2003, s. 180.

rine, öğrenciyi özgün yorumlara yöneltmek ve özgünlüğü başarının ölçütü olarak almak, cesaretlendirici bir yaklaşım olacaktır. Başarı, şairlerin ve yazarların özgeçmişlerini, yazmış oldukları eserlerin isimlerini, hangi akım içinde yer aldıklarını ve hangi tarihlerde yaşayıp öldüklerini bilmekte değil, başarılı yapıtların dünyasına girebilmekte, anlam dünyalarını keşfedebilmekte, onlar üzerine yorum yapabilmekte ve edebiyat tarihi içindeki yerlerini karşılaştırmalı olarak belirleyebilmektedir. Bu da, ancak orijinal eserlerle karşılaşmakla gerçekleşebilir. Dolayısıyla buradaki başarı, alışılmış ve sıradan anlamaları destekleyici bir ödülle değil, zayıf da olsa özgün yorumları cesaretlendirici nitelikte olmalıdır. Bu özgün yorum, artık yaratıcı bir yorum olacaktır. Öğretmen farklı yorumların olabileceği varsayımından hareket ederse, öğrencileri için ezberlemenin değil, kendi anlama yetilerini kullanabilmenin yolunu da açmış olur. Her öğrencide, özgün bir anlamayı gerçekleştirecek içsel bir birikim, yaşantı ve kendine özgülük vardır. Onların yaşantı ve algı düzeyleri birbirlerinden farklıdır. Her birisi, kendi içindeki dünyadan hareketle anlaşılacak istenen metnin dünyasına girdiğinde, öğretmenin kendi anlamasının dışında yeni bir anlama, fakat kendine özgü bir anlama ortaya koyabilecektir. Anlamayı koşullayan yaşantı ve zihinsel birikim, Gadamer'in deyişi ile “hermeneutik daire”, “yaşantı”, “önyargı” ve “etkili tarihsel bilinç” her zaman farklı anlamların ortaya çıkmasına imkân tanır. Öğretmen, yeter ki sabırla, hoşgörü ile, bir arkeolog titizliğinde, öğrencinin içindeki anlama biçimine ulaşmaya çalışılsın. Edebiyat dersinde bir öğretmenin yapabileceği en güzel, en yararlı ve en yaratıcı iş bu olabilir.

Anlama bir yorumlama, yorumlama da bir anlamadır. Anlama sorunu, metni farklı şekillerde okuyup anlayabileceğimizi ve önümüzde farklı anlama seçenekleri olduğunu gösterir. Çünkü anlayan öznenin anlama edimine kendi öznelliğini katarak anlamayı bir yorumlama etkinliğine dönüştürür. Bu da bizi, anlamının öznel yapısına olduğu kadar edebî metindeki anlam zenginliğine de götürür. Edebî metin her zaman içerdiği anlam katman ve örüntülerinin bulgulanmasına ihtiyaç duyar. Çünkü o, “belli bir bilgiyi okuyucuya

aktarma işlevini yerine getirmekten çok, bir ‘anlam’ taşıyıcısıdır.”³¹⁷ Bu anlam her zaman farklı şekillerde anlaşılabilme özelliği ile vardır. Oysa bilimsel bir metin, kullandığı sözcüklerin anlamını sınırlayarak, onları kesin tanımlara kavuşturmak ister, hatta bunu - eğer mümkünse- anlamı formüllere indirgeyerek yapar. Bu sayede, çok anlamlılığın yolunu kesmiş olur. Bilim adamı, her ifadesiyle yalnız bir anlama işaret etmek ister, cümlelerini farklı anlamlar ihtiva edecek şekilde kurmaktan çekinir. Sanatçı ise söylemek istediği şey konusunda o kadar net değildir. Söylediği sözle farkında olmadan söylemek istediğinin ötesine geçen bir anlam da ifade etmiş olabilir. Sartre, sanatçının yazma edimindeki bu durumu, “söylediğim şeylerden hiç biri, söylediğim şeyle bütünüyle ifade edilmiş değildir” diyerek dile getirir.³¹⁸ İfade imkânındaki bu zenginlik, sözcüklerin sahip olduğu çok anlamlılık, yalnızca edebiyatta değil, aslında gündelik konuşmalarımızın tümünde bir anlama sorunu olduğunu gösterir. Bu, kimi zaman bir belirsizlik içinde ortaya çıkar. Öyle bir belirsizlik ki, “Sözü söyleyen bile, kimi durumlarda, gerçekten neyi kastettiğini söylemekte zorluk çekebilir. ‘Birazdan duracak’ diyor ve ağrıyı kastediyor. ‘Neyi kastettin’ diye sorulduğunda ‘yan odadaki gürültüyü’ diye cevap veriyor.”³¹⁹

Tek anlamalılık ve çok anlamlılık edebiyatın insan dünyasına ait bir fenomen oluşundan kaynaklanır. Bir edebiyat eserini okurken, yazarla konuşuruz. Eserde, karşımızda bizden kendilerini anlamamızı bekleyen yabancı varoluşlar vardır. Anlarken bu yabancılığı kendimize aşına kılarız. Anlamak, tanımaktır, yaklaşımdır, varmaktır. Anlarken yazarla kendimiz olarak konuşuruz. Kendi dünyamızdan, kendi ufukumuzdan hareket ettiğimizde mutlaka, diğerlerinden farklı ve kendimize özgü bir anlama deneyimi gerçekleştiririz. Bu anlama, her zaman karşımızda bizim gibi bir varoluşun bulunduğu bilincinden kay-

³¹⁷ Metin Toprak, *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*, s. 7.

³¹⁸ Jean-Paul Sartre, *Sartre’i Anlatıyor*, çev. T. Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 14.

³¹⁹ Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturamalar*, çev. Deniz Kanıt, Küyerel Yayınları, İstanbul, 1998, s. 244.

naklanır. Okuduğum metnin bana açıklamak isteği, suyun nasıl oluştuğu, yağmurun nasıl yağdığı, kömürün nasıl meydana geldiği değildir. Anlarken karşımda benim gibi bir varoluş bulunur. Benim gibi üzülen, benim gibi kaygılanan, benim gibi sevinen bir varoluş. Uygur, bilimsel eserde, “nesnelerin kendilerinin konuşmasına” karşın edebiyat eserinde yazarın “kendisinin konuştuğundan” söz eder. Bu, bilimsel [bence doğa bilimsel] bir eser ile edebî bir eseri ayıran en karakteristik özelliklerden birisidir. “Dile getirdiği şey, bilgi içeriği, amacı ne olursa olsun, konuşucu insandan yoksun bir yazıdır bilim yazısı. İnsan açısı neredeyse kalkmıştır böylesi yazıdan. Her çeşit duyguyla, duygusallıkla, çıkarla, sevgi ve değerlemeyle ilgisini kesmiş gibidir bu yazılar. Bu yazılarda (bir benzetmeyle) nesneler kendisini konuşuyor, diyenlerin hakkı var bence.”³²⁰ Edebiyat yazılarında ise konuşucu yazının her yerine kendi kişiliğini, kendi yaşam deneyimini, kısaca kendi damgasını basmıştır. Bilimsel eserlerdeki tek anlamlılık, sanat ve edebiyat eserlerinde çok anlamlılığa dönüşür. Böylece, kendiliğinden bir anlama ve yorumlama sorunu ortaya çıkar. İşte hermeneutik ve edebiyatın buluşma noktalarından biri ve kuşkusuz en önemlisi, edebî metindeki anlam zenginliğidir. Dolayısıyla “bir anlama sanatı olarak hermeneutik”te en çok üzerinde durulan konu, okuyucunun metni anlaması, bu anlama eyleminin nasıl, hangi kurallar ve koşullar içinde gerçekleştiğidir.

Edebiyat dersi, öğrencinin, doğrudan “yazarın kendisi” ile karşılaştığı bir derstir. Öğretmenin işlevi, bu karşılaşmanın gerçekleşmesini güçleştiren zamansal, dilsel, kültürel ve tarihsel mesafeyi ortadan kaldırmak ve anlamının ön koşulu olan aydınlanmayı sağlamak olmalıdır. Öğrencinin yazarın kendisi ile karşılaşması önemlidir. Bu onun özgün ve orijinal eserle baş başa kaldığı, yazarın dünyasına girdiği anlamına gelir. Oysa öğrenci ve yazarı aracılardan, onlar arasında gidip gelen, bu şekilde öğrencinin yazarı güya doğru anlamasına kılavuzluk eden edebiyat öğretmeni, öğrencinin kendi yorumunu üretmesine fırsat vermez. Öğrencinin sanat eseriyle karşılaşması

³²⁰ Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, s. 16.

suretiyle gerçekleştirdiği bu yaşantı, edebiyat eğitiminin temelini ve esasını oluşturur. Bir edebiyat eğitiminin en büyük amacı, olsa olsa, öğrenciyi edebiyat eseri ile karşılaştırmak ve öğrencide eserdeki dünyaya karşı bir “temayül” oluşturmaktır. Yazar ve öğrenci arasındaki diyalogu güçlendirmek, sanat eserinin dünyası ile öğrencinin dünyasını bir yaratıcılık fikri etrafında birbirlerine yaklaştırmak için, öğrenciyi sanat ortamlarından uzak tutmamak gerekir. Bu sanat ortamları, tıpkı sanat eğitiminde olduğu gibi müzeler, galeriler, tiyatrolar, sinema salonlarıdır. Yeni ürünlerin sergilendiği, eleştirilerin ve tanıtımların yer aldığı edebiyat ve sanat dergileri de doğrudan faydalıdır. Yazarlarla yapılan söyleşiler ve röportajlar da materyal olarak kullanılabilir. Yazarları tanımak, onlarla görüşmek ve bir diyalog ortamı oluşturmak, “yazının yurdunu” tanımak ve yaşayan edebiyatı hissetmek açısından önemlidir.

Öğrenci edebiyat eserinde yalnız sanatsal bir metinle yüz yüze gelmez, orada insan varoluşu, başkalarının yaşantısı ile de karşılaşır. Dolayısıyla sanat eserinin sanatsal sevinç ve estetik haz amacı kadar, oradaki varoluşlarla öğrenci arasında oluşacak anlama diyalogu üzerinde durması da önemlidir. Bir öyküyü ele alalım: O, her şeyden önce sanatsal bir eserdir, ama okur orada bir sanat eseriyle birlikte, aynı zamanda başkalarının varoluşu ile de karşılaşır. Bir roman okumak, bir resme bakmak, bir film izlemek, başka varoluşlara ilgi duymak ve onlara doğru gitmek demektir. İnsan dünyasına duyulan empatik tavır, edebiyatta, hem eseri anlamak, hem de üretmek açısından yaratıcı bir nitelik taşır. Dilthey, bu empati gücünün edebiyattaki işlevini vurgulamak için şöyle der: “Poetik kapasitenin insana ait her şeye sempati ihtiva etmesi gerekir. Bu sempati tarihçi için de esastır. Yeniden yapılandırma, poetik kapasitede bir andır. Yeniden oluşturma düzeyi ne kadar büyükse, şair de o kadar büyüktür. Bu yüzden Shakespeare en büyük şairdir.”³²¹ Edebiyat derslerinde, insana ait dünyaya, insanın ruh evrenine duyulan sempati, yaratıcı bir nitelik taşıdığından ötürü, bu eğitimin gerçekleştire-

³²¹ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutics and the Study of History*, s. 229.

rebileceği en önemli davranış değişikliği, psikolojik anlamının temelini oluşturan empatik tavidir. İnsanların acılarına ve dertlerine duyarsız bir kişi nasıl ki hekimlik mesleğinde gerçek anlamda başarılı olamazsa, aynı şekilde insanın duygularına, yaşantılarına, hislerine, acılarına, sevinçlerine yabancı ve uzak olan bir kişi de edebiyat alanında başarılı olamaz. Edebiyat eğitiminin işlevlerinden biri, belki de en önemlisi, yeniden inşa ve empati yöntemiyle, metindeki yaşantı dünyasına girmektir. Bu o kadar zor değildir. Dilhey’in deyişi ile “bir anlık”tır. Öğrenci bir anda metinde geçen yaşantıyı sezebilir, bu yaşantıyı kendi iç evreninde yeniden üretebilir. Bu sezgi ve empati gücü metnin daha derinden kavramasını sağlar. Edebiyat, yaşam dünyasını (*lebenswelt*) anlama yönünde doğrudan bir çabadır. Edebiyat öğrencisi de insanın varoluş dünyasına ilgi ve empati duyan biridir. Bu bağ kurulmadığı takdirde edebiyat öğreniciliği gerçekleşmez. Edebiyat eğitimi, sınavlık malumatların öğrenilmesi ve öğretilmesinden çok, insan varoluşunu hissedecek içsel yaşantı boyutunu oluşturmak, bu oluşumun yollarını aramaktır. Öğrenci için edebî eserle olan ilişki bir okuyup geçme değil, bir varoluşa katılma, bir varoluşu paylaşma sürecidir. Bunun koşulu, kişinin kendi içsel gözlemlerini ve yaşantılarını okumaya ve anlamaya katmasıdır. Schleiermacher, yazar ve okuyucu arasındaki bağın kuruluşundan şu şekilde söz eder: “Yazarın içsel gelişimini nasıl anlayabiliriz? Gözlemle. Fakat bu gözlem kendi kendini gözlemlemeye dayanır. Kişinin, başka bir kişinin derin iç gerçekliğini anlamak için, kendi içsel gerçekliğini oluşturması gerekir. Kişinin kendi içsel gerçekliğini oluşturması, edebiyat alanında yüksek çalışmalar yapmak için esastır.”³²² Edebiyat dersi, öğrenciyi bilgi deposu haline getiren bir ders değil, daha çok onu gören, hisseden, sezen, fark eden, kısaca, yaşantı oluşturan bir derstir. Zira “Her ifade, ancak ait olduğu hayatla anlaşılabilir”³²³

³²² Friedrich Schleiermacher, *Frmeneutics and Criticism and Other Writings*, tr. Andrew Bowie, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, s. 135.

³²³ Friedrich Schleiermacher, *Frmeneutics and Criticism and Other Writings*, s. 9.

Anlaşılabileceği gibi, edebiyat yapıtında öğrenci yalnız ötekini anlamının mantığı ile değil, laboratuvarı ile de karşılaşır. Farklı insan varoluşlarının sergilendiği bu varoluş laboratuvarında kişi, ötekini anlama fırsatı bulur. Böylece, doğa bilimlerindeki laboratuvarın yerine, insan bilimlerinde edebiyat ürünü geçer. Doğadaki yinelenme, Dilt-hey’in deyişi ile bu “sürekli sabitleşmiş yaşam ifadeleri”nde, istenildiğinde tekrar tekrar kendisine dönülebilecek, bu nedenle kısmen de olsa nesnellığe sahip bir “yüksek” veya “ustalıkla anlamaya” dönüşür. “Sürekli sabitleşmiş yaşam ifadeleri” sözü, yazıya geçirilmiş, kayıt altına alınmış varoluş durumlarına atıfta bululur. Edebiyat metninin varoluşu anlamada önemli bir yeri vardır. Çünkü insanın iç gerçekliği ve tinsel yaşantısı, ancak kapsayıcı, derinlikli ve nesnel ifade-sini dilde bulabilir. “Bu nedenledir ki, anlama sanatı, kendi merkez noktasını, *insan varoluşunun yazıya geçmiş terekisinin/ kalıtının açılmasında veya yorumlanmasında* bulur.”³²⁴ Elemanter anlama, gündelik, bir bakıma gelip geçici sözlerin, konuşmaların, jest ve mimiklerin anlaşılması şeklinde ortaya çıkarken, yüksek anlama sabitleşmiş, yazıya geçmiş, belge ve eser niteliğini kazanarak nesnelleşmiş anlamlı formlar karşısında ortaya çıkar. “Anlama, ancak *yaşamın sabitleşmiş görünüşlerinin mevcudiyetine* yönelikse ve biz bunlara her an geri dönebiliyorsak, ustalıkla kullanıldığında denetlenebilir bir objektiflik derecesine ulaştırabilen bir yönteme dönüşebilir. Sürekli olarak sabitleşmiş yaşam görünüşlerini *ustalıkla anlamaya, açılma veya yorumlama* adını veriyorum.”³²⁵ Görüleceği gibi, “ustalıkla yorumlama”, sabitleşmiş yaşam ifadeleri karşısında, onların anlaşılma-ları ve yorumlanmaları şeklinde ortaya çıkar. Bu anlamda ustalıkla anlama (*verstehen*), salt anlamamanın da ötesine geçerek bir yorumlama (*auslegung*) halini alır. Elemanter anlamamanın basitliği ve pratikliği karşısında, yüksek anlamamanın her zaman belli bir felsefî, sanatsal ve bilimsel nitelik taşıdığı, dolayısıyla entelektüel bir değerle ortaya çıktığı söylenebilir. Bu ise artık üretici ve yaratıcı bir etkinliktir.

³²⁴ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 89.

³²⁵ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 88.

3. Edebiyat Eğitiminin İşlevleri

Bir edebiyat eğitiminden anlamamız gereken şey, bazı temel edebiyat bilgilerinin kazandırılması yanında, öğrenciyi özgün edebiyat metinleriyle tanıştırmak, bu şekilde onda edebiyat sevgisi ve zevkinin uyunmasını sağlamak, bunu gündelik yaşam içinde dönüştürüp yaratıcı bir nitelik kazandırabilmektir. Edebiyat dersi geçmişin klasik eserlerini öğrencilere tanıtırken, bu örnekler üzerinden onlara bir tür “edebiyat bilgisi”, bir “edebiyat zevki”, bunun da ötesinde bir “edebiyat sevgisi” kazandırırken, içinde yaşanılan zamanın seçkin edebiyat örneklerini tanıtmak suretiyle yaşayan edebiyatla ilişki kurmalarını ve alanın güncel sorunlarıyla ilgilenmelerini sağlar. Dahası, duygu ve düşüncelerini ifade etmede sözlü ve yazılı anlatımlarının gelişmesini sağlar. İfade gücü, giderek bir metin yazma becerisine dönüşebilir. Böylece, yalnız öğrencinin duygularını eğitmek, estetik beğeni düzeyini yükseltmek, sanat ve güzellik duygusu oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda “üretme”, bir sanat eseri oluşturma sevincini ve coşkusunu da kazandırır. Yaratıcı bir edebiyat eğitiminin iki koşulu vardır: İlki, öğrenciyi yaratıcı bir şekilde eğitmek, yeteneklerini geliştirecek bir eğitim vermek, ikincisi ise, kendi dili ve kültürü içinde bir “klasik eserler” listesi çıkarmak ve öğrenciyi doğrudan bu canlı gelenekle ilgili hale getirmektir. Bu tarzın birinci maddesinde öğrencideki potansiyel, kapasite gelişir, ikincisinde ise bir gelenek ve kültür içinde “kendi edebiyatı”, “kendi geleneği”, “kendi dili”, “kendi sorunu” kavramlarıyla bir zemin kazanır. Bu zemin içinde kendini, kendi sorununu ifade edebilme yetkinliğine kavuşur. Bu yetkinlik, sıradan bilgilerin sıkıca öğretilmesi ve ezberletilmesi ile değil, özgün eserlerin özgür ve yaratıcı dünyasını öğrenciye açmakla mümkün olur. Russell’ın dediği gibi, “Bir el kitabına yazılabilecek her şey değersizdir. Değerli olan şey güzel edebî eserlerle yakından temasa gelmektir. Öyle bir temas ki, yalnız yazı üslubuna değil, düşünme üslubuna da tesir etsin.” Bu da ancak “iyi” ürünlerle sağlanabilir. Russell, bu “iyiliği” şu şekilde açıklar: “Nihayet iyi edebiyattan gaye haz ve zevk vermesidir, eğer çocuk-

lar onlardan zevk almıyorlarsa, bir faydasını göremezler.”³²⁶ Doğrudan ahlaki, milli ve manevi değerlerin taşıyıcısı haline getirildiğinde ve bu taşıyıcılık öncelikli amaç olarak görüldüğünde, edebiyat eğitiminin, estetik ve sanatsal yönünü yitirerek ahlak bilgisine dönüştüğü görülebilir. Bu yaklaşım, edebiyat eğitimin etik değerleri dışlaması anlamına gelmez. Kuşkusuz edebiyat eğitiminde “edep” de yer almalı, İnam’ın deyişi ile “edeple yürünen bir yol” olan edebiyatın eğitimi de, “edebini yitirmemeli”, kendine içkin olan bu değerden yoksun kalmamalıdır.³²⁷ Aksi halde, her türlü ahlaksal ve toplumsal değerlerden yoksun, “değersiz değerlere omuz veren bir edebiyat” eğitimi, kendi içinde tutarsız olacaktır. Platon ve Aristoteles örneklerinde gördüğümüz gibi, duygulardaki, tutkulardaki ve heyecanlardaki arınmışlığı hedeflediği için ahlak ve karakter eğitimi, edebiyat eğitimine içkin halde bulunur. Duygu ve karakter güzelliği, edebiyatın güzelliğinden ayrı değil, onun içindedir, hatta odur. Edebiyat çirkinliği ve kötülüğü içermez. Burada söylenmek istenen, edebiyat eğitiminin normlar koyan, öğrenciye neyin iyi, neyin kötü olduğunu öğretmeye çalışan bir etkinlik haline getirilmesinin, edebiyat eğitimi yozlaştıracağı hususudur. Bundan kaçınılması ve ahlaksal iletilerin estetik iletilerin önüne geçmesinin önlenmesi gerekir. Ahlaki, milli ve manevi değerler her zaman kendilerini koruyacak bir direnç taşırlar kendi içlerinde. Bu nedenle edebiyat ve sanat eğitiminin kendi amaçlarına uygun bir şekilde gerçekleştirilmesi bu eğitim biçiminin işlevselliği açısından önemlidir.

Eğitim hermeneutiğinin karşılık bulduğu en önemli alanlardan biri, edebiyat eğitimidir. Edebiyat alanında eğitim gören kişi, bir yandan edebiyat eserlerinde insanlığın yeryüzündeki varoluşuna tanıklık ederken ve bu varoluşun içsel gerçekliğini anlama imkânı bulurken, öte yandan da bu anlamının yaratıcı bir etkinliğe dönüşerek yeni anlamalara ve üretilere kapı araladığını hissederek.

³²⁶ Bertrand Russell, *Terbiyeye Dair*, çev. Hamit Dereli, Maarif Basımevi, Ankara, 1954, s. 243, 245.

³²⁷ Bkz. Ahmet İnam, “Edebiyatını Yitirmiş Edebiyat”, *Doğu Batı* 22, Yıl: 2003, s. 24.

öncelikle orijinal eserlerle karşılaşmak, tanımak ve onlardaki dünyayı anlamak gerekir. İşte edebiyat derslerinin belki de en önemli işlevlerinden biri, öğrenciyi bu orijinal metinlerle karşılaştırmak ve ona kendi anlamasını gerçekleştirecek donanımı, esnekliği, yaratıcılığı ve hoşgörüyü kazandırmaktır. Locke, orijinal eserlerle tanışmanın önemine şu şekilde işaret eder: “Orijinal metinlerin incelenmesi ne kadar önerilse azdır. Bu, bilgin olmanın her türlüsüne ulaşmanın en kısa, en emin ve en hoş yoludur. Alacaklarını kaynağından al, ama asla ikinci elden sağlama. Büyük ustaların eserlerini asla kenara atma, onlarla oyalan, onları belleğine kazı ve her fırsatta bu eserlerden alıntılar yap; onları tamamıyla ve her açıdan anlamayı kendine görev edin; orijinal yazarların ilkelerini adamakıllı öğren; bu ilkeleri birbirleriyle uyumlu hale getir ve daha sonra kendi çıkarsamalarını yap.”³²⁸ Öğrenci en büyük edebiyat eğitimini, bir sınıf ortamında yazar ve eser hakkında bir paragrafı defterine not tutarak değil, bizzat bu eserlerin içinden kendi okumaları ile alacak, bir bakıma kendi edebiyat bilgisini yine kendisi üretecektir. Edebiyat eğitiminin öncelikli amacı, öğrenciye ezberlik bilgiler vermek değil, onu bu eserlerle karşılaştırmak, onlar hakkında kendi bilgisini üretmesine, kendi yargısını vermesine fırsat tanımak olmalıdır. Şu halde her şeyden önce bir “metin okuma”, bir “metin çözümleme” bir “metin değerlendirme” dersi olmalıdır edebiyat dersi.

Edebiyat eseri bir varoluşu ifşa etmeye çalışır. Edebiyatın işlevi, varoluşa, başka varoluşların nüfuz etmesini sağlamaktır. Edebiyat eseri, insana insandan haber verir. Bir öyküde, bir romanda, bir biyografide, bir seyahat eserinde, bir anı yazısında, varoluşun tanıklığını yapan bir bakışla karşılaşırız. Bu, edebiyat eserlerini aynı zamanda, tarihsel ve toplumsal belgeler haline getiren bir özelliktir. Edebiyat eğitiminin öncelikli amaçlarından biri, öğrencinin, içindeki empati gücü ile, edebiyat ürününün tanıklığını yaptığı yaşantının dünyasına girmesine imkân tanınmasıdır. Bu yaşantı keşfedilmediği, varoluş içinde dönüştürül-

³²⁸ John Locke, *Eğitim Üzerine Düşünceler*, çev. Hakan Zengin, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s. 123.

mediği, bir sevinç, bir hüznün ve insanca bir bakış açısı olarak yaşam içinde hayatiyet kazanmadığı sürece, “oradaki yaşantı” olarak kalacak ve edebiyatın bir varoluşu, bir başka varoluşa götürme işlevi gerçekleştirecektir. Şu halde, oradaki yaşantıyı dönüştürmek, oradaki yaşantı ile hemhal olmak, edebiyat eğitiminin öne çıkardığı değerlerden biri olmalıdır. Edebiyattaki varoluş, bir insanlık değeri, bir sevgi iletişimi, yaşantının yaşantıya katkısı olarak yansıdığında bir erdeme dönüşür. Bu yönüyle önemli bir kazanım sağlar. Böylece kişiye, Nietzsche’nin deyişiyle, kendisini “gerçeğin elinde ölmekten kurtaracak” üst bir yaşam sunar. Bu anlamda edebiyat eğitiminin işlevsel yönü, sadece estetik haz ve güzellik duygusunun geliştirilmesi ile sınırlı değildir. Varoluşa giren edebiyat, yalnızca hoşça vakit geçirme aracı olarak değil, bir yaşam öğretisi, bir varoluş duygusu, bir sorumluluk bilinci olarak da hayata yansır. Bu durumda, salt söylemek için söylemenin, yazmak için yazmanın, bir bakıma sıradan anlamıyla “edebiyatın” ötesine geçer ve insanlık uğruna konuşur. Dildeki güzellik amacını, insancıl yönelimlerde ve insanın tinsel gelişiminde bulur. Bunu Sartre ve Camus’nün yazıya ve edebiyata verdikleri değerle örnekleyebiliriz. Camus, yazılarını ezilen, sömürülen, aşağılanan ve öldürülen insanlara adar. “İlk yazılarımdan en son kitabıma kadar en çok, hatta gereğinden fazla sürüklendiğim şey, yaşadığımız günler, nerede olursa olsun, ezilen, alçaltılan insanlar oldu” der.³²⁹ Sartre, “Yazarın Sorumluluğu” başlıklı yazısında, yazma eylemini, insanlığa karşı sorumluluk taşıyan bir etkinlik olarak ortaya koyar. Dostoyevski’nin “insan herkes karşısında her şeyden sorumludur” cümlesi, burada “yazar, bütün olanlardan, tüm insanlığa karşı sorumludur” halini alır. Bu sorumluluk eksik kaldığında, edebiyat, sıradan bir anlama, bir tür “edebiyat yapmaya”, “konuşmak için konuşmaya”, “söylemek için söylemeye” dönüşür. Oysa edebiyat, sorunsuz, kaygısız ve içi boş bir söylem biçimi değildir. “Susmaya” değil, kep “söylemeye”, “gizlemeye” değil, hep “açmaya” doğru hareket eder. Her söylemin bir karşılığı, bir konusu, bir

³²⁹ Albert Camus, *Denemeler*, çev. Vedat Günyol – Sebahattin Eyüboğlu, Çan Yayınları. İstanbul, 1960, s. 74.

gerçeklik alanı vardır. Konuşma, üzerinde konuştuğu, kendisine yöneldiği konuyu, karanlıktan aydınlığa çıkarır, örtülerinden soyar, görünür kılar, bilinç seviyesine yükseltir. Bu husus, edebiyatın ve edebiyat eğitiminin işlevi açısından da oldukça dikkate değer bir konudur. Açma ve görünür kılma işlevi sayesinde daha önce dikkatimizi çekmeyen, bizim için bir anlam ifade etmeyen konu ve durumlar, birden ilgi alanımıza girer, bilinç seviyemize yükselir. Konuşma, bir “örtülerini açma”, “bilince gösterme” ve “konu kılma” eylemidir. Edebiyat, konuşmuş olmak için değil, dikkat çekme, dikkati bileme, eleştirme, karşı çıkma ve değiştirme adına konuşur. Artık bu salt edebiyat yapma, konuşmak için konuşma anlamını aşan ve insan dünyasında, tinsel gerçeklik alanında karşılık bulan bir konudur. O bir yandan sorunları ve soruları bilinç seviyesine taşıırken, öte yandan bu güzellikleri yaşatma, sorunları çözme yönünde bir irade gösterisinde bulunur. “Zenciler eziliyor” demedikçe, zencilerin ezilmesi bir şey demek değildir. O ana kadar kimse bu durumun farkında değildir, belki zencilerin kendileri bile. Bir tek sözdür buna bir anlam kazandıran.”³³⁰ Sanat ve edebiyat eserleri sayesinde etrafımızdaki güzelliklerin farkına varmakla kalmaz, giderek bu güzelliklerin üreticisi ve koruyucusu haline de geliriz. Edebiyat güzellik duygumuzu ve estetik beğenimizi geliştirir. Bütün bunlar, etrafında olup bitenlerden sorumluluk duyan, insanlık onuru ve adalet duygusu adına hareket edebilen, aydın bilinçlerin eğitimi açısından önemlidir.

Kısaca söylemek gerekirse, edebiyat eğitiminin işlevleri, edebiyat eserlerinin anlaşılması ve yenilerinin üretilmesi olmak üzere başlıca iki konuda ortaya çıkar. Edebiyat eserlerine öğrencinin nüfuz edebilmesini, onlara ilişkin kendi bilgi ve yorumunu üretebilmesini sağlamak, yeni eserlerin üretilmesine de zemin hazırlar. Ancak geçmişin klasiklerini anlayıp yorumlayan kişiler, yeni ürünleri ustalıklarla üretebilirler. Ama burada üçüncü bir işlev daha ortaya çıkar: Edebiyat, insan dünyasından, bu dünyanın sevinçlerinden ve kaygılarından söz eder. Varoluşun hallerinden ve gizlerinden bah-

³³⁰ Jean-Paul Sartre, *Denemeler*, çev. S. Eyuboğlu – V. Günyol, Say Yayınları, İstanbul, 1994, s. 25.

seder, insana insanı anlatır. Dolayısıyla edebiyat alanındaki ölümsüz yapıtları anlamak ve üretmek, insanlığa karşı derin bir ilgiyi ve sevgiyi gerektirir. Edebiyat, bu insancıl yaklaşımın oluşmasında da önemli rol oynar. Ancak insanlığı seven, gerçek anlamda insanlığın büyük yapıtlarını anlayabilir ve onları üretme yeterliliğine kavuşabilir. Öyleyse edebiyat eğitimi, en geniş anlamda, edebiyatı ve insanlığı yaşatacak ortamı oluşturma çabası olarak görülebilir.

Sonuç

Edebiyat eğitimi, öncelikle bir sanat eğitimidir. Öğrencinin bir takım bilgilerin yanında, okuma sevgisini, orijinal eserlerle yüzleşme bilincini, bu şekilde kendi edebiyat bilgisini üretebilme yetkinliğini kazanmasını ifade eder. Bir sanat eğitimi, nasıl “sanatla eğitilmeyi” ve “sanat için eğitilmeyi” ifade ediyorsa, aynı şekilde edebiyat eğitimi de, edebî metinlerle eğitilmeyi, güzellik duygusu kazanmayı, dili iyi kullanmayı, insan dünyasına karşı ilgi duymayı, insanlığın acılarını ve sevinçlerini hissedebilmeyi, bir edebî türde özgün ifadeler yakalayabilmeyi, böylece bir metin üretebilme yeterliliği kazanmayı ifade eder. Bu anlamda, hem okumayı ve hem de yazmayı içeren yaratıcı bir anlama sürecidir. Öğrenci bu süreçte yazarı anlar, ama bu anlama yeni bir üretime dönüşme konusunda etkili olabilir. Bu yeni üretimin en ileri aşaması yeni bir metindir. Kısaca söylemek gerekirse, edebiyat eğitiminde, öğrencinin başarısı, kendisine dikte edilen tek ve değişmez anlamı anlamasında değil, kendi anlamasını, kendi koşulları içinde gerçekleştirebilmesinde, bu şekilde kendi bilgisini ve yorumunu üretebilmesinde aranmalıdır.

BEŞİNCİ BÖLÜM
BASİTİN POETİKASI

ÇOCUK EDEBİYATI: ÇOCUĞU ANLAYAN EDEBİYAT*

Giriş

Bir “anlama sanatı” olarak hermeneutik, pek çok konuda olduğu gibi çocuk edebiyatı konusunda da farklı bir bakış açısı sunabilir ve konuya farklı bir açılım getirebilir. Çocuk edebiyatında “anlama” deyince, öncelikle çocuğun okuduğu metni anlaması akla gelir. Gerçekten de, çocuğun metni anlaması ve kendi koşulları içinde yorumlaması, hermeneutik bir etkinliktir. Ne var ki, bu makale içinde anlama, bu öncelikli anlamının dışında, ikincil bir anlamda, yazarın çocuğu ve çocukluğu anlaması şeklinde ele alınacak, bunun çocuk edebiyatını olanaklı kılan bir anlama biçimi olduğu görüşü öne sürülecek ve yazarın çocuğu anlamasının ne anlama geldiği hermeneutik bir bakış açısıyla ele alınacaktır. Makale şu sorudan hareket edecektir: Çocukluk büyüklerin giderek yabancılaştığı “farklı bir dünya” ise, yazarın bir yetişkin olarak, bu yabancılığın üstesinden gelerek çocukluğa ulaşması ve onu anlaması nasıl mümkün olacaktır?

Bu sorunun hermeneutikle olan ilgisini şu şekilde kurabiliriz: Hermeneutik her zaman yabancı bir dünyadan haber veren ve bu yabancı dünyayı aşına kılmaya çalışan bir etkinlik olarak, çocuk edebiyatı içinde zaten bir konu ve sorun olarak vardır. Yazarın bu etkinliği, çocukluğun, bu yabancı dünyanın dilini anlama ve aktarma anlamında zaten hermeneutik bir etkinlik, ama zorluğu olan bir etkinliktir. Zira,

* *Hece Dergisi*, yıl: 2005, sayı: 104-105, s. 319-331..

çocuğun dünyası, Piaget gibi gelişim psikologlarının da gösterdiği gibi, gerçekten yabancı bir dünyadır. Bu yabancı dünyayı anlamak, her zaman yetişkinlerin kaleme aldığı bir metni anlamaktan daha zordur. Bu dünyanın kendine özgü dilini ve mantığını kavramak, çocuk edebiyatının başarısını da gösterir. Ama bu mantığın ne kadar az anlaşıldığı, yetişkin mantığı ile yazılmış ürünlerde görülebilir.

1. Hermeneutik ve Çocuk Edebiyatı

Hermeneutikte anlaşılması gereken şey, metindir. Dilthey'in tanımıyla, "Hermeneutik, yazılı eserlerin yorum kurallarına ilişkin kuramdır"³³¹ İster yazıyla, ister sözle, isterse davranışla, ister başka bir şekilde ifade edilmiş olsun, "anamlı insan davranışları"nın bir metin olarak görülebileceği düşüncesi, çocuğun ve çocukluğun da anlaşılması gereken bir metin haline getirilmesine imkân tanır. Hermeneutiğin konusu, "anamlı insan ifadeleri" olarak alındığında, herhangi bir davranışın, yazılı bir metin kadar anlaşılmaya ihtiyaç duyduğu görülebilir. Buna göre insanın anlamlı her davranışı, her ürünü, her sözü bir metin haline getirilebilir. Yalnız yazılı metinler değil, tarihi kalıntılar, bulgular, işaretler, simgeler, jestler ve mimikler de anlaşılmaya ihtiyaç duyarlar. Dilthey, hermeneutiğin kendisine ilişkin olarak varlık kazandığı bu insan ruhunun ürünlerini şu şekilde sıralar: "Bu anlama, çocuğun mırıltılarından *Hamlet*'i veya *Salt Aklın Eleştirisi*'ni anlamaya kadar uzanır. Taşta, mermerde, müzik notalarında, jestlerde, sözcüklerde, metinlerde, eylemlerde, ekonomik düzen ve anayasalarda hep aynı insan ruhu bizimle konuşur ve yorumlanmayı ister"³³²Buradan hareketle söylersek, çocuk kendisine sunulan ürünü anlamadan önce, yazarın çocuğu, çocuğun ülkesini (*çocukluğu*) ve bu dünyanın dilini anlaması gerekir. Yazar ifade etmeden önce, anlamak zorunda olan biridir. Bu anlama, "söylemeyi", "ifade etmeyi" yönlendirecek, yalnız ne-

³³¹ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutics and the Study of History*, ed. A. Makkreel Rudolf , Frithjof Rodi, Princeton University Press Princeton – New Jersey:, 1996, s. 2.

³³² Wilhelm Dilthey, *Hermeneutics and the Study of History*, s. 236.

yin söylenmesi gerektiği konusunda değil, “nasıl söylenmesi gerektiği” konusunda da yol gösterici bir rol üstlenecektir.

Her anlama bir yorum, her yorum da bir anlamadır. Anlama sorunu, metni farklı şekilde okuyup anlayabileceğimizi ve önümüzde farklı anlama seçenekleri olduğunu gösterir. Çünkü anlayan öznenin anlama edimine kendi öznelliğini katarak anlamayı bir yorumlama etkinliğine dönüştürür. Bu da bizi, anlamının öznel yapısına olduğu kadar edebî metindeki anlam zenginliğine de götürür. Edebî metin her zaman yorumlanmaya, içerdği anlam katman ve örüntülerinin bulgulanmasına ihtiyaç duyar. Çünkü o, “belli bir bilgiyi okuyucuya aktarma işlevini yerine getirmekten çok, bir ‘anlam’ taşıyıcısıdır”³³³ ve bu anlam her zaman farklı şekillerde anlaşılabilme özelliği ile vardır. Oysa bilimsel bir metin, kullandığı sözcüklerin anlamını sınırlayarak, onları kesin tanımlara kavuşturmak ister, hatta bunu -eğer mümkünse- anlamı formüllere indirgeyerek yapar. Bu sayede, çok anlamlılığın yolunu da kesmiş olur. Bilim adamı, her ifadesiyle yalnız bir anlama işaret etmek ister, cümlelerini farklı anlamlar ihtiva edecek şekilde kurmaktan çekinir. Sanatçı ise ne söylemek istediği konusunda o kadar net değildir. Farkında olmadan söylediği sözle niyetinin ötesine geçen bir şey de söylemiş olabilir. Dolayısıyla edebî metin her zaman bir anlam zenginliği içinde önümüze gelir. Sartre’ın deyişiyle, “Belli bir şekilde, her zaman için *yaşanmış*’la iş gören edebiyatta, söylediğim şeylerden hiç biri, söylediğim şeyle bütünüyle ifade edilmiş değildir. Aynı gerçeklik, hemen hemen sonsuz sayıdaki biçimlerde ifade edilebilir.”³³⁴ Bilimsel eserlerdeki tek anlamlılık, sanat ve edebiyat eserlerinde çok anlamlılığa dönüşür. Böylece, kendiliğinden bir anlama ve yorumlama sorunu ortaya çıkar. İşte hermeneutik ve edebiyatın buluşma noktalarından biri, kuşkusuz en önemlisi edebî metindeki anlam zenginliğidir. Dolayısıyla

³³³ Metin Toprak, *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003, s. 7.

³³⁴ J.-P. Sartre, *Sartre Sartre’ı Anlatıyor*, çev. Turan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 14.

“bir anlama sanatı olarak hermeneutik”te en çok üzerinde durulan konu yazarın okuyucuyu anlaması değil, okuyucunun metni anlaması, bu anlama eyleminin nasıl ve hangi kurallar üzerinden gerçekleşeceğidir. Ama metnin oluşum sürecinde bir başka hermeneutik durum söz konusudur: Yazarın konusunu anlaması. Bu konuda ortaya çıkan gereklilik, okuyucunun metni anlamasını önceler. “Metnin kendisi anlaşılması gereken bir nesne, bir konu hakkındadır. Yani her şeyden önce metnin kendisi hermeneutik bir süreçle oluşmuştur. Yazar nesneyi temsil eden sözcükler aracılığıyla nesnenin dünyasını kendi dünyasına çevirmek için sözcüklerin arasında bağıntılar kurmuştur ve bunu söze dökmüştür”³³⁵ Bu nedenle, yazma süreci aynı zamanda bir anlama sürecidir. Her bir çocuk edebiyatı ürününün, çocuğun ve çocukluğun bir yorumu olduğunu söyleyebiliriz.

Hermeneutik, köken olarak Hermes’e dayanır. Hermes, mitolojik bir varlıktır. Çok sayıdaki özelliklerinden biri, tanrısal mesajı ölümlülere iletmesidir. Bu mesajı olduğu gibi değil de, onların diline tercüme ederek anlayabilecekleri şekle sokması, onu hermeneutik etkinliğin kökeni haline getirir. Bu edim, yalnız eski çağlarda değil, günümüzde de felsefenin, edebiyatın ve ilahiyatın temel konularından biri olmaya devam etmektedir. Grekçe *hermeneuein* fiilinin “ifade etme”, “anlama”, “yorumlama”, “tercüme etme”, “açıklama” gibi anlamları yüzyıllarca hem edebiyat metinlerinin, hem de kutsal metinlerin okunup anlaşılmasında başlıca yöntem olmuştur. Hermeneutiğin tanımı konusunda Palmer’in, “söylemek”, “izah etmek” ve “çeviri yapmak” şeklindeki etimolojik izahı,³³⁶ Schleiermacher’in aynı konudaki çözümlemesiyle uyur: “(1) Birinin düşüncelerini uygun bir şekilde sunma sanatı, (2) birinin, bir başka kişinin ifadelerini, üçüncü bir kişiye iletmesi sanatı, (3) bir başka kişinin düşüncelerini doğru bir şekilde anlama sanatı.”³³⁷

³³⁵ Osman Bilen, *Çağdaş Yorum Bilim Kuramları*, Kitabiyat, Ankara, 2002, s. 24.

³³⁶ Palmer, E. R. *Hermenötik*, Çev. İbrahim Görener, Anka Yayınları, İstanbul, 2002, s. 42 – 56.

³³⁷ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutics and Criticism And Other Writings*, tr. Andrew Bowie, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, s. 5.

Her şeyden önce bir “anlama sanatı” olarak ortaya çıkan hermeneutik, kendi tarihi içinde filolojik hermeneutik, hukuk hermeneutiği, teolojik hermeneutik, genel hermeneutik, yöntembilimsel hermeneutik, felsefi hermeneutik gibi farklı açılımlar kazanmıştır. Metinlerin “doğru anlaşılması” sanatı olma iddiası taşıyan hermeneutik, zaman içinde bu konuda belli kurallar da koymuştur. Schleiermacher ve Dilthey’la birlikte tin bilimlerinin / manevi bilimlerin (*Geisteswissenschaften*) yöntemi olma konusunda yeni bir açılım kazanmış, Heidegger ve Gadamer gibi filozoflarca da varlığın ve insanın yeryüzündeki varoluşunun anlamını anlamak isteyen felsefi bir yöneline dönüşmüştür. Ama her zaman bir edebiyat hermeneutiği var olmaya devam etmiş, bu konuda ürün veren filozoflar şu ya da bu yönüyle edebiyat, sanat ve hermeneutik bağlantısına girmeden edememişlerdir. Edebiyat, varoluş alanının bireysel görünümüne örneklik etmenin yanında, hermeneutiğin tarihi içinde filoloji ve eleştiri bağlamında her zaman temel bir ilgi alanı olmuştur. Edebiyatın hermeneutikle olan ilişkisi, yalnız edebiyat metinlerin yorumlanması, antik metinlerin tespiti, özgün metinlerin sahtelerinden ayrılması, edebiyat ürünlerinin dilsel özelliklerinin tespiti anlamında değil, edebiyatın, felsefenin ve tarihin yanında, insan bilimlerinin en esas öğelerinden biri olmasına da dayanır. Bu nedenle, hermeneutiği çağdaş felsefenin gündemine taşıyan Dilthey, Heidegger ve Gadamer gibi filozoflar, edebiyat ve sanat eserlerinin tin bilimleri, “dasein” çözümlemesi ve insanın yeryüzündeki varoluşunun anlaşılması kapsamında incelenmesine, yorumlanmasına özel bir önem vermişlerdir. “*İfade ve temsil edici sanat, yaşantılarımızı ve dolayısıyla içlerinde kuşatılmış halde olduğumuz bu yaşantıların dar çerçevesini genişletir. O, karanlık ve sert iç gözlemde içerilmiş yaşama bağlamını, yeniden üretimin aydınlık, yumuşak sferine yükseltir. O, yaşamın bizim duyusal / doğa bilimsel kavrayışımızdan daha güçlü bir kavrama potansiyeli içerisinde nasıl görüldüğünü gösterir ve yaşamımızı özgül, gündelik faaliyetlerimizin dar çerçevesinden daha ötelere çeker, varoluş ufkumuzu genişletir. Sanat sayesinde kendi-*

mizi yaşam karşısında *serbest bir konumda* buluruz. Böylece varoluş ufkumuz birbirlerini bütünleyen bir çok büyük dahinin yarattıklarıyla sınırsızca genişler.”³³⁸

Hermeneutikle edebiyatın buluşması eski çağlara kadar geri gider. Antik Yunan’da Hesiodos ve Homeros gibi şairlerin metinlerinin eğitici bir işlevle çocuklara okutulması ve yorumlanması buna örnek olarak verilebilir. “Yunanistan’da, şairlerin yorumlanması sanatı (*hermeneia*), eğitim sisteminin ihtiyaçlarından türemiştir. Grek aydınlanma çağında, Homeros’un ve diğer şairlerin esprili ve eleştirel yorumu, Grekçe konuşulan yerlerde çok sevilen entelektüel bir eğlenceydi.”³³⁹ Platon, şairleri “tanrıların tercümanı” olarak nitelediği *İon*’da,³⁴⁰ aynı zamanda bir şairi anlamamanın ne anlama geldiğini de tartışarak *hermeneuein* eylemi üzerinde çözümlemelerde bulunur. *Devlet* diyalogunda ise Hesiodos ve Homeros gibi şairlerin masallannın çocuklar ve gençler üzerinde yaratabileceği olumsuz etkilere değinir.³⁴¹ Sanki hermeneutiğin ve edebiyatın bu ilk buluşma noktasında “hermeneutik”, “çocuk” ve “edebiyat” kavramları bir araya gelmiş gibidir.

2. Çocuk Edebiyatının Olanığı: Çocukluğu Anlamak

Anlama insan hayatının temelidir. Onu yalnız eğitimsel bir yaşıntı, zihinsel bir süreç olarak görmek yeterli değildir. Anlayamama veya yanlış anlama durumu insan hayatını çıkmaza sokan, çekilmez hale getiren bir nitelik de gösterebilir. Gündelik hayatımız, anlama ve anlaşılma ağları üzerinde gerçekleşir. Konuşurken, gazete okurken, televizyon seyrederken, alışveriş yaparken, evimize gelip giderken, tarihsel, kültürel ve geleneksel kökleri olan bir anlama ve anlaşılma noktasından hareket ederiz. Doktor hastasını anlayamazsa tedavi edemez, avukat müvekkilini anlayamazsa haklarını savunamaz,

³³⁸ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. Doğan Özlem, Pradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s. 35.

³³⁹ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutics and the Study of History*, s. 239.

³⁴⁰ Platon, *İon*, çev. İhsan Bozkurt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 19

³⁴¹ Platon, *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 67 – 68.

şoför yoldaki işaretleri anlayamazsa kaza yapar, öğretmen öğrencisini anlayamazsa onu gerektiği gibi eğitemez, öğrenci dersini anlayamazsa başarılı olamaz, tüccar müşterisini anlayamazsa iflas eder. Bu örneklerin gösterdiği temel nokta, anlamanın insan hayatındaki temel konumudur. İnsanın başarı ve başarısızlığı, mutluluğu ve mutsuzluğu anlamının doğru ve yeterli bir şekilde gerçekleşmesine bağlıdır.

Çocuk edebiyatı da çocuğu anlayan edebiyattır. Onun alanı da, sınırı da çocukluktur. Başlıca gerekçesini çocuğa ait olan dünyanın (*çocukluğun*) anlaşılmasında bulur. Bu anlama biçimi, *bir çocuk edebiyatının olanağıdır*, olabilirlik koşuludur. Çocukluğu bir metin haline getirmek, çocuk edebiyatçısının başlıca görevidir. Çocuk edebiyatçısı olmak, yazmaya ait bir takım kuralları bilmekten ve uygulamaktan çok, çocuğa ait dünyanın hissedilebilmesinde ortaya çıkar. Dolayısıyla çocuğun anlaşılması, çocuk edebiyatının olanağını ve temelini hazırlar. Bu anlama gerçekleşmediği takdirde, çocuk edebiyatı diye doğası bozulmuş, ne tam olarak yetişkin, ne de tam olarak çocuk edebiyatı olan bir ara tür ortaya çıkar. Bunun sonucu olarak da içinde çocuk geçen her şiirin çocuk şiiri, çocuktan bahsedilen her öykünün de çocuk öyküsü olduğu yanılgısına düşülür.

3. Çocuk Denen Meçhul

İnsan, içinde yaşadığı gündelik koşullar tarafından kuşatılır ve meşgul edilir. Bu nedenle geçmişi unutmaması kolay olur. Çabucak unutilan hal ve yaşantılardan biri de çocukluktur. Çocukluğumuza ilişkin hemen her şeyi hatırlayabilsek bile, yine de ondan uzaklaşmış hissediyoruz kendimizi. Oradaki yaşantının ruhunu yakalayamayız. Bu, yeni bir ruh haline sahip oluşumuzun bir gereğidir. Her zaman yaşantımızın aslını oluşturan şu andır, şimdiki zamandır, şimdiki zamanın koşullarıdır. Kendimizi genellikle bu koşullar tarafından kuşatılmış hissediyoruz. İnsan hep şimdiki zamanın ufkundan seyrediyor dünyayı, olup biteni, hatta kendisini. Bu nedenle büyükler çocukluğa, onun ruh haline, zihinsel durumuna, kısaca yaşantısına, farklı durumları yaşaya yaşaya yabancılaşmışlardır. Yetişkinler, genellikle kendileri

de aynı yoldan geçmelerine rağmen, çocukluğu anlamakta zorluk çekerler. Hatta katı ilkeleri ve sert disiplini olan bir eğitimciye, bir ahlakçıya dönüştüklerinde, kendilerini aşarak çocuğa ulaşmaları zorlaşır. Rousseau şöyle der: “Çocukla çocuk olmanın ne olduğunu bilmiyoruz, onlara yoldaş olamıyoruz. Bir şeyler öğretmek istediğimizde, çocukların düşündüğü gibi düşüneceğimize onların bizim gibi düşünmesini istiyoruz. Kendi düşüncelerimizin doğru olduğundan o kadar eminiz ki, çocukların zihnine çoğu zaman hakikat yerine saçmalıklar doldurduğumuzdan habersiziz.”³⁴² Rousseau, “Çocukla çocuk olmanın ne olduğunu bilmiyoruz, onlara yoldaş olamıyoruz” derken yetişkinler ile çocuklar arasındaki iletişim sorununu da dile getirir. Belki bunun doğal gerekçeleri de olabilir: İlk varoluş hamlesini büyüme hevesi içinde çocukluğunu yadsıyarak yapan insanoğlu, bu hamlesine karşın yine de çocukluğundan tam olarak kurtulamaz. Çünkü ömür boyu kendi hayat ağacını yeşertecek olan ve kimilerine göre bir yazgıyı da ifade eden kişiliği bu dönemde oluşmaya başlar. Kendisini sürekli olarak geriye çağıran bu önemli bağa karşın, geçen her günü çocukluktan bir uzaklaşmadır. Yazarın çocukluğu anlamasındaki en önemli hermeneutik sorun da burada yaşanır: Yazar, sürekli olarak çocukluktan uzaklaşan biridir. Bu uzaklaşmaya karşın çocukluğu anlamak istemektedir. Peki, bunu nasıl başaracaktır?

Çocuğun hayata, dünyaya ve insanlara karşı bakışı yetişkinlerden farklıdır. Bu konudaki duygu, düşünce ve inançları gerçeğin izlenimlerinden yoksun olduğu için daha çok “hayal” ve “oyun” bağlamında gerçekleşir. Piaget çalışmalarının büyük bir kısmını, çocuğun zihinsel gelişimine ayırmış ve bunun sonucunda çocuğun dünyasının dil, düşünce, mantık, duygu ve algı olarak yetişkinlerden nasıl ve ne kadar farklı olduğunu göstermeye adanmıştır. *Çocuğun Dünya Tasavvuru* adlı eserinde çocuğun sahip olduğu dünya tasav-

³⁴² Jean Jacques Rousseau, *Emile*, haz. Ülkü Akagündüz, Selis Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 147.

vurun, yetişkinlerden nasıl farklılaştığını gösterir ve böylelikle bir bakıma “çocukluğun mantığını” sergilemeye çalışır.³⁴³ Büyüklerin ay, güneş, su, hava, vb. kavramları ile çocukların ay, güneş, su, hava kavramları yalnız ses olarak aynıdır, gerçekte bu kavramlara yükledikleri anlam tümüyle farklıdır. Bu farklılık, hemen her konuda kendini göstermektedir. Bu durumda çocuk edebiyatçısı öncelikle çocuğun dilini ve mantığını anlaması gereken bir kişi olarak ortaya çıkar. Gerek çocuğun dünyasını anlarken, gerekse anladığı bu dünyayı “ifade ederken”, bu “yabancı dil”in çevirisini de yapar, tıpkı Gadamer’in hermeneutik etkinliğe ilişkin söylediği şu nitelemede olduğu gibi: “Hermeneutik etkinliği daima bir başka ‘dünya’ya ait anlam bağlamını o an içinde yaşanan dünyaya aktarma/çevirme etkinliği olmuştur.”³⁴⁴ Hermeneutik, hep bir “gizliliği”, Schleiermacher’in ifadesiyle bir “gizli niyeti” varsayar.³⁴⁵ Chladenius, yorumun bir “kapalılık durumunda” ortaya çıktığından hareketle “bir metni tam olarak anlayamadığımızda, yoruma ihtiyaç duyarız” der.³⁴⁶ Şu halde, çocuk edebiyatçısının hermeneutik işlevi, çocuğun dünyasındaki kapalılığı açmak, gizliliği ifşa etmek ve yabancılığı aşına kılmaktır. Ama bunu yaparken, çocukluğun mantığını yetişkin mantığına çevirmemeye de özen göstermelidir. Çocuk edebiyatçısının görevi, çocukluğun dilini ve mantığını, yine çocuğun ve çocukluğun dili ve mantığı ile ifade etmektir. Burada esas olan çocukluğun korunması ve yetişkinlerin diline ve mantığına çevrilerek yozlaştırılmamasıdır.

Çocuğu anlamanın ne olduğuna ve onu nasıl anlayabileceğimize geçmeden önce burada şöyle bir soru sormak kaçınılmaz görü-

³⁴³ Jean Piaget, *The Child's Conception of the World*, tr. Joan - Andrew Tompkinson, Littlefield, Adams & Co., Totowa, New Jersey, 1969.

³⁴⁴ Hans-Georg Gadamer, “Hermeneutik”, çev. Doğan Özlem, *Hermeneutik Üzerine Yazılar*, Ark Yayınları, Ankara, 1995, s. 11.

³⁴⁵ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutics and Criticism And Other Writings*, s. 228.

³⁴⁶ Johann Martin Chladenius, “On the Concept of Interpretation”, ed. Kurt Mueller – Vollmer, *The Hermeneutics Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, s. 59. 59.

nüyor: Çocuk dediğimiz kişi kimdir? Çocukluk dediğimiz yaşantı nasıl bir yaşantıdır? Onlar bir birlik içinde mi, yoksa bir farklılık, çeşitlilik ve çokluk içinde mi görünürler? Sanat eseri genel olana değil, tekil olana yönelir. Sözgelimi insanlığı değil, Ahmet'i ve Mehmet'i konu edinir. Dilthey, bu tekilleşmeyi insanî dünyanın bir özelliği, sanatı da bu özelliğin açığa çıktığı bir ifade biçimi olarak görür. Ona göre, “tekilleşmiş ruhsal yaşam, sanatçının canlılık ve yaratma gücü” sayesinde sanat eserinde ortaya çıkar.³⁴⁷

Bundan ne anlamamız gerekir? Söz konusu olan, bir insanlık idesi, bir güzellik ya da çirkinlik, iyilik ya da kötülük idesi değil, tek tek bireylerde, onların varoluşlarında somutlaşan tekil durumlar ve davranışlardır. Üstelik insan dünyasında ortaya çıkan her olay, her davranış, zaman, mekân ve özne bakımından biricik olma özelliği ile vardır. Onları aynen olduğu gibi tekrarlamamız mümkün değildir. Doğada ise bir tekrarlanma, bir yinelenip gitme söz konusudur ve bu tekrarlanmanın yasaları evrenseldir. İnsan dünyasında ortaya çıkan bir olayın çok farklı ve çok karmaşık nedenleri olabilir. Edebiyat ve sanat “tekilleşmiş ruhsal yaşamın” ifadeleri olarak ortaya çıkar. Bu demektir ki, hiçbir sanat eseri, hiçbir edebiyat ürünü genel olarak “insanlığı”, genel olarak “çocukluğu” anlatmaz. Her sanat eserinde ortaya çıkan belirli bir kişi, belirli bir ruhsal yaşamdır. Çocuk edebiyatı da bir “çocuk idesi” üzerinde değil, her zaman belirli bir birey, kendine özgü koşulları ve özellikleri olan bir “durum” üzerinde durur. Çocukluk her ne kadar belirli bir kişide cisimleşse de, bu kişi her zaman diğerlerinden farklı ve kendine özgü koşulları olan bir varoluş halini ifade eder. Dolayısıyla çocuk derken ölçülmüş, biçilmiş, sınırları çizilmiş sabit ve değişmez bir “çocukluk idesi”nden söz etmiyoruz. O bir yeknesaklığı değil, bir çeşitliliği, bir birliği değil çokluğu ifade eder. Ne kadar çocuk varsa o kadar çocukluk, ne kadar çocukluk varsa o kadar çocuk vardır. İşte, tüm sanat ve edebiyat eserlerinde olduğu gibi, çocuk edebiyatında da, bireyin biriciklik özelliği ile

³⁴⁷ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 34.

ortaya çıkan kendine özgü, kendi kişiliğinden çıkan ve kendi varlığı ile sınırlı davranışları ve varoluşu konu edilir.

“Çocuk” derken bir çocuk idesinden söz etmediğimize göre, yazar, kendi bireysel varoluşu ile diğerlerinden farklılık gösteren bu çocuklardan hangisini anlayacaktır? Yazarın çocuğu ve çocukluğu anlamasından söz ederken, tüm çocukları anlamasından mı söz etmekteyiz? Hemen belirtmekte yarar var ki, bütün çocukları anlamak diye bir iddia söz konusu olamaz. Şu halde anlaşılması gereken çocuk, yazarın eseri ve konusu ile sınırlıdır. O, kendi eserinde yer verdiği çocukluğu, yani eserinin hedefi olarak “kendi çocukları”nı anlamak zorundadır.

Asıl sorun yazarın hangi çocuğu anlayacağından çok, çocuğu ve çocukluğu nasıl anlayacağıdır. Çocuk edebiyatında, bu edebiyatı üretenler genellikle yetişkinlerdir, çocuklar ise bu üretimin muhatabı, bir başka deyişle tüketicisi durumundadırlar. “Çocuğu anlama” ifadesinde bile, çocuk edebiyatının çocuk olmayan kişiler tarafından üretildiğini ima eden bir tavır vardır. Çocuk olmayan bir kişi vardır ve o çocuğu anlamak istemektedir. Bunu, çocuk edebiyatı üretimi adına yapar. Hayatının diğer kısımlarında çocuk değildir, ama üretimini gerçekleştirirken çocuğu anlama, onun dünyasına girme durumundadır. Gerçekten de çocukluk, büyüklerin giderek yabancılaştıkları, büyümenin ve büyük olmanın kendine özgü iş ve sorumluluklarıyla giderek uzaklaştıkları bir alandır. Yetişkin olan kişi, yalnızca fiziksel anlamda değil, duyguları, düşünceleri, ilgileri ve endişeleriyle de uzaklaşmıştır ondan. İşte asıl sorun da burada ortaya çıkar: Bu uzaklık nasıl aşılacak, bu farklı ve yabancı dünya nasıl anlaşılacaktır? Bunun yolu nedir? Yazar ne yaparsa onu anlamış olur? Nasıl bir anlama tavrı içine girerse çocukluğa yaklaşmış olur? Bu, çocuğun gözü ile bakabilmeyi, onun yüreği ile hissedebilmeyi, onun akli ile düşünebilmeyi, onun dili ile söyleyebilmeyi ve bütün bunları sağlayacak büyük ilgi ve empati gücüne sahip olmayı gerektirir. Bu nedenle bir yetişkin için çocuk edebiyatı konusunda ürün vermek, bilgi, birikim, yetenek ve empati gücüne ihtiyaç duyan özel mi özel durumdur.

Peki, yazar, çocuğun gözü ile nasıl görecektir, çocuğun akli ile nasıl düşünecek, çocuğun yüreği ile nasıl hissedecek, çocuğun dili ile

nasıl söyleyecektir? “Çocuğun dili ile söylemek” çocuk edebiyatı alanında ortaya çıkabilecek tartışmaların esasını oluşturur. İçinde çocuk ve çocukluk geçen bir ürün çocuk edebiyatı zannedildiği için, çocuğun dili ile söyleme göz ardı edilir. Oysa çocuk edebiyatı, çocuğun dili ile söyleyen, çocuğun dili ile konuşan bir edebiyattır. Çocuğun dili ile söylemek, çocuğun dilini anlamayı gerektirir. Bu, çocuğa büyüklerin dili ile seslenmenin önüne geçen bir durumdur. Çocuk edebiyatçısının görevi, Erasmus’un deyişi ile vakitsiz hikmetle insanları şaşırtan bir “galat-ı tabiat”³⁴⁸ yaratmak değil, çocuğun içindeki dünyayı, çocukluğu keşfetmektir. Bunun aksi bir tutum, çocuk edebiyatının temel ilkelerinden biri olan yalınlığı, doğallığı ve içtenliği yok eden, çocuğu ve çocukluğu kendi toprağından koparıp onu büyüklerin dünyasına adapte etmeye çalışan yabancılaştırıcı bir tutum olacaktır. Bu doğallığı, içtenliği ve yalınlığı sağlayabilmenin tek yolu, çocuğun dünyasını “çocuğun dili” ile söylemektir. “Çocuğun dili ile söylemek”, çocuğun gözü ile görebilmeyi, çocuğun aklı ile düşünebilmeyi, çocuğun mantığı ile sorgulayabilmeyi gerektirir.

4. Çocuğu Anlamanın Hermeneutik Boyutları

Piaget, çocukluğun mantığını kavrayabilmek için çocuklarla konuşmanın, aralarında bulunarak onları gözlemlemenin yeterli olacağını söyler.³⁴⁹ Bu yaklaşım bir bilim adamı için yeterli olabilir, ama bir çocuk edebiyatçısı daha fazlasına ihtiyaç duyar. Çünkü o her şeyden önce bir sanatçıdır ve bu alanda eser verebilmek için çocukluğu yalnız aklı ve düşünme biçimi ile değil, duyguları ile de hissetmesi gerekir. Peki, bu nasıl olacaktır? Bu sorunun cevabına geçmeden önce çocukluğu, hermeneutik açıdan bir “metin” haline getirmeye imkân tanıyacak ifadelerle sahip olmak gerekir. Gadamer, metnin sınırını şu şekilde çizer: “Bugün anladığımız şekliyle yorum, yalnızca metinlere ve sözlü geleneğe değil, tarihin bize mi-

³⁴⁸ Erasmus, *Deliliğe Methiye*, çev. Nusret Hızır, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 21.

³⁴⁹ Jean Piaget, *The Child's Conception of the World*, s. 2.

ras bıraktığı her şeye uygulanan bir yöntemdir. Örneğin, yalnızca tarihsel olayların yorumundan değil, manevi ifadelerin, mimiklerin, davranışların, vb.'nin yorumlanmasından da söz etmekteyiz. Bundan da, yorumumuzu bekleyen şeyin dolaylımsız açıklanamayacağını ve 'gerçek' gizli anlamı keşfetmek için görünürdeki anlamın gerisine bakmamız gerektiğini kastetmekteyiz.”³⁵⁰

Metin, her şeyden önce anlamı olan bir ifadedir, bir anlamın söz veya davranışla dışı vurulmasıdır. İnsan tarafından üretilen her metin, biçimin ve içeriğin bir sentezidir. Biçimini, gramatik yapı oluşturur. İçeriğinde ise bir düşünce, bir anlam bulunur. Anlam form kazanarak metin haline gelir. İnsanın duyguları, düşünceleri, yaşam deneyimleri, kısaca anlam dünyası, yukarıda da değinildiği üzere, ister bir yazıda, ister bir sanat eserinde, ister bir davranışta ifade bulsun, metin haline gelir. Bu metinler, kendilerine özgü dünyalarıyla, ihtiva ettikleri anlam ve değerlerle her zaman başkaları tarafından anlaşılma ve yorumlanmaya ihtiyaç duyarlar. Dilthey, içsel yaşamın, belirtileri aracılığıyla ortaya çıkabileceğini, bu belirtilerin ise çok çeşitli olabileceğini söyler.³⁵¹ Belirtisi olmayan bir durumu anlayamayız, hatta onun varlığından bile haberdar olamayız. Kişinin sevgi, nefret, öfke, kıskançlık gibi duyguları, ancak davranışlarında ifade bulduğu oranda onları anlama imkânına kavuşuruz. Bu duygu ve ruhsal durumlar, ifade bulmasalardı, onları bilemezdik, anlayamazdık, onlar hakkında bir fikrimiz olmazdı. Kuşkusuz bunların en başında yazılı ve sözlü ifadeler gelir. Tabii ki buna resim, müzik gibi her türlü sanatsal ifade biçimini de katmak gerekir. Buradan hareketle söylersek, çocukluğun bir metin haline gelebilmesi için, öncelikle çocuğun kendisini çeşitli şekillerde ifade etmesi gerekir. Sözle, davranışla, eylemle, jest ve mimikle veya bir resim yaparak, bir kompozisyon yazarak, bir soruya cevap vererek kendisini ifade ettiğinde, onu anlama yönünde verilere sahip olu-

³⁵⁰ Hans-Georg Gadamer, “*Tarih Bilinci Sorunu*”, der. P. Rabinow – W. Sullivan, *Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım*, çev. Taha Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 79-105.

³⁵¹ Dilthey, W. *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 108.

ruz. Ne var ki, çocuğun kendini ifade etmesi de bir “ortam” meselesidir. Çocuk ancak kendini rahat hissettiği, kendisini kendi içine kapatmadığı, kimi kaygılarından ötürü kendisinden olmayan davranışlar sergilemediği durumlarda kendisini çocukluğun büyülü ülkesinde ifade etme imkânı bulur. Dewey, çocuğun kendisini ifade etmesindeki bu yanıltıcı öğeye işaret ederek ifade ortamının önemi-ne şu şekilde dikkat çeker: “Doğal eğilimlerin sınırlanmış, engellenmiş koşullar içinde gözlemlenmesi zordur. Bu eğilimler en çok çocuğun kendiliğinden konuşmalarında ve işlerinde, yani konusu belli ödevlerle uğraştırılmadığı ve gözlem altında olduğunu bilmediği anlarda söz ve hareketlerinde kolayca görünür.”³⁵² Aynı konu Locke tarafından şu şekilde dile getirilmiştir: “Ruhun yapısı en iyi çocuklarda anlaşılabilir; çünkü hile ve kurnazlık, bozuk taraflarını ve kötü eğilimlerini yapmacık bir dış görünüşün arkasına gizlemeyi çocuğa henüz öğretmemiştir. Bu yüzden çocuğun doğasını erkenden gözlemlemeye başla ve özellikle bunu baskı ve zorlama altında olmadığı oyun sırasında ve senin uzaklarda olduğunu sandığı zaman yap.”³⁵³ Çocukluğu usluluk, ağırbaşlılık, akıllılık, efendilik gibi büyüklerin görmek istedikleri maskeler altında değil de, çocuğun kendisi olarak görüldüğü durumlarda gözlemek, çocuğu anlamada doğru ifadelere ulaşmanın da yoludur. Yanlış gözlem, yanlış ifadelerin ortaya çıkmasına neden olacak, yanlış ifadeler de çocuğu ve çocukluğu gizleyecektir. Şu halde çocuğu anlayan edebiyat, öncelikle çocukluğun yaşantı ve gözlemine dayanması gerekir. Bu deneyim ve gözlem zayıf olursa, çocuğu anlamanın imkânı da zayıflamış olur.

Şimdi, “Çocuğu ve çocukluğu anlamada hermeneutiğin olası önerileri neler olabilir” sorusuna geçelim ve bunu kimi hermeneutikçi filozofların görüşleri örneklemeye çalışalım.

³⁵² John Dewey, *Demokrasi ve Eğitim*, Çev. M. Salih Otaran, Başarı Kültür Yayınları Dizisi, İstanbul, 1996, s. 111.

³⁵³ John Locke, *Eğitim Üzerine Düşünceler*, çev. Hakan Zengin, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s. 116.

4.1. Friedrich Schleiermacher: Schleiermacher çağdaş hermeneutiğin öncülerindendir. 1768–1834 yılları arasında yaşamış, teoloji, filoloji, felsefe ve pedagoji konularında uzun yıllar dersler vermiş, hermeneutiği, filolojik hermeneutik teolojik hermeneutik ve hukuk hermeneutiği gibi özel türlerinin dışında, genel anlamda insan ifadelerini anlamanın yöntemi olarak temellendirmeye çalışmıştır.

Schleiermacher anlamayı gramatik ve psikolojik olmak üzere iki şekilde ele alır. Ona göre hermeneutik metni doğru bir şekilde anlama sanatıdır. Bu sanatın kendine özgü bir takım koşulları vardır. Bu koşulların başta geleni, bütünlük fikridir. Bu bütünlük fikrinin içine, eseri oluşturan iç ve dış yapı, metnin biçimi ve içeriği, metnin anlamı, gramatik ve dilsel yapısı girdiği gibi, bu ifadeyi üreten kişinin hayatı, yaşadığı çağ, yaşam biçimi, ruhsal, fiziksel ve ekonomik durumu, içinde yaşadığı dönemin tarihsel, kültürel ve geleneksel durumu da girer. Zira “her ifade, ancak ait olduğu hayatla anlaşılabilir.”³⁵⁴

Schleiermacher, “psikolojik anlama” (buna “teknik anlama” da der) ve “gramatik anlama” olmak üzere iki tür anlamadan söz eder. Ne var ki, bunlar ayrı ayrı anlama biçimleri değil, aynı anlama içinde bulunan türlerdir. Dolayısıyla, gramatik ve psikolojik anlama, aynı anlamayı, aynı anlama bütünlüğünü oluşturan anlama biçimleridir. Onların birbirlerine üstünlükleri yoktur, bu nedenle de “eşit”tirler.³⁵⁵ Psikolojik anlamada özne öne çıkar. Bu anlama biçiminde yazarın hangi koşullar içinde ve hangi niyetle metni oluşturduğu söz konusu olur ve anlayan özne metnin yazarını kendi empati gücü ile hissetmeye, kendini onun yerine koymaya çalışır. Gramatik anlamada ise, metnin biçimsel yapısı öne çıkar, “dil” merkezi bir konum kazanır.

Schleiermacher’de metnin, metnin kendisinde bulunulan anlamın anlaşılması söz konusudur. Okuyucu, nesnesini gramatik ve psikolojik olarak anlamaya çalışır. Bu bir “yeniden inşa” sürecidir. Okuyucu anlamı yeniden kurar. Bu kurma işinde, metne kendini katmaz. Anlamaya çalıştığı şey, metin içinde bulunan anlamdır. Bu

³⁵⁴ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutics and Criticism And Other Writings*, s 7, 8.

³⁵⁵ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutics and Criticism And Other Writings*, s. 9 – 10.

anlama kuramında, anlama nesnesi, anlama nesnesinin gramatik ve psikolojik dokusu ve tabii ki bu arada onu ortaya çıkaran bireyin durumu söz konusu olur. Anlamanın merkezinde olan yazardır, anlama yazarın niyetinin anlaşılmasıdır. Anlayan kişinin kendi konumu, tarihsel, kültürel ve geleneksel bağlamı, ruh hali, yaşadığı dönem, içinde bulunduğu koşullar neredeyse hiç söz konusu olmaz. Anlayan öznenin (okurun) kendini anlama ve anlamaya katması Dilthey’da gerçekleşmeye başlar.

Bu anlama kuramından hareketle söyleyebiliriz ki, çocuk edebiyatında, çocuk gramatik ve psikolojik anlamadan hareketle metnin dünyasını, yazarın kendisine sunduğu evreni keşfeder. Burada esas olan, yazarın sunduğu metnin içindeki dünyadır. Çocuk, metnin içindeki dünyaya gidebildiği kadar, o evreni de tanımış olur. Yazarın çocuğu anlaması durumunda ise, çocuğun söz, davranış ve yaşantısını bir metin haline getirme tutumundan hareketle yazarın çocukluğu anlaması söz konusudur. Burada çocukluğu, çocuğun dünyasını, bu dünyaya ait düşünme, algılama, hissetme ve anlamlandırma biçimini tanıyacak ve kavrayacaktır. Psikolojik ve gramatik anlama kuramına göre, bu dünyaya kendisinden bir şey katması, kendi hislerini, kendi düşüncelerini, kendi beklentilerini ve umutlarını eklemesi söz konusu değildir. Çocuk “ne ise o” olarak anlaşılacaktır. Bunu yaparken kendi koşullarından değil, çocuğun koşullarından hareket edecek, çocuğu içinde yer aldığı tarihsel, kültürel, ekonomik ve sosyal çevre içinde, kendi dönemi ve bağlamı içinde anlamaya çalışacaktır. Çocukla kendi arasındaki zamansal, kültürel ve tarihsel mesafeyi empati gücü ile aşmaya çalışacak, bu şekilde çocukluğun büyüğü dünyasına girmeye çabalayacaktır. Bunu yapabilmek için empati gücüne dayanacak, kendini çocuğun yerine koyacak, bu şekilde çocuğun davranışlarını kendi içinde yeniden üretecek, yeniden kuracaktır. Bu durum, yazarın çocukluğa ulaşabilmesinin bir yoludur. Bu yaklaşıma göre, çocuk edebiyatı çocuğun dünyasından söz eder. Orada yazarı, yazarın beklentilerini, yazarın umutlarını, yazarın görüşlerini, yazarın dünyasını değil, çocuğu buluruz, çocuğun dünyasını, çocuğun umutlarını, çocuğun duyguları-

nı buluruz. Yazar bunu kendi içindeki çocukluğu ifade ederek değil, eserinde anlattığı çocuğun dünyasını, bu dünyanın dili ve mantığı ile kendi içinde yeniden üreterek başarır. Bu anlamda, çocuk edebiyatı, çocuğun dili ile çocuğun dünyasını yine çocuğa söyleyen bir edebiyattır. Çünkü bu dünyada bir yalınlık vardır. Büyüklerin karmaşık ilişkilerinin yer aldığı dünyayı anlatmak, çocuğa yabancı bir dünyadan söz etmek olacaktır. O halde buradaki anlama, psikolojik, gramatik (hem ruh hali, hem de söyleyiş biçimi açısından) bir anlama olmalıdır. Yazar çocukluğu anlarken, onun doğasını bozacak denli kendi beklentilerini ve önyargılarını konuya karıştırmamalıdır. Bu nedenle, çocuğun anlaşılmasında, Schleiermacher'ın gramatik ve psikolojik anlaması daha etkili olabilir.

4.2 Wilhelm Dilthey: Wilhelm Dilthey, 1833'te Biebrich'te doğdu ve 1911'de Berlin'de öldü. Felsefe, tarih, tin bilimleri, edebiyat gibi pek çok alanda kitap yazdı ve araştırmalar yaptı. Bugün en çok, hermeneutiği tin bilimlerinin yöntemi haline getirme girişimi ve bu yönde yaptığı çalışmalarla tanınır. Felsefe, psikoloji, sosyoloji, antropoloji, hermeneutik, biyografi, şiir, müzik, hukuk, tarih kuramı, pedagoji gibi insanî üretimler konusunda yazılar yazmış, ürünler vermiştir.

Dilthey, Schleiermacher'ın hermeneutik konusundaki görüşlerini geliştirerek onu doğa bilimleri karşısında insanî-tarihsel dünyayı ve bu dünyanın fenomenlerini bilinme koşullarını inceleyecek olan tin bilimlerinin yöntemi olarak kurmaya çalıştı. “İnsanî-tarihsel dünya”, özce doğal dünyadan farklıdır. Bu tarihsel tinsel dünyayı insan kendisi inşa eder. Onun ortaya çıkışında kendi istekleri, fikirleri, beklentileri, umutları ve kaygıları etkin olur. Dilthey, bu iki farklı alan karşısında kendi tercihini, kendi çabasını, “insanla, insanın dünyasıyla tarihsel ve psikolojik olarak ilgilenme” olarak niteler. Onun anlama kuramının temelinde, “anlayıcı psikoloji” vardır. Anlamanın ortaya çıkışı, bir ilgi ve sempati ile başlar. Kişi bir yaşantıya ilgi duyar, sempati duyar ve onu anlamaya çalışır. Olayı kendi tasavvurunda (imgelem evreninde) yeniden kurar, kendi içinde yeniden tecrübe etmeye ve bu şekilde onu yeniden kurmaya çalışır. Bu yeniden üretim-

dir. Büyük bir olasılıkla, “yeniden üretim” doğal olayların kendilerini tekrar edişlerine karşılık tinsel alandan olaylar kendilerini yinelemez, ama biz onu kendi iç evrenimizde sanki “yeniden oluyormuş gibi, kendimizi de empati gücü ile olayın içine katarak yeniden anlayabiliriz” mantığına dayanan bir durumdur. Bu anlama süreci, ilgi, empati gibi psikolojik öğelerin yanında sezgi gibi bir bakıma esine dayalı doğaüstü bir gücü, tecrübe gibi bir yaşam deneyimini ve kıyas gibi mantıksal bir öğeyi içerir. Anlayıcı psikolojinin en önemli kavramları “ilgi”, “sempati” ve “empati”dir. İlgi sınırlı ise anlama da sınırlı olacaktır. Empati ve sempati sınırlı ise anlama da sınırlı olacaktır. Bazı konular bizim için bir şey ifade etmez. Çünkü ilgi duymayız. Bu aynı zamanda onları anlamak için bir tutumumuzun olmadığı anlamına da gelir. Bunun aksi de olur. Kimi zaman bir konuşmacıyı veya bir metni tüm dikkatimizle, bir kelimesini bile kaçırmadan anlamak isteriz. Sevdiğimiz, ilgi duyduğumuz ve kendisini hissetmeye çalıştığımız bir kişiyi, bir varoluşu anlamamız bizim için daha kolaydır. Dilthey Schleiermacher’ın bir cümlesini tekrarlayarak, “eğer sempati tüm anlayışın temeliyse, o zaman en yüksek anlama sevgiyi gerektirir” der. Bu içsel yakınlık, bu sevgi bağı kaybedildikçe anlamının derecesi de düşer. Sevmediğimiz, ilgi duymadığımız ve kendisini hissetmediğimiz, kendimizi kendisinin yerine koymadığımız kişileri anlayamayız. Bu içsel bağ özellikle edebiyatçılar, tarihçiler ve insan bilimcileri için gerekli bir koşuldur. Bu bağ, insanı insana ulaştıran, insanı insana tanıtan bir yoldur. Çocuk edebiyatında da aynı şey söz konusudur: Yazarın çocukluğa karşı duyduğu ilgi, sempati ve empati, onu farklı bir dünyaya yaklaştıracak, kendisine yabancı olan bu dünyanın vatandaşı olmasa bile gözlemcisi haline getirecek, bu içsel ilginin yoğunluk derecesiyle orantılı olarak çocuğu anlama durumu gerçekleşecek, böylece çocuk edebiyatçısı çocukluğu kendi eserinde yeniden inşa edip onu yeniden üretebilecektir.

Dilthey’in yöntem bilimsel anlama kuramında artık yalnız yazarın değil, okuyucunun dünyası ve yaşam deneyimleri de aktif olarak anlamaya karışır ve kendini metne katar. Okuyucu ve yazar arasındaki, dil, tarih, kültür, deneyim gibi ortak paydalar, metnin anla-

şılmasını kolaylaştırır. Schleiermacher'ın gramatik ve psikolojik anlama kuramında anlamamanın dışında kalan okuyucu, Dilthey'in bu tutumuyla yavaş yavaş metnin anlam dünyasının bir parçası haline gelmeye başlar. Okuyucu, anlarken kendini, kendi dünyasını metne katar, kendi dünyasını yazarın dünyasına ekler. Bu yeniden anlama veya yeniden inşa, mantıksal bir süreç değil, çoğu kez ortak yaşan-tının, tecrübenin ve sezginin kaynaştığı, kavuştuğu bir alandır. İç deneyim ve yaşantı ile ortaya çıkan bu yeniden üretim konusunda Dilthey şunları söyler: “Yeniden üretme ve yeniden kurma süreci-nin öğeleri hiç de sadece mantıksal işlemlerle, örneğin bir analogik çıkarımla birbirine bağlanamazlar. Çünkü yeniden üretim ve yeni-den kurma, hemen hemen yeniden yaşamadır ve yaşamının özel-likle tarihsel / tinsel dünyanın kendisine salt mantıksal yoldan nü-fuz etmek mümkün değildir.”³⁵⁶ Salt rasyonel ve mantıksal bir an-lama, verimli bir almama biçimi olmayacak, hatta kişiyi metni an-lamaktan uzaklaştıracaktır. Verimli bir anlama (yeniden üretim ve yeniden inşa anlamında) ilgi, empati ve sempati ile gerçekleşir. Bu içsel deneyim tüm hermeneutik etkinliğin de temelini oluşturur. Bu yaklaşıma göre çocuğu anlamak, rasyonel bir işlevi, bir kıyaslama, karşılaştırma, ayırma ve birleştirme sürecini değil, bir sevgi, sem-pati ve empati sürecini gerektirir. Dolayısıyla çocuğu salt bilimsel ve mantıksal yoldan anlamaya çalışan yazar onu anlamaktan uzak-laşacaktır. Çocuğu anlamamanın yolu, öncelikle onu sevmek, çocuk-luğu hatırlamak ve ona özlem duymaktır. Yazar onu sevgisi, sevin-ci ve umudu oranında anlayabilir. Sevgisi çocukluğu içsel bir ya-kınlıkla, sempati ve empati ile anlamasını sağlar.

Dilthey'a göre, edebiyat varoluşu betimler, varoluş edebiyatta ifade bulur. Edebiyat, yaşamın tasviri ve ifadesidir. Buradan hare-ket edersek, çocuk edebiyatı da çocukluğun tasviri ve ifadesidir. Ancak bunun gerçekleşmesi, bu sanatı icra eden kişilerin çocuğu anlamalarına bağlıdır. Çocuğu anlamak, çocukluk deneyimine bağ-lıdır. Zengin bir çocukluk deneyimi, çocuğu anlama konusundaki

³⁵⁶ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 36-37.

en verimli donanımdır. Ne kadar ortak deneyime sahipsek, onu o kadar iyi anlarız. Gözlemlerimiz de çocukluğun büyümlü dünyasına ulaşmamıza katkı sağlayabilir. Çocuğu ne kadar çok dinlersek, kendisini ifade etmesine ne kadar çok imkân tanırırsak, onu o kadar iyi anlarız. Bu da sevgi, sabır ve özveri ile gerçekleşecek bir kazanımdır. Dilthey'in anlama kuramına dayanarak söylersek, eser, çocuğun ve yazarın "çocukluk içinde" bulunduğu, kaynaştığı bir varoluş alanıdır. Yazar, çocukla bir yaşantı dünyası içinde buluşur. Ama sadece çocuk değildir, çocukluğu hissedip kavrayabilecek ve bunu sanat bilinci içinde ifade edebilecek bir kişidir de. İşte bu yaratıcı bir anlama eylemidir. Sonuçta anlama sanatsal bir üretim şeklinde ifade bulmaya başlar. Yazar çocuğu anlarken kendini anlar, kendini anlarken çocuğu anlar. Çocuğu kendine, kendini çocuğa katar. Eserde salt çocuk yoktur, salt yazar da yoktur, ikisi birden vardır.

4.3. Martin Heidegger: Heidegger'de hermeneutik dasein'in varlığının analizi, onun varolma biçimini anlama ve çözümleme çabasıdır. Bu yaklaşımı çocuk edebiyatına uyarladığımızda, dasein'in yerini çocuk alır. Bu durumda hermeneutik çocukluğu anlamaya yönelik bir çözümleme, bir çocukluk analizine dönüşür. Burada öncelikle çocukluk, çocuklukla birlikte oyun özelliği, iletişim özelliği, anlama ve anlam verme özelliği öne çıkar. Burada çocukluğun kendine özgü dil ve mantığının anlaşılması söz konusu olur. Heidegger felsefesinin bize vereceği en önemli mesaj, çocuğun ve çocukluğun kaybedilmemesi yönünde olacaktır. Bu durumda çocuk edebiyatı da, çocukluğun, çocuğun varoluşunun sanatsal dilde ifadesi olacaktır.

Heidegger felsefesinin merkezi noktasını oluşturan temel kavramlardan biri "dasein" kavramıdır. Peki, dasein kimdir, nedir? Onun en temel özelliği yani içinde yaşadığı evreni ve kendi varlığını anlama eğilimi göstermesi, bunu kendi doğasında taşımasıdır. Bu anlama iştiağı, geniş anlamda varlığı kuşatır. İçinde yaşadığı evreni anlamak istemekle kalmaz, kendini de kendisi için bir "konu" haline getirir. Bu şekilde varlığı aydınlatma ve ona daha derin bir şekilde nüfuz etme imkânı bulur. "O öyle bir varlıktır ki, yalnızca diğer varo-

lanlar arasında ortaya çıkmakla kalmaz. Daha çok kendi varlığının, kendisi için bir *konu* oluşu gerçeğiyle de ontolojik olarak ayırt edilir.” Bu durum, *dasein*’ın varlığını kuran ve oluşturan bir nitelik taşır. Onun varlıkla olan ilişkisi her zaman anlamak isteyen bir ilişkidir. Varlığı anlama niteliği, *dasein*’ın temel özelliğini oluşturur. Bu anlamamanın içeriği, aslında somut bir nitelik gösterir. O, *dasein*’ın hem çevresi, yani içinde yaşadığı evren, tarihsel, kültürel ve insanî dünya ile ilgili bir durum, hem de bizzat kendisine karşı ilgisidir. Bu anlamak isteyen ilgi, onu niteleyen, karakterini oluşturan bir özelliktir.³⁵⁷

Dasein çözümlemesinden hareketle çocuğun kim ve çocukluğun ne olduğunu soracak olursak, şu tür çıkarımlarda bulunabiliriz: Çocuk gerçekte “atılmanın” en bariz izlerini taşır. Bu atılmışlık durumunda, yabancı olduğu bir dünyada, kaygı ve tedirginlik içinde kendini ve içinde yaşadığı evreni kavramaya çalışır, olup biten şeylere anlam vermeye çalışır. Bütün bilme ve anlama isteği ile varlığa sokulmaya çalışır. Ardı arkası kesilmeyen soruları, bu süreçte kendisine merakın, bilme ve anlama isteğinin, bir noktada kaygı ve korkunun ürünü olarak kendisine eşlik eder. Kendi tarihsel, kültürel, geleneksel ve sosyal dünyasının kendisine sunmuş olduğu ufuk içinde bulunur. Bu ufuk, onu sarıp sarmalar. Dolayısıyla çocukluk belirli koşulları olan ve belirli koşullar içinde ortaya çıkan bir olanaktır. Çocukluğun yaşanması, bu olanığın kendini açması ve kişiye kendini sunması ile ilgili bir durumdur. Bu anlamda çocukluğun yaşanması da bir olanaktır. Bu da kökenini tarihsel, kültürel, geleneksel ve sosyal dünyada bulur. Bazı ortamlarda, çocukluk imkânı gerçekleşmez, çocukluk çocukluk olarak değil de bir nesne ya da tahrif olmuş bir yaşantı olarak ortaya çıkar. Oysa çocukluk nesneleşmemek ve nesneleştirmemektir. Dünyaya bir içtenliğin, bir oyunun, bir araçsallaştırmamanın penceresinden bakabilmektir. Çocukluk, bozulmamış, sahilliğini kaybetmemiş, içtenlikli yaşamdan uzaklaşmamış, kendine yabancılaşmamış, varoluşunu maskeleyememiş, içtenliğini yitirmemiş, dünya ile araçsal bir bağlamda iletişime geçme-

³⁵⁷ Martin Heidegger, *Being and Time*, tr. J. Macquarrie – E. Robinson, Blackwell Publishing, Oxford-Cambridge, 1995, s. 32.

miş yaşantıların ülkesidir. Çocuk edebiyatı da, sanatsal açıdan varlığın anlamını, tam da burada, bu dünyanın ifadesinde bulur. Ancak bunu çocukluğa yabancılaşmadığı, onun içtenliğinden, düşselliğinden uzaklaşmadığı, çocukluğu nesneleştirmede olduğu oranda başarabilir. Burada bulguların, çocuğun saf haldeki varoluşudur. Ve bu varoluş, sürekli olarak kendisi olmaktan çıkıp bir yetişkinin varoluşu olmaya eğilim duyar. Yazar, bir çocuğun varoluşu adına bir yetişkinin varoluşunu yazdığında, onu kendi otantik, sahici yapısından uzaklaştırıp sahteleştirilmiş ve içeriksiz hakle getirmiş olacaktır. Bu da onun bir varoluş olmaktan çıkıp bir nesne ve araç haline dönüşmesi demektir. Çocuk edebiyatında dasein'ın içeriğini dolduran, “sanat eserinde varolan” çocuktur. Kuşkusuz bu “yetişkin edebiyatı”ndaki yalnızca bir sözcüğün değişmesi, ya da edebiyatın yanına yeni bir sözcüğün eklenerek edebiyatın çocuk edebiyatı olması değil, bütün bir dilin, bütün bir dünyanın, bütün bir kavrayışın, bütün bir bilgini değişmesi demektir. Çocuk edebiyatı, dilin, dünyanın, konuşanın ve kendisiyle konuşulananın, kısacası tüm varoluş evreninin baştan sona yeniden tanımlandığı, yeni bir bilinçle, yeni bir bakışla görüldüğü bir edebiyattır.

Burada şunu düşünmek gerekir: Çocukluk bir olanaksa, çocuk edebiyatı da bir olanaktır. Yazar ve okuyucu olmak da bir olanaktır. Ve her olanak belirli koşullar içinde ortaya çıkar. Dolayısıyla çocuk edebiyatının çocuğun varoluşu kadar yazar ve okuyucunun varoluşu da çocuk edebiyatını besleyen damarlar arasındadır. Çocuk edebiyatı çocuktan bağımsız olamayacağı gibi yazardan, onun çocukluk deneyiminden de bağımsız olamaz. Çocukluk nasıl ki belirli koşullar içinde varlık kazanırsa, yazarlık ve okuyuculuk da belirli koşullar içinde varlık kazanır. Çocuk edebiyatı bu koşulların, bu varoluşların estetik bir değer içinde bir raya gelmesinin ifadesidir.

Sonuç

Çocuk edebiyatına, çocuk edebiyatı olma niteliğini kazandıran, bu yazı biçiminin okuyucu kitlesinin çocuklar olması değildir. Bundan önce, bu türe çocuk edebiyatı olma niteliğini kazandıran, diğer edebî ve sanatsal türlerden ayıran özellik, çocukluğun kendi-

ne özgü dünyasını anlatmasıdır. Onun çocuk edebiyatı olabilmesi için çocukluğu anlatması yetmez, çocukluğu çocukluğun dili ve mantığı ile anlatması da gerekir. Yazarın çocuğun dünyasını anlayabilmesi için, öncelikle onu anlayabilecek bir dünyasının, sevgi, sabır, sevinç ve ümit gibi olumlu değerlerinin olması gerekir. Yazı, ancak bu olumlu değerler sayesinde çocuğun iç âlemini zenginleştirecek, duygularını eğitecek, sevgisini besleyecek, ümidini çoğaltacak bir ana kaynağa kavuşabilir. Çocuğu sevmeyen ve geleceğe dair umutları olmayan bir kişinin çocuklar için yazmasının ikna edici bir nedeni olamaz. Çocuklar için yazan kişide, annelik (erkek bile olsa) hisleri gelişmiş olmalıdır. Bu anlamda çocuk edebiyatçısı olmak, öncelikle yazarlık sorunu değil, bir annelik sorunudur. Annelik hali, çocuk edebiyatının zeminini oluşturur.

ÇOCUK EDEBİYATINDA YALINLIK İLKESİ*

“Çocuğa anlayamayacağı sözler söylemekten sakının.

Siz açık, sade ve yalın olmaya devam edin.

Başka bir lisan kullanmanın zamanı çok geçmeden gelecektir.”³⁵⁸

Giriş

Çocuk edebiyatına temel karakterini kazandıran nitelik “çocukluk”tur. Çocukluk, bu türü hem biçim, hem de içerik olarak belirler. Bu belirleme, “basitlik” ve “içtenlik” olmak üzere başlıca iki şekilde karşılık bulur. Bu makalede, birbirini tamamlayan, bu nedenle de bir arada düşünölmeleri uygun olan bu iki nitelik, “yalınlık ilkesi” altında ele alınacak, çocuk edebiyatında biçimsel ve içeriksel yalınlığın ne olduğu sorusuna cevap aranacaktır.

1. Yalınlık İlkesi

Bir sanat eseri biçim ve içerik olmak üzere iki öğeden oluşur. Palmer, biçimin ve içeriğin bir dünya olarak bölünmez bir biçimde birlikte varlığa geldiklerini ve birlikte oluşturdıkları bu dünyadan bağımsız hiç birinin gerçek bir varlığının olamayacağına işaret eder. Ona göre bu bütün, “anamlı bir bütün”dür.³⁵⁹ Gerçekten de, içerik

* *Hece Dergisi*, Yıl: 2007, sayı:104-105, s. 532-361

³⁵⁸ Jean Jacques Rousseau, *Emile*, haz. Ölkü Akagündüz, Selis Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 146.

³⁵⁹ E. R. Palmer, *Hermenötik*, çev. İbrahim Görener, Anka Yayınları, İstanbul, 2002, s. 42 – 56.

bir biçim (*form*) içinde görünüşe çıkar, biçim de kendisini oluşturan içerikle birlikte varlığa gelir. Sanat eseri salt içeriğe indirgenemez bir düzendir. Onu yalnızca bir anlam nesnesi olarak alırsak, yanılırız. Bu açıdan şu söylenebilir: Sanatsal bütünlük, ne söylendiği kadar nasıl söylendiğinde de ortaya çıkar. Eseri oluşturan bu iki öğe arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Onlar bir arada oluşurlar, birbirlerinden bağımsız varlığa gelmeleri mümkün değildir. Dilthey da bu iki öğenin birlikte ve bir denge içinde meydana geldiklerinden hareketle şöyle bir çözümlemeye bulunur: “Bir eserin ortaya çıkış süreci, tefekkür (*meditation*) ve tertip (*compose*) olmak üzere iki kısma ayrılır. Bir eseri sığ, yüzeysel ya da biçimsel olarak adlandırdığımızda, bu onda pek az tefekkür olduğu içindir. Biçimsizlik de, doluluktan, gereğinden fazla düşünce yoğunluklu olmaktan kaynaklanır.”³⁶⁰ Çocuk edebiyatında bu ölçülü, dengeli ve ahenkli bütünü oluşturan, biçime ve içeriğe bu türe “özgüllüğü” kazandıran özelliklerden en önemlilerini “yalınlık ilkesi” başlığı altında ele alabiliriz.

Biçim ve içerik arasındaki dengeyi sağlayan temel özellik, yalınlık ilkesidir. Yalınlık ilkesi, biçimi içeriğe, içeriği de biçime feda etmeyen, sadeliğin ve içtenliğin birlikteliğinden oluşan basit fakat büyümlü bir güzelliştir. Bu kıvamı, yani sadeliği, basitliği, yalınlığı ve tabii ki aynı zamanda da güzelliği yakalayabilmek kuşkusuz zor ve ustalık isteyen bir iştir. Ne söylendiği kadar, hatta ondan daha fazla nasıl söylendiği ile ilgili olan bu konu, çocuk edebiyatındaki asıl sanatsal öğeyi oluşturur. Denebilir ki, nasıl söylendiği konusu, baştan sona basitlik ve içtenlik, yani, yalınlık ilkesi ile alakalı bir konudur. Ne var ki, buradaki yalınlığın, “basmakalılık”la ilgisi yoktur. Yalınlık üst düzeyde bir yaratıcılığı ve özgünlüğü ifade eder. Basmakalılık ise, bunun tam tersidir. Basmakalıp ifadelerde yalnız dilin imkân ve sınırları örtmekle kalmaz, aynı zamanda zihnin özgün ve yaratıcı düşünme gücü de pasifleştirmiş oluruz. Bu tarza (basmakalılığa) alıştırmak, sıradan olanı, sıradan ifade-

³⁶⁰ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutics and the Study of History*, Ed. Rudolf A. Makkreel, Frithjof Rodi, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1996, s. 232.

lerle sunmak, çocuğun zihnini ve kalbini uyuşturur. *Çocuk edebiyatı, çocuğun “basmakalıp olana” alıştığı veya alıştırıldığı, hayal gücü ve yaratıcılığın yok edildiği bir etkinlik olmamalıdır. Çocuk edebiyatı basitin yaratıcılığını, özgünlüğünü ve güzelliğini arar. Buradaki basit, sadelikteki güzellik, yüzeydeki derinlik, içtenlikteki sıcaklık, naiflikteki olgunluk anlamındadır. Bu haliyle adeta içinde kocaman bir ağaç barındıran tohum gibidir.*

Yalınlık, kompleks ve karmaşık olmayan, dolambaçlı yollara sapmayan, içinde kendi saflığını bozacak öğeler taşımayan, anlamı yüzeyde olan, karmaşık anlam katmanları içermeyen, anlamı aza indirgenmiş olan, anlaşılacak için derin düşünce ve irdelemelere gereksinim duymayan, ayrıntılara girmeyen, dikkati dağıtmayan, bu nedenle de genellikle ilk anlamdan ve basit cümlelerden oluşan bir yapıdır. Çocuk edebiyatındaki yalınlık, konudaki basitlik, ifade-deki basitlik, anlatımdaki basitlik, anlamdaki basitlik gibi özelliklerden oluşur. Bu haliyle metnin anlaşılabilirliğini sağlar. Bunu farklı bir şekilde de söyleyebiliriz: Yalın olmayan bir metnin anlaşılabilirlik seviyesi düşer. Anlayamamanın önündeki en büyük engel, metnin yalın olmayışıdır. Yalınlık ilkesini “biçimsel yalınlık ilkesi” ve “içeriksel yalınlık ilkesi” olmak üzere ikiye ayırabiliriz.

2. Biçimsel Yalınlık İlkesi

Biçim, niceliksel bir kategoridir. Bu nedenle miktar ve ölçü isteyen sorulara verilecek cevapları içerir. Sözelimi, bir yazının türü, uzunluğu ya da kısalığı, cümle yapısı, kurgusu, kullanılan dilin kolaylık ya da zorluk derecesi bu kategori içinde yer alır. Bu farklı öğeleri “ölçüde yalınlık” ve “dilde yalınlık” başlıkları altında inceleyebiliriz.

2.1. Ölçüde Yalınlık: Aristoteles *Poetika*'da, “ölçü”den, bir başka deyişle sanat eserindeki niceliksel yönlerden, sözelimi öykünün uzunluğundan, binanın büyüklüğünden söz eder. Buna göre, büyüklüğün ve küçüklüğün ölçütü, insanın algı düzeyidir. Algı düzeyini aşan bir eser gereğinden fazla büyüktür, algı düzeyinin altında kalan eser ise gereğinden fazla küçüktür. “Güzel ister bir canlı

varlık, isterse belli parçalardan oluşmuş bir nesne olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun düzenini göstermez. Aynı zamanda onun gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır. Çünkü güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bundan ötürü ne çok küçük bir şey güzel olabilir, çünkü kavrayışımız, algılanamayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır, ne de çok büyük bir şey güzel olabilir. Zira o, bir kezde kavranamaz; bakanda birlik ve bütünlüğü sağlayamaz. Güzel olabilmek için nasıl maddi nesnelerin ve canlı varlıkların, gözün kolayca kavrayabileceği bir büyüklükte olmaları gerekiyor, aynı şekilde öykünün de (*mythos*) anımsama gücünün kolayca saklayabileceği belli bir uzunlukta olması gerekir.”³⁶¹

Aristoteles’in, sanat eserindeki güzelliğin temeli olarak gördüğü “ölçü” (*armoni*), yalınlık ilkesi açısından da önemlidir. Çocuğun algı, ilgi ve dikkati sınırlıdır. Uzun süre bir konu üzerinde yoğunlaşamaz, tali anlatımlar karşısında dikkati dağılarak ana konudan uzaklaşabilir, konunun bütünlüğünü algılayamayabilir. Onun dikkatini uzun süre bir nokta üzerinde tutabilmek, gerçekten ustalık ister. Dolayısıyla, çocuk edebiyatındaki yalınlık, basitlik, sadelik ve bunlardan oluşan güzellik, her haliyle çocuğun dikkati, algısı ve ilgisi dâhilinde ortaya çıkar. Bu nedenle, ürünün niceliksel boyutu, çocuğun algı sınırını aşmayan bir nitelikte olması gerekir.

Ölçüde yalınlık kapsamında bir “bütünlük fikri”nden de söz edebiliriz. Bütünlük fikri, olaylar ve durumlar arasındaki doğal geçişlilik (*silsile*) ve mantıksal tutarlılıktır. Başı ve sonu olmayan, dağınık, düzensiz, tutarsız bir anlatım, öyküye yoğunlaşmasını engelleyerek çocuğun okuma zevkini körelteceği gibi, mantıklı düşünme ve hareket etme, neden sonuç ilişkisi kurma, kıyaslama, olayları bir sıra ve düzen içinde algılayabilme yetisini de zayıflatır. Bunu önlemenin en güzel yolu, öyküdeki bütünlüğü, olaylar ve durumlar arasındaki doğal geçişi sağlamak, öykünün uzunluğunu ve kısalığını çocuğun algı düzeyine göre ayarlamaktır. Ölçülülük ilkesinin bu özelliği, yine Aristoteles’in *Poetika*’sında şu şekilde ifade bulur:

³⁶¹ Aristoteles, *Poetika*, Çev. İ. Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s. 27-28.

“Öykünün, kendi özüne uygun bir zevk duygusu yaratabilmesi için birlikli bir bütünden, kendi içinde tamamlanmış bulunan, başı, ortası ve sonu olan bir eylemden oluşması gerekir.”³⁶²

2.2. Dilde Yalınlık: Dilde yalanlık ilkesini “duruluk” veya “sadelik” kavramı ile karşılayabiliriz. Duruluk, anlamın berraklaşmasıdır. Bu da lisanı ilk ve öncelikli anlamı ile kullanmakla sağlanabilir. İnsan ruhunun karmaşık halleri yansımaz ona. Dünya farklı örtüler altında, karmaşık ilişkiler ağı içinde farklı anlamlar kazanmaz. Anlam katmanları mümkün olduğu kadar en aza iner. Ruhun ilk hâli ve benliğin çıplaklaşması vardır onda, insan varlığının her türlü zihinsel birikimin uzağında dünyaya ilk açılımı vardır. Dünya ile ilişkinin dili, yalın bir dildir. Bu haliyle insanoğlunun karmaşık davranışlarını ve ruh hallerini değil, yeryüzünde insan olmanın anlamını en kestirme ve en yalın ifadelerle veren bir dildir. Bu dil, çocuğun gelişimine uygun olmalıdır. Önemli olan ileri ve gelişmiş bir dille değil, çocuğun zihinsel ve bilişsel gelişimine uygun ve ona katkı sağlayacak bir dille iletişim kurmaktır. Bu da, edebiyat metnindeki çok anlamlılığın mümkün olduğu kadar dilin ilk anlamına indirgenmesi, söz içinde ortaya çıkabilecek güzel söyleyişlerin, dilin uzak anlamları üzerinden değil, ilk anlamı üzerinden yapılması ile gerçekleşebilir. Dolayısıyla kullanılan dilin düzeyi de, çocuğun algı ve zihinsel gelişim düzeyine göre ayarlanmalıdır. Yazar hangi yaş grubuna hitap ettiğini bilmeli ve o yaş grubunun zihinsel gelişimini gözden kaçırmamalıdır. Abartılı ve ağıdalı bir dil, dildeki güzelliği sağlamaz. Üstelik anlatımdaki içtenliği savsaklayarak ona zarar da verebilir. Çocuk edebiyatında kullanılan dilin, her haliyle basitin güzelliğinin yansıdığı bir dil olması gerekir. Bu dil, çocukluğun dilidir. Yazar, bu dili seven, anlayan, konuşan, işleyen ve aktaran kişidir.

Edebî ve sanatsal metinler her zaman bir anlam zenginliği ve çok anlamlılık içinde ortaya çıkarlar. Çocuk edebiyatı da, edebî ve sanatsal bir tür olmasına karşın, tıpkı bilimsel bir metin gibi, dilin

³⁶² Aristoteles, *Poetika* , s. 69.

çok anlamlılığını sınırlamak, en aza ve sözcüklerin ilk anlamlarına indirgemek bu türdeki yalınlığın oluşmasına önemli katkılarda bulunacaktır. Buradan şöyle bir sonuç çıkar: *Çocuk edebiyatçısı, sanatçıya göre bilim adamı, bilim adamına göre sanatçı olan biridir.* Bu yalnız kullanılan dilden kaynaklanmaz, bu edebiyatı üreten kişilerin, hem bir sanatçı, hem de bir bilim adamı gibi çalışmak zorunda oluşlarından da kaynaklanır. Onlar, karşılarındaki dünyayı anlamak isterken yalnız sanatsal değil, bilimsel bir tavır da gösterirler. “Çocuk”, “çocukluk”, “yalınlık”, “çocuğu anlamak” gibi terimler felsefî, sanatsal ve bilimsel bir tutumun ifadesidir.

3. İçeriksel Yalınlık İlkesi

İçerikteki yalınlık ilkesi, fikirlerin, duyguların ve heyecanların düzenine ve verilış biçimine dayanır. Dolayısıyla onlar, niceliğe değil, niteliğe ilişkin sorulara verilen cevaplardan oluşur. Burada içeriksel yalınlık bağlamında, “düşüncede yalınlık”, “tiplerde yalınlık” ve “içtenlik” konuları üzerinde durulacaktır.

3.1. Düşüncede Yalınlık: Bu konu, “dilsel yalınlığın” devamı olarak görülebilir. Duygu ve düşüncelerdeki yalınlık, eserin iç dokusunu belirler. Yazar, eserini her şeyden önce bir “sanat eseri” olarak kurar ve bir sanat eserinden beklenen ölçütlere uyar. Çocuk edebiyatçısı, hemen her fırsatta ahlaksal buyrukları yineleyen bir kişi değil, dil, duygu ve ifade açısından sanatsal değeri olan bir eser meydana getirmeye çalışan kişidir. Yalınlık ilkesi metni basitin sadeliği, anlaşılabilirliği ve güzelliği içinde bir metin olarak kurmayı amaçlar. Bunun öncelikli ilkesi şiiri şiir, öyküyü öykü, resmi resim olarak görmek ve bu sanat dallarının kendi özgül kurallarına riayet etmektir. Bir edebiyat eseri üreteceksek onu fikir eseri olmaktan, bir fikir eseri üreteceksek onu da edebiyat eseri olmaktan uzak tutmamız gerekir. Her ürün, kendi türünün doğası içinde ve kendi türünün

³⁶³ Bertrand Russell, *B. Terbiyeye Dair*, çev. H. Dereli, Maarif Basımevi, , Ankara, 1954, s. 24- 245.

kuralları çerçevesinde güzelleşebilir. Bu basit bir kuraldır. Çocuk edebiyatı ürünü de, ancak çocuk edebiyatı içinde ve onun kurallarına uyarak başarılı olabilir. Onu bir düşüncenin, bir mesaj ve dersin taşıyıcısı haline getirmek, bu türün öncelikli amaçları arasında yer almaz. Bir sanat eserinden ne beklenirse, çocuk edebiyatından da beklenebilir. Estetik bir duyarlılık, güzellik ve yaşama duygusu oluşturmak, çocuk edebiyatının öncelikli amaçları arasında yer alır. Russell'ın dediği gibi, “Bir el kitabına yazılabilecek her şey değerlidir. Değerli olan şey güzel edebî eserlerle yakından temasa gelmektir. Öyle bir temas ki, yalnız yazı üslubuna değil, düşünme üslubuna da tesir etsin.” Bu da ancak “iyi” ürünlerle sağlanabilir. “Nihayet iyi edebiyattan gaye haz ve zevk vermektir, eğer çocuklar onlardan zevk almıyorlarsa, bir faydasını göremezler.”³⁶³ Çocuk edebiyatında ahlaki, dini ve kültürel değerler de yer alacaktır, ama bunlar doğrudan değil dolaylı yollarla verilmelidir. Bu tutum çocuk edebiyatı eserini basmakalıp olmaktan kurtarır, bir zekâ, yetenek ve yaratıcılık işi haline getirir. Ahlaki, milli ve manevi değerler her zaman kendilerini koruyacak bir direnç taşırlar kendi içlerinde. Çocuk edebiyatı ise sanat, estetik, kalite ve eğitcilik özelliklerini muhafaza açısından kendini koruyacak ve geliştirecek kişilere ihtiyaç duyar. Onu korumak ve geliştirmek, yalnız edebiyat ve sanatseverlerin değil, eğitimcilerin ve çocukları sevenlerin de görevi olmalıdır.

3.2. Tiplerde Yalınlık: Çocuk edebiyatında tipler bizzat yalınlaştırıcı bir çabadır. “Tip”, bir bireydir, tek başına bir varlıktır, ama davranışları, tutumları, değerleri, fikirleri, dünya görüşü ve yaşam biçimi ile temsil edici bir karakterdir. Dilthey’a göre, önemli ölçüde yazarın kendi kişiliğinden beslenen tipler, yazarın sanatsal gücünü de gösterirler. “Sanatçının büyüklüğü, yaşamın saçıp savurduğu bu kişilerin önemli özelliklerini, ilgi ve yönelimlerini ön plana çıkarabilmesinde, tıpselliği yakalayabilmesindedir.”³⁶⁴

³⁶⁴ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, Çev. D. Özlem, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s. 44.

Edebiyatta, özellikle de hikâye ve roman gibi türlerde, tekil bir konu anlatılır. Olay sevginin, nefretin, kahramanlığın, cesaretin, fedakârlığın veya başka bir duygunun depreşmesiyle ortaya çıkar. Ama bu olay, bu tekil olgu, kendilerine belirli değer ve davranış biçimleri yüklenen tipler vasıtasıyla bir genelliğe kavuşur. Edebiyatın genelliğe kavuştuğu en önemli alanlardan biri, sunulan tipler konusunda ortaya çıkar. Ele aldığı iyi, kötü, soylu, cömert, yiğit, kahraman, cesur, sabırlı, akıllı, uyanık, çıkarıcı, fedakâr, maceracı, vb. insan tipleriyle, edebiyat, diğer insanların da kendilerine katılabileceği modeller ve değerler yaratır. Bu tipler olayın tekilliğine rağmen evrensel nitelikler gösterirler. Bu nedenle, dünya çocuk edebiyatı klasikleri, sahip oldukları iyi ve kötü tiplerle, her ülkede sevilerek okunurlar. Aynı durum, diğer edebî türler için de geçerlidir. Onlara bu evrensel niteliği kazandıran, anlattıkları olaylardan çok, ele aldıkları ve her biri belirli bir değeri temsil eden tiplerdir. Bu özelliğinden ötürü tiplerin belirgin olması, kişiliklerinin belirli değerlerle örtüşmesi gerekir. Verilmek istenen değerler, tipler iyi çizilmediği veya çocuğun zihinsel seviyesine uygun bir yalınlıkta olmadığı zaman, amacına ulaşmaz, hatta istenmeyen sonuçlar da verebilir. Rousseau, *Emile*'de bu bulanıklığın ve karmaşanın doğurabileceği sonuçlara şu şekilde değinir: "Hikâyedeki ahlaki sonuçlar öyle karışık yollardan ortaya çıkıyor ki, bu dolambaçlı yolu takip ederek sonuca ulaşmayı başaran çocuklar öğrendikleriyle fazilete değil, kötülüğe yönlendirilmiş oluyorlar."³⁶⁵ Aynı konu Platon'da şu şekilde ifade bulur: "Çocuk açığı, gizli kapaklıyı ayırt edemez. Bu yaşta duyduklarımız da akıldan çıkmaz, olduğu gibi kalır. İşte bunun için de, çocukların ilk duydukları sözlerin, iyilik yolunu gösterecek güzel masallar olmasına çok önem vermeliyiz."³⁶⁶ Kapalı ve dolambaçlı söyleyişler, derin ruhbilimsel çözümlemeler, ayrıntılı tasvirler ve anlatımlar çocuğun sınırlı olan ilgisi-

³⁶⁵ Jean Jacques Rousseau, *Emile*, 92.

³⁶⁶ Platon, *Devlet*, Çev. S. Eyüboğlu – M. A. Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 70.

ni, algısını ve dikkatini dağıtmaya yeter. “Kapalı” veya “dolaylı söyleyiş”, çocukların dünyasına yabancıdır. Bu nedenle çocuk edebiyatındaki asıl hermeneutik öge, metnin kapalılığının anlaşılması değil, çocuğun dünyasındaki kapalılığın anlaşılmasıdır.

Edebiyat ve sanat eserlerinde tip oluşturmak, bu tiplere belirli değerler, huylar ve davranış biçimleri kazandırmak ve onların iyi bir tasvirini yapmak, sanat eserinin başarı koşulları arasındadır. Ele aldığı tiplerle belirsiz ve bulanık bir görünüm sunan, tiplerini iyi ci-simleştiremeyen, onlara kendi karakterlerine uygun davranışlar kazandıramayan, bu karakterleri davranış ve sözleriyle besleyemeyen ve böylece kendi tiplerini başarılı bir şekilde görünüşe çıkaramayan sanatçı, başarısız bir sanatçıdır. Sanat eserinde bu tiplerin öyle önemli bir yeri vardır ki, sanatçılığı “tip oluşturma” olarak bile tanımlayabiliriz. Öteden beri, sanat eserlerinde böyle tipler yaratılır, onlara davranışlar ve kişilikler yüklenir. Bunun en eski ve en yaygın örnekleri masallardır. Masallarda iyi ve kötü, soylu ve sıradan, cömert ve pinti, cesur ve korkak tipler ele alınır. Mesajlar bu tipler üzerinden verilir, espriler bu tipler üzerinden yapılır. Bu nedenle onlar, yalnız eğlendirici değil, aynı zamanda eğitici bir niteliğe de sahiptirler. Sanat eserleri eğitcilik işlevini bu tipler vasıtasıyla gerçekleştirirler. Bu özelliğinden ötürü, çocuk edebiyatında tiplere belli değerler yüklenilirken dikkatli olunması, yalnız sanatsal değil, aynı zamanda pedagojik bir zorunluluktur. Bu konuda iki örnek verebiliriz. Platon şöyle der: “Masallarda eğri insanların mutlu, doğruların mutsuz olduğunu görüyoruz. Eğriliğini gizlemesini bilen türlü nimetlere kavuşuyor; doğru insansa, başkalarına yararlı, kendisine zararlı oluyor. Bu çeşit sözleri de söyletmemeliyiz şairlere.”³⁶⁷ Aristoteles de *Poetika*’sında tipler üzerinde önemle durur, soylu ve cömert bir kişinin bu özelliğinden ötürü acınacak duruma düşmesinin, seyirci üzerinde doğurabileceği olumsuz etkilere değinir. “Buna göre tragedya ozanının yapacağı şey şudur: Ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermeli; çünkü böy-

³⁶⁷ Platon, *Devlet*, s. 82.

le bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnızca öfke uyandırır, ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa ermiş olarak göstermeli; çünkü böyle bir şey, asla trajik olamaz.”³⁶⁸ Erdemli davranışın ceza göreceği, mutsuzluk vereceği, kötülükle sonuçlanacağı fikrinin pekiştirilmesi, çocuk edebiyatındaki tiplerin çocuk tarafından yanlış algılanmasına neden olacaktır. İyi karakterlerin, sırf erdemli davranışlarından ötürü acınacak duruma düşürülmeleri, çocuğun iç âleminde iyiye, doğruya ve adalete karşı olan güvenin sarsılmasına neden olacak, hep haksızların, kötülerin, canilerin kazandığını ve sevindiğini gören çocuk, kötülüğü, haksızlığı, adaletsizliği, yanlışlığı iyi bir şeymiş gibi algılayabilecektir. Locke’un bir cümlesini çocuk edebiyatına uyarlayacak olursak şöyle diyebiliriz: Çocuk edebiyatçısı, “Öğrencisini pratik gerçekleriyle yüzleştirmeli ve hiçbir insanı gerçekte olduğundan daha iyi ya da daha kötü, daha akıllı ya da daha aptal olarak görmemeyi öğretmelidir.”³⁶⁹

Çocukta soyut düşünme ve algılama gücü, on bir on iki yaşlarında başlar. Belirli değerlerin verilmesinde bu hususun da göz önünde bulundurulması gerekir. Değerlerin somutlaştırılmasında, tiplerin önemli bir yeri vardır. Tipler adeta soyut kavram ve değerlerin cisimleştiği, görünüşe çıktığı, form kazandığı varlıklardır. Belirli değerlerin, belirli tiplere giydirilerek çocuklara sunulması, çocuğun somuta dayalı algılama biçimi açısından önemlidir. Bu değerler bu tiplerden soyulup çıkarıldığında, çocuk için bir takım anlaşılmaz ifadelere dönüşecektir. “Çocuk muhakemeyi, yani iyi ve kötü arasındaki farkı ayırt etmeyi öğrenmeden, ahlak ve sosyal ilişkiler hakkında fikir yürütemez. Dolayısıyla bu çağlarda çocuğa soyut kavramları ifade eden kelimeler kullanmaktan sakınılmalıdır. Aksi takdirde çocuk bu kelimelere yanlış anlamlar yükleyerek yanlış fikirlere sahip olabilir ve yazık ki, küçükken öğrenilenlerin yerine başkasını koymak çok güçtür.”³⁷⁰ Çocuğun zihninde bu değerlerin oluşabilmesi için, tiplere

³⁶⁸ Aristotele, *Poetika*, s. 69.

³⁶⁹ John Locke, *Eğitim Üzerine Düşünceler*, çev. H. Zengin, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s. 104.

³⁷⁰ Jean Jacques Rousseau, *Emile*, s. 95.

önemli görevler düşer. Bu konuda şu söylenebilir: Tipselleştirme, çocuk edebiyatında yalınlığı sağlayan en temel öğelerden biridir.

3.3. İçtenlik İlkesi: İçtenlik, kişinin kendi doğasını yansıtacak, kendi özünü ifşa edecek davranışlarda bulunmasıdır. Yalınlık ilkesini oluşturan öğelerden biri, belki de en önemlisi, içtenlik ilkesidir. Çocuk edebiyatçısı, çocuğa yapmacık bir dünya, sahte ve içtenlikten yoksun tipler sunmamalıdır. Çocuğu, kendi gerçekliğinden (çocukluğundan) kopararak yapmacık bir dünyaya, idealize edilmiş söz ve davranışların abartılı dünyasına sokmamalıdır. Bu, onun hayal gücünü kısıtlama anlamına gelmez. Olsa olsa, Dewey’in “doğayı izleme” kavramı ile ifade edilebilir. Doğayı izleme burada “yapmacıklığın” karşıt anlamı olarak kullanılmaktadır. “Doğayı izleme kavramının geniş ölçüde dışladığı yapmacıklık ise çocukları, ergin insanların ölçütlerine uymaya zorlama girişimidir.”³⁷¹ Çocuğa büyüklerin davranışlarının giydirilmesi, onların sözlerinin söylenmesi, bu yapmacıklığı besleyen davranış tarzları olacaktır. Çocuk edebiyatı ürünlerinde, büyümüş de küçülmüş tipler sunmak, onlara kendilerinden beklenmeyen sözler söyletmek, boylarından büyük işler yaptırmak, çocukluğun doğasını yozlaştıracak, bu tiplerin bir model olarak taklit edilmeleri durumunda ise taklit edenlerde davranış bozukluklarına neden olabilecektir. Gerçekten, anne ve babaların, bu büyümüş de küçülmüş çocuklara neden ilgi duyduklarını, onların bu davranışlarını takdir ve beğeni hisleriyle neden pekiştirdiklerini anlamak mümkün değildir. Çocuk, kendi içindeki çocukluğu yitirip farklı davranışlar göstermeye başladığında ve böylece kendine, kendi çocukluğuna yabancılaştığında, orada bir sorun var demektir. Ondan beklenen davranış biçimi, kendi yaşıyla uyumlu çocukça davranışlar olmalıdır. Bu konuda Rousseau şunları yazar: “Bir de hiç çocuk olamamış, vaktinden evvel olgunlaşmış çocuklar vardır ki, onları tanımak epey güçtür. Çünkü anneler

³⁷¹ John Dewey, *Demokrasi ve Eğitim*, Çev. M. S. Otaran, Başarı Kültür Yayınları Dizisi, İstanbul, 1996, s. 111.

kendi çocuklarının olağanüstü olduğuna o kadar inanmışlardır ve ‘süper’ çocuklar yetiştirmeye kendilerini o kadar adanmışlardır ki, çocuklarının hareketlerinin ve sözlerinin yaşlılarından daha olgun olmasını sevinçle karşılarlar. Oysa çocuk bir çocuk gibi davranmalı ve öyle yaşamalıdır. Yaşlılarına göre büyük laflar eden çocukların arada bir hikmetli söz söylemesine hayret etmemeli.”³⁷²

Çocuk edebiyatındaki içtenlik ve yalınlık ilkesi, çocuğun kendisini sahte örtüler altında gizlemediği, kendisini çocukluğun büyüğü dünyası içinde kendisi olarak dışa vurduğu durumlarda gerçekleşir. Çünkü çocuk edebiyatı, çocukluğun açıldığı ve ifade bulduğu bir alandır. Çocuk, kendisinden beklenmeyen bir olgunlukta görüntüye çıktığında, içtenlik ve yalınlık ilkesi bozulur. İşte çocuk edebiyatçılarının en çok düştükleri yanılgı da budur. Onlar çocuğun saf, içten ve doğal dünyasını tanımak ve bu dünyayı keşfetmek için çaba sarf etmek yerine, kafalarındaki çocuk idesine, onun sahte ve yapmacık dünyasına kolayca dönüverirler. Bu tutum onların eselerinin içtenlikten yoksun bir yapıda ortaya çıkmalarına neden olur. Sahte ortamda, çocuk kendinden olmayan davranışlar gösterir. Bu nedenle çocuğu, çocuğun içindeki çocukluğu gözlemek her zaman ustalık gerektirir. Çocukluk ancak kendinden davranışlar gösterdiğinde içtenlik ilkesine yaklaşır. İçtenlik ilkesi, çocukluğun saf ülkesinden gelen bir esindir. Bu, edebiyat türüne gerçek zenginliğini ve ruhunu katar. Çocukluk mantığının çevirisi yapılmadığında, büyüklerin mantığına göre yazılan her ürün, yalınlık ve içtenlik ilkesinden yoksun kalır.

Çocuk edebiyatı çocukluğu anlatan edebiyattır. Ama onun çocuk edebiyatı olabilmesi için çocukluğu anlatması yetmez, çocukluğu çocukluğun dili ile anlatması da gerekir. Çocukluğun dili ise basit ve içtenlikli bir dildir. Çocuk edebiyatındaki içtenlik, önemli ölçüde yazarın çocukluğu hissedebilmesinde ortaya çıkar. Yazar çocuğun gözü ile görebilmeyi, onun aklı ile düşünebilmeyi, onun kulakları ile işitebilmeyi, onun yüreği ile hissedebilmeyi ve bütün bunları onun dili ile söyleyebilmeyi başardığında, içtenliği de ba-

³⁷² Jean Jacques Rousseau, *Emile*, s. 84.

şarmış olur. Peki, yazar, çocuğun gözü ile nasıl görecektir, çocuğun aklı ile nasıl düşünecek, çocuğun yüreği ile nasıl hissedecektir, çocuğun dili ile nasıl söyleyecektir? Çocuğun dili ile söylemek, çocuğun dilini anlamayı gerektirir. Bu, çocuğa büyüklerin dili ile seslenmenin önüne geçen bir durumdur. Çocukluğu anlama, çocuk karakterlere “büyümüş de küçülmüş” roller biçmenin ve onlara yaşlarından beklenmeyen “hikmetli” sözler söyletmenin önüne geçer. Bu alandaki ustalık, büyüüp de küçülmüş tipler yaratmak ve onları çocuklara model kişilikler olarak sunmak değil, onların kendi büyüülü dünyalarının farkına varmalarını sağlamaktır. Erasmus, bir filozof kadar filozof, bir bilge kadar bilge olan bir çocuktan herkesin nefret edeceğini söyledikten sonra onu bir *monastre* (galat-ı tabiat) olarak niteler ve şu atasözünü hatırlatır: “Çocukta vakitsiz hikmetten nefret ederim.”³⁷³ Çocuk edebiyatçısının görevi vakitsiz hikmetlerle insanları şaşırtan bir “galat-ı tabiat” yaratmak değil, çocuğun içindeki çocukluğu keşfetmektir. Yalınlık ve içtenlik ilkesini yakalamak için daha fazlasına ihtiyaç yoktur.

Sonuç

Aristoteles *Organon* serisinin ikinci kitabı olan *Peri Hermeneias*’ta, “Seste olanlar ruhtaki duygulanımların, yazılanlar da seste olanların simgeleridir” der.³⁷⁴ Buna göre, yazılı ve sözlü ifadelerde dile gelen, yazarın veya konuşanın ruh halidir. Esas olan, içteki ruhsal gerçekliktir. Söz, bu gerçekliğin dışı vurumu, simgelerle ve seslerle işaretlenmesidir. Schleiermacher ise psikolojik anlama kuramında, kullandığı sözcüklerden hareketle bir yazarın iç dünyasına ulaşmanın mümkün olabileceğinden söz eder.³⁷⁵ Ona göre sözcükler yazarın kişiliğinin ve ruh halinin dışavurumu gibidir. Eserin yalınlığı, aslında yazarın kendi yalınlığı, kendi dilinin ve kendi dünyasının yalınlığı olacaktır. Dolayısıyla yalınlık öncelikle yaza-

³⁷³ Erasmus, *Deliliğe Methiye*, Çev. N. Hızır, MEB Yayınları, İstanbul, 1989, s. 21.

³⁷⁴ Aristoteles, *Yorum Üzerine*, Çev. S. Babür, İmge Yayınları, Ankara, 1996, s. 1.

³⁷⁵ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*, Tr. A. Bowie, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, s. 229.

rın kendi dünyasında bir yaşantı olarak ortaya çıkar. Bunun aksini düşünmek zordur: Kendi dünyasında böyle bir yalınlığı ve arılığı yakalayamayan bir edebiyatçı, kendi içinde sağlayamadığı bu nitelikleri ürününe yansıtmakta da zorluk çekecektir. Makalemizi Rousseau'nun şu sözüyle bitirebiliriz: "Eğer çocuk, çorak yaylalardan geçmemiş, ayaklarını kızgın kumlarda yakmamış ve güneşin yakıcı sıcaklığına maruz kalmamışsa, güzel bir sabahın serin havasından sizin kadar etkilenmesini nasıl bekleyebilirsiniz? İşte siz bu yüzden çocuğa anlayamayacağı sözler söylemekten sakının. Daima, açık, sade ve yalın olmaya devam edin; başka bir lisan kullanmanın zamanı çok geçmeden gelecektir."³⁷⁶

³⁷⁶ Jean Jacques Rousseau, *Emile*, s. 146.

YENİ TEKNOLOJİLERİN ÇOCUK EDEBİYATI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ: ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM*

Giriş

Teknoloji hayatımızın hemen her alanına girmiş durumda. Nerede olursak olalım, yaşadığımız ortam, teknoloji ortamı. Büyük küçük, okumuş okumamış fark etmiyor, herkes bu ortamın içinde. Yapılan araştırmalar, yetmiş yıllık bir ömrün yaklaşık on yılının televizyon karşısında geçtiğini söylüyor. İnternet gibi sanal aygıtların da bu zamandan pay aldıklarını söylemek doğru görünüyor. Sadece çocuk edebiyatı değil, geniş anlamda bütün varoluş dünyası, bütün kültürel değerler (edebiyat, sanat, bilim, felsefe, hatta teknolojinin kendisi bile) yeni teknolojilerden iyi ya da kötü yönde etkileniyor. Şu bir gerçek ki, insanın başlangıçtan XX. yüzyıla kadar geçirdiği teknolojik evrim, bu yüzyılda geçirdiğinin yanında küçücük kalıyor. Günümüz teknolojileri inanılamayanı, hayal bile edilemeyeeni sunuyor bize. Gerçek, hayalin önüne geçiyor böylece. Çağımız, yeni teknolojilerin kendilerini denediği, sergilediği, dönüştürdüğü, sınıadığı bir çağ olma özelliği taşıyor. “Hızla gelişip serpmek” sözcüğü yetmiyor ondaki hızı anlatmak için; teknoloji kendi kendisiyle yarışıyor, kendi kendisiyle boy ölçüşüyor. Yürümüyor, uçuyor adeta. Bir yandan yeni teknolojilerin ortaya çıkışı, diğer yandan bunların hızlı bir şekilde yerlerini yenilerine bırakması, büyük küçük demeden bü-

* *Temrin Dergisi*, yıl: 2012, sayı: 53, s. 15-26.

tün bireylerin, teknolojinin hızlı dönen çarkı arasında yaşadıkları anlamına geliyor. Bu da teknoloji üzerinde durup düşünmeyi, bu aygıtı insanî değerlerle anlamlandırmayı, varoluşsal değerlerle zenginleştirmeyi kaçınılmaz kılıyor. Teknoloji çağında, insanın teknolojiyle olan ilişkisi, pek çok açıdan yeniden değerlendirilmeyi bekliyor.

Yeni teknolojilerle edebiyat arasında bir ilişki kurabilmek için, öncelikle teknoloji ve varoluş, ikinci olarak da varoluş ve edebiyat arasında bir ilişki kurmak gerekiyor. Zira teknoloji, bu varoluş dünyasından çıkıyor, yine bu varoluş dünyasına dönüyor; bu dünyadan etkileniyor ve bu dünyayı etkiliyor. İnsan dünyası, teknolojinin tasarlandığı, üretildiği ve yaşandığı bir dünya. Edebiyat da öyle. O da varoluştan çıkıyor, yine içinden çıktığı varoluş dünyasına dönüyor. Varoluşun bir yanında teknoloji, bir yanında edebiyat var. Teknolojinin gölgesi, varoluş üzerinden yansıyor edebiyata. Edebiyat, varoluşa tanıklık ediyor, varoluşun kendi üzerindeki bilinci oluyor, böylece bir ayna tutuyor ona. Bilincin kendi üzerine katlanması, kendi kendini seyretmesi gibi, insanın kendini anlama çabasında önemli bir rol üstleniyor. Teknolojinin varoluş dünyası üzerindeki olumlu ve olumsuz etkisi, gerek konu, gerek anlatım, gerek basım ve yayım, ama hepsinden daha önemlisi varoluş dünyasına kattığı ruh hali, kazandırdığı mizaç açısından edebiyat alanında da kendini hissettiriyor. Günümüzde varoluş dünyası, teknolojiye bağımlı halde. Öyle ki, teknoloji bu dünyayı üretiyor desek yeridir. Varoluş dünyası teknolojik bir dünya; iletişim ve üretimden oynama ve okuma eylemine varıncaya değin, hemen her eylemimiz yeni teknolojilerin etkisi altında.

Teknolojiyi üreten kişiler, kendilerini onun anlamını üretmekle yükümlü görmüyorlar; olsa olsa teknolojiyi daha fazla geliştirip daha çok insana istihdam sağlamakla yükümlü görüyorlar. Durum, teknolojiyi besleyen ve üreten bilimler için de farklı değil. Teknolojiye bir anlam kazandırmak, onu insan dünyasının değerleri ile buluşturmak, daha çok sosyal bilimlere düşüyor. Teknoloji, bir üretim biçimi olarak fen bilimlerinden yararlanıyor, onların verilerini kullanıyor. O zaman şöyle bir sorun çıkıyor ortaya: Sosyal bilimciler olarak teknoloji ile nasıl, hangi yönden ve hangi bakımdan ilgilen-

meliyiz? Bu soru, acil bir cevap bekliyor bizden. Zira daha çok teknoloji, her zaman daha köklü çözüm anlamına gelmiyor; bazen daha çok çözümsüzlük anlamına gelebiliyor; kimi durumda getirdiği çözümlerden daha büyük sorunlara neden olabiliyor. Bütün bunlar bir anlam ve değer sorununa işaret ediyor. Teknoloji toplumsal ve kültürel bir ortamda, yine bu toplumsal ve kültürel ortama yönelik üretilir. Bu nedenle, pratiğin dünyasına, gündelik yaşantılar alanına aittir. İşte tam da bu nedenle bir “teknoloji etiği”nden söz edilmeli; teknoloji sadece insan yaşamı üzerindeki etkileriyle değil, çevre üzerindeki etkileriyle de, anlam ve değer boyutu da sorgulanmalıdır.

Çocuk edebiyatı demek yalnızca söz ve yazı demek değildir; bir hayat, bir varoluş da demektir. Önce yaşama tutumları değişiyor, sonra dil ve iletişim. Çocuk edebiyatı da değişen bu hayattan payını alıyor. Belki de değişimin rüzgârı en çok onların yüzüne çarpıyor, teknolojiye en çok o duyarlı. Geleneksel temalar, geleneksel iyilik ve kötülük değerleri de değişiyor. Teknoloji, yeni tiplerle, yeni yüzlerle, yeni temalar ve yeni değerlerle geliyor. Görüntü teknolojilerinin sunmuş olduğu dünyayı anlayabilmek için eski kategoriler işe yaramıyor, yeni kategorilere ihtiyaç duyuluyor. Teknoloji, insana doğa içinde bir varoluş evreni hazırlıyor. Çoğu kez doğa ile mücadele içinde, doğayı yıkarak ve yeniden inşa ederek yapıyor bunu. Edebiyat ise varoluş dünyasını anlatır, varoluş dünyasından söz eder. Dolayısıyla yeni teknolojilerle çocuk edebiyatı arasında bir bağ kurulacaksa, bu varoluş dünyası üzerinden olmalıdır. Bu kapsamda sorulabilecek sorular şunlardır: (1) Yeni teknolojiler varoluş dünyasına nasıl yansır? (2) Bu yansıma çocuk edebiyatında nasıl karşılık bulur? (3) Yeni teknolojilerde dil ve gerçeklik bağıntısı nasıl kurulur? (4) Yeni teknolojilerin çocuğun gerçeklik algısının oluşumundaki etkisi nedir? (5) Görüntü ve iletişim teknolojileri bağlamında teknoloji ve edebiyat ilişkisi nasıldır? (6) Edebiyatın yeni teknolojilere, özellikle de “teknoloji etiği” bağlamında sunabileceği katkılar var mıdır? Bu yazıda, bu ve benzeri sorular üzerinden yeni teknolojilerin çocuk kültürü ve edebiyatı üzerindeki etkileri ele alınacak, bu şekilde bir tür “teknoloji eleştirisi” yapılacaktır.

1. Teknoloji ve İnsan Doğası

Teknolojinin özünde “iyi niyet” vardır. Bu iyi niyet onun anlamını oluşturur. Zira “maharet, ustalık, sanat, pratik bilgi”³⁷⁷ gibi anlamlara gelen *techne* sözcüğünden türeyen teknoloji, insanın doğa ile olan mücadelesinde kendi lehine ürettiği bir aygıttır. Bilimle birleşen *techne* günümüze değin doğa ile mücadelesinde insana destek vermiştir. Teknolojinin etki ettiği doğa, yalnız fiziksel evren değildir, insanın kendi doğası da buna dâhildir. İnsan korumasız, fiziksel anlamda donanımsız doğmuştur. Pençeleri ve kürkü yoktur. İşitme ve görme duyuları sınırlıdır. Uçamaz, hızlı koşamaz, uzun süre açlığa ve susuzluğa dayanamaz. Çıplak ve güçsüz bir varlıktır. Ama bütün bu eksikliklerini kapatacak bir özelliğe, kendisiyle araç gereç üretecek “akıl” özelliğine sahiptir. Aklıyla bilgiyi, bilgiyle de teknolojiyi üretir. Bu sayede hem doğaya, hem de kendisine egemen olur; hayata daha güçlü bir şekilde tutunur. Kendi gücüne ürettiği araç ve gereçlerin gücünü de katar. Bu durum ona inanılmaz bir yeti kazandırır: normalde göremeyeceğini görür, duyamayacağını duyar, tutamayacağını tutar, yapamayacağını yapar, bilemeyeceğini bilir hale gelir. Böylece teknoloji onu tamamlar, donatır, eksikliğini giderir, yeryüzündeki yerini sağlamlaştırır ve giderek doğa üzerinde egemen bir konuma yükseltir. Bu egemenliğin sınırı doğadan insanın kendi hayatına doğru uzanır ve sonunda onu da içine alır. Modern dönemin karakterini yansıtabilecek olan “bilmek egemen olmaktır” anlayışı, en somut ifadesini teknolojide bulur. İşte yeni teknolojiler, bilimin en son verileri ile oluşturulmuş teknolojilerdir.

İnsan ve doğa ilişkisi, teknolojinin sağladığı imkanlarla birlikte doğal mecrasından çıkmıştır. Yeni teknolojiler insanın görme, algılama ve hissetme kapasitesini artıran, ona gücünün üstünde bir güç, yeteneğinin üstünde bir yetenek kazandıran teknolojilerdir. İnsan gözüne teknolojinin gözünü de ekler, böylece evrenin derinliklerini görebilir. Kulağına teknolojinin kulağını da ekler, normalde işi-

³⁷⁷ Francis E. Peters, *Greek Philosophical Terms*, New York University Press, New York, 1976, s. 190.

temeyeceklerini işitebilir. Aklını ve zihnini teknoloji ile destekleyerek bilemeyeceklerini bilir, anlayamayacaklarını anlar hale gelir. Teknoloji, insanın kapasitesini artırır, geliştirir. Ama sonuçta yine de kendisi olarak kalır; teknolojinin gözlüğünü çıkardığında gözleri yine bir insanın görebileceği kadar görür, kulakları yine bir insan işitebileceği kadar işitir. Teknoloji ne kadar gelişirse gelişsin, insan kendi doğası içinde kalır; değişen şey teknolojinin sunduğu kapasitedir. Teknoloji vasıtasıyla daha çok işitmek, daha çok görmek, onda insan olma niteliği açısından bir evrim yaratmaz. Daha çok işitmek onu daha çok insan yapmaz; daha çok görmek, daha çok bilmek ve daha çok teknoloji üretmek de öyle. İnsan, yeryüzüne kattığı anlamı zenginleştirerek daha fazla insan olmanın yoluna girebilir. Teknoloji için değer üretmek, insanın kendi dünyasını anlamlandırma çabasına katılır. Zira bilim nasıl teknolojiyi üretiyorsa, değerler dünyası da öylece anlamı ve mutluluğu üretir.

2. Teknoloji, Dil ve Gerçeklik

Yeni teknolojiler, ileri bilgi ve tecrübe birikimi sonucunda ortaya çıkan teknolojilerdir. İletişim ve ulaşım teknolojileri bunlardan ikisidir. Onlar insanın doğa karşısında kazandığı zaferi de simgeler. Bu sayede insan ve doğa ilişkisi kendi doğal mecrasından çıkarak masalımsı, büyüsel bir nitelik kazanır. Bu da insanda olduğundan daha büyük ve daha güçlü olduğu izlenimini uyandırır. İnsan, doğadan ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın, gerçeklik alanına ne kadar yabancılaşırsa yabancılaşsın, yine de ona bağlı kalmaktan, onun yasalarına boyun eğmekten kurtulamaz, Yeryüzü gerçekliği, onun yurdudur. Yeryüzünün imkân ve koşullarına bağlılık, insan varoluşunun temel karakteristiğini oluşturur.

Yeni iletişim teknolojilerinin çeşitli tarz ve ruh halleri vardır. Bunlardan ilki, fantezi nesneler yaratmaya elverişli olmasıdır. Yeni teknolojilerin yarattığı dünya, yapay bir dünyadır. Kimi durumda bize kendi doğamızı unutturacak denli abartılıdır. İzlediği filmlerden esinlenerek uçmaya çalışan, parmağında var olduğunu sandığı sihirle istediği her şeyi yapabileceğini düşünen çocuklar, bu-

nun kanıtı gibidir. Bu yabancılaşma, yaşla ters orantılıdır: ileri yaşlarda az, çocukluk ve gençlik döneminde daha fazladır. Zira dünya onların zihninde henüz kurulma aşamasındadır. Dünya tasarımı zihinlerinde yeni oluşmaktadır. Gerçeklik alanı, bu fantezi görüntülerle tanındığında, onunla bağlantı kurmak zorlaşabilecektir. Gerçeklik duygusunu kazanmadan, gerçekliği yıkan, tahrif eden görüntülerle karşılaşmak, pedagojik anlamda da yanlış olacaktır. Gerçeği bozan, eğen, tahrif eden sürreel, absürt, akıldışı görüntü ve efektler, yaşamak ve mutlu olmak için gerçeğin yeterli olmadığı, bunun için insanüstü bir güce sahip olmak gerektiği fikrini uyandırabilir. Bu nedenle, büyü, sihir gibi doğa ve insanüstü güçlere bağlanma eğilimi giderek artar; dünyaya ait değerleri yadsıma, küçük ve hakir görme, yetersiz bulma duygusu öne çıkar; tatminsizlik duygusu pekişir. Bunun sonucunda da ninnileri, masalları, bilmeceleri ve tekerlemeleri ile önemli ölçüde geleneksel dünyanın üretimi olan çocuk edebiyatı, doğal olandan yapay olana, normal olandan sıra dışına, gerçekten gerçeküstüne doğru bir gelişim gösterir.

Yeni teknolojilerde dil ve gerçeklik bağlantısı nasıl kurulur? Görünen o ki, yeni teknolojiler gerçekliği ifade etmek, gerçekliği tanımak ve ona değer katmak gibi bir amaç taşımaz. Aksine gerçeklik evreninin doğasını bozarak daha çok hayret, şaşkınlık, korku ve heyecan uyandırmak ister. Gerçeğe alışkın zihnimiz gerçeküstü görüntülerle çarpılır, şok olur, şaşkınlığa uğrar. Yeni görüntü teknolojileri, bütün marifetini abartılı tip ve figürler yaratmaya adanmış görünüyor. Gerçeklik alanı ile kurduğu bu tutarsız ilişki; şaşırtıcı, heyecan verici, sürükleyici, fakat bir o kadar da gerçeklik alanında karşılığı olmayan, kimi felsefî anlayışlar açısından anlamsız, içeriksiz ve hakikat dışıdır. Anlamsızdır, çünkü kullanılan dilin, ses ve görüntünün gerçeklik alanında bir karşılığı yoktur. Yeryüzü koşullarına bağlı olarak düşünme ve kavrama alışkanlığı kazanmış olan insan zihni açısından, “sanal gerçekliği” anlamlandırabilmek zordur. İnsanüstü bir güçle uçabilmek, binaların yüzeyine rahatça tırmanabilmek, boşlukta yüzebilmek, yeni canlı türleri oluşturabilmek, bütün bu “olağanüstü” görüntüler, normal kategorilerle anlaşılabilecek durumlar

değildir. Görüntü teknolojilerinin sunduğu dünyayı anlayabilmek ve anlamlandırabilmek için yeni bir ontoloji ve gerçeklik anlayışına, yeni kategorilere ihtiyacımız olduğu açıktır. Çocuklar, bu görüntülere, bir gerçeklik bağı ile değil, daha çok hayret, şaşkınlık, heyecan ve macera duygularıyla bağlıdırlar.³⁷⁸

Yeni görüntü teknolojileri, sunmuş oldukları tip ve karakterlerle gücü öne çıkarırlar. Şiddeti, dehşeti, korkuyu, hatta iğrenmeyi, estetik bir değer haline getirirler. Bu durum, algı ve gerçeklik arasındaki mantıksal bağı zayıflatır. İnsanı insana, insanı dünyaya yabancılaştırır. İyi ve kötü algısı bozulur. Abartılı güç gösterisi, kişiyi kendi doğasına yabancılaştırır. Gerçeklik karşısında yetersiz olduğu duygusunu uyandırır. Böylece yeni görüntü teknolojilerinin dünyasında gerçeklik değişir, değerler değişir, beden değişir, dil ve davranış biçimleri değişir. İnsanî reflekslerle değil, olağanüstü güç ve yetilerle donatılmış, soğuk, ruhsuz, mekanik işlem ve komutlarla hareket eden robotumsu tipler öne çıkar. Yeni görüntü teknolojileri, bilimle oluşsa da, bilimle koşutluk göstermez. Çocuk ve gençlere yönelik prodüksiyonlarda büyü, sihir, mitoloji gibi olağanüstü öğelere dönüşlerin yapılması bunun göstergesidir. Aslında masalda da görüntü ve gerçek, söz ve hakikat ilkemi vardır. Masal da ismi olan, fakat gerçekliği olmayan fantezi varlıklar üretir. Masalın dünyası da abartılı güç ve yetilerin dünyasıdır, mantıksal ve reel bir dünya değildir. Buna karşılık yine de etik bir dünyadır. İyilik ve kötülük değerleri nettir. Masallarda da olağanüstü figür ve anlatılar söz konusudur; ancak onlar yine de iyi ve kötü değerleri bağlamında, ortaya çıkan duygusal çeşitlilik açısından insan doğasına yabancı değillerdir. Yeni görüntü teknolojilerinin sunduğu kimi prodüksiyonlarda, özellikle de oyun programlarında “güç”, “öfke” ve “şiddet” üzerine

³⁷⁸ Yeni teknolojiler, bazı açılardan çağın postmodernist eğilimlerini de yansıtır. Bu eğilim bir asıla, öze ve gerçekliğe sahip olmamaktır. Ortada yalnızca görüntü vardır. “Asıl”, “öz” ya da “gerçek”, soru konusu yapılmaz. Üzerinde konuşulabilecek şey, görüntüdür. Buna göre gerçek görüntüye indirgenmiştir. Asıl resim, asıl madde, asıl yapıt, asıl fikir unutulmuş, ortalığı sürekli gelip geçen görüntüler sarmıştır. “Sanal-gerçeklik”, yeni teknolojilerin *ethosunu* yansıtan bir ifadedir.

kurulu bir “yazılım” söz konusudur. Varoluş evrenindeki duygusal çeşitlilik, güce, şiddete, öfkeye ve intikama indirgenir.

İletişim iki özne arasındaki bir anlama ve anlaşılma bağıdır. İletişim teknolojileri, iletişim duygusunda yaptığı dönüşümle, kimi zaman bir iletişimsizliğe yol açabilir. Zira görüntü teknolojilerinde iletişim iki özne arasında olmaktan çıkar, tek özneli bir aygıta dönüşür. Tek yönlü bir iletişim olayıdır söz konusu olan. Her ne kadar oynadığınızı düşünsek de, aslında bizimle oynanıyordur. Her ne kadar kazandığınızı düşünsek de, aslında bir başkasının tasarımı içinde kazanmışsındır. Oyun bizi kapsar, içine alır, bize egemen olur. Bu şekilde adeta oyunun bir nesnesi haline geliriz. Aygıt bizi, bizim dünyamızı varsaymaz. Kendisini dinlemesek de konuşmaya devam eder, her an bizim için kendisini var etmekten geri kalmaz. Bizi dinleyen bir kulak, bizi hissedenden bir yürek, bize tepki veren bir ruh değildir. Ama yeri geldiğinde bizi saniye saniye izleyen yapay bir bilince de dönüşebilir. Bütün bu iletişimsizliklerin sonucunda birbirlerinin yüzüne bakmayı unutan, sokakta yürümekte güçlük çeken insanlar türer. Jean Baudrillard’ın verdiği bilgiye göre, “Kaliforniya’da yerden mantar bitercesine ortaya çıkan tüm cinsel, ruhsal, somatik (*rcyclage*), yeniden kazanım enstitüleri benzer bir amaçla kurulmuştur. Sokaklarda birbirlerinin yüzüne bakamayan bu insanlar için yüz yüze bakma enstitüleri kurulmuş, birbirine dokunamayan insanlarsa birbirine dokunma tedavisi (*contactothérapie*) görmeye başlamış; yürümeyi unutanlar içinse ‘jogging’ keşfedilmiştir.”³⁷⁹ Yeni görüntü ve iletişim teknolojilerinin süper iletişim gücü ve süper aksiyon görüntüleri ile bireyi adım adım iletişimsizliğe ve eylemsizliğe doğru sevk ettiği söylenebilir.

Yeni iletişim teknolojileri ile ortaya çıkan varoluş dünyasında, tanışan fakat gerçekte tanışamayan, görüşen fakat gerçekte görüşemeyen, konuşan fakat gerçekte konuşamayan, birbirlerine ulaşamayan insanların durumları söz konusudur. Yeni teknolojiler yalnızlı-

³⁷⁹ Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2005, s. 30.

ğımızı mı paylaşıyor, yoksa yalnızlığımızı mı artırıyor; bunun sorgulanması gerekir. Gerçek şu ki, ileri iletişim teknolojileri yeni iletişimsizliklere neden olabilmektedir. Bunun sonucunda duyguları, hisleri, düşünceleri, yaşantıları, ihtiyaçları ile birbirlerine bağlı olan insanlar yerine, birbirlerine bağlı olmayan, birbirlerine ihtiyaç duymayan, birbirleriyle görüşmeyen, birbirleriyle kaynaşmayan insanlar ortaya çıkabilmektedir. Oysa edebiyat sözle değil, yazı ile değil, öncelikle yaşamakla başlar. İlk önce yaşamak, hayatı kurmak gerekir, hayatın içinde sözü ve anlamı üretebilmek gerekir; edebiyat daha sonra gelir. Yeni iletişim teknolojileri hayatı fakirleştirmeyecek, bireyler arası ilişkilerin duygusal, varoluşsal boyutunu sarsmayacak bir nitelikte ortaya çıktığında insan dünyasına, edebiyata, sanata, bilime büyük katkılar da sunacaktır. Edebiyata yansıyan, hayatın renkleridir. Hayatın renkleri solduğunda edebiyatın renkleri de solar. Teknolojik yalıtılmışlık, modern yaşamda kendine kolaylıkla taraftar bulabilir. Bu da en çok gündelik hayattan elini eteğini çekme, birey ve toplumla olan iletişimsel ve varoluşsal bağı koparma şeklinde ortaya çıkar. Varoluş alanı ile doğrudan bağlantı içinde ortaya çıkan edebiyat, değişimlerden etkilenir. Yeni teknolojiler varoluş dünyasını, varoluş dünyası da edebiyatı etkiler, oluşturur.

3. Yeni Teknolojiler ve Çocuk Edebiyatı:

Yeni teknolojilerle çocuk edebiyatı arasındaki ilişkiyi bir kaç açıdan kurabiliriz. Sözelimi yazar, bir yetişkin olarak teknolojilerin dünyasında yaşayan bir kişidir. Yalnız yaşama, duyma ve düşünme biçimi açısından değil, yazma alışkanlığı açısından da yeni teknolojilerden etkilenir. Onun teknolojinin dünyasında yaşaması, teknolojinin ürünlerinden olumlu ve olumsuz etkiler alması demektir. Teknoloji, aynı zamanda ona yeni temalar da kazandırır. Zira teknoloji, kültür dünyasının doğadan en çok kopmuş, doğadan en çok uzaklaşmış yanını temsil eder. Bu da yazarı, doğada geçen temalar yerine, teknolojik ortamlarda, bu dünyanın kendi sorunlarından türeyen konular hakkında yazmaya teşvik eder. Bu nedenle “çoban”, “sürü”, “kır”, “tarla”, “ova”, “dağ”, “kulübe”, “köy”, “yoksul adam”

gibi doğal temalar, yerini, çelik kanatlı kuşlara, ışınlayan silahlara, eğilip bükülmeyen kaslara, dünyayı yok etmeye çalışan robotlara, dev böceklerle, gerçekliğe ve doğa yasalarına meydan okuyan yaratıklara bırakır. Teknolojik ortamlar, yeni teknolojik aygıtlar, edebiyatın dünyasına, yeni konular, yeni sorunlar olarak yansır.

Öte yandan elektronik ortam, yazıların ve görüntülerin inanılmaz bir hızla dolaşıma girdiği bir ortamdır. Bu ortamın kullanım biçimine ve niyete bağlı olarak içerik kazandığı söylenebilir. Teknoloji alanı, ilk bakışta yararlı-zararlı, iyi-kötü, olumlu-olumsuz ifadeleriyle nitelendirilemeyecek kadar geniş boyutlu bir yaşantı alanı sunar. Yeni teknolojiler, geleneksel alışkanlıkları, yaşam ve üretim biçimlerini o kadar etkiler ki; okumanın ve yazmanın, anlamının ve hissetmenin tanımı neredeyse yeniden yapılır. Gerek metinlerin dolaşımı, geniş kitlelere ulaştırılması, gerekse eleştirel okuma zemininin oluşturulması açısından, bütün edebiyat ve sanat ürünleri için verimli bir ortam sunar. Hızlı haberleşme, yazılı ve görsel malzemeyi seri bir şekilde dolaşıma sokabilme özelliği ile internet ortamı, çocuk edebiyatı için de verimli bir zemin oluşturur. Öyle ki, yüzlerce, binlerce, on binlerce kitabı okura ulaştırma kapasitesi ile okuma alışkanlıklarını, kitap ve kütüphane kavramlarını kökten değiştirebilecek güçtedir. Artık hacmiyle, kokusuyla, rengiyle elimize alıp okuduğumuz, bazı satırlarının altını renkli kalemle özenle çizdiğimiz, iç kapağına adımızı yazdığımız, imzalayıp bir dostumuza hediye ettiğimiz kitapların yerini elektronik bir dosya olarak gönderilebilen sanal kitaplar (*e-books*) almak üzeredir.

Kitabın biçimi, kokusu, rengi, yazısı, dokunulabilirliği, saklanabilirliği değiştikçe, okuma alışkanlığı, okumanın biçimi de değişmektedir. Kitaba elimizi süremiyoruz, cümlelerin altını çizemiyoruz. Kâğıdın ve mürekkebin kokusunu alamıyoruz. Gerçi bu konuda şunu düşünebiliriz: asıl olan kitaba elimizi dokundurmak değil, onun içeriğini etkili bir şekilde özümseyebilmektir. Okuma eyleminin anlamı daha çok bu etkili buluşmada ortaya çıkar. Kuşkusuz bu tür bir düşünce de doğrudur, ama okumanın yeni teknolojiler açısından taşıdığı daha ileri anlamlar vardır. Elektronik ortamlarla bir-

likte okuma, hayal kurma, tasavvur etme, oyun oynama ve seyretme kültürümüz de değişir. Yeni teknolojiler ve çocuk edebiyatı bağlamında belki de en çok üzerinde durulması gereken konulardan biri de budur.

3.1. Okuma, Oynama ve Seyretme: Edebiyat görüntüden söze gider, gerçeği söz alanında yeniden kurar. Bunu yaparken gerçeklik alanına bağlı kalmak gibi bir koşulu da yoktur. Zaman zaman gerçeği değiştirir, ona ekleme ve çıkarmalarda bulunur; bu şekilde kendi yapısını oluşturur. Ama bir ayağı hep gerçeklik alanında bulunur; oradan hareket eder, eninde sonunda yine oraya döner. Bunu sözle yapar, sözle gerçekleştirir. Sözcükler edebiyatın hücreleri, atomları, yapıtaşlarıdır. Edebiyat dediğimiz yapı bu hücrelerden oluşur. Görüntü teknolojilerinde ise bunun tam tersi söz konusudur. Onlar, sözden görüntüye dönmekle edebiyatı farklı bir form içinde dönüştürürler. Söz, görüntü teknolojisi içinde çözünmeye uğrar. Oysa hayatın kendisi zaten bir görüntüler bütünüdür. Edebiyatçı eserini bu bütünden soyutlayarak çıkarır. Yeniden görüntüye dönmek, belki yeni bir sanatsal form ortaya koyabilir, ama edebiyat açısından bakıldığında, edebiyata değil, bir adım geriye, edebiyatın başladığı noktaya dönmektir. Yeni teknolojilerin bir görüntü ve iletişim teknolojisi olarak ifade bulması, “okumak”tan çok “seyretme” kültürünün yaygınlık kazanmasına neden olur. Bu ise başlı başına üzerinde durulması gereken bir sorun gibi görünmektedir.

Yeni teknolojiler sayesinde resimler, yazılar, uzun ve kısa metrajlı yapımlar, inanılmaz bir hız ve kolaylıkla dolaşıma girebilmektedir. Yalnızca televizyon değil farklı teknolojik ortamlarda da bu yapımların çoğaltılması ve izlenmesi mümkün olmaktadır. İnsan üzerinde, sözcüklerden çok görüntüler etkili olur. Görüntü teknolojilerinin ortamı, sözcüklere değil görüntülere dayalı iletişimi mümkün kılar. Görüntünün somut yapısı, özellikle “çocukluk” açısından önem taşır. Zira çocuğun bilişsel gelişimi sözcüklerden, düşüncelerden çok görüntüye eğilimlidir; o, görüntüyü sözden ve yazıdan daha kolay algılar. Bu nedenle, yüzyılların eğitim tecrübesi, somut-

tan soyuta, basitten karmaşığa, yakından uzağa ilkesinde ifade bulur. Görüntü, çoğu kez algılanabilirlik düzeyi ile sözlü anlatıma göre daha kolay özümseme imkânı sunar. Çocukluk döneminde, bilişsel ve duyuşsal ortamın oluşumunda, alınan görüntülerin, izlenimlerin önemli etkisi vardır. İzlenimler kavramaların, bilgi ve düşüncelerin oluşumuna katkı sağlar, somut düşünceyi güçlendirir, soyut düşüncenin oluşumunu hızlandırır.

Eğitimciler ve sanat kuramcıları, Aristoteles'ten beri insanın taklit etmeye olağanüstü yetili bir varlık olduğu konusuna vurgu yaparlar: İnsan taklit ederek öğrenir, taklit ederek bir takım ürünler ortaya koyar, taklit ederek doğayı kültüre ve sanata dönüştürür. Taklit etme olayı, kuşkusuz çocuk ve gençlerde daha ileridir. Bu durum, sosyal öğrenme kuramları ile de bağdaşır: Kişi bakarak, görerek, izleyerek, model alarak, özdeşleşim kurarak öğrenir. Görüntü teknolojileri de etkili bir “öğrenme çevresi” oluşturur. Öyle ki, onların, toplumsal davranışların kazanılması konusunda gerçek çevreden (aile, toplum) çok bu “sanal çevre”den (filmler, animasyonlar, çocuk ve gençlik programları, oyunlar, internet ortamı, vb.) etkilendikleri söylenebilir. Geleneksel dünyada, hemen her davranış bireyler, özellikle de çocuklar ve gençler üzerinde “model-ölçüt davranış” olması bakımından hesaba gelmez bir değerdedir; böylece kişiden başkaları için ölçüt olabilecek bir şekilde davranması beklenir.³⁸⁰ Oysa bugün, iletişim teknolojileri sayesinde hiç tanımadığımız çevrelerden, niteliğini tam olarak kavrayamadığımız, bilinç süzgecinden geçiremediğimiz etkiler almaktayız. Hayal ve oyun arasına kesin ayrımlar koyamayan çocuk açısından, sanal dünyanın hemen her görüntüsüne maruz kalması zihinsel, ruhsal ve toplumsal gelişim açısından zararlı olacaktır. Zamanlarının çoğunu, görüntü ve iletişim teknolojileri ile baş

³⁸⁰ “Başkası için ölçüt (*maxim*) olabilecek şekilde davran” buyruğu, Immanuel Kant'ın *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde ortaya koyduğu en önemli ahlaksal ilkelerinden biridir. Sözlü gelenekte de model kişiliğin pedagojik değeri üzerinde ısrarla durulur. Orada da kişiden başkaları, özellikle de çocuk ve gençler için örnek olacak ve onları iyi yönde etkileyecek şekilde davranması istenir. Bu tutum kişinin sosyal sorumluluklarından biri olarak görülür.

başta geçirmeleri, onları yazılı ve sözlü kültürden koparacak, giderek toplum duyusunu zayıf bireyler haline getirebilecektir.

Ses, görüntü ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte, zaman farklı etkinlikler arasında bölüşülmüş durumdadır. Görüntü teknolojilerin sunduğu cazip ortamlar karşısında okumaya daha az zaman ayrıldığı bir gerçektir. Yapılan araştırmalardan anlaşıldığı kadarıyla, çocukların günlük televizyon seyretme zamanı 1 ila 6 saat arasında değişirken okuma zamanı bunun oldukça gerisinde kalmaktadır.³⁸¹ Artık televizyon, zaman alma açısından yalnız değildir, internet de çoktan onun ortağı haline gelmiştir. Televizyon ve internet başında uzun süre hızlı akan görüntü ve işaretlere maruz kalmanın beraberinde getirdiği ve ciddi şekilde tedavi edilmeye ihtiyaç duyan travmalardan, davranış bozukluklarından söz ediliyor. Yalnızlaşma oranı yükseldikçe teknolojiye olan bağımlılık da artıyor, teknolojiye olan bağımlılık arttıkça da daha çok yalnızlaşıyor insan. İletişim teknolojileri sanki kişiden bütün zamanını kendisi ile birlikte geçirmesini isteyen kışkanç bir arkadaş gibi. İlk önce kendisine bağımlı hale getiriyor, sonra sosyal dünya ile bağlarını koparıyor. Bilişsel (zihinsel, dilsel) ve toplumsal gelişimi, hatta yol açtığı beslenme bozukluklarından dolayı bedensel gelişimi bile olumsuz yönde etkilenebiliyor. Saatlerce televizyon ya da internet karşısında olmanın yol açtığı hastalıklardan, krizlerden, bedensel deformasyonlardan söz ediliyor. Yeni iletişim teknolojileri, reklâm, ticaret, siyaset ve propaganda için de uygun bir ortamdır. Üretimden tüketime, yeni alışkanlıklardan yeni davranış biçimlerine varıncaya değin, özellikle psikoloji, sosyolo-

³⁸¹ Ayşe Gül Aksaçoğlu ve Prof. Dr. Bülent Yılmaz'ın "Öğrencilerin Televizyon İzlemeleri ve Bilgisayar Kullanmalarının Okuma Alışkanlıkları Üzerine Etkisi" başlıklı makalelerinde öğrencilerin televizyon seyretme ve bilgisayar kullanma alışkanlıklarına yönelik veriler yer almakta ve bu alışkanlıkların okuma alışkanlığı üzerindeki etkilerine yer verilmektedir. Buna göre okuma sıklığı ile televizyon seyretme ve bilgisayar kullanma sıklığı arasında bir ters orantı vardır. Televizyon ve bilgisayar, "okumama nedenleri" arasında yer almaktadır. Kitle iletişim araçlarının okuma kültürü üzerindeki etkilerini ayrıntılı bir şekilde ele alan bu makale için bkz. *II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu*, (Hazırlayan: Prof. Dr. Sedat Sever), Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 2007, s. 523.

ji ve güzel sanatların verilerinden de yararlanarak, çeşitli amaçlara yönelik bireyin davranışlarını yönlendirmek (denetlemek, belirlemek) mümkün hale gelebiliyor. Böylece yeni teknolojilerde özgürlük alanı, kendine köklü bir bağımlılık merkezi buluyor.

Okuma yerine seyretme eyleminin tercih edilmesinin çeşitli nedenleri olabilir. Sözelimi, seyreden kişi okuyan kişiye oranla daha az enerji harcar, zihinsel olarak daha az yorulur, buna karşılık daha çok eğlenir, daha çok heyecan duyar. Daha az zihinsel efor demek, insanın kendi zihnini daha az kullanması demektir. Okuma, zihni etkin kılan bir eylemdir. Bu durum seyretmede de vardır, ancak okuma kadar yoğun değildir. Okuma ve seyretme arasındaki bir başka ayrım, “yaratıcılık” konusunda ortaya çıkar. Okumak, zihinsel aktiviteleri harekete geçirmesiyle yaratıcı bir eyleme dönüşür. Okurken kendi yorumumuzu yaparız, kendi hayal gücümüzle metni canlı kılarız, görüntüyü metne ekleriz. Metni kendi duygu ve yaşantılarımızla tamamlarız; esere kendimizi ekleriz. Metni adeta yeniden oluştururuz. Filme çekilen romanların genellikle bizleri tatmin etmemesi, beklenti düzeyimizin yüksekliği, o eseri okurken farkında olmadan ortaya koyduğumuz zihinsel yaratıcılığın seviyesini de gösterir.

Seyretmenin yanına “oynama”yı da katmak gerekir; zira yeni teknolojiler açısından oynamak da seyretmek gibi bir anlam taşır. Gündelik hayatta oynamak, seyretmeye oranla daha etkin, daha aktif bir durumu ifade eder. Ya oyuncu oluruz ya seyirci. Oysa yeni teknolojilerde oyuncu olduğumuzda bile seyirci konumundan kurtulamayız. Yeni teknolojiler oyunun öznesi olarak değil, nesnesi olarak görmek ister kişiyi. Özne, oyunu kuran kişidir. Yeni teknolojiler, oyunu kendisi kurmak ister. Oynarken bir kişi ile değil bir “program”la, bir “yazılım”la oynarız. Peki, nedir bir makine ile, bir yazılımla oynamak? Bir “dokunuş”tur. Fakat bu dokunuş, insanın insana dokunuşu değildir; bir tuşa değildir, bir düğmeye basmadır. Tuşun tepkisi de canlı bir tepki değil, bir “yazılım”dır. Yeni teknolojide oyun ve diyalog, doğrudan insan ve insan arasında değil, insan ve makine arasındadır. Bu yorucu ve karşılığı olmayan, anlamayan ve anlaşılmayan bir diyalogdur. Böylece, “oynamak”

geleneksel anlamını yitirir, iki özne arasındaki diyalog ve temas olmaktan çıkarak mekanik bir yapıya bürünür. Bir makine ile oynarız ve bu edim giderek bizi de bir makine gibi tepki vermeye, duygusal ve insanî refleksleri zayıflamış davranışlarda bulunmaya sevk eder. Oyunun o anda başka türlü yazılması mümkün değildir. Dolayısıyla onun cevabı/tepkisi, bir “anlama”ya, bir “tercih”e, bir “refleks”e dayanmaz; bir tepki bile değildir. Artık bu noktada kim kiminle karşı karşıya gelir, kim kiminle oynar, belli değildir: Oynayan mıyım oynanan mı, oyunun öznesi miyim nesnesi mi; bu yeterince açık değildir. Zira oyunun temeline öznenin koyduğu “niyet” çoğu kez oyunun masumiyetini aşarak bir “istismar”a dönüşebilir.

Sanal ortamdaki seyretme ve oynama, geleneksel anlamda seyretme ve oynama değildir. Teknoloji karşısında bu kavramlar yeniden yazılmış ve tanımlanmıştır. Gerçekliğini yitirmiş bir görüntüler dünyasıdır söz konusu olan. Oyun, insanı bir birey olarak başkası ile iletişime geçirmemektedir. Oysa oyunun gerçek anlamı, bir “karşılaşma” olmasındadır. Başkasıyla iletişime geçme, başkasını anlama ve başkası tarafından anlaşılmadır. Çocuk oyunda başkası ile karşılaşır, başkasının gerçekliğini keşfeder. Kendi oyununda (kendi hayatında) başkalarına yer vermeyi öğrenir. Başkalarının kendi, kendisinin de başkalarının hayatındaki yerini keşfeder. Kendi rolünü ve başkasının rolünü tanır. Roller arasındaki ilişkileri hak, adalet boyutunda, etik bir çerçevede algılamayı ve değerlendirmeyi öğrenir. Bu, “değer” duygusunu oluşturan ve geliştiren bir durumdur. Çocuk “gerçek” oyunda oynarken kendi dünyasını da inşa eder. Bir seçimde bulunur, bir keşif yapar. Seçer ve seçilir. Refleksleri ve mimikleri tanır. Sanal oyun, bu sosyal gerçekliği ortadan kaldırır. Bu durum insanî duyarlılığın zayıflamasına neden olur. Bu da olağan bir durumdur, zira çocuk iletişimde bulunduğu “çevre”nin özelliklerini kazanır doğal olarak. Bu durumda oyun, çocuğun başkasını bulduğu değil kaybettiği, belirli rolleri kazandığı değil bu rollerden uzaklaştığı bir yaşantıya dönüşür.

“Oyun kurma” bir dünya kurmadır, bir yaşantı oluşturmaktır. Bu dünya, çocuğun kendi dünyasıdır. Sanal oyunda ise çocuk pasiftir;

yaratıcı ve etkin değildir: Bir oyun kurmaz, bir oyunu bozmaz, kural koymaz, başka çocuklarla iletişime girmez, bir sorun yaşamaz, bir anlaşmazlığı çözüme kavuşturmak için dil dökmez. Sanal oyun yaratıcılık istemez. Başkaları da aynı oyunu oynayacak, böylece yazılım tüm dünyayı dolaşacak, ticari bir nesne olarak işlev görecektir. Oynama da seyretme gibi pasif, tek yanlı, karşılıklı diyaloga dayanmayan bir etkinliktir. Kişinin yorumu, yaratıcılığı, metne ve oyuna kendisini katması yok denecek kadar azdır. Seyretme ve oynama, artık geleneksel anlamda seyretme ve oynama değil, bir reflektir. Teknoloji karşısında bu kavramlar yeniden yazılmış ve yeniden tanımlanmıştır. Ne okurken, ne de oynarken bir dünya kurabiliriz. Önümüzde bir hız vardır ve yapmamız gereken heyecan ve şaşkınlık içinde bu hıza uygun davranışlar sergilemek, hızın gerisinde kalmamaktır. Aksi halde yeniliriz ve oyun biter.

Böylece oyun insanî sıcaklığını yitirir, bizi başkaları ile bir araya getirmeyen basit ve mekanik bir devinime dönüşür. Oysa edebiyat, insanîliği geliştiren, tüm anlamını bu insanî dünyanın ifadesinde bulan bir sanattır. Edebiyat ancak bu insanî dünyada kendi özgül konumuna kavuşur; bu dünyayı yine bu dünyada yaşayanlara anlattığında amacına kavuşur. Yeni teknolojik aygıtların mekanik dünyası, insanîliği zayıflatır. Bunun nedeni, abartılarla, gerçeküstü, şaşırtıcı ve absürt görüntülerle, inanılmazı ortaya koyarak en üst düzeyde “müşteri” sağlama çabasıdır. Kişi oynarken, okurken, seyrederken farkında bile olmadan bir “müşteri”, bir “tüketici” haline gelir. Oyun biçimi, beraberinde bir yaşama biçimini de getirir. Bu yaşama biçimi, “paylaşma” ve “ötekini hissetme” duygusundan uzak, “kendi kendine” diye nitelendirebileceğimiz “yalıtık” bir yaşama biçimidir. Konuşması, iletişimi, tepkisi, gittikçe kendi içinde ve kendi kendine olan bireyler ortaya çıkar. Öyle ki, yeme içme biçimleri bile “kendi kendine”dir. Bir yazılımla oynarken, kişinin tek başına yiyip içebileceği bir beslenme alışkanlığı ortaya çıkar. Kola, tost, hamburger gibi gıdalar, bu beslenme alışkanlığının ideal yiyecek ve içecekleridir. Birlikte, bir sofranın etrafında yenen yemeklere ayrılacak zaman da kalmaz.

3.2. Çocukluğun Keşfi ve Yeniden Kaybedilmesi: Neil Postman, çocukluğun keşfini matbaanın icadına bağlar.³⁸² Ona göre çocukluk fikrinin gelişmediği ilk ve ortaçağlarda çocukların önündeki ideal, büyükler gibi yaşamak ve davranmaktır. Bu çağlarda çocukluk bir an önce terk edilmesi gereken bir ruh hâli gibi görülmüştür. Matbaanın icadıyla çocuklara yönelik yayımlar, çocukluk fikrinin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Matbaa, yazının seri halde çoğaltılmasını, geniş kitlelere ulaştırılmasını, bu şekilde sözün kalıcı hale gelmesini sağlamıştır. Çocukluğa yönelik yayınlar günden güne çoğalmıştır. Peki, matbaanın keşfi ile birlikte keşfedilen çocuk doğası, görüntü ve iletişim teknolojileri ile yok mu olmaktadır? Yoksa çocukluk kendi içinde bir evrim mi geçirmektedir? Öncelikle söylemek gerekir ki, çocukluğun yok olması için çocuk doğasının yok olması gerekir. Çocuk doğasının da “hayal”den, “oyun”dan ve “bilgisizlik”ten (masumiyet) oluştuğunu varsayarsak, bu doğanın yok olmasa bile bir evrim geçirdiğini söylemek yerinde olur. Zira hayal ve oyun değişmiş, bilgisizlik yerini erken bilgilenmeye terk etmiştir. Yeni görüntü teknolojileri çocuğu ve genci giderek reklâmın, tüketim ve propagandanın aracı haline getirmiştir.

Çocuğun edebiyatla olan ilişkisine baktığımızda, tarih içinde sözlü anlatıdan yazıya, yazıdan görüntüye doğru bir evrilmenin ortaya çıktığını görürüz. Matbaanın icadından önceki dönemi, “sözlü anlatılar” dönemi olarak niteleyebiliriz. Matbaa ile birlikte “yazılı anlatılar” dönemi başlamıştır. Çağımız ise “görsel anlatılar” dönemidir. Görüntü teknolojileri yazılı anlatılar dönemin sonunu getirmese de, onu oldukça zayıflatmıştır. Görsel teknoloji, bir bağımlılık halini aldığı anda, dilsel ve düşünsel gelişimi olumsuz yönde etkiler. Bu teknolojik aygıtlar, algılamayı, anlamayı, yorumlamayı ve eleştirmeyi değil, öncelikle reflekslere dayalı, içgüdüsel davranışların biçimlendirilmesi yoluyla kazanılmış mekanik tepkilerin yinelenmesini esas alır. Görsel uyaranlar karşısında, daha duyumlar algıya bile dönüşmeden organiz-

³⁸² Neil Postman, *Çocukluğun Yok Oluşu*, çev. Kemal İnal, İmge Yayınları, Ankara, 1995, s. 53, vd.

ma mekanik tepkilerde bulunmaya başlar. Psikoloji ve sosyolojinin son verileri, görsel teknolojinin sihirli değneği ile buluşunca belirli bir yönlendirme ve koşullamanın ortaya çıkması kaçınılmaz görünüyor.

Görsel iletişim teknolojileri, seyirciden zihinsel yetilerini kullanmasını istemez; zira bu “rating”i düşük bir etkinlik olacaktır. Düşünme değil, daha çok heyecan, daha çok bedensel refleks, “kitle”nin arzuladığı tepki biçimidir. Bu programların başarı durumları, düşünsel ve sanatsal muhtevaya değil, daha çok heyecan ve eğlence faktörüne bağlıdır. Üç yaşından itibaren “sistematik bir dikkatle”³⁸³ televizyon izlemeye yönelen çocuğun üç nedenle yetişkinlerle arasındaki kesin ayrım ortadan kalkar: İlki, televizyon, izleyicisinden eğitim istemez; ikincisi, karmaşık zihinsel ve davranışsal işlemlerde bulunmayı gerektirmez; üçüncüsü, izleyicileri arasında ayrım yapmaz. Postman, çocukluğun yok oluşunu anlatırken, bunu görüntü ve iletişim teknolojilerinin çocukla yetişkin arasındaki farkı ortadan kaldırmasına bağlar. Günümüzde gençlere ve çocuklara yönelik televizyon yayıncılığı epeyce gelişmiş olsa da, (programların çeşitli yaş gruplarına göre kategorize edilmesi, bunun yayından önce çeşitli simgelerle duyurulması, çocuk kanallarının açılması gibi), çocuklara yönelik bir programın yetişkinler, yetişkinlere yönelik programların da çocuklar tarafından “hep birlikte” izlenildiği söylenebilir. Bu durum diğer eğlence türlerinde de böyledir. Bu nedenle çocuk, pek çok konuda erken bilgilenme durumuyla karşı karşıya kalmakta, gereksiz enformasyon yükü altında kendisinden beklenmeyen davranışlar gösterebilmektedir. Bütün bunların sonucunda şu söylenebilir: Bir teknolojik gelişim olarak matbaanın icadı çocuğu keşfetmiş, yine bir başkası, yani görüntü ve iletişim teknolojileri ise onu kaybolmanın eşiğine getirmiştir.

4. Teknoloji Etiği ve Edebiyat

Modern düşünce, değerleri birbirinden ayırmakla işe başlar. Buna göre sanat bilimden, ahlaktan, dinden ve iktisattan bağımsız,

³⁸³ Neil Postman, *Çocukluğun Yok Oluşu*, s. 103.

amacı kendi içinde bir etkinlik alanıdır. Ondan ekonomik bir yarar, ahlaksal bir iyiye, bilimsel ve mantıksal bir doğruya aracılık etmesi beklenmez. Zamanımız, modern düşüncenin etkisi altında olsa da, değerler gittikçe birbirine karışma eğilimi taşır. Günümüzün önde gelen düşünürlerinden Baudrillard, bu durumu şu şekilde dile getirir: “Türlerin karışımı yasası dayatılıyor bize. Her şey cinseldir, her şey politiktir, her şey estetikdir”³⁸⁴ Yani her şey “ekonomik” bir değer taşır, her şey “bilimsel” olduğu iddiasındadır, her şey “sanatsal ve estetik” bir görünüm içinde ortaya çıkar. Artık bu noktada teknolojinin özündeki iyi niyetin yerini kimi istismar edici tutumların aldığı görülür.

Teknolojinin evreni, bir “araçlar evreni”dir. İnsanın gücünü artırabileceği gibi bu gücün kırılmasına da neden olabilir. İnsanî değerlerin geliştirilmesini sağlayabileceği gibi bu değerlerin değersizleşmesine de neden olabilir. Marcuse, bunu, “bugünkü aşamada insan bekli de kendi aygıtı karşısında her zamankinden daha güçsüz” diye dile getirir.³⁸⁵ İnsanın ürettiği teknoloji insana aykırı bir şey salgılıyor, insanın kendi kendisi için problem olma niteliğini daha da artırıyor. Teknolojinin zarar veren boyutlarını törpüleyip insanî bir çerçeve içine almak, değerler boyutunu öne çıkarmak, böylece teknoloji etiğinin güçlenmesine katkıda bulunmak yararlı olabilir. Teknolojinin etik değerleri oluşturulmadığı sürece, niyete ve uygulamaya bağlı olarak insanın kendi eliyle yine kendisine karşı ürettiği bir aygıtı dönüşebilecektir.

Teknoloji şu ya da bu şekilde varoluş dünyasını etkiliyor. Bu durum, doğal ve anlaşılabilir bir şeydir. Fakat bugün ihtiyaç duyulan şey, teknolojinin edebiyatı değil, edebiyatın teknolojiyi etkilemesidir. Teknolojilerden etkilenme şaşırtıcı bir şey değildir. Zira bu etkilenme doğal ve kendiliğinden gerçekleşen bir durumdur. Önemli olan teknolojiyi etkileyebilmektir. Edebiyat ve teknoloji

³⁸⁴ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, Ankara, 2004, s. 14.

³⁸⁵ Bkz. Jürgen Habermas, *İdeoloji Olarak Teknik*, çev. Mustafa Tüzel, YKY, İstanbul, 1993, s. 37.

bağlamında asıl konuşulması ve tartışılması gereken konulardan biri de budur. Teknolojiyi etkilemek, onun gelişmesine daha çok katkıda bulunmakla değil, öncelikle anlam ve değerler dünyasının oluşturulmasına katkı sağlamakla olur. Bu katkı, bizzat teknolojinin gelişmesine yapılacak katkıdan daha önemlidir; zira o harekete geçmiş bir kütle gibi biz istemesek de kendi kendini devindirmeye devam edecektir. Bu nedenle günümüzde edebiyatın her zamankinden daha önemli bir görevi vardır. O da bilim ve teknolojinin nesnel dünyasına bir anlam, değer ve insanlık katabilmek; içinde yaşanan teknolojik evrenin bir insan dünyası olarak ortaya çıkmasına katkı sunabilmektir. Bilim ve teknoloji de bu insanî dünyanın bir parçasıdır, ancak onlar bu dünyayı insan açısından, nesnelerin öz nitelikleri açısından ele alırlar. Bu dünyada konuşan insan değil, “nesnelerin kendisi”dir.³⁸⁶ Edebiyat ise her halükarda bize insanların konuştuğu, yaşadığı anlamlar ve değerler dünyasından söz eder.

Edebiyatın dünyası, varoluşun dünyasıdır. Teknoloji, edebiyatı, bu dünya üzerindeki etkisiyle değiştirmekte ve etkilemektedir. Teknolojideki hızlı gelişim ve bu hızın beraberinde getirdiği telaş, insana olup bitenin anlamının ne olduğunu sorgulama fırsatı vermez. Kâr, fayda, haz, macera, heyecan ve eğlence, görüntü teknolojilerinin öne çıkardığı değerlerdir. Dünyanın, hayatın ve varoluşun anlaşılması çabası, bilgiyle birlikte teknolojiyi de doğurmuş, böylece “doğayı bilmek ona egemen olmaktır” kehaneti gerçeklik kazanmıştır. Ancak, doğa bilimlerine ilişkin bilgi sonunda teknolojik bir yapıya bürünse de, “İnsanın evrenle, eşyayla, birbiriyle ve kendisiyle ilişkisinin anlamı nedir?” gibi sorularla ilgilenmez. Burada kısmi uzmanlık bilgisinin üstüne çıkan; sağduyuyu, vicdanı, etik ve estetik değerleri de kapsayan bütüncül bir bakışa gereksinim vardır. Bu, bilgeliğin bakışıdır. Doğa bilimlerinin ve teknolojinin, anlam üretmek gibi bir amacı yoktur. Çağımızın bilgi konusunda bütün çağları geride bıraktığı doğrudur, ama aynı şeyi bilgelik konusunda söyleyemeyiz. Bilgelik bütünü sezmekle ilgilidir bu da varlığı araştıral-

³⁸⁶ Nermi Uygur, *İnsan Açısından Edebiyat*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 16

laştırmakla değil, kendisini onun uyumlu bir unsuru olarak görmekle ortaya çıkar. Anlamı üreten bilgi değil, daha çok bilgeliktir. Bu nedenle hayatın, varoluşun çeşitli dengeleri ve orantıları içinde teknolojinin anlamını üretmek felsefeye, edebiyata, sanata ve insanın diğer tinsel faaliyetlerine düşer. Edebiyat, varoluşu en net yansıtan bir “ayna” olduğu için, onun yalnız estetik değerden oluştuğunu söylemek yanıltıcı olacaktır. İnsan psikolojisinin, ahlaki eylemlerinin, vicdani tutumlarının tüm ayrıntılarını görürüz onda. Söz konusu anlamın üretilmesinde, bu anlamın yeryüzüne, insanın dünya ile, insanın insanla, insanın kendisi ile olan ilişkisine yansımada, giderek bu anlamın oluşturulması çabasında varoluşun tanığı olarak edebiyata görev düşer. Bu anlam boyutu teknolojinin değerler boyutunu oluşturur. Teknolojiyi üretirken onun değerlerini üretmek de gerekir; bu bilimlerin işi değil, daha çok eğitimin, felsefenin, edebiyatın, sanatın, ahlakın ve diğer tinsel etkinlik alanlarının işidir. İnsanın bilme etkinliği nasıl teknolojiyi üretiyorsa, edebiyat, sanat, felsefe ve diğer tinsel edimler de işte öylece teknolojinin anlamını, değerler boyutunu üretir, üretmesi, gerekir.

Aldous Huxley *Edebiyat ve Bilim* isimli çalışmasında edebiyatın ve bilimin dünyasından söz eder.³⁸⁷ Bilim nesnel ve fiziksel dünyayı enine boyuna incelerken, edebiyat insan dünyasını, bu dünyanın öznel ve tekrarsız yaşantılarını öne çıkarır: Onun ilgilendiği dünya, insanların içine doğdukları, yaşadıkları ve sonunda öldükleri bir dünyadır. İçinde sevgiyi ve nefreti, zaferi ve yenilgiyi, umudu ve umutsuzluğu tanıdıkları bir dünyadır. Acıların ve zevklerin, tutkuların ve çatışmaların, toplumsal dilin ve hiç kimseyle paylaşılmayan duyguların dünyasıdır. Böylece bilim insandan yoksun bir dünya inşa ederken edebiyat insanî dünyanın, insan açısından yeniden üretilmesine, değerlerinin yeniden ve daha güçlü bir şekilde inşa edilmesine katkı sağlar. Burada teknolojinin konumunu saptayabilmek önemlidir. O konum teknolojinin doğadan çok

³⁸⁷ Aldous Huxley, *Literature and Science*, Harper & Row Publishers, 1963.

insan dünyasına ait devasa bir güç olmasıdır. Burada etik boyut taşıyan şey, bu gücün insanî değer çerçevesinde kullanılması, bu şekilde insanî duyarlılığın korunmasıdır. Edebiyat bu gücün vahşileşmesi karşısındaki vicdani refleksi temsil eder.

Edebiyatçılar, insanî değerlerin unutulduğu, gücün bir şiddet aracı haline geldiği dönemlerde, sağduyunun ve vicdanın sesi olarak ortaya çıkmışlardır. Her zaman güzelliğin, iyi niyetin, sağduyunun, ahlaki ve insanî değerlerin savunucusu olmuşlardır. Sorun teknolojiye insanî bir boyut katabilmektir. Her zaman insanın yaşama evreninin tanıdığı olan ve bütün varlık sebebini bu tanıklıkta bulan edebiyat, teknolojiadaki insanî niteliğin, “insan açısından olma” bilincinin gelişmesine katkı sağlayabilir. Artık burada söz konusu olan teknolojinin edebiyat üzerindeki etkisi değil, edebiyatın teknoloji üzerindeki etkisidir. Edebiyatın insan gerçekliğini (duygularını, sağduyusunu, yaşama hallerini) unutacak denli teknolojinin etkisine girmesi, onun zayıflığı olacaktır. Bu şekilde insan dünyasına yabancılaştığı gibi kendisine de yabancılaşacaktır. Önemli olan teknolojik gelişmelerden etkilenmek değil, teknolojiyi etkileyebilmektir. Edebiyat eseri, kendi gücü oranında teknolojiyi etkileyebilmelidir. Bugün edebiyata düşen görev, her zamankinden daha çok teknolojiye kendi özündeki “iyi niyet”i hatırlatmak ve onun insanî bir ortam içinde gelişmesine katkı sağlayabilmektir. Dolayısıyla teknoloji, anlamlandırılmaya ve yorumlanmaya ihtiyaç duyar. Onun anlamlandırılabilir ve yorumlanabilir oluşu, gerekçesini, insan dünyasına ait bir ürün olmasında bulur. Teknolojinin anlamı, “iyi niyetle”, doğa karşısında aciz durumda bulunan insanı destekleme ve güçlendirme potansiyeli ile doğrudan ilgilidir. “İyi niyet” ortadan kalktığı zaman, teknoloji kendi özünü ve doğasını kaybedecek, giderek vahşi ve yabani bir güce dönüşecektir.

Kullandığımız teknolojiyi bir anlam dairesi içine almamız, onu insanî değerler çerçevesinde değerlendirmemiz önemlidir. Aksi halde onun kendi kültürünü ve değerlerini oluşturmasını beklemek, kimi istenmeyen gelişmelere neden olabilecektir. Teknolojinin insanı değil, insanın teknolojiyi kullanması ve yönlendirmesi önemlidir. Nurettin

Topçu, *Kültür ve Medeniyet* adlı eserinde, bu konuya şu şekilde işaret eder: “Teknik, kültürden sızan bir usare idi, kültür ağacının yetiştirdiği bir meyve idi... Teknik daima kültürün biraz gerisinde, onun emirlerini bekler vaziyette olacak, zira aksi hal tehlikelidir. Kültürün işaretlerini dikkatle takip edemeyen teknikten kör ve yıkıcı bir kuvvet doğabilir.”³⁸⁸ Teknolojideki başlıca etik sorun bu noktada ortaya çıkar.

Teknoloji etiğinden söz etmek, teknolojinin insan dünyasındaki yeri ve anlamından söz etmektir. Onun insan varoluşundaki yerinin ve anlamının ne olduğu konusu, sosyal bilimcilerin alanına girer. Gerçekten de, bugün teknoloji konusunda ihtiyaç duyulan şey, daha çok teknoloji değil, daha çok anlamdır. Teknolojiye ilişkin anlam kuşkusuz onu üretmekten daha değerli, daha anlamlı ve belki de daha zordur. Bugün teknolojiye etik bir zemin bulmak, bunun imkânı üzerine düşünmek ve konuşmak, özellikle teknolojinin nesnesi konumunda olan sosyal bilimler için kendini teknolojiye bir özne olarak katmanın da imkanı olacaktır. Baudrillard, iletişim teknolojilerinde, bugün, daha fazla bilgi, daha fazla haber üretilmesine karşın daha az anlam üretildiği gerçeğinden söz eder.³⁸⁹ Bir şeyin anlamını üretmek, onu “insan açısından” değerlendirmek, yorumlamak ve anlamlandırmaktır. Yeni görüntü teknolojilerinin ürettiği “hipergerçeklik”, heyecan boyutu yüksek, fakat anlam boyutu düşük bir üretimdir; görünüş açısından kusursuz, lezzet açısından eksik meyveler gibidir. Zira o gerçeklik temelinden yoksundur, gerçekliğin yasalarından ve koşullarından uzaktır. Asıl önemli olan teknoloji ile birlikte teknolojinin anlamını da üretebilmek, ona insanî bir değer de katabilmektir. Bu ise her zaman bize nesnelerin bilgisini veren bilimden daha fazla bir şey söylemeyi, bundan daha fazla bir çabada bulunmayı gerektirir. Bilimde nesnelerin kendisi konuşur; değer ortaya koyma alanında ise sağduyu, insanlık, ahlak, kısaca insanın kendisidir konuşan. İşte tam da bu noktada edebiyat, teknolojinin bir değerler ortamı içine alınması, insanî değerlerle anlamlandırılması

³⁸⁸ Nurettin Topçu, *Kültür ve Medeniyet*, Dergah Yayınları, İstanbul, 1998, s. 19.

³⁸⁹ Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon*, s. 115.

çabasına ciddi katkı sunabilir. Zira edebiyat ve sanat, nesnelerin değil, bizzat insanın konuştuğu, insanın kendisinden söz ettiği, böylece kendi değerlerini yarattığı ve yücelttiği bir etkinlik alanıdır.

Sonuç

Teknolojiden kaçmak, ona karşı durmak mümkün olmadığı gibi anlamsızdır da. Zira o özü gereği insanın yeryüzündeki “zayıf” konumunu güçlendirmek için vardır, zayıflatmak için değil. Nereye gidersek gidelim, ne yaparsak yapalım onun sınırları içinde kalırız. Bugün, insanın dünyası, ileri teknolojilerin dünyası haline gelmiştir. Teknolojiden uzaklaşmak mümkün olmadığına göre, onu insanî değerler içine almak, yapılabilecek en anlamlı eylem olacaktır. Teknolojinin değerlerini üretmek de en az teknoloji üretmek kadar önemlidir. Özünde doğa karşısında insanın yeryüzündeki konumunu desteklemek gibi bir iyi niyet bulunan teknoloji, kendi değerini yaratmadığı zaman yıkıcı bir güç haline gelebilecektir. Burada vurgulanan husus, teknolojiyi kendi içindeki insancıl niyete geri götürmek, ona bu iyi niyeti yeniden hatırlatmaktır. Teknoloji etiği her şeyden önce bu hatırlatmayı ifade eder.

Yeni teknolojiler, küresel sermayenin dönüp dolaştığı, kendi kendisini üretilip çoğalttığı teknolojilerdir. Teknolojiyi tanımlayan, evirip çeviren güç, küresel sermayedir. Bu teknolojilerin kendilerini hızla eskitip yerine yenilerini koymasının temelinde, insanî gereksinimlerden çok küresel sermayenin kendini çoğaltma güdüsü vardır. Sermaye, sürekli olarak teknoloji ile oynayarak kendine yeni damarlar bulmaya çalışmaktadır. Görüntü ve iletişim teknolojileri de küresel sermayenin beslendiği ana damarlardan biridir. Artık, yerel figür ve anlatılar bile küresel sermayeye hizmet etme potansiyeline göre değer kazanır. Nesnelerin değeri sağladıkları kârla ölçülür. Bu durumda Keloğlan masallarının bir çekiciliği kalmaz, Karagöz ve Hacivat nokteleri sıradanlaşır, Nasreddin Hoca’nın maceraları heyecan vermez olur. Küresel sermaye onları da teknoloji ve çağdaş sanatın sihirli değneği ile küresel bir metaya dönüştürebilir; tabii ki kendisi açısından bir yarar görürse. Küresel teknoloji,

küresel temaların, küresel ürün ve bakış açılarının ortaya çıkmasını sağlar. Bu üretimler, getirileri oranında büyük yatırımlara dönüşür. Küreselleşme, küresel bir ürün ortaya çıkarırken yerel olanı ya sermayenin çarkında öğütürerek özgünlüğünden uzaklaştırır ya da büsbütün geri planda kalmasına, unutulup gitmesine neden olur.

Edebiyat denilince, yalnız teknolojiden etkilenen değil, onun anlam dünyasının oluşumuna katkı sağlayan bir çabayı da anlamamız gerekir. Edebiyat, estetik bir bilinç olarak teknoloji ve varoluş kültürünün oluşmasına katkı sağlar. Gerçek bir edebiyat eseri, yalnız sanattan, estetikten oluşmaz; etik ve pedagojiden de oluşur. İnsanî ve vicdani değerler bu güzellik duygusu içinde yer alırlar. Estetik değer, etik ve pedagojik değeri de içerir. Bu husus, çocuk edebiyatı söz konusu olduğunda daha da önem kazanır. Teknoloji etiğinin oluşmasında, vicdani boyutun ortaya çıkmasında, edebiyatın sağlayabileceği katkı, teknolojinin edebiyata sağlayabileceği katkıdan daha fazladır. Bilim teknolojiyi, edebiyat kültür dünyasını üretir. Bu açıdan bakıldığında edebiyatın teknolojiye kazandıracağı insanî boyut, teknolojinin edebiyata sağlayacağı teknik hizmetten daha fazladır. Bugün, edebiyat ve teknoloji bağlamında ihtiyaç duyduğumuz şey, en az edebiyatın teknolojiden etkilenmesi kadar teknolojinin de edebiyattan etkilenmesi ve yararlanmasıdır. İşte bu teknolojinin anlamını ve etik boyutunu kuran bir yaklaşım olacaktır.

SONUÇ YERİNE: FELSEFİ METİN - EDEBİ METİN*

Edebiyat ve felsefe ilişkisi konusunda öncelikle şunu söyleyebiliriz: Felsefe bir düşünme tutumu olarak henüz ortaya çıkmamışken de edebiyat vardı. Bazı edebiyat kuramları, eski zamanlarda insanların sözdeki etkileyicilik özelliğini artırmak için şiirsel bir tarzda konuştuklarını, dolayısıyla şiirin en eski söz sanatlarından biri olduğunu söyler.³⁹⁰ İlk filozoflar da eserlerini şiir tarzında yazmışlardır. Şiirden nesre geçiş, düşüncenin ifadesine imkân tanıdığı için nesri şiirden daha ileri, daha üst bir aşama olarak görenler de vardır. Felsefe rasyonel bir çabadır, evrenin, varlığın, hayatın rasyonel, sistematik, derinlemesine sorgulanması, araştırılması ve bunun bir düşünce geleneği içinde yapılandırılmasıdır. Buradan bakıldığında felsefe, edebiyatın hissiliğinden, tekilci yapısından akılcı, rasyonel ve kavramsal açıklamalara geçişi ifade eder.

Ama şu bir gerçek ki, insan varlığı sadece akıldan, bilgi ve kavramdan ibaret değildir. Onun bir gönül boyutu, duygu boyutu da vardır. Akıl ve duygu, insanî bütünlüğü oluşturan öğelerdir. Edebiyat ve felsefe de işte bu iki insanî özelliğin açılımı, yansıması ve ifade bulmasıdır. Dolayısıyla insan var oldukça edebiyat da, felsefe de var olacaktır. Çünkü onları üreten insan varlığıdır; insanın duyguları, il-

* *Beyaz Gemi Dergisi*, yıl: 2011, sayı: 25, s. 13-16.

³⁹⁰ Bkz. George Thomson, *Şiir Sanatı*, çev. Cevat Çapan, Üç Çiçek Yayınları, İstanbul, 1984, s. 11.

gileri ve meraklarıdır. Felsefenin ve edebiyatın insanın varlık bütünlüğünde, insanın varlık bütünlüğünün de felsefe ve edebiyatta bir karşılığı vardır. Bu karşılık onlardaki “anlam” boyutunu oluşturur.

Her yazı metin değildir. Metin, bir alanda, o alanın yazı özelliklerini yansıtan, özgün ve kalıcılık değeri olan yazılara denir. Bir yazının metin özelliği taşıyabilmesi için, kendi alanının ölçütlerine uygun olmasının yanında alana özgün katkılar sunabilmesi de gerekir. Edebiyat, sanat ve felsefe, bu metinlerle, bu metinler sayesinde gelişir, varlık kazanır. Onların dışında ne felsefe, ne de edebiyat vardır. Bu makale, felsefî metin ile edebî metin arasındaki farkı ortaya koymaya çalışacaktır; bu farklar konusunda bazı saptamalarda bulunacaktır. Bu makale felsefe ve edebiyat arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koyacak, bu şekilde felsefî metin ve edebî metin kavramlarını netleştirmeye çalışacaktır.

Bir Karşılaştırma Denemesi

İnsanın zihinsel ve duygusal dünyasını yansıtan, bu dünyanın ürünü olan çeşitli etkinlik alanları vardır. Bunlardan en önemlisi felsefe ve edebiyattır. Bu iki alan arasında, doğal olarak bir farklılık, özce bir başkalık vardır; ancak bu farklılık bir zıtlık ve karşıt doğallılık içermez. Felsefe kavramların bilgisine, nedir sorusuyla özlere, teorik yapıya, özlerin bilgisine, aklın bilgisine yönelirken, edebiyat varoluşun bilgisine yönelir. Bu nedenle edebî metin betimleyici ve öyküleyici, felsefî metin kavramsallaştırıcıdır. Felsefî metin öykü anlatmaz, olayları, olguları tasvir etmez; daha çok onlardaki kavramsal özlere yönelir. Öz ise sabit, sürekli ve değişmez olandır. *Theoria*’nın yapısı budur. Çünkü o nedir sorusunu sorar. Nedir sorusu bizi, nesnelerin, şeylerin anlamına, düşünsel içeriklerine götürür. Sanat ise nedir sorusunu sormaz, o *varoluşal* alanda kaldığı için kararsızlığın, oluş ve bozuluşun alana aittir. Burada hiçbir şey kalıcı ve sürekli değildir. Edebî metin, zamanı, mekânı ve şahısları ile bir defada olup bitmiş varoluş dünyasına ait tekil karakterli bir olayı, bir yaşantıyı anlatır; felsefe ise varoluş dünyasına inmez, yaşantılara eğilmez. Varoluşa bile kavramsal çerçevede yaklaşır. Kaygıyı, umu-

du ve umutsuzluğu kavramsal düzeyde ele alır. Sadakati, belirli şahıslar düzeyinde değil, bireylerin kendisini içinde bulabileceği kavramsal düzeyde ele alır. Felsefe, tekil yaşantıları kavramlar ve düşünceler içinde yok eder, eritir. Felsefî metin bir düşüncenin izini sürerken edebî metin bir varoluş durumunu anlatır.

Edebiyat bizi varoluş biçimleri ile karşılaştırır; sadece kendi varoluşumuz ile değil, başkalarının varoluşu ile de. Başkalarının yaşam öykülerine duyduğumuz merakın temelinde, başkalarının varoluşu ile zenginleşme, o varoluş deneyimlerini kendi varoluşumuza katma isteği vardır. Bir başka deyişle edebî metin tekil olayları, olguları, hadiseleri anlatır, tekil varoluş durumlarından söz eder. Felsefî metin tekil hadiseler olgular peşinde koşmaz; her zaman bütüncül açıklamalar peşinden gider. Edebiyat Leylâ ile Mecnun'un aşkını anlatır, felsefe ise aşkın ne olduğunu, nereden kaynaklandığını, neye yöneldiğini, insanların niçin âşık olduklarını sorgular. Bütüncül bakış açısı felsefeyi sistem kuruculuğa yöneltir. Felsefî metin sistem duygusuyla hareket eder. Varlığın rasyonel, tutarlı ve sistematik açıklamasını amaçlar. Edebî metinde sistem duygusu yoktur. Varlığı bir bütünlük, tutarlılık içinde açıklamaya yönelmez.

Felsefe ve edebiyat arasındaki çizgiyi çeken en önemli fark, belki de onların türediği kaynağa ilişkindir. Felsefe aklın, edebiyat duygu ve hayalin bilgisidir. Edebî metin yaşantıları, felsefî metin düşünceleri anlatır. Edebî metin duygusal yapıdır; duyguların, hislerin, sezgilerin peşinden gider. Felsefî metin akılsal yapıdır. Varlığı akıl ile açıklamaya çalışır. Felsefî düşünme eleştirel, sorgulayıcı bir düşünme biçimidir. Bu yapı içinde adım adım yürür, adım adım kendi yapısını kurar. Edebiyat, çerçevesini insan aklının çerçevesinden alsa da, öz niteliğini daha çok duygulardan, hayal gücünden alır. Yunan felsefesinde hayal gücü *eikasia* olarak geçer. *Eikasia*, “en düşük” bilgi durumu olarak sanatın temeli olarak görülür.³⁹¹ Daha bu olgunlaşma adımlarında, bir *theoria* etkinliği olan felsefe ile edebiyat bir

³⁹¹ Simon Blackburn, *Dictionary of Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, 1996, s. 115.

farklılaşma içinde ortaya çıkar; kendilerini dilin imkânı içinde gerçekleştirseler de farklı karakterde ortaya çıkarlar. Platon, *Devlet Diyalogu*, 10. kitapta bu farklı karakterlerin ilk nüvelerini verir.³⁹²

Felsefe gibi edebiyat da kurgusaldır, zihnin ve hayalin bir yapısıdır. Aslına bakılırsa edebiyatın da “kurgusal” bir yanı vardır. Hatta baştan sona kurgusaldır dense yeridir. Zira o da varoluşu anlatırken yaşanmış bile olsa, ele aldığı öyküyü sanatın diline ve dünyasına dönüştürerek kendi varlığını inşa eder. Bu nedenle anlattığı olayın yaşanıp yaşanmadığının önemi yoktur. Edebiliğini, anlattığı öykünün yaşanmışlığından almaz, anlatım biçiminden ve anlatım gücünden alır daha çok. Bu şekilde, bir edebî metnin biçim ve içerik açısından kuruluşu gerçekleşir. Edebiyat, temsil edici bir nitelikte ortaya çıkar, varoluş alanının görüntülerini, yaşantılarını öykünerek kendi varlık yapısını kurar. Bu nedenle yaşantılar, deneyimler, gerek olmuş, gerekse olası olan bu pratik düzlemde, söz alanında yeniden kurulur. O, ne söylediğini, niçin öyle söylediğini temellendirmek zorunda değildir. Felsefî metin önermelerle, yargılarla kendini ortaya koyar. Edebî metin bir yargıya ulaşmak, bir önermeyi kanıtlamak ve temellendirmek için çalışmaz. Sanatsal dil söyler, fakat kendisini söylediği sözü temellendirmekle, kanıtlamakla, olası boyutlarını irdelemekle yükümlü görmez. Bir bütünlüğe, tutarlı bir yapıya ulaşmaya çalışmaz. Felsefî metin ise önermelerini temellendirmeye, gerekçelendirmeye çalışır; bunun için kavramsal, kuramsal bir dil kullanır. Felsefî metnin çözmeye çalıştığı bir sorunu vardır. Edebî metnin de bir konusu vardır; ancak bu felsefî sorun gibi problematik, teorik bir görünümde değildir; pratik düzeydedir. Şu söylenebilir: Felsefe *theoria* alanında, edebiyat *praxis* alanında, gündelik yaşam düzeyinde ifade bulur.

Edebiyatın *praxis* alanında varoluşun hallerini yansıtan bir etkinlik oluşu, ona etik bir nitelik kazandırır. Edebî metin ahlaksal bir öz taşır. Çünkü varoluşsal bilginin taşıyıcılığını yapar. Başkalarının

³⁹² Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 281, vd.

varoluş durumlarıyla karşılaştığımızda, bu varoluş halleri karşısında duyduğumuz acı, merhamet gibi duygularla arınıyoruz, etik bir tavır içine gireriz. Okuyucu başkasının varoluşunu başkasının varoluşu olarak okumaz yalnız, onunla bir özdeşleşim ve empati de kurar. Bu onun başkasını anlama biçimlerinden birini oluşturur. Okuyucu, başkasının varoluşu ile kendi varoluşu arasında okuma eylemi vasıtasıyla bir iletişim kanalı açarken, iki varoluşun birbirine karışmasının yolunu da aralamış olur.

Felsefî metin meraktan doğar, edebî metin ise güzele duyulan sevgiden. Bu nedenle edebî metin öznel metindir. Felsefî metin de öyledir. Edebî metinde yazarın penceresinden seyrediyor dünyayı, felsefî metinde ise filozofun penceresinden. Ancak edebî metin daha duygusal, daha öznel. Felsefî metin kavramsal yapısıyla edebî metne göre daha nesnel ve evrensel bir nitelik arz eder. Edebî metinde çeşitli söz sanatları kullanılır. Kendimizi doğada doğayı kendimizde buluyoruz, yansıtma yaparız: Karlı dağların başındaki bulut salkım salkım olur ve saçını başını dağıtıp bizim için ağlayan acılı bir kadına dönüşür. Özdeşleşim kuruyor kahramanlarla, empatik bir tavır takınıyoruz. Onların duygularını, ruh hallerini, yaşantılarını kendimizde hissediyoruz. Kahramanlarda yaşamaya başlarız, kahramanları kendi yaşantımıza katarız. Bazen onlar bizim bazen de biz onların ağzıyla konuşmaya, bazen onlar bizim bazen de biz onların gözüyle görmeye başlarız.

Sanatı ve felsefeyi ayıran en önemli özelliklerden biri de dili kullanış biçimlerinde ortaya çıkar. Sanatın dili, özü itibarıyla gündelik dildir. Felsefenin dili, işlenmiş, kavramsal yapısı olmuş bir dildir. Özleri anlamaya, gelip geçici olmayana ortaya çıkarmaya yönelik bir dildir. Sanatın dili aksine gelip geçici varoluş alanını betimleyen bir dildir. Sanatsal dil alışıldık anlamıyla kuramsal ve kavramsal bir dil değil, betimsel bir dildir; tanımlamaya değil, ifadedeki güzelliğe yönelir. Bu amaçla benzetmelere, gündelik yaşamdan alınmış deneyimlere ve örneklere başvurur, anlatım biçimini gözlemsel verilerle zenginleştirir. Geleneksel anlamda felsefî söylem kanıtlamak, temellendirmek, sistemleştirmek ve tutarlı hale getirmek isteyen bir dil kullanır; çok anlamlılıktan kaçınarak,

ifadeleri mümkün olduğu kadar aza indirgemeye çalışır. Sanatsal dilde ise bir anlam zenginliği vardır. “Belli bir şekilde, her zaman için *yaşanmış*’la iş gören edebiyatta ise söylediğim şeylerden hiç biri, söylediğim şeyle bütünüyle ifade edilmiş değildir. Aynı gerçeklik hemen hemen sonsuz sayıdaki biçimlerde ifade edilebilir.”³⁹³ Bu ifade zenginliği ve çok anlamlılığı nedeniyle, sanatsal yapıt, felsefî yapıttan daha çok yoruma açıktır. Sanatsal dil, duyguların, heyecanların, kısaca “yaşantının”, felsefî dil ise aklın, mantığın, sorgulamanın, temellendirmenin, irdelemenin dilidir.

Felsefî metnin ve edebî metnin kendi içlerinde yürüttükleri bu çabalar ile ulaşmak istedikleri hedef nedir, neyi amaçlar onlar? Edebî metin varoluş dünyasını söz alanında yeniden kurmayı denerken (her kurma eylemi bir deneme şeklinde ortaya çıkar, zira onun doğru kuruluşunun tek ve biricik formu yoktur), öncelikli amacı söz alanında sanatsal bir güzellik üretmektir. Edebiyat estetik değer ortaya koyan ve estetik bir değere kavuşmak isteyen bir çabadır. Sanat, “hakikati duyusal-olanda betimler.”³⁹⁴ Edebî metin sözdeki güzele erişmeyi amaçlar, felsefî metin ise kendi çabasının amacı olarak hakikati görür. Edebî metin estetik yaşantıyı amaçlar. Estetik haz, onun kendi içindeki amacını oluşturur. Felsefî metin haz amaçlı değildir. Bilgiye ve hakikate ulaşmak da onun kendi içindeki ereğini oluşturur. Edebî metin bize haz vermeyi, estetik sevinç vermeyi hedefler; felsefî metin sorgulamayı, eleştirmeyi öğretmeyi, bilgi ve anlayış vermeyi amaçlar.

Sonuç

Bütün bunların sonucunda denilebilir ki, edebiyat güzelliğe, felsefe hakikate yönelir. Birisinin hakikati duyusal, diğerininki zihinseldir. Biri duyulardan diğeri akıldan beslenir. Biri gerçeği kavramsallaştırır, diğeri betimler. Biri teorik alanda, diğeri pratik alanda ha-

³⁹³ Jean-Paul Sartre, *Sartre Sartre’i Anlatıyor*, çav. Turan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 1993, s. 14, 15.

³⁹⁴ Baumgarten’ın “*cognitio sensitiva*” kavramı, duyusal olandaki hakikate işaret eder. Ona göre sanat duyuların mantığı ve hakikati durumundadır (Bkz. İsmail Tunalı, *Estetik*, Cem Yayınları, İstanbul, 1984, s. 16 vd.)

reket eder. Edebiyatın dili çeşitli söz sanatlarıyla süslenmek ister, böyle bir yapıyla ortaya çıkar. Felsefî metin sözdeki güzelliği aramaz, sözdeki hakikati arar. Edebî metin haber verir, felsefî metin bilgilendirir. Bilgilendirmek ve haber vermek arasında fark vardır. Biri yaşantılarla, varoluş durumlarıyla, diğeri ise zihinsel dünyada kavramlarla ilgilidir. Biri insanların yaşam, diğeri düşünme biçimlerinden söz eder. Biri pratik yaşamdan, diğeri kuramsal dünyadan söz eder. Biri bilgilerden, diğeri yaşantılardan söz eder. Biri varoluş hallerine ilişkin rivayet, diğeri düşünce yapılarına ilişkin bilgilerdir. Bunu “teorik bilme” ve “historik bilme” olarak da ifade edebiliriz. Biri varoluşu kendi içinde bir tutarlılık ve rasyonalite aramadan sergilemeye, diğeri mantıksal, tutarlı ve bütünlüğü olan sistematik bir düşünüş yapısı ortaya koymaya çalışır. Bu şekilde edebî metin varoluş sürecine, felsefî metin düşüncenin işleyiş sürecine ortak olur. Ama her ikisi de insanda başlar, insanda biter. Her ikisi de insanın dünyasına ilişkindir. Felsefede de insanın kendisi, edebiyatta da insanın kendisi vardır. Her ikisi de kaynağını insanda, insanın varoluş dünyasında bulur; birisi kavramsallaştırarak, biri betimleyerek.

Bununla birlikte, felsefenin ve edebiyatın birbirlerine açık yönleri de vardır. Her ikisinin eğildiği sorunlar önemli ölçüde aynıdır. Her ikisi de insandan hareket eder. Edebiyat kimi durumda felsefenin açıklanması, günlük hayatın içinden kesitlerle, motiflerle örneklenmesi gibidir. Felsefenin genelleştirdiğini sanat özele indirger ve örnekleriyle ele alır. Felsefe iyi ve kötü yönetimden, insanların erdemli ve erdemsiz davranışlarından, sevginin ve güzelliğin ne olduğundan, mutluluğa nasıl ulaşılacağından söz eder; sanat bunları somut örneklerle betimler. Her felsefe biraz sanat kokmalı, her sanat eserinde biraz felsefe bulunmalı. Sanatsız felsefe ve felsefesiz sanat yavan olacaktır. Yeni anlam alanları, farklı imgeler bulmak gerekir. Felsefe bu konuda sanatın ufkunu aralayabilir. Yirminci yüzyılda, bunun batılı örneklerine sıkça rastlamak mümkündür. Çağımızda felsefe, aynı zamanda sanatı açıklayan bir etkinliktir. Her sanatın felsefî bir zemini olmalı. Felsefî zemin, sanat için vazgeçilmezdir. Bu husus, günümüzde bir sanat eserinin niçin ve ne-

den öyle olduğu sorularına cevap vermede daha da önem kazanmıştır. Çağımızın sanatı, yer yer daha çok düşünce temeline dayalı, felsefî derinliği bulunan bir mecraya girmiştir. Bu, yalnızca edebiyat için değil, resim, sinema, tiyatro gibi sanat dalları için de geçerlidir. Sanat eleştirisi de, felsefî bir etkinlik olarak ele alınabilir. Çünkü estetik, sanat eleştirisini de kapsayan bir etkinliktir. Edebiyatla felsefe arasındaki bu etkileşimin önümüzdeki yıllarda artarak devam edeceği düşünülebilir.

KAYNAKÇA

- Augustinus, *İtirafılar*, çev. Dominik Pamir, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2007.
(*The Confessions of Saint Augustine*, çev. E.B. Pusey, The Modern Library, New York, 1999).
- Augustine, *On the Trinity, The Works of Aurelius Augustine*, ed. Marcus Dods, vol. VII, Edinburgh, 1873.
- Akarsu, B., *Felsefe Sözlüğü*, Savaş Yayınları, Ankara, 1984.
- Aristoteles, *Metafizik*, çev. Ahmet Arslan, Ege Üniversitesi Yayınevi, İzmir, 1985.
- Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983. (*Poetics*, çev. S. H. Butchers, Dover Publications, New York, 1997).
- Aristotle, *Ethics*, çev. J.A.K. Thomson, Penguin Books, London, 1977.
- Aristoteles, *Yorum Üzerine*, çev. Saffet Babür, İmge Yayınları, Ankara, 1996.
- Atay, O., *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
- Ayto, J., *Dictionary of Word Origins*, Arcade Publishing, New York, 1991.
- Aytmayov, C., *Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek*, çev. Refik Özdek, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1997.
- Ballo, G., *The Critical Eye: A New Approach to Art Appreciation*, Heinemann Press, London, 1969.
- Beiser, F.C., *The Romantic Imperative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2003.
- Blackburn, S., *Dictionary of Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
- Boynukara, H., *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1997.
- Camus, A., *Denemeler*, çev. Vedat Günyol – Sebahattin Eyüboğlu, Çan Yayınları, İstanbul, 1960.

- Camus, A., *Başkaldıran İnsan*, çev. Tahsin Yücel, Verso Y., Ankara, 1990.
- Camus, A., *Sisyphos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Adam Yayınları, İstanbul, 1998.
- Camus, A. *Yabancı*, çev. Semih Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, tarihsiz.
- Deleuze, G. – Guattari, F., *Felsefe Nedir?*, çev. Turan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.
- Descartes, R., *Felsefenin İlkeleri*, çev. Mesut Akın, Say Yayınları, İstanbul, 1983.
- Descartes, R., *Ahlak Üzerine Mektuplar*, çev. Mehmet Karasan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1946.
- Descartes, R., *Metot Üzerine Konuşma*, çev. K. Tahir Sel, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984.
- Diderot, D., *Sophie Volland' a Mektuplar*, çev. Ethem D. Deriş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1945.
- Diderot, D., *Görenlerin Yararına Körler Hakkında Mektup*, çev. Adnan Cemgil, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1945.
- Dill, H.J. "Romantic Irony in the Works of Robert Schumann", *The Musical Quarterly*, Year: 1989, Vol: 73, No: 2. pp. 172-195.
- Dilthey, W. *Introduction to the Human Sciences*, tr. R. A. Makkreel – F. Rodi, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989.
- Dilthey, W. *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. Doğan Özlem, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999.
- Dilthey, W., *Hermeneutics and the Study of History*, ed. Rudolf A. Makkreel, Frithjof Rodi, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1996.
- Dilthey, W., *Gesammelte Schrifften, Band V*, Teubner Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1990.
- Dilthey, W., "The Understanding of Other Person and Their Life Expression", *The Hermeneutics Reader*, ed. K. Mueller-Volmer, Blackwell Publishing, Oxford, 1986.
- Dostoyevski, F. M., *Karamazov Kardeşler*, çev. Nihal Yazla Taluy, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989.
- Dostoyevski, F. M., *Suç ve Ceza*, çev. Hasan Ali Ediz, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1982.
- Dostoyevski, F. M., *Ecinniler*, çev. İsmail Yergüz, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984.
- Dostoyevski, F. M., *Mektuplar*, çev. Zeyyad Özalpsan, Ararat Yayınları, İstanbul, 1973.
- Dugals, L., *Edebiyatta ve Sanatta Sıkılğanlar*, çev. Fehmi Baldaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1944.

- Dumery, H., “Din Felsefesi ve Geçmişi”, çev. Murtaza Korlaelçi, *Felsefe Dün-yası*, 13, 1994.
- Euripides, *Theree Dramas of Euripides / Alkestis*, çev. W. Cranston Lawton, Houghton, Mifflin and Company, Boston and New York, 1890, s. 21- 94.
- Fazıl, N.F, *Bir Adam Yaratmak*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2003.
- Feuerbach, F., *Geleceğin Felsefesinin İlkeleri*, Oğuz Özgül, Ara Yayınları, İstanbul, 1991.
- Foulquie, P., *Varoluşçuluk*, çev. Yakup Şahan, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 35.
- Freud, S., *Dostoyevski ve Baba Katilliği*, çev. Selahattin Hilav, Ataç Yayıne-vi, İstanbul, 1960.
- Fuzulî, *Hadikatü’s Süeda*, haz. Şeyma Güngör, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.
- Fuzulî, *Leylâ ve Mecnun*, haz. M. Nur Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- Gadamer, H. G., *Truth and Method*, tr. William Gelen – Doepel, Great Brita-in for Sheed & Ward. Ltd., London, 1981.
- Gadamer. H. G., “Tarih Bilinci Sorunu”, der. P. Rabinow – W. Sullivan, *Top-lum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım*’da, çev. Taha Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1990.
- Gadamer, H.-G., “Hermeneutik”, *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazı-lar*, Ark Yayınları, Ankara, 1995.
- Gökberk, M., *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.
- Gündoğan, A.O., “Edebiyat ile Felsefe İlişkisi Üzerine”, ankara.edu.tr/dergi-ler/37/743/9490.pdf, s. 202.
- Gürsoy, K., *Bir Felsefe Geleneğimiz Var mı?* Etkileşim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Heidegger, M., *Being and Time*, tr. J. Macquarrie – E. Robinson, Blackwell, Oxford – Cambridge, 1995.
- Heidegger, M., *Was ist das – die Philosophie?*, Verlag Günther Neske Pfullun-gen, Tübingen, 1956. (Nedir bu – Felsefe, çev. Ali Irgat, Afa Yayınları, İs-tanbul, 1995.)
- Hidegger, M., *Düşünmek Ne Demektir?*, çev. Rıdvan Şentürk, Paradigma Ya-yınları, İstanbul, 2010.
- Heidegger, M. *Discourse on Thiking*, tr. J.M. Anderson & E.H. Freund, The Borgo Press, California, 1969, s 45.
- Huch, R., *Alman Romantizmi*, çev. Gürsel Aytaç, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2005.
- Hutcheon, L., *Ironi’s Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge Press, London, New York, 2005.

- İnam, A., *Yolculuk Hazırlıkları*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.
- İnam, A., “Edebiyatını Yitirmiş Edebiyat”, *Doğu Batı* 22, Yıl: 2003.
- Jaspers, J., *Felsefe Nedir?*, çev. İ. Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 1986.
- Joad, C.E.M. *Dünyanın Büyük Felsefeleri*, çev. Semih Umar, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.
- Kant, I. *Prolegomena*, çev. İonna Kuçuradi - Yunus Örnek, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1983.
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Leopold Voss, Leipzig, 1853.
- Kant, I., *Critique of Pure Reason*, tr. Paul Guyer – Allen W. Wood, Cambridge University Press, Cambridge.
- Karakoç, S. *Gündönümü*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1985, s. 22.
- Keklik, N., *Felsefenin Tekniği*, Doğuş Yayınları, İstanbul, 1983, s. 135
- Keklik, N., “Mevlâna’da Metafor Yoluyla Felsefe”, *Felsefe Arkivi*, yıl: 1987, sayı: 26, s. 55.
- Kierkegaard, S., *İroni Kavramı*, çev. Sıla Okur, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2003.
- Kierkegaard, S., *Ölümcül Hastalık, Umutsuzluk*, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997. (*The Sickness Unto Death*, çev. Alastair Hanay, Penguin Books, London, 1989)
- Kierkegaard, S., *Prefaces*, trans. William McDonald, The Florida State University Press, Florida, 1989.
- Kierkegaard, S., *Concept of Anxiety*, çev. Raidar Thomte, Princeton University Press, Princeton, 1980.
- Kierkegaard, S., *Either / Or*, tr. Alastair Hanay, Penguin Books, London, 1992.
- Kierkegaard, S., *Korku ve Titreme*, çev. İbrahim Kapalıkaya, Anka Yayınları, İstanbul, 2002. (*Fear and Trembling*, çev. Alastair Hanay, Penguin Books, London, 1985).
- Kierkegaard, S. *Philosophical Fragments*, tr. Howard V. Hong – Edna H. Hong, Princeton University Press, Princeton - New Jersey, 1987.
- Kierkegaard, *Papers and Journals: A Selection*, çev. Alastair Hanay, Penguin Books, London, 1996.
- Kissack, M., Hermeneutik ve Eğitim: İnsan Bilimleri Öğretmenleri İçin Düşünceler, çev. Vefa Taşdelen, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, cilt: 35 – sayı: 1 – 2, yıl: 2003.
- Kranz, W., *Antik Felsefe*, çev. Suad Y. Baydur, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984.
- Locke, J., *Eğitim Üzerine Düşünceler*, çev. Hakan Zengin, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul, 2003.

- Locke, J., *Hoşgörü Üstüne Bir Mektup*, çev. Melih Yürüşen, Liberal Düşünce Topluluğu, Ankara, 1995.
- Longyear, R.M., “Beethoven and Romantic Irony”, *The Musical Quarterly*, Year: 1970, Vol: 56, No: 4, pp. 647-664.
- Mevlâna, *Mesnevi*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Nalbantoğlu, H. Ü., “Çağdaş Yaşam ve Çağdaş Sanat Üzerine Heidegger’den Bir Dolanım”, *Defter Dergisi*, Yıl: 1995, sayı: 25.
- Necatigil, B., *Bütün Eserleri 1*, Cem Yayınevi, 1991.
- Nietzsche, F., *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, çev. Nusret Hızır, Elif Yayınları, İstanbul, 1963.
- Ockhamlı, W., (2001). *A Letter to the Friars Minor and Other Writings*, tr. John Kilcullen, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Önay, Y., *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995.
- Özgü, M., “İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar’a Önsöz”de, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990.
- Palmer, P., “Philosophy and Literature”, *Philosophy* 65, 1990.
- Pascal, B., *Düşünceler*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Oluş Yayınları, İstanbul, 1966.
- Perrey, B.J., *Schumann’s Dichterliebe and Early Romantic Poetics*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- Peters, F.E., *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, New York University Press, New York, 1976.
- Francis, E.P., *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2004.
- Platon, *Şölen*, çev. Azra Erhat – Sebahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.
- Plato, *Symposion*, tr. Michael Joyce, *Collected Dialogues of Plato*’da, ed. E. Hamilton – H. Cairns, Princeton University Press, 1989.
- Platon, *Timaos*, çev. Erol Güneş, Lütfi Ay, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1997.
- Platon, *İon*, çev. İhsan Bozkurt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Platon, *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu – M. A. Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992. (*The Republic*, çev. Desmond Lee, Penguin Books, London, 1987)
- Plato, *Phaedrus*, *The Dialogues of Plato*, çev. B. Jovett, M.A. Vol. I, Oxford University Press, London, 1892.
- Platon. *Sofist*, *Diyaloglar 2*’de, çev. Ö. Naci Soykan, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.

- Platon, *Gorgias*, çev. Reyhan Erben, MEB Yayınları, İstanbul, 1989.
- Platon, *Theaitetos*, çev. Macit Gökberk, MEB Yayınları, İstanbul, 1990.
- Platon, *Sokrates'in Savunması*, Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Platon, *Mektuplar* (Çev. İrfan Şahinbaş). İstanbul: Maarif Matbaası, 1943.
- Platon, *Protagoras*, çev. T. Gökçöl, *Diyaloglar 2'de*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.
- Plato, *Protagoras, Complete Works'da*, ed. John M. Cooper, çev. Stanley Lombardo – Karen Bell, Hackett Publishing Company, Indianapolis – Cambridge, 1997.
- Platon, *Parmenides*, çev. Saffet Babür, Ara Yayınları, İstanbul, 1989.
- Poole, R., “Önsöz”, Søren Kierkegaard, *Kahkaha Benden Yana'da*, s.11-28, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- Pöggeler/ Allemann, *Heidegger Üzerine İki Yazı*, Çev. Doğan Özlem, Gündoğan Y., Ankara, 1994.
- Renan, E., *Bilimin Geleceği*, çav. Ziya İhsan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1965.
- Reneaux, R., *Egzistansiyalizm Üzerine Dersler*, çev. Murtaza Korlaelçi, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri, 1994.
- Rilke, R. M., *Duino Ağrıları*, çev. Süha Ergand, BFS Yayınları, İstanbul, 1987.
- Rousseau, J. J., *Emile*, haz. Ülkü Akagündüz, Selis Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- Rudd, A., “Kierkegaard's Critique of Pure Irony.” In G. Pattison - S. Shakespeare (ed.), *Kierkegaard the Self in Society*, pp. 82-96, Macmillan Press, London, 1998.
- Runes, D.D., *Dictionary of Philosophy*, Littlefield, Adams & Co, Ames, Iowa, 1956.
- Russell, B., *Terbiyeye Dair*, çev. Hamit Dereli, Maarif Basımevi, Ankara, 1954.
- Sartre, J.-P. *Being and Nothingness*, çev. Hazel E. Barnes, Washington Square Press, New York, 1971.
- Sartre, J.-P. *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul, 1985.
- Sartre, J.-P. *Bulanık*, çev. Erdoğan Alkan, Altın Kitaplar, İstanbul.
- Sartre, J.-P., *Sarte Sartre'ı Anlatıyor*, çev. T. Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Sartre, J.-P., *Denemeler*, çev. S. Eyuboğlu – V. Günyol, Say Yayınları, İstanbul, 1994.
- Sartre, J.-P., “The Singular Universal”, *Kierkegaard: A Collection of Critical Essays*, ed. Josiah Thompson, Anchor Books, New York, 1972.
- Sartre, J.-P., *Baudelaire*, çev. Bertan Onaran, De Yayınları, İstanbul, 1964.
- Schiller, F., *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*, çev. Melahat Özgü, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990.

- Schlegel, F., *Philosophical Fragments*, tr. Peter Firchow, University of Minnesota Press, Minneapolis Oxford, 1991.
- Schleiermacher, F., *Frmeneutics and Criticism and Other Writings*, tr. Andrew Bowie, Cabridge Univetsity Press, Cambridge, 1998.
- Sinoza, *Etika*, çev. Hilmi Ziya Ülken, Ülken Yayınları, İstanbul, 1983
- Soykan, Ö. N., *Türkiye'den Felsefe Manzaraları 2*, İnsancıl Yayınları, 2003.
- Süleyman Çelebi, *Mevlid*, haz. İskender Pala, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010.
- Tahir, K., *Sosyalizm, Toplum ve Gerçek*, haz. Cengiz Yazoğlu, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1992.
- Taşdelen, V., *Kierkegaard'da Benlik ve Varoluş*, Hece Yayınları, Ankara, 2004.
- Thomson, G., *Şiir Sanatı*, çev. Cevat Çapan, Üç Çiçek Yayınevi, İstanbul, 1984.
- Toprak, M., *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003.
- Troyat, H., *Dostoyevski*, çev. Leyla Gürsel, Cem Yayınevi, İstanbul, 1973.
- Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1989.
- Tunalı, İ., *Grek Estetik'i*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- Tunalı, İ., *Estetik*, Cem Yayınları, İstanbul, 1984.
- Tunalı, İ., "Kurtarıcı Olarak Çağdaş Sanat" *Türkiye I. Felsefe, Mantık, Bilim Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, ed. Kenan Gürsoy, Alparslan Açıkgenç, Ülke Yayıncılık, Ankara, 1991.
- Uygur, N., *İnsan Açısından Edebiyat*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.
- Ülken, H. Z., *Türk Tefekkürü Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- Vedung, E., "An Irony or Exception as the Rule." In *Scandinavian Political Studies*, Year: 2001, Vol: 24, No:1.
- Vico, G., *Yeni Bilim*, çev. Sema Önal, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2007.
- Wittgenstein, L., *Felsefi Soruşturmalar*, çev. Deniz Kanıt, Küyerel Yayınları, İstanbul, 1998. (*Philosophical Investigations*, çev. G.E.M. Anscombe, Blackwell Publishing, Oxford, 1986.
- Wittgenstein, L., *Tractatus*, çev. Ali Kozbek, Ajans-Türk Matbaacılık, Ankara, 1986. (*Logisch-philosophische Abhandlung (Tractatus Logico-Philosophicus)*, Routledge – Kegan Paul, London, 1961).
- Wittgenstein, L., *Yan Değıniler*, Altı Kırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999.
- Yenişehirlioğlu, Ş., *İmgelerin Sisi*, Alkım Yayınları, Ankara, 1993.
- Yûnus Emre, *Yûnus Emre Dîvanı*, haz. Faruk K. Timurtaş, Tercüman Yayınları, İstanbul, 1972.