

TYB AKADEMİ

Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi



Türkiye Yazarlar Birliği

TYB AKADEMİ

TIYB AKADKMI V.V. SAKKSI BİLİMLER AKADKMI

Estetik

Yıl/Year/: 8

Sayı/Volume/:23

Mayıs 2018

Sertifika Nu:

ISSN:2146-1759

İmtiyaz Sahibi/Owner

TYB Vakfı İktisadi İşletmesi adına
D. Mehmet Doğan

Yayın Yönetmeni/Editor in Chief

Muhammet Enes Kala (Dr.)
(Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Yazı İşleri Müdürü/Editorial Director

Mustafa Ekici

İngilizce Editör/Editor for English

Dr. Beyazıt Akman
(Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)

Bu Sayının Editörü /Volume Editor

Maksut Yiğitbaş (Dr.) (Ahi Evran Üniversitesi)
Mehmet Kurtoğlu (Vakıflar Genel Müdürlüğü)

Yayın Kurulu/Members of Editorial Board

İbrahim Arpacı (TRT), Hasan Yücel Başdemir (Prof. Dr.) (Ankara Üniversitesi)
Süleyman Elik (Dr.) (İstanbul Medeniyet Üniversitesi), Murat Erol (Adalet Bakanlığı)
Ali Ertuğrul (Doç.Dr.) (Düzce Üniversitesi), Ali Osman Kurt (Prof. Dr.) (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)
Mehmet Kurtoğlu (Vakıflar Genel Müdürlüğü), Said Okumuş (Prof. Dr.) (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Osman Özbahçe (Milli Eğitim Bakanlığı), Nuri Salık (Dr.) (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Yayın Danışma Kurulu/Publication Board of Overseers

İbrahim Ulvi Yavuz, Muhsin Mete, Nazif Öztürk, Fatih Gökdağ, Tarkan Zengin

Dergi Sekreteryası/Sekretariat of the Journal

Buğra Kocamusaoğlu, Enes Dağ

Yönetim yeri/Administration Address

Milli Müdafaa Cad. 10/12 Kızılay-Ankara
0.312 232 05 71 -417 45 70
www.tybakademi.com - tybakademi@gmail.com

Baskı ve Tasarım/Publishing and Design

mtr medya tasarım - Göktaş Ofset

Fiyatı

20 TL

Abone Bedeli

40 TL

Kurumlar için 90 TL

Hesap No

Vakıfbank Başkent Şb.

IBAN: TR34 0001 5001 5800 7297 391004

Ziraat Bankası Başkent Şb.

IBAN: TR23 0001 0016 8350 1199 485001

TYB AKADEMİ hakemli bir dergidir. Dört ayda bir yayımlanır. Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.

Yazılar yayıncının izni olmadan kısmen veya tamamen, basılamaz, çoğaltılamaz.

Söyleşi/Tartışma/Kitabiyat bölümünde yer alan yazılar yayın kurulunun onayından geçen deneme, tercüme, kitap tanıtımı vs. türü yazılardan oluşmaktadır.

Dergimiz ithenticate adlı intihal programıyla yayımdan önce kontrol edilmektedir.

TYB AKADEMİ TÜBİTAK Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (ULAKBİM) dergi indeksinde yer almaktadır.

Bilim Kurulu
Scientific Board

Prof. Dr. Musa Kazım Arıcan
Prof. Dr. Hicabi Kırlangıç
Prof. Dr. Abdullah Soysal
Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu
Prof. Dr. Ali Rıza Abay
Prof. Dr. Arif Bilgin
Prof. Dr. Beril Dedeoğlu
Prof. Dr. Birol Akgün
Prof. Dr. Celal Türer
Prof. Dr. Cevat Özyurt
Prof. Dr. Hüseyin Çınar
Prof. Dr. Kenan Çağan
Prof. Dr. Kudret Bülbül
Prof. Dr. Mehmet Karakaş
Prof. Dr. Muhittin Ataman
Prof. Dr. Murtaza Korlaelçi
Prof. Dr. Musa Yıldız
Prof. Dr. Mustafa Çevik
Prof. Dr. Mustafa Çufalı
Prof. Dr. Mustafa Orçan
Prof. Dr. Salih Yılmaz
Prof. Dr. Zülfikar Güngör

Bu Sayının Hakemleri

Jury for this volume

- Prof. Dr. Abdülkadir Dündar-Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Abdülkadir Emeksiz- İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Çaycı-Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Fazıl Gökçek- Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Gürbüz Deniz- Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Yücel Başdemir-Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. İsmail Çakır-Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Aça- Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Musa Kazım Arıcan- Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. Osman Ali Kurt- Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Doç. Dr. Abdullah Harmancı- Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Dursun Ali Yakıt-Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan Baktır-Erciyes Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Fatih Birgül- Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Oktay Yivli-Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğretim Üyesi Hatem Türk-Giresun Üniversitesi
Dr. Öğretim Üyesi Maksut Yiğitbağ- Ahi Evran Üniversitesi
Dr. Öğretim Üyesi Muhammed Enes Kala- Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Dr. Öğretim Üyesi Osman Mutluel- Pamukkale Üniversitesi

İçindekiler/Contents

D. Mehmet Doğan Bediiyat, ilmü'l-cemâl, yahut estetik...	7-8
Muhammed Enes Kala Ahlâktan Sanata ve Sanattan Ahlâka -Ömer Naci Soykan'ın Düşüncelerinden Hareketle Bir Çözümleme Denemesi- <i>From Morality to Art and From Art to Morality-An Analysis Essay In Accordance With The Thoughts of Omer Naci Soykan-</i>	9-35
Mert Ağaoğlu Topkapı Sarayı'nın Yitip Giden Yapılarından Yalı Kasrı <i>Yalı Pavilion Disappearing Construction of Topkapı Palace</i>	37-50
Hasan Öztürk Evveliyatta "Güzel" Var İdi İş Bu "Estetik" Sözü Yeni Çıktı <i>In the past there was "beauty", the word "esthetic" is new</i>	51-64
Kadir Can Dilber Kuzgun'un Kendiliğinde "Zaman Kırıntıları" nı Aramak -Bergson'un Dureé'sinden Heidegger'in Dasein'inine "Estetik Zaman"- <i>To Search "Time Sequences" From in The Selfdom of Reavens -"Aesthetic Time" to Heidegger's Dasein's from Bergson's Dureé's-</i>	65-82
Cengiz Karataş Necip Fazıl'ın "Çile" Şiirine Nurettin Topçu'nun "Estetik İman" Kavramı Çerçevesinden Bir Bakış <i>Necip Fazıl's "Çile" Poem A Look at the Concept of Aesthetic Faith by Nurettin Topçu</i>	83-100
İbrahim Arpacı Ömer Lekesiz'in "Sanat Nazariyesi" Üzerine İnceleme <i>An Analysis of Ömer Lekesiz's "Theory of Art"</i>	101-114
Sefa Çelikörs Leylâ Erbil'in Üç Başlı Ejderha Novellasında Estetik ve Biçim <i>Leylâ Erbil's Aesthetic and Form in the Üç Başlı Ejderha Novella</i>	115-126
Söyleşi / Tartışma / Kitabiyat Musa Kazım Arıcan Kaybetmeye Yüz Tutan Değerimiz: Estetik Tutum	129-130
Bernard Bosanquet / Ter. Dr. Cengiz Karataş Estetik Tarihi	131-137
Beşir Ayvazoğlu / (Konuşan: Mehmet Kurtoğlu) Beşir Ayvazoğlu ile Sanat Üzerine	138-142
Havvaana Karadeniz İslam Estetiği/Turan Koç	143-145
Ayşegül Sekman Modern Türk Edebiyatı/Oktay Yivli	146-150

Sunuş

Bediiyat, ilmü'l-cemâl, yahut estetik...

Kırlarımızın çeşit çeşit sarısı, sahillerimizin binbir yeşili ve bu renklere ilave ettiğimiz güzellikler... Manzaramız modernliğin istilasına maruz kalmadan bu güzellikler içinde yaşıyorduk.

Karadeniz manzarası (peyzajı), yeşilin türlerinin sürekli tekrarından ibaretti, seyredeni sonsuza götüren bir güzellikti. Denizin açıktan koyuya yüz türlü mavisi; yeşilin tırşeden, fıstıkîden neftiye, zeytuniye sayısız çeşitleri... Karanın tümünden yeşil olduğu bu coğrafyada insan elinin yapacağı en güzel şeyi atalarımız deminde yapmıştık. Evlerimizi, camilerimizi, hatta resmî yapılarımızı bu güzelliğe tabiî olarak eklemiştik.

Göz alabildiğine yeşilin bir yerinde, ansızın bir ev. Fakat ölçülü, mütenasib ve ekseriya tabiî renklerde bir yapı. İşte bu manzarayı resimleştiren, tablolaştıran bir dokunuş. İnsan eliyle tabiata yapılan güzel bir ilave.

1980'lerde Karadeniz seyahatimizde böyle yapıların uzağından, yakınından, hatta içinden geçmiştik. O kadar çoktu, yaygındı. Ya şehirler? Henüz betonun çok fazla müdahil olmadığı şehirlerde, kasabalarda değişen bir durum yoktu. Her bir şehrin, kasabanın, köyün resmini çekip evinizin, işyerinizin duvarını süsleyebilirdiniz. Bizim yapıcı ustalarımız âdeta manzara ressamı gibi çalışıyordu. Evlerin yatay âhengini, minareler hareketlendiriyor, resme adeta yeşillik içinde selvilerin rengini katıyordu.

Bu şehirlerin ahalişi ressamların tablolarına bakacağına, pencerelerden manzarayı temaşa ediyordu. Gözün her gördüğü bir tablo idi. Hem de sürekli değişen bir levha. Kış resmi, yaz resmi... Bahar tasviri, güz tasviri. Renk ahengini harekete geçiren, yenileyen yağmurlar, rüzgârlar...

Bu canlı tabloları yüzyıllarca seyrettik.

Güzellik tabiî halimiz oldu.

Ölçüyü dört yaşında okumaya başlarken öğrenirdik, bir harf kaç elif miktarı çekilecek... Kıraat ölçüden ibaretti... Tecvid, kıraatı güzelleştirmek için harflerin çıkış yerini, uzunluğunu ve kısalığını, genişlik veya darlığını, incelik ve kalınlığını hassasiyetle gözeterek okumaktı.

Yazarken bellerdik, yazı o zaman hat değildi, "hüsn-i hat"tı, yani güzel yazı... Kalem kamıştı, aynı zamanda ölçülü yazı kaidelerine de "kalem" denilirdi. Aklâm-ı sitte, altı kalem, yani altı hat çeşidi demekti. Yazmak uzun süre ve sabırla müsvedde yapmak, karalama yapmaktı. Ölçü ancak böyle el alışkanlığı haline gelirdi, kalemin her hareketinin bir değeri vardı. Bunlar yapılmadan icazet alınmazdı. Böylece harflerin büyüklükleri kalem ucuna

göre talim edilerek öğrenilirdi. Noktaların tekrarı harfleri meydana getirirdi... Boyu kaç nokta, karnı kaç nokta olacak? El alışkanlığı göz alışkanlığına döner, bütün yapılanlarda bu ölçü, bu oran veya tenasüb gözetilirdi.

Şimdi öyle mi ya?

Yaptıklarımızın ölçüden, yani hassasiyetten, incelikten ibaret olduğu dönemden, tamamen iddia olduğu bir kabalık devresine geldik. Son Karadeniz seyahatimizde bu iddiada nihaî hadde, kibrin burcubâlâsına yaklaştığımızı hissettim. Güzelim tabiat beton canavarının dişleri arasında kalmıştı. Bu tür şeddadî binaların büyük çoğunluğunun son yirmi yılda yapıldığını da kaydedelim.

Güzelliklerimizi devasa beton bloklarla tüketen biz değil miyiz?

“Allah güzeldir, güzeli sever!” Bizse güzelliğe savaş açmışız!

Görünür güzellikleri yok etmek işin bir yönü. Kültürel anlamda büyük bir kıyım ve yıkım dönemi yaşadık. Medeniyet mirasımızı sözde modernleşme iddiasıyla tarumar ettik. Sanatı, edebiyatı, yani güzellikleri hayatımızdan dışladık. O söze başlayınca Yunus’dan, Fuzulî’den, Nabi’den, Ziya Paşa’dan, Âkif’den, Yahya Kemal’den, Necip Fazıl’dan mısralar okuyan, düşüncesini bu büyük ediblerin bercesteleri ile teyid eden insanlar kalmadı.

Muhteşem edebiyat eserleri ibda ettiğimiz dilimizi hunharca tahrip ettik. Böylece söz medeniyetimizi maddî medeniyet unsurlarımız gibi hayatımızdan çıkardık. Doğumdan ölüme bizimle olan musıkimizi yasakladık. Bütün tarihimizi, hayatımızı nağmeye büründüren türkülerimizi unuttuk. Güzel seslerin, nağmelerin yerini gürültüler aldı. Sanatın, güzelliğin tabiî yapıcısı idik, en azından iştirakçisi idik; seyircisi haline geldik.

Güzellikle ilgili bilgiden çok hissiyatımız dumura uğradı! Yaradılış değerleri ile estetik değerler arasında mahiyet birliğini görmemek mümkün değil. Kur’an okuyan, anlayan, onun doğrultusunda hayatını tanzim edenler güzellik hissiyatını nasıl kaybetti? Bunun cevabını verecek durumda değiliz. İlim de Allah’ın, sanat da. İlim gibi noksansız/mutlak güzellik Allah’a mahsus. İnsan nasıl ilmi arıyorsa, güzelliği de aramalı keşfetmeli; ibda etmeli. Geçmişte bunu en güzel şekilde yaptık.

Son yıllarda dindarlaşma eğiliminden sıkça söz ediliyor. Bunun doğruluğuna güzellikleriyle tezahür etmedikçe inanmalı mıyız? Bu soruyu herkesin düşünmesi gerekiyor. Dergimizin bu sayısında editörlüğü üstlenen Dr. Maksut Yiğitbaş ve Mehmet Kurtoğlu’na, dergimizin Genel Yayın Yönetmeni Dr. Muhammed Enes Kala’ya teşekkür ederim.

D. Mehmet Doğan

Ahlâktan Sanata ve Sanattan Ahlâka -Ömer Naci Soykan'ın Düşüncelerinden Hareketle Bir Çözümleme Denemesi-

From Morality to Art and From Art to Morality
-An Analysis Essay In Accordance With The Thoughts of
Omer Naci Soykan-

Muhammed Enes KALA*

*Ahlâk birlikte yaşamak, sanat ise yaşamı
anamlı kılmak için gereklidir.
Ömer Naci Soykan¹*

Öz

Doğruluk, iyilik, güzellik ve faydalı olma, varlık, bilgi ve eylem alanlarında herkesin aradığı ortak değerlerdir. İnsan olma uğraşısı bir süreçtir. Süreç, onu arayanın keşfetmeye çalıştığı bu değerlerin birlikte bulunması oranında nitelik kazanır. Tam, bütün ve mutlu insan olma çabası, aslına bakılırsa herkesin ortak ufkı olmalıdır. Tam, bütün ve mutlu insan olma süreci, yukarıda belirttiğimiz değerlere gereği gibi talip olmak ile başlar. Bu durumda biz, sanatı ahlâktan, ahlâkı bilimden, bilimi faydalı olandan, faydalıyı dinden ayıramayız. Etüdümüz, Ömer Naci Soykan'ın düşüncelerinden yardım alarak, ahlâk ile sanatın karşılıklı ilişkisini sorgulamaya ve tahlil etmeye hasredilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, ahlâk, estetik, etik, Ömer Naci Soykan, değerler

Abstract

Truth, goodness beauty, utility are common values that everyone seeks in the field of being, knowledge and action. The struggle of becoming a humanbeing

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümü, mekala@ybu.edu.tr

1 04.12.2017 tarihinde aramızdan ayrılan kıymetli hocama rahmet diliyorum.

is a process. The process gains qualification at the rate of existing all the values mentioned above together. The endeavour of becoming a concrete, complete and happy humanbeing actually should be common horizon of everyone. The process of becoming a concrete, complete and happy humanbeing starts with applying for the values, which everyone seeks. In this case, we cannot separate art from morality, morality from science, science from utility, utility from religion. The essay, by receiving the support from the thoughts of Omer Naci Soykan, shall be devoted to investigate and analyze the interrelations of art and morality.

Key words: Art, morality, aesthetics, ethics, Omer Naci Soykan, values

Giriş:

Sanat, cansızlığın içindeki canı, beden içindeki ruhu görebilmeye vesile olan beşeri etkinliktir. Her bakan göremez, her işiten duyamaz, sanat, bu anlamda görme ve duyma yetkinliğidir. Sanat, bunlarla birlikte mekanı, zamanı ve imkânı işlemek ve güzel kılma faaliyetidir. Sanatı kendine bakan makul ve eleştirel bir gözle değerlendirmek, ona ilişkin ideal ufku kaybetmemek için oldukça önemlidir. Bunun içinse sanata felsefeyle bakmak, sanatın içindeki felsefeyi bulup çıkarmak ve yorumlamak gerekir. Bu çaba aynı zamanda insani bir etkinlik olan sanatın, diğer insani etkinliklerle ortak ve uzlaşır karakterini keşfetmek için de önemlidir. İnsan hayatının bütüncül ekseninden taviz vermemek adına, insan 'olmak'lığı olanaklı kılan tüm alanların birlikte işlevsel olması oldukça önemli görünmektedir. Din-bilim-sanat-ahlâk ve felsefenin bir aradalığı bizi sadece entelektüel düşünceye ve eyleme davet etmez aynı zamanda bir arada yaşama zemininde işbirliğine, birlikte yetkinleşmenin imkânlarını bulabilmeye sevk eder. O halde sanat üzerine hiçbir zaman kendi içine kapalı, diğer alanlardan izole edilmiş şekilde ve alan körlüğüne davetiye çıkararak biçimde konuşma imkânımızın olmaması gerekir. Çalışmamızda sanatın ahlâkla, ahlâkın sanatla ilişkisini ve etkileşimini değerlendirmeye çalışacağız. Söz konusu çaba, Ömer Naci Soykan'ın etik-estetik tasavvurunu merkeze almak suretiyle yeri geldiğinde söz konusu tasavvurdan uzaklaşma cesaretini de kendimizde bularak gerçekleştirilmeye çalışılacaktır.

Etüdümüzde ilkin Soykan'ın anlayışında kısaca sanat ve ahlâkı tebarüz ettiren hususlara değinilerek, ahlâk ve sanat arasındaki ilişkinin neligini kavramaya olanak verici bir şekilde kavramsal arka plan inşa edilmeye çalışılacaktır. Akabinde, çalışmamızın bir bağlamda temel tezlerinden birisini oluşturan ahlâk ve sanat alanlarının, (Soykan'ın tercihen söylediği şekilde etik-estetik alanlarının) bütünlüğü ortaya konulmaya çaba sarf edilecektir. Söz konusu bu başlık aynı zamanda içerisinde nüve olarak estetikten etiğe, etikten estetiğe olan gidimi ve kazanımları saklayacaktır. Daha sonra sanatın, ahlâk için sakladığı kazanımlarını, sanatın ahlâk

alanına kattıkları, katabileceklerini bir başlık altında, buna mukabil ahlâk alanının sanat alanı için sakladığı katkıları, ahlâkın sanat için değerini de bir başka başlık altında ifade etmeye, değerlendirmeye ve tartışmaya çalışılacağız.

Sanat ve Ahlâk İçin Bir Çerçeve

Çalışmamızın teorik zeminine öncelikle Ömer Naci Soykan'ın estetik-etik anlayışını koyduğumuz için bu başlıktaki iki temel kavram olan sanat ve ahlâka Soykan nazarından bakmayı deneyeceğiz.² Kuşkusuz Soykancı zeminle kendimizi bu çerçevede sınırlandırmayacağız. Ancak, sanat ve ahlâk bütünlüğü, ilişkisi ve etkileşimine dair çözümlemede kendisinden en çok yardım aldığımız düşünür Soykan olacaktır.

Öncelikle, sanat kavramıyla başlamayı tercih etmekteyiz. Kapsamı oldukça geniş olan sanatın, literatürde farklı saiklere yaslanır şekilde anlamları ihtiva ettiği ifade edilmektedir. Literatürde kullanıldığı şekliye karşımıza çıkan karşılıklar kısaca şunlardır: “insanın el becerisiyle yaptığı şeyler; gözlem, çalışma veya uygulama yoluyla elde edilen üstün nitelikli öğrenme yeteneği; bir işi belli bir estetik duyguyu yansıtacak biçimde gerçekleştirme tarzı; bir etkinliğin gerçekleştirilmesi veya belli bir işin yapılmasıyla ilgili yöntem, bilgi ve kuralların tamamı.”³ Belki bunlara insanın, yeryüzünde Yaratıcıyı taklit ederek veya daha doğru bir tabirle onun sıfatlarıyla sıfatlanmasının tezahürü olarak yaratma faaliyetinde bulunma hali de eklenebilir.

Soykan, sanatın, ona belli bir bakışın, onun için belirlenmiş ve çizilmiş bir kuramın var olduğu yerde mümkün olduğunu belirtir. Sanat felsefesi ise bununla bağlantılı olarak yaşamı yansıtmakta olan sanat yapıtında yaşamı görmek ve görüleni dile getirme uğraşısı olarak karşımıza çıkar.⁴ Soykan, sanatın nesnesini, insana ilişkin doğrudan doğruya insan elinin değdiği ve kendisinde doğal olandan fazlasının bulunduğu değer nesnesi olarak görür. Sanat felsefesini ise o fazlalığı yerinde görüp, ifade etme çabası olarak anlar.⁵ Aslında bu manada insanda doğal halinden fazla olarak bulunan fazilet veya reziletlerle ahlâk alanını anlayacak olursak, ahlâk ve sanatın gerek insanda gerek doğada, tabii olarak bulunana insanın devreye girerek akli ve iradesi yardımıyla kattığı fazlalıklara işaret ettiğini ifade edebiliriz. Bu husus ileride ayrıntısıyla değerlendirilecektir.

2 Bu arada Soykan, yukarıda da temas edildiği üzere, etik ve estetik ikilisini kullanırken biz, bu iki ayrımı ahlâk ve sanat olarak vermeyi tercih ediyoruz, ancak bazı yerlerde Soykan'ın tercih ettiği kavram çifti de kullanılmıştır.

3 Turan Koç, “Sanat”, *İslam Ansiklopedisi*, cilt: 36, 2009, s. 90.

4 Ömer Naci Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, Pinhan, İstanbul, 2015, s. 7.

5 A.g.e., s. 8.

Soykan'ın var olanları tasnif etme konusundaki anlamlandırma çabasında yardımına Heidegger koşturmaktadır. O, biri kendi kendisinden açılıp meydana gelen, diğeri insanın öne sürdüğü ve meydana getirdiği var olan olarak var olanları ikiye ayırmaktadır. Birincisini “physei onta” (fiziksel var olan), ikincisinin ise “tekhne onta” (yapma var olan) olarak vasıflandırır.⁶ Bu çerçevede sanat yapıtı ‘tekhe onta’ sınıfına girmektedir. Zira sanat, insanın açığa çıkardığı, meydana getirdiği ve dolayısıyla insana bağlı ve insan için var olandır. Bununla birlikte ‘tekhne onta’nın kapsamı sadece bununla sınırlı değildir, herhangi bir fiziksel var olanı algılayan ve bu algılamayla onu kendi dünyasına katan insan için de o var olan, bir “tekhne onta” karakteri kazanmaktadır.⁷

O halde Soykan'ın söylediklerinden hareketle onun her ne kadar, insanın doğada olmayıp doğaya kazandırdıklarını sanat çerçevesinden anlamlandırmaya çalışsa da, her ‘beşeri yapıp etme’nin kuşkusuz ‘tekhne onta’ sınıfına girse de, ‘sanat’ olarak ifade edilemeyecek olduğuna ilişkin imalar görürüz. Burada bir kere estetik beğeni, estetik özne ve estetik nesnenin diyalojik ilişkisini görmek gerekir. Soykan, bir şeyi sanata dahil kılan kistasların olması gerektiğine değinir ve onları, özgünlük, amaca uygunluk, beğeniye uygunluk, geçerlilik ve kurala uygunluk olarak kabul eder.⁸ Özellikle sanatın ve sanat nesnesinin var olabilmesi için, Soykan, onların anlamlandırıldığı ve onlara ilişkin güzel değerinin tecrübe edildiği bir normlar zemininin olması gerektiğini düşünür. Söz konusu bu normlar hem sanat alanına özerklik katmakta, hem de sanat nesnesine ilişkin güzel yaşam tecrübesini nesneden özneye yaklaştırmaktadır. Aynı zamanda sanat, bağlı olduğu normlar aracılığıyla normları yıkan bir özelliği de haizdir. Ancak sanat her ne kadar, bir açıdan normları yıkan bir özelliğe sahip olsa da bu, ancak yıkılan normların yenilerini yıktıklarının yerlerine koymakla anlama kavuşur. Şayet yıkılan normların yerine yenileri koyulamazsa sanat kendisini tahrip eder ve hiçleşir. Bu bağlamda Soykan için normlar hem sanatın varlık şartı hem de onun anlamlandırılma yolları olarak anlaşılırlar.⁹ Sanat her şeyin her şey, herkesin ise herkes olduğu yerde bir isyan taşır.¹⁰ Dolayısıyla sanatın normları, şeyleri her şeyleştiren, kişileri ise herkesleştiren kıvama gelmişlerse onlar yerlerini özerklik ve özgünlüğü onlardan daha iyi taşıyabilecek yeni normalara bırakmalıdırlar. O halde, böylesi cevval bir sanat, gerçek ve görüntünün özdeşleştiği renksiz tek boyutlu dünyaya renk katmaya, dünyaya bakışan bakış açılarının boyutlarını da zenginleştirmeye aday olacaktır. Sanat yardımıyla insan,

6 Martin Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1980, s. 320.

7 Ömer Naci Soykan, “Sanat ve Hakikat”, *Beytülhikme*, 3/1, 2013, s. 140.

8 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 35.

9 Ömer Naci Soykan, *Türkiye’den Felsefe Manzaraları 2*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003, s. 111.

10 A.g.e., s. 122.

bakıp görülemeyeni, işitilip duyulamayanı farketmeye başlayacaktır. İnsan sanatla derinleşecek, yetkinleşecek ve tam insan olmaya bir adım daha yaklaşacaktır. Bu zeminde estetik deneyim, özne ve nesne birlikteliğini getiren bir bağlama sahip olacaktır.

Soykan, normun sanatın var olabilmesi ve anlamlandırılabilmesi için oldukça önemli olduğunu ifade etmekteydi, onun dışında, sanattaki unsurlar olarak gördüğü 'pathos', 'tekhne', 'mimesis' ve 'poiesis' kavramlarını da anlayışında ön plana çıkarır. 'Pathos'ta ilahi olanla insan etkilenmesi ve esinlenmesi durumu söz konusudur. 'Pathos' retorik değil de sanat söz konusu olduğu zaman kişiye dışardan gelen esin anlamını ihtiva etmektedir. Dışarıya ilahi olana gönderimde bulunur. İnsanda bu ilahi olanı alma yetisi potansiyel de olsa vardır. 'Pathos' kişide yaratma edimini ortaya çıkarır ve yaratmaya olanak tanır, yaratma ise ilahidir.¹¹ 'Pathos', kişinin kendinde tanrısal iyisini bulma halidir ancak ruhta tanrısal olanı bulmak bedeni terbiye etmekle mümkün görünebilir. Sanatçı ruhu açık kişidir, dolayısıyla sanatçının ruhunu açık kılma imkânına sahip olması gerekir ki bu genellikle erdemlerle ve ruh yüceliğiyle alakalıdır. Sanatçı her şeyden önce duygularını iyi tanıyan, eğiten ve ruhunu yücelten kişi olarak karşılık bulur, aynı şey sanatı alımlayan için de öyledir.¹² Duyguları eğitmede ve ruhu yüceltmede sanat ve ahlâk söz konusu bu zeminde el ele yürüeyebilir.

'Pathos'tan sonra ikinci unsur, 'tekhne'dir. Zira 'tekhne'si, becerisi, biçimleyicisi, olmayan 'pathos' yalnızca coşkun akan bir ırmağa benzemekte ve kendisiyle birlikte yatağını da tahrip etmektedir. Soykan, 'pathos'un ürün vermesini 'tekhne'yle mümkün görür. 'Pathos'la ona biçim veren, onu düzenleyen, 'tekhne'nin birlikteliğinden oluşan yapı, kişinin estetik tavrı alan ruhunu biçimlendirecek ve yüceltecektir.¹³

Soykan'a göre 'mimesis' üçüncü unsurdur. 'Mimesis', sanatın ereksiz bir ereğe sahip olmasıyla alakalı olarak da okunabilir. Bir manada sanatın kendi başına ereği olmasa da onun ereği alımlayıcısında taklit ettiği şeyin aslına ulaşma isteği uyandırması ve ona gitmeyi sağlamasıdır. Bu bağlamda sanat yapıtının değeri aslına bakılırsa bir taklit olan bu yapıtı aşıyla, kendisine aldığı örnekle benzerliğinde, gerek meydana getirenini gerekse onu alımlayanı aslına doğru yönlendirebilmesinde aranmalıdır. 'Mimesis'te öyleyse insanın ahlâkî yaşam formlarının da bulunduğunu düşünebiliriz. Çünkü 'mimesis'e sahip olan sanat, aslına bakılırsa hem meydana getireni hem de onun alıcısını sanat çerçevesinde taklitten asıl olana yönlendirirken, etik zemine ise onları kötüyü engellemeye, iyiyi sevk etmeye isteklendirmiş olur.¹⁴

11 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 151.

12 A.g.e., ss. 156-158.

13 A.g.e., ss. 159-161.

14 A.g.e., ss. 179-180.

Sanatın son unsuru ‘poiesis’tir. Bu özelliğe sahip olmakla sanat ortaya yeni ve özgün bir şeyi ereksiz ereklilik içinde ortaya koyma etkinliği olarak karşılık bulur. İnsanın sanatla ilahi olana yaklaşması ve ilahi olanı tecrübe etmesi sanatın nihai zemininde mümkün olmaktadır.¹⁵ ‘Poiesis’, sanat söz konusu olduğunda, özgün ve özerk yaratma anlamına yaklaşır. Sanatçıların ürün vermede aldıkları tavır, bu edimi hoş giden bir edim olarak görüyorsa, o zaman bu edimin adı sanatsal yaratmadır ve yapılan da <özgür sanat>tır. Yok, eğer bu tavır, bu edimi hoş olmayan bir edim olarak görüyorsa, o zaman bu edimin adı zanaattır, el işçiliğidir ve yapılan da <ücret-sanat> adını almaktadır.¹⁶ Eli çekiç tutmaya yatkın olmayan, böyle bir alışkanlık, bir beceri kazanmamış olan bir kişinin heykeltıraş olması olanaklı mıdır? Ama bu, her eli çekiç tutmaya yatkın olanın (zanaatçının) heykeltıraş (sanatçı) olacağı anlamına da gelemez. Ne ki, bunun tersi doğrudur. Yani her taş ustası heykeltıraş değildir ama her heykeltıraş bir taş ustasıdır. Zanaat, sanat için gerekli koşuldur, ama o tek başına yeterliliği sağlayamamaktadır. Bu yeterli olmayış, sanatın zanaattan ayrı bir yaratmayı gereksediğini göstermektedir. ‘Tekhne’, bu kaynağın yakınında bir yerdedir, ‘tekhne’ sanat için gereklidir fakat yeterli değildir. Fazla olan, yeterliliği sağlayan her ne ise onun, üstüne vardığımız zaman, her seferinde karşımıza bambaşka bir kavram çıkmaktadır: ‘Poiesis’, yaratma.¹⁷ İşte ‘poiesis’ bu zeminde bize öyle geliyor ki zanaatı kapsamakla onu aşan, içerisinde özgün ve özgür yaratma ve aşma edimini ihtiva etmektedir.

Estetik için, onu ortaya koyan unsurlardan sonra, onun nerede vuku bulduğunu anlamaya çalışabiliriz. Estetik tecrübe, ne salt realizme indirgenebilir ne de salt idealizmle anlamlandırılabilir. Yukarıda temas edildiği üzere estetik tecrübe için aynı anda bulunması gerekenler estetik özne, estetik nesne ve estetik beğeni-tavırdır. “Yorumcunun kendi niyetinin yapıta eklenmesi ve yapıtın anlatımının çoğaltılması zenginleştirilmesi sonucunu verir. Ancak anlam zenginleştirilmesinin de belli ölçüleri olmalıdır. Yapıtta varsayılan ifade bir yandan zenginleştirilirken bir yandan da yapıtta bağların koparılması gerekir. Aksi halde hiç akla hayale gelmedik anlamların da yapıtın anlamında olduğu söylenebilir bu nedenle yapıt, yapıta katılan yorumcudan, yani estetikçiden belli bazı şeyleri bekler.”¹⁸ dolayısıyla sanat tecrübesi, kendisini reel ve ideal olanın kesişim kümesinde açığa çıkarırken, özne-nesne birlikteliğini estetik beğenin açığa çıkması için gerekli görmektedir. Bu yaklaşım sanat tecrübesini ne salt öznelcilikte buharlaştırır ne de salt nesnel belirlenimciliğe hapseder. Soykan, sanat yapıtlarının belli bir gerçeklik durumundan öte görme

15 A.g.e., s. 212.

16 Ömer Naci Soykan, “Sanatın Neliği - Sanatçının Kimliği Sorunu”, *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, Sayı 30, 1997, s. 113.

17 A.g.m., s. 117.

18 Ömer Naci Soykan, *Arayışlar I*, İnsancıl Yay., İstanbul, 2003, s. 162.

tarzlarını, anlam bağlantılarını temsil ettiğini ve bu yolla da ona bakanın onu meydana getirenin ufkunu genişleten yaşam alanını, dünyayı zenginleştiren şeyler olduğunu düşünmektedir.¹⁹

Sanatın ilgilendiği, açığa çıkardığı, keşfettiği ve anlamaya çalıştığı değerler, güzellik ve çirkinlik kavram çiftidir. Güzel, estetik nesnenin bizim duyusumuzda, tinimizde, bilincimizde ve hissimizdeki yaşantısının kendisine verdiğimiz niteliktir.²⁰ Güzel şeylerle birlikte ona bakan gözlerle inşa ve işaret edilen değer olarak karşımıza çıkmaktadır. “Güzel, resmin bir özelliği değildir, fakat onun bütününe bakarak ona öznenin yüklediği değerdir. Değer estetik olsun, etik olsun nesne bulunmaz. Değeri nesneye yükleyen öznedir. Bu tür yargılar bütün insanlarca, yani bütün öznelere kabul edilse bile onların geçerliği nesnel değil, öznel, öznelerarasıdır.”²¹ Güzellik kavramı bir başka yerde de şöyle karşılık buluyor: “Güzellik, fayda gütmeyen bir tatmindir, Mefhumsuz bir külliyettir, gayesiz bir gaiyettir ve enfüsi, sübjektif bir zarurettir.”²² Güzellik kavramının zıttı olan çirkinlik de sanatın kapsamına girmektedir ancak olumsuz yönüyle. Çirkinlik, sadece bir ahenk yokluğu değil ancak gayesine olan uzaklık ve ahenk karşısındaki düşmanca tavrıdır.²³ O halde estetikte gayenin içerisine dahil olabilmesi gerekli olan bir ahlâkî bilinç ve erdemden söz etme imkânımız kendisini derinden hissettirmektedir. İnsanı araçsallaştırmayan, insan onurunu ve haysiyetini zedelemeyen bir ahlâkî şuur ve erdem, estetiğin gayesinde içkin olarak tasarılabilir, dolayısıyla iyi, güzeli en azından sadece bu yönüyle de olsa önceler veya güzel ancak iyi ile tamam olur. Bu manada ‘güzel’ ise arkasında anlam ufkunu kaybetmiş, durağanlaşmış anlamsızlık içinde bir şok etkisi ile sosyal baskı altında hapsedilmiş insanı mahkum eden anlayışları asileştirebilir, yani insanı ve toplumu kendisine getirebilir. Dar görüşlü ahlâk anlayışı sanattan çoğu zaman endişelenip, tiksindirirken, yüksek ahlâk ise ahenktar bir hayat içinde sanatın değerini yüceltmektedir.

Sanat alanında iki varlık kendisini hissettirir. Bunlar, estetik özne ve estetik nesnedir. Estetik özne, estetik tavır ve beğeniyle estetik nesneye yönelerek onu anlamaya çalışır. Estetik nesne, estetik özneye onun kendi dışında verilen bir tür nesne olabildiği gibi, bizzat estetik özne tarafından estetik beğeni ve tavrın eşlik ettiği meydana getirme yetisiyle estetik özneye bağlı sonradan meydana getirilmiş olan şeydir. Her iki durumda da estetik nesne, pozitif bilgi sahasında öznenin karşısında duran, özneye epistemik mesafe mesabesinde uzağında bulunan sıradan nesne değildir. Tam burası estetik nesnenin ayrıcalığını göstermekle beraber, estetik öznenin sanat tecrübesinde hakikati deneyimleme imkânını bize sunar. Bu bağlamda

19 A.g.e., s. 204.

20 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 24.

21 A.g.e., s. 57.

22 Charles Lalo, *Estetik*, çev. Burhan Toprak, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1948, s. 57.

23 A.g.e., s. 65.

sanatın hakikate işaret ettiği bir yönü söz konusudur. İnsanın bildiği şey, onun meydana getirdiği şey olduğunda o kişi için bilgibilim ve varlıkbilim ayrımı²⁴ ile özne-nesne dikotomisi oluşmayacak, bilgi boşluğu meydana gelmeyecektir. O kişi meydana getirdiğini aracısız yani hakiki olarak bilebilme imkânına sahip olacaktır.

Sanat söz konusu olduğunda Soykan, sanat yapıtında yaratıcısının ortaya koyduğu, kendi tinindeki varolanı kasteder. O halde bu zeminde hakikat, insanın ortaya koyduğu şeylerde, ortaya koyduğu yapıp etmelerde ve eylemlerdeki halisliği, özgünlüğü, samimiliği göstermektedir. Bir duygu ve yaşantıdan şüphe edilemez, dolayısıyla sanat tecrübesi, cismin bilgisinde olan şüpheyi taşımaz.²⁵ Estetik tecrübe o halde hakikatin yakalandığı ayrıcalıklı bir yer olarak görülür. Ancak öyle görünüyor ki sanat, hakikati yakalamakta ancak Hakikate doğru da insanı yönlendirmektedir. Sanatın burada belki de en önemli işlevlerinden birisi görünüş ile gerçeklik ayrımını insana kazandırmış olmasıdır.²⁶

Sanatın daima bir görünüş dünyası olduğunu ve onun gerçekliğin yerini alamayacağını farkında olmak gerekir. O halde sanat, Hakikati değil, hakikati verir ancak Hakikate doğru yol açmak kaydıyla. “Sanatın son amacı mutlak güzelliğe varmaktır. Mutlak güzellik de mutlak varlıkla bir ve aynıdır. Mutlak varlık kendisinde üç ideyi –hakikat, iyilik, güzellik-nasıl bir bütün olarak bulundurursa, mutlak güzellik de bir görünüş olarak sanat eserinde bu üçlü birliği temsil eder.”²⁷ Kısaca, sanatın onu bilgi değeri olan doğruluk değerinden farklı kılarak işaret ettiği hakikat değeri, estetik tecrübeye oldukça önemlidir. İfade ettiğimiz üzere bilgi için doğrudan, sanat için hakikatten bahsedilir. Bir önerme kendi dışındaki nesnesine uygunsam o zaman o, doğru bir önerme diye adlandırılır. Ama sanat, bilim gibi sadece kendi dışını göstermez tersine nesnesini kendi içinde barındırır. O zaman bu ilişki doğruluk değil hakikat/hakikilik olarak tesmiye olunur ve açığa çıkar değer de güzellik olarak belirir.²⁸

İnsanın sonluluk ve sınırlılığını keşfedip sınırsızlığa yükselme isteği bakidir.²⁹ Sanat aşkınlığı aramalı ve bulmayı başarmalıdır, aksi halde insanı sadece burası ile doldurur ve içkin gerçekliğin ağırlığı artarsa sanat özgünlük ile özgürlüğünü yitirerek orta malı haline gelir ve özüne taban tabana zıt şekilde metalaşır.³⁰ Bu, bizi sanatın önem ve değerini fark

24 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 23.

25 A.g.e., ss. 28-31.

26 A.g.e. s. 342.

27 Ömer Naci Soykan, *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*, MVT Yay., İstanbul, 2006, s. 210.

28 Ömer Naci Soykan, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2017, s. 62.

29 A.g.e., s. 31.

30 A.g.e., s. 64.

etme gerekliliğine götürmektedir. Soykan'a göre sanatın önemi yaşam karşısında büyüktür. Sanat, bazen gizlilik ve sessizliği, bazen de açıklığı ister. Ama gerek açık gerek saklı olsun sanat yapıtı, bize dünyayı doğru göstermeye çalışır. Sanat, kendi örneğinde bize sanki şöyle diyor "bana nasıl bakıyorsan dünyaya da öyle bak!" Sanat yapıtının tekilliği yani biricik estetik görünüşü bütün yaşam tekilliklerini şimdileştirir ve yaşamın canlılığına tanık kıldırır.³¹ "Sanat hareketinin büyük kanunu, yeni şekiller yaratarak zanaatın esaretini aşmak ve kopya etmemek ihtiyacıdır. Şu halde bedii olarak, yaşamaya kabiliyetli her nesil, tabiatıyla evvelkinden başka bir şey tercih eder."³² Bu ifadeler sanatı bizim olmazsa olmaz şekilde ahlâk alanıyla bağlantılı olarak anlamamız ve icra etmemize olanak tanımaktadır.

Şimdi de ahlâka Soykan'ın nazarından bakıp görülenleri ifade etmeye çalışalım. Soykan'a göre ahlâk özerk, insansa özgür varlıktır. İnsan eylemlerini yönlendirecek ahlâkî değeri yine insan kendisi koyup buna uyuyorsa burada insan gerçek manada özgür kabul edilir. Ortak iyi yaşam ideali anlamında ahlâkî yaşam, ahlâka ilişkin samimi bir yaşam çabası ile birlikte söz konusu yaşam üzerine sürekli derinlemesine düşünmekle gerçekleştirilebilir durur. "İyi yaşam ne olduğu sorusu eğer biz yaşamamız üstüne açıklığa sahip değilsek yanıtlanabilir değildir. Bireysel ve toplumsal yaşam üstüne bir aydınlanma onu sorgulamakla olanaklıdır."³³ Soykan, ahlâk anlayışını, söz konusu zeminde Kant'a yaklaştırır. Ahlâk, insanın kendi kendisine, kendi yaşamına, kendisinin kattığı bir şeydir, böylece insan kendi yaşamını değerli ve anlamlı kılar. Öznelerarasılığı aşmaz şekilde kendi ampirik bireysel zemininde aşkınlık alanına uzanır.³⁴ Ahlâk, aslına bakılırsa bir aşkınlığa sahiptir. Ahlâkî değer vermeye kişi aşkınlık alanına geçer. Yaşamın anlamı ve değeri, hayatın içinde basitçe gösterilebilecek bir nesne değildir. O, yaşama aşkındır. Bu aşkınlık alanındaki ahlâkî değer daima mutlaktır ve değişmez. Değişen kısmı, bağlı olan belli bir zaman ve yerde uygulanan ahlâkî edimler ve ölçülerdir. Ancak Soykan'ın anladığı aşkınlık, ahlâkî değerlerin mutlak olması, onun hiçbir şeye bağlı olmaması, yalnızca bir ideal olarak dile getirilmesi çerçevesinde karşılık bulur.

Aşkınlık bahsini, ahlâkın ve sanatın hakikatten yola çıkıp Hakikati ima eden yönüyle genişletmek mümkündür, sanat için bize açılan veçhaya yukarıda işarette bulunmuştuk. Cismin bilgisinde yer alan şüphe, sanat ve ahlâkî tecrübede bulunmaz. İlkinde nesne ona yönelenin karşısındadır ve bilgisi doğrudan değil ilgili araçlarla kazanılır, dolayısıyla dolaylıdır. Ancak

31 Soykan, *Araştırmalar I*, s. 205.

32 Lalo, a.g.e., s. 89.

33 Soykan, *Araştırmalar I*, s. 201.

34 A.g.e., s. 202.

ahlâk yargısında nesneyle kurulan bir özdeşlik öz konusudur ve hakkında konuşulan şey artık bize ait olan bir şey olur. Aynı durum estetik yaşantı için de söz konusudur, estetik nesne her ne kadar alımlayanın dışında olsa da o şeyi, güzel kılan husus, meydana getirmede ve alımlamada estetik beğenidir, estetik beğeniye özneye aittir.³⁵

Erol Güngör, ahlâk ve insan arasındaki ilişkiyi çok güzel şekilde ortaya koymuştur. “Suyun bulunduğu yerde nasıl hayat varsa, insanların bulunduğu yerde de ahlâk vardır.” İnsanın tüm niyet, edim, hal ve sözleri ahlâkın kapsamına dahildir. Ancak burada işaret ettiğimiz insanın akıl ve iradesinin sağlıklı olmasının ahlâkın ön şartı olarak belirlediğini belirtmemiz gerekir. İnsanlığın hem giriş hem de çıkış kapısı olan ahlâklık, hem bir şuur hem de hayat pratiği olarak insanı kucaklar. Onun beliren, ön plana çıkan ve kendisiyle tüm ahlâkî süreci anlamaya çalıştığımız hususları ahlâk felsefesinde tartışılmaktadır. Ancak yerimizin mahdut olduğu ve konudan sapma tehlikesine kendimizi kaptırmamak için ahlâk kavramının işaret ettiği hususiyetleri konumuzun kapsamı ve ilgisini göz önünde bulundurarak kısaca ifade etmek istiyoruz.

Öncelikle ahlâkın, öznel, nesnel ve görecelik arasında ezilip kaldığını görmekteyiz. Ahlâk, şayet insanı merkezine alarak, onun her zaman, zemin ve şartta iyiyi hedeflemesi gerektiğini salık veriyorsa, bu iyiliğin evrenselleştirilebilir olmasını talep ediyorsa, ahlâk alanından göreceliği tasfiye etmemiz gerekir. Ahlâkî değer olarak beliren iyi, aynı zamanda aşkın bir niteliği haiz olmalı ki tüm insanlar için geçerli olabilsin. Ancak ahlâk, insanın karşısında sıradan bayağı bir nesne olarak durmaz, insan olmasa da o karşısında bulunan nesne bulunabilir ancak insan olmadığı takdirde ahlâk bulunmaz. Dolayısıyla ahlâkın varlığı insanın varlığına doğrudan bağımlıdır, onun ahlâk üzerine fikrini, söylemini ve eylemini gerekli görür, öznelerearası bir aşkınlık ufkunda tüm özneleri birleştirebilme umudu söz konusu oldukça o hem evrenselleştirilmeye hem de doğrudan öznenin varlığına bağlı bulunma durumuyla da özneliğe kendisini açar. Ahlâkî eylem, her ne kadar fiziksel nesne gibi, öznenin karşısında, ondan bağımsız duran ve onun hakkında mesafe alınarak yargıda bulunulan bir olay olarak görünse de ahlâkî eylem aynı sanat yapıtı gibi öznenin bağımsız değildir.³⁶ Bununla birlikte ahlâkî olan, özneye bağlı olmak üzere tezahür etmekte ama öznenin hem yaşantı hem de yorum olarak kopamayan dinamik bir fenomene işaret etmektedir. Bu nitelikleriyle ahlâk fenomeni özne ve nesne arasında olması itibarıyla sanat fenomenine benzemektedir.

Ahlâkî iyiyi ortaya çıkaran onlarca saik ve gerekçe ortaya konulmuştur. Bir davranışı, söylemi, niyeti, karakteri ve eylemin sonucunu iyi kılan

³⁵ Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 33.

³⁶ A.g.e., s. 30.

hususiyetlerin neler olduğu sıkça sorulur. İnsanın akıllı sosyal bir canlı olması nedeniyle insan için iyinin, makul, ölçülü, insani karakterden (erdemli bir yapıdan) sadır olması beklenen, sadece bencil değil, özgeci olmayı beceren, iradi bir niteliği haiz, insanlığın ortak iyilik havuzunu beslemeyi başarabilen, yekdiğerinde hayranlık uyandıran, sonucu itibarıyla olabildiği kadarıyla toplum menfaatini hesaba katan olması gerektiğini ifade etmek yerinde olacaktır. Tüm bunlar kuşkusuz ahlâkî iyinin kapsamına girmekte ama onu tüketememektedir. Bu çerçevede saydığımız tüm bunları artırabilmemiz mümkündür ancak konumuzla ilgisi mesabesinde ahlâkın özellikle salt bencillikten uzak olması gerektiği, menfaati ortak menfaate dönüştürebilme hususiyeti, özgürlüğü olmazsa olmaz şart olarak benimsemesi ve insan ruhunu yüceltebilmesi durumunu göz önüne aldığımızda onun sanat ile olan ilişkisini ima etmiş oluruz. Soykan, ahlâkî fenomenin her insanı kendisinde amaç olarak görmek ve herkesin kendisine yapılmasını istediği gibi davranmasının ardında kendisini gizlediğini ima eder. “Kötü, insana olanak olarak verilmiştir ve insan bu olanağı şöyle kullanabilir: Kendi benliğini araç yapmak; daha da kötüsü, her şeye hükmetmeye yönelmek, kendini başkalarının efendisi görmek. Bu durumda insanda artık karanlık ilke egemendir. Ama insanın, öteki olanağı, yani iyiyi seçmesi halinde, o, ne kendisini ne de başkalarını, onlarla hükmetmek istememe suretiyle araç yapar. Bu, insanın özgür olduğu, onun araç değil, erek olarak görüldüğü durumdur.”³⁷

Etik-Estetik Değerler Bütünlüğü

İnsan hem ten hem de tin varlığıdır, tenselliğinde kalıp tinselliğini, tinsellikte kalıp tenselliğini unutursa varlık bütünlüğü bozulur ve çürümeye başlar. Bütünlüklü değerler sahası insana onun en başta tinsel bir varlık olduğunu anımsatmakla beraber, varlık bütünlüğünün tinsellik ve tensellik arasında kıvam noktalarında keşfedebileceğini hatırlatır. İnsanın birbirine bakan özsel farklı iki niteliğe aynı anda sahip olma gerekliliği gibi, tinsel yapısı itibarıyla onun yine birbirini tamamlayıcı ama birbirinden farklı iki niteliğe sahip olduğunu görebilmekteyiz. İnsan hem bilen, bildiğini bilen hem de eyleyen ve meydana getiren bir varlıktır, onun bilen, eyleyen ve meydana getiren olması onun tinselliğiyle ilgili olsa da bu sahip olmanın işlevselleşmesi ve nitelik kazanması için insanın tenselliğe de sahip olması gerekir. Tin, en temelde farkında ve şuurunda olmak anlamını taşır. Tinin yaşamı şuur yaşamı olduğundan bir bütünlük arz eder. Dolayısıyla bütün içinde bireyin kendisini kendisinden ayıramadığı dünyanın da şuurunda olmayı dile getirir, sadece bu da değil aynı zamanda dünyayı değiştirmeyi dolayısıyla bilinç ve eylemi birlikte içeriminde saklar.

37 Soykan, *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*, s. 77

O halde tinin kendisinde bir teorik ve pratik yanın olduğunu ama ona tin varlığı olabilmesi için iki yöne bir bütün içinde sahip olması gerektiğini çıkarabiliriz. Tinin teorik yanı, tinin kendisini bilme girişimi, pratik yanı ise tinin kendisini var kılma girişimi olarak tanımlanacak süreçleri işe dahil eder. Kendini bilmek bu meyanda kendi dünyasını bilmek, kendini var kılmak ise kendi dünyasını var kılmak anlamını ihtiva eder.³⁸

Şuur, iştah, irade ve his sahibi olan insan, hep bir şeylere yönelir. Bu yönelme bilgi elde etme isteği ile olabildiği gibi, haz ve fayda elde etme amacıyla da olabilir. Mesela insan “su”ya bir var olan olarak yani bilgi nesnesi olarak yönelebildiği gibi, susuzluğunu giderebilmek için de yönelebilir. İlkinde suya ilişkin önermelerinin konusu doğru-yanlış değerlerini sürece davet ederken, diğer yönelmede sürece yararlı-yararsız kavram çifti davet edilmiş olur. Yine insan, seçenekler arasında tercihte bulunan da bir canlıdır. İnsan içgüdüleri ve akıl seçenekleri arasında tercihe sıkışmış bir canlı olarak akli tercihini merkeze alarak iradesiyle ortaya koyduğu tercih ise sürece ahlâkî değerler olan iyi-kötü kavramlarını davet eder. Bunlar yanında insan bir de “şey”lerle ilgisinde onlardan hoşlanır, onlardan haz alır. Böyle haz duyan varlık olarak insan bu hoşlandığı, haz aldığı şeylere bir değer yükler, onlara hoş, güzel veya yüce der. Tüm bu doğruluk, yararlılık, iyilik ve güzellik değerleri doğada, nesnelere dünyasında bulunmazlar. Onların varlığı insanın varlığı ile birliktedir. Doğa yapısı itibarıyla salt gerçeklik varlığıdır. Doğaya değerleri getiren insandır. Doğayı, doğru, yararlı, iyi ve güzel kılan bizzat insandır. İnsan yaşadığı evrene gayeler ve değerler katarak alemi doğru, iyi, yararlı ve güzel hale getirir, başka bir manada ise insanlaştırır.³⁹ Peki, bu değerlerin kendi arasındaki ilişki nasıl olacaktır?

İnsanın hem beden hem de ruh yanına ahenkli ve esaslı sahip çıkabilmesinin belki de bir yolu, önünde beliren tüm değerler alanına ait bütüncül, organik ve hiyerarşik bir değerler hiyerarşisine sahip olmasıdır. Kuşkusuz böylesi bir arayışın yolu, içerisinde birbirine konuşabilecek ve danışabilecekleri değerlerin bulunduğu metafizik anlayıştır. Ruhun bedenden koptuğu, disiplinlerin hoyratça birbirinden ayrıldığı, değerlerin birbirini mütemmim cüzler olarak değil ama rakibi olarak gördüğü parçacı bir dünya, kuşkusuz hem bilgi (logos), hem varlık (ontos) hem de ilişki (ethos) düzlemini birbirinden kopararak insanı yapayalnız bırakacak bir atomizme sevkedecektir. Çağımızda değerlerin kendi içine kapanmaları, birbiriyle olan bağ ve bağıntılarını kesme temayülü bizleri körleştirmektedir. Alanlarda körleşerek mutahassıslaşma, o alanda derinliğe sahip olmayı gerekli kılarken, diğer alanlarla bağ ve bağlantının koparılması, aslına bakılırsa belli bir alanın körleri haline getirebilmektedir

38 R.G. Collingwood, *Kısaca Sanat Felsefesi*, çev. Talip Kabadayı, Bilgesu, Ankara, 2011, s. 95.

39 İsmail Tunali, *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1979, s. 118.

bizleri. Bilimlerin ve disiplinlerin, yöneldiği gerçeklik, karşılıklı girişim ve geçişlerin imkânı aslında bize bütünlüğü göstermelidir. Bu bütünlük ise alanların birbirinden kopmasını değil bilakis birbirine daha çok yaklaşmalarını gerekli kılar. Bu hususu Necla Arat, bilimlerin belki de geç kazandıkları bağımsızlıklarını yitirme korkusuyla bağımsızlık saplantısına kapılmak suretiyle monadlaşmaları olarak anlamaya çalışır.⁴⁰ O halde bütünlük tasarımı için önce değerler alanındaki değerleri birbirine hiç olmadığı kadar ancak özertkliklerini tahrip etmeksizin yaklaştırmalı sonra bu değerlerin kendileriyle taşındığı disiplinlerin birbiriyle konuşmalarını sağlamalıyız. Bu vazife belki de en çok felsefeye yakışacaktır.

Biz çalışmamız gereği yukarıda ifade olunan iki değer alanının bütünlüklü yapısını ve iki değer alanının birbiri için önemini konu edinmeye çalışacağız. Yapacağımız vurgu kuşkusuz değerler alanının bütünlüğünü ifade etme gücünün insan için ruh ve beden bütünlüğünden aldığına ilişkin olacaktır. Hem sanat hem ahlâk insanın ruh-beden bütünlüğüne vurgu yapmaktadır. Bu durumu Soykan özellikle müzik üzerinden dile getirmeye çalışır ve şöyle söyler: “tüm sanatlar gibi müzik de insanın benliğine seslenir ama bu benlik yalnızca bedensel varlıktan ibaret değildir. İnsan ruh-beden bütünlüğüne sahiptir, ancak bu bütünlük insana hazır olarak verilmez, insan onu kendisi oluşturmalıdır.”⁴¹ Ruh ve beden bütünlüğünün imkânları hazır olarak insana sunulmaz, insan bu imkânları önce keşfeder ve sonra imkânların işlevselleşmesine çaba harcar, bu süreç insan için ruh ve beden bütünlüğünün sağlanmasını ona verir. Aksi halde cereyan edecek sürece de Soykan dikkat çekmiştir.

“İnsan doğa ilişkisinin yarar amaçlı olması, doğa üzerinden kurulacak insan insan ilişkisini de baltaladı. İnsan doğaya nasıl baktıysa hemcinsine de öyle baktı; tek ilke yarar oldu. Bedensel varlığa indirgenen insan da parçalanmadan nasibini aldı. Bilim insan bedenini çeşitli uzmanlıklar altında parçalayarak inceledi. Ruh da zaten *Descartes*'tan beri bedenden ayrılmıştı. O da ayrı bir nesne olarak çözümlendi. Ruh beden bütünlüğü yitirildi. Ruh çözümlenmeleri, tıpkı şekerin çözümlenmesi gibi bilimsel yöntemlerle yapıldı. Bu tablo, kuşkusuz, bilime belli bir açıdan bakılarak çizildi. Bilimi, bütün sorunlarımızın sorumlusu olarak göstermek doğru değil; amacımız bilim düşmanlığı yapmak da değildir. Amacımız, sorun çözen bilimin ne gibi sorunlar da getirdiğini göstermek, bilimden başka yol göstericilere de yer vermenin gerektiği ortaya koymaktır.”⁴²

Tam insan olma aslına bakılırsa insanın gayesidir. İnsan, aynı anda

40 Necla Arat, *Etik ve Estetik Değerler*, Telos Yay., İstanbul, 1996, s. 14.

41 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 241.

42 Ömer Naci Soykan, “Felsefe Hayata Ne Yapar?”, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, No. 4, 2013, s. 5.

bilen, eyleyen ve meydana getiren varlıktır.⁴³ Tam ve bütün insan olmak ruhun dengede durmasıyla alakalıdır. Yaşam ile uzlaşma içinde olmayan insanın dengesi bozulmuştur, dengesi bozulan insan ise mutsuz insandır. İnsanın kendini mutlu kılması, onun erdemli olmasını ve bu ise onun diğer bütünlüklerine riayet etmesini gerektirir.⁴⁴ O halde insanı kendi bütünlüğü içinde konu almak ve bütünlük ekseninde etkinliklerine bakmak önemlidir. Ne var ki yukarıda da temas edildiği gibi bu etkinliklere tek bir alandan mesela bilim alanından bakmak insanı yeniden parçalamaya sevkedecektir, o halde sürece başka değer alanları da davet edilmeli ki hem insan hem de varlık mümkün merteye olduğu ve olması gerektiği gibi görünsün. Biz burada iyi ve güzel değerlerinin bütünlük çerçevesinde serencamını anlamaya çalışacağız.

Ahlâk ve sanatın birlikteliği bir bütün oluşturması oldukça önemlidir Soykan şunları söyler: “İnsanı dışsal belirlemelerin etkisinden belli bir yaşantı bakımından geçici olarak kurtaran estetik ve onlara her zaman egemen olmayı olanaklı kılan ahlâk, fiziksel yaşamı yaşama dünyası yapan onun başlıca iki ögesidir. Yaşama dünyasını ışıktandırılmasında uzun bir kullanım olarak felsefe, etik ve estetik olanın birliğine sahiptir.”⁴⁵ İnsanın kendi kendine hakim olma hali, onun hem iyi ahlâklı hem de aslına bakılırsa yaşam sanatçısı olmasını gerektirir. Yaşam da bir sanat olarak belirir, sadece bilmeyi değil bildiğine göre yapmayı gerekli kılar. O halde böylesi yaşam bize hem iyi hem de güzel yaşamı birlikte sunar. Sanat ve ahlâkın birlikteliğini savunmak bizi aslında iki önemli hedefe götürmektedir. Muhasebe bilmez, ötekileştirici ve tahakküm edici radikalizm ile mekanik felsefenin bozucu ve tahrip edici etkilerinden insanları kurtarabilmek.⁴⁶

Yeri gelmişken ifade etmeliyiz ki, Soykan’ın düşünce sistematığında iyi ve güzel değerleri bir değil ancak beraberdir, iyiden güzele; güzele iyiye bir akış vardır, asıl olan bu bütünlüğü keşfedebilmektir.⁴⁷ Özellikle Soykan, bu görüşüyle iyi-güzel birlikteliğini iyi değeri altında sistemleştirerek anlayan kendisinden önceki Platon ve Shaftesbury’den ayırır. Platon’un anlayışında iyi olan güzel, güzel olan iyidir (kalokagathia). Bu düşünceye yol açan durum, güzel ve soylu bir ruh uyumu ve ahlâkîlik idealinden doğar. Bu ise ulaşılmak istenen insan idealidir.⁴⁸ Platon, güzel değerine, iyi kümesi içinde bir konum vererek bir bakıma güzel olanın özerkliğini sınırlandırmış olur. Antik dünyada iyi ve güzelin zorunlu olarak birbirine bağlılığını savunan Platon’un 18. Yüzyılda takipçisi Shaftesbury ise dünyada en doğal

43 Soykan, *Türkiye’den Felsefe Manzaraları 2*, s. 205.

44 Soykan, *Araştırmalar 1*, s. 201.

45 A.g.e., s. 211.

46 Arat, a.g.e., s. 177.

47 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 383.

48 Tunalı, a.g.e., s. 119.

güzelliğin, dürüstlük, ahlâkîlik ve doğruluk olarak görmenin yanında, güzel ve iynin ancak çıkardan uzaklaştıkça açığa çıkabileceğini düşünür.⁴⁹ Shaftesbury'nin de dengeyi iynin merkezi olup, güzelliğin onu takip edip, tamamlaması gereken bir noktada anlamlandırıldığını ifade etmek gerekir.

Soykan, genellikle asıl ölçütün kendisine gelen kadar gelen tarihi dizgede genellikle güzel karşısında iyi olduğunu ve bunun çoğu ülküsel devlet tarafından öyle görüldüğünü ifade etse de buna katılmaz. Kendisi, her ne kadar iyi-güzel birlikteliğini esas almasına rağmen iki değeri birbirine tahakkümünü, özellikle iyi değerinin güzel değerine tahakkümünü hoş karşılamaz. Ona göre böylesi bir tavır, estetiği 'etik'in emrine verme, onun kendi bağımsızlığını tanımama, sindirme ve toplumun önünü açamama gibi tehlikelerle malul olarak görünür.⁵⁰ Soykan, sanatın sanat olabilmesi için özgünlük ve özellikle özerkliğine zarar gelmemesi gerektiğini iddia eder. Ona göre sanatın her durum ve şartta kendisine ait, nomosunu/yasasını kendi oluşturduğu bir karşı duruş imkânı olabilmelidir. Ancak sanatın bu özelliği onun kendisini her şeyden tecrit etmesi anlamını taşımamalıdır. Özellikle sanatı toplumla kendi özerkliğine zarar gelmeyecek şekilde uzlaşma girmesi önemlidir, fakat toplumun sanat üzerine tahakkümü meydana geldikçe sanat kendi lehine ilgili uzlaşımı bozarak toplumla diyalektik ilişkiye girer, bu diyalektik ilişkide toplum sanatın gösterdiği ufka yaklaşırken, sanat da toplumla yeniden uzlaşmak için imkânlar arar. O halde ahlâk ile estetik arasındaki ilgi sorununu birbirinin özerklik ve özgünlüklerine zarar vermeyecek şekilde genişletmemiz gerekir. Denebilirse onlar birbirini yok etmek değil, birbirine güç verme konumunda olmalıdırlar. Zira ahlâk sanata bir yol ve ufuk çizebilir, estetik yaşam önündeki kirliliği kaldırıp insanın ruhunu yüceltirken, sanat da özgürlük ve özerkliği ile toplumun önünden giderek onun statikleşme, körleşme ve kriz tehlikesi ile karşı karşıya kalmasına mani olabilir. Bunun yanısıra sanat, donuklaşan ahlâka kendini yenileme, güncellenme ve tazelenme imkânı sunarak, ahlâkî yaşantı ve düşünceyi latifleştirir. Ahlâk ve sanatın birbirinin özgürlük ve özgünlüklerini zarar vermeksizin ilişkileri ve birbirini tamamlayıcılıkları, insanın insanlaşma yolculuğunda önemli bir noktaya işaret eder. Zira insan değer tekelciliğinde değil, değerler çokluğu ve zenginliği içinde insanlığını inkişaf ettirebilir.⁵¹ O halde idrak, vicdan ve his varlığı olarak insan iyi-doğru-yararlı-güzel değerlerinin ahengi ve harmonisi arayışında kendini inşa edebilir ve ikmal edebilir.

Güzel değeri ile insanın kurmuş olduğu ilgi ve bu ilginin sürekliliği, bizim nesne dünyasına bakışımızı değiştirir, nesnelere üzerine verdiğimiz

49 Arat, a.g.e., ss. 177-178.

50 Soykan, *Türkiye'den Felsefe Manzaraları 2*, s. 98.

51 Tunali, a.g.e., ss. 123-124.

yargıları bir beğeni yargısı haline yükseltir. Bütün bu ilgiler içinde ruhumuz biçim ve düzen kazanır. Böyle biçim ve düzen kazanmış bir ruh elbette bu biçim ve düzene yalnız estetik varlık sınırları içinde değil, aynı zamanda ruhun bütünlüğü içinde de sahip olacaktır. Ruhun bu bütünlüğü içine ahlâk varlığı da girer. Güzel değeri ve estetik bakımdan biçim ve düzen elde etmiş ruh, artık yetkinliğe, insanlığa çok daha yaklaşmış demektir. Yetkin bir ruhtan yalnız estetik eylem bakımından değil, tüm eylemleri itibarıyla yetkinlik beklenecektir.⁵²

İnsani yaşam ancak değerler düzeninde ortaya çıkar. Burada değerler düzeninden anlaşılması gereken etik ve estetik değerler ile onların birbiriyle uyumlu bütünüdür. Bu bütünlük, etiği estetikle, estetiğin ise etikle birlikte olmasını mümkün kılar. İyi olarak ifade edilecek bir eylem bazen öyle kaba bir tarzda yerine getirilebilir ki o eylem, iyi olmaktan çıkabilir. Bu nedenle iyi eylemin aynı zamanda belli bir incelik ve kendisinde güzellik taşıması beklenir. Bu manada insana estetiğin verdiği ruh inceliği ve yüceliği ahlâkî tecrübenin ahlâka çok daha yaraşır bir şekilde olmasına imkân tanır.⁵³ Burada ahlâk ile sanatın kesişim kümesinin değeri yüce olarak belirir. “Ulvi (yüce), zeka için hal suretleri; bizim, tasavvur edilen varlıkların ve hatta tabiatın dışında olan semavi kuvvetler tarafından halledilecek bir bilmece yahut kesilip atılacak bir fikir ihtilafıdır. Ötesi ile sonsuzlukla olan bu ilgisi yüzünden ulvide daima dini veya metafizik bir çeşni vardır.”⁵⁴ Yüce, insanın hem ahlâk hem de estetik olarak söylem ve eylemini, iyi ve güzel değerlerinin metafizik sahada tezahür eden kesişim kümesinde bize kavratır. Birbirini çok iyi şekilde tamamlayan ve yetkinleştiren iki alan olarak ahlâk ve sanatın benzerlikleri de yakınlıklarını bu zeminde çok daha ön plana çıkmuş olur.

Hem etik hem de estetik insanı aşkınlaştırır. Zira iki değer alanında insan dünyaya ampirik beniyile bakmaz, onun dışından bakan böylesi özne artık metafizik öznedir. İki alan da bu özellikleriyle insani olana ilahilik katarlar.⁵⁵ Bununla birlikte Soykan, ahlâkî iyiyi, özneler arası dünyayı aşmaksızın aşkınlık sahasında idealden gelen şekilde tasavvur ederken, güzel değerini ise doğaya içkin, reel ama ideale dönük olarak anlar.⁵⁶ O halde ahlâk, insanı, idealden reele taşırken, sanat ise insanı reelden ideale yükseltir. İki alanın birbirine olan ihtiyacı reel ile ideal arasında salınan insanın denge ve kıvam noktalarını bulması için de gereklidir. Sanat için estetik beğeni olması gerekir, estetik beğeni ancak insanda vardır fakat eğitimle gelişir. O halde sanat için estetik beğeniye ihtiyaç duyarız,

52 A.g.e., s. 124.

53 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 287.

54 Lalo, a.g.e., s. 60.

55 Soykan, *Türkiye'den Felsefe Manzaraları 2*, s. 207.

56 Soykan, *Araştırmalar 1*, s. 204.

estetik beğeni içinse insanı insan kılmak gerekir. Bunun da yolu kuşkusuz erdemdir ve ahlâktır.⁵⁷

Sanat ile ahlâkın birlikteliğini ifade ederken onların varlık şartı olan özgürlük değerine ilişkin her iki alanın da benzer yaklaşımına değinebiliriz. Söz konusu yaklaşımları Soykan özelinde anlamaya çalışacağımızı ifade edelim. Öncelikle Soykan gerek estetik gerek etik alanlar için özgürlük değerinin tartışılmaz olduğunu beyan etmektedir.⁵⁸ Özgürlük yoksa ahlâkî sorumluluk olamaz, özgürlük yoksa bir meydana getirme işlevinin tezahürü olan sanat eseri meydana gelmez ve onun yorumlanmasının zenginliği ortaya konamaz. Soykan, özellikle Kant ve Schelling felsefelerinin işaret ettiği, 'istememeyi isteyebilmek' çerçevesinde özetlenebilecek bir özgürlük tasarımını insana daha uygun bulur. Bu tasarımında özgürlük, hayvanın istemesinde/arzusunda olduğu gibi nesnece belirlenmiş değildir. Burada özne, özgür olamaz zira istemesi nesnece belirlenmiştir. Ancak sadece insanda isteme kendi dışından çekilen bir şey olarak değil de bilakis onun içinde, yoktan var olan bir şey olarak meydana gelebilir. Bu durumda isteme artık insanın dışındaki nesne değil, belki de insanın üstündeki bir şey olur ve insanı onun üstündeki şeye yükseltir. İnsan bu zeminde hiçbir şeye bağlı/bağımlı olmayan istemeyle artık kendi üstüne yükselmiştir.⁵⁹ Söz konusu bu özgürlük anlayışını dışarıdan şekillenen ve belirlenen bayağı arzu ve iştah temelli istemeden uzak ve uzaklaştırılmış olarak ahlâk ve sanatın özneye tesirinde anlamak mümkün olabilmektedir.

Ahlâk ve sanat yine ideal ve reel olanın telifini sağlama çabalarını önemserlerken de aslında birbirlerine benzemekte ve hatta birbirilerine yaklaşmaktadırlar. Öncelikle sanat eserinin hem reel olanı hem de ideal olanın telifini bize sunmakta olduğunu belirtelim. Sanat eseri, keten bezi, boya, kağıt, sözcük vs ile gerçeklik sahasına aitken, sanatçının özgür ve özgün yaratıcılığı ile artık bu gerçekliği aşarak ideal olana uzanır.⁶⁰ Bu özelliği ile ahlâk ile benzerlikler kurabilmek mümkündür. Davranış kalıpları, edimler ve söylemler gerçeklik dünyasını bize sunarken, edimlerle ve kurallarla taşınan ahlâkî değerlerin kendisi ve ruhu, özgür insanı zaruri ön şart olarak görür ve seslendiği saha karşımıza ideal alan olarak çıkar.

Bir yakınlığı da hem ahlâk hem de sanat alanında bizde doğal olarak bulunan ama yetkinleştirilmeye açık yetilerin eğitime duydukları ihtiyaçla kurmaya çalışabiliriz. İnsanda tabiatı itibarıyla bulunan iki doğal yeti vardır, bunlar, vicdan ve beğeni duygusudur. Ancak bunlar tek başına yeterliliğe sahip değildir ve geliştirilmeleri gerekir. Nasıl ki belli bir yaşa

57 A.g.e., s. 208

58 Ömer Naci Soykan, "Kurtarıcının Geri Dönüşü ya da Geleceği Çalınmış Toplum", *Kaygı, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı 22, 2014, s. 163.

59 Soykan, *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*, s. 73.

60 A.g.e., s. 96.

gelen çocukta ahlâkî iyiyi ayırt edici bir yeti olarak ortaya çıkan vicdan tek başına ahlâkî yargı için yeterli değilse, doğal hoşlanma duygusu da estetik güzeli belirlemede yeterli değildir. Ahlâk ve sanat alanlarında kurduğumuz benzerlik içerisinde karşımıza birincisinde vicdan, ikincisinde doğal hoşlanma duygusu çıkmaktadır. Her ikisi de insanda doğal olarak vardır ama uyur vaziyette bulunmaktadır. Ancak insanın onları geliştirmesiyle onlar bu alanlarda belirleyici birer yeti olabilmektedir.⁶¹ Yetilerin uyur halden uyanık hale getirilmeleri ve geliştirilmeleri ise insan bağlıdır ve onun vazifesidir, onları etkin hale getirerek yetkinleştirme yolu ise eğitimidir. Ahlâk ve sanatı bir araya getiren zeminlerden birisi de bu çerçevede karşımıza eğitim olarak çıkmaktadır.

Etik ile estetik değerleri birbirine o kadar bağlıdır ki değerler birbirini olumlu olarak tamamlayabildiği gibi olumsuz olarak da tamamlayabilir. Soykan bu duruma ilişkin şunları söyler: “insanın insanı sömürdüğü, doğayı tahrip ettiği, çarpık ilişkilerin egemen olduğu toplum düzeni, kendi düzeysiz, zevksiz, sözümona estetiğini üretirken, aklın yerini kurnazlığın aldığı kurnazlığın uygulanımı olarak köşe dönücülüğün, iş bitiriciliğin, rantçılığın, talancılığın baş tacı edildiği yine aynı toplum düzeni de kendi sözümona etiğini oluşturur.”⁶² Beden eğitimi için jimnastik neyse Soykan ruh eğitimi için de sanatı öyle görür. Ruhun iç ve dış etkenler karşısında dirençli, sakın ve etkilenimden uzak kalması, kendi kendine yeterli olması anlamına gelir böylesi bir ruh hem ahlâk hem de sanat için sahip olunması gereken ruh halini bize sunacaktır.

Sanatın Ahlâka Etkisi

Bu başlık altında ahlâk ve sanat alanlarının bütünlüklü bir yapı arz etmesi gerektiğine ilişkin düşüncelerden sonra bu bütünlüklü yapının, sanattan ahlâka bakan yönünü daha doğru bir tabirle sanatın ahlâk için önemi ve değerini tartışmak istiyoruz. Sanatın ahlâka önemli etkilerinden söz edebilmek mümkündür. Ruhun taşkınlığını engelleyen başlıca araçlardan birisi kuşkusuz sanattır. İçsel etkinlik ve üretkenlik durumuna ulaşmak için tutkularından ve her türlü dışsal eğilimlerden kurtulmak gerekir. Burada ahlâk ve sanatın el ele yürümesi oldukça önemlidir, o zaman insan kendini etik ve estetik olanın birliğinde yetkinleştirme yoluna sokabilir ve tam insan olabilmeye yolunda önemli mesafeler alabilir.⁶³

Sanat, her şeyden önce ruhun yücelmesine olanak tanıyan insani etkinliktir. Hemen burada üzerinde konuştuğumuz sanatın, ruhu, ses, söz ve gözle yücelten olduğunu ve ruhu yüceltmeyen etkinliğin (adına sanat

61 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 64.

62 Ömer Naci Soykan, *Araştırmalar 2*, İnsancıl Yay., İstanbul, 2003, s. 155.

63 Soykan, *Araştırmalar 1*, s. 220.

dense de) sanat olarak tavsif edilmemesi gerektiğini düşündüğümüzü belirtelim.⁶⁴ Bir sanat eserinin insan üzerindeki etkisi ile o insan belli bir ruh haline bürünür. Bu hal o insanın herhangi bir bilinçli faaliyetinin yapılma kipliğini (modalite) hazırlar. Kazanılan bu ruh hali, kişinin bakış açısını genişletir, üzerine eğildiği konuya derinliğine inme gücünü sağlar. Böylece sanatın verdiği bilgi, yapılacak herhangi bir hareketin başarıya ulaşmasını sağlayacak amillerin başında gelir.⁶⁵ İnsanın bütün faaliyetlerinde sanatın önemli işlevleriyle karşılaşırız. Toplum hayatını sağlıklı kılan insan sevgisinin, merhamet duygusunun, yardımlaşma isteğinin, çeşitli sanat dallarının (resim, musiki, şiir, vs.) etkisi ile gelişebileceğini düşünebiliriz.

Tam ve bütün insan olmak için yukarıda ruh-beden bütünlüğüne değinmiş ve bu bütünlüğün değerler alanının birbiriyle konuşmasını mümkün hale getirerek başarılabilirliğine değinmiştik. Bu değer alanlarından olan ahlâk ve sanat alanlarının tamamlayıcılığı, insanın ruh ve beden bütünlüğünü sağlamaya dönük çabayı başarıya ulaştırmada önemli işlev görebilir. Soykan konuya ilişkin şu ifadeleri dile getirir:

“Duyusal olan temelinde bu temel üzerinde yükselen ama bu yükselme ile duyusal olandan uzaklaşan, ona belli bir anlamda sırtını çeviren estetik bakışın, insanı ulaştıracağı ruh yüceliğinin ve bunun ahlâkî etkisinin böylece kurulan etik ve estetik birliğinin insanın ruh ve beden bütünlüğünü kurmada büyük önemi vardır.”⁶⁶

Sanatın insanın ruhunu arındırıp erdemlere sahip olmaya hazırladığını da ifade etmek mümkündür. Özellikle bu konuya Aristoteles, katharsis kavramıyla değinir. Seyircinin sahnede gördüğü canlandırma yoluyla onun bu tür istekleri sahnede görüntü olarak oraya çıkmakta ve bu suretle o tatmin edilerek ruhu bu duygulardan arındırılmış olmaktadır. Böylece trajedi karşılığında sanat, insanda etik bir iz bırakarak onun ruhunu saflaştırmaya dönük hamleler gerçekleştirmektedir.⁶⁷ Sahnede canlandırılan ihanet, öldürme, ayrılık gibi olaylar, insanda bilmak üzere bulunan korkma, utanma ve acı duygularını uyandırır. Sahnede icra edilen oyundaki karakterlerle insan kendisini özdeşleştirdiğinde uykuda olan bu duygular açığa çıkar, sahnede cisimleşir ve o kişinin ruhundan açığa çıkmış olurlar. Böylece kişinin ruhu incelmış ve yücelmiş olur.⁶⁸ Yücelmiş bir ruh ise aslına bakılırsa Soykan'da Tanrıyı beklentilerinin aracı yapmayan gönül dindarlığının yolunu açar. Ahlâk-sanat ilişkisi sadece bireysel tekâmülde değil, toplumun olgunlaşmasında da önemli bir rol icra edebilir. Estetik beğeni duygusunun yükseltilmesi, insanlar arası ilişkilere, davranış

64 Soykan, *Araştırmalar 2*, s. 153.

65 Necati Öner, *Bilginin Serüveni*, Vadi Yay., Ankara, 2005, s. 55.

66 Soykan, *Araştırmalar 2*, s. 158.

67 Soykan, *Araştırmalar 1*, s. 194-195.

68 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s.48.

biçimlerine olumlu yönde yansiyabilir.⁶⁹

Sanat, insanda ahlâkîliğin kapsamına girecek olan ve insanın ruhunda uyur bulunan erdemlerin uyanmasına da vesile olabilir. “Sanat, bir yandan içinde barındırdığı trajik öğelerle vicdana seslenirken, öte yandan komik ve diğer öğeleriyle insan ruhunun incelmesinde, rafine bir ruhun kazanımında çok yönlü etkilere sahiptir.”⁷⁰ Sanat kendi ruhunda beliren ereksiz erekliliği insan ruhuna ekmeye başarırsa insan diğerkâmlığı ve ortak iyiyi kendi iyisinin denklemine eklemeyi öğrenerek ahlâkîliği filizlendirebilir.⁷¹ Empati ve tahammül özellikle çok sesliliğin hakim olduğu zaman ve mekanlarda erdemler listesinin ön sıralarında bulunan erdemler olarak belirirler. Sanat, insana özellikle empatik bir duruş kazandırabilir. Zira sanat yapıtında cisimleşmiş bir yaşam söz konusudur. Onu alımlayanın, o yaşamı yorumlayarak anlamlandırması belki de anlama nüfuz etmek için kendisini onu meydana getirenin yerine koymasını gerektirir.⁷² Bunun devamı olarak, aslında sanat, kendi telosu içinde insandan bir bakıma kendisine nasıl bakıyorsa dünyaya da öyle bakmasını talep eder.⁷³ Bu noktada önemli gördüğümüz bir çalışmayı eklemekte yarar var. Estetik değerleri, değer hiyerarşisinde ön sıraya yerleştirenlerin müsamaha ve tahammül sınırlarının çok daha yüksek olduğunu Erol Güngör, bilimsel araştırmasında bizlere bildirmiştir.⁷⁴

Yukarıda sanatın varolabilmesinin ön şartlarından birisinin özgürlük ve özgünlük olduğunu ifade etmiştik. Sanat, ruhuna sirayet ettiği kişiyi herkesleşmekten muhafaza edebilir. Bu duruma Soykan güzel bir ima ile dokunmuştur. “Dinginlik durumu, henüz hiçbir şey yani hiçlik olmamışsa, onda az da olsa bir umut vardır. Aynı zamanda yaşam ile ölüm arasında olan hiç kimse ülkesi ütopya için de bir sığınaktır. Hiç kimsenin onu ele geçirmesine olur demeyen bir sığınak.”⁷⁵ Bununla birlikte sanat, insanı kaba ve özü itibarıyla ahlâkî olmayan ahlâkçılıktan kurtarabilir⁷⁶ ve ahlâkî eylem ile söylemin ruhunun o pratikten göç etmesine engel olabilir. “İyi olarak nitelenebilecek bir eylem bazen öyle kaba bir tarzda yerine getirilir ki iyi olmaktan çıkar. Bu nedenle iyi eylemin aynı zamanda belli bir incelik ve güzellik taşıması beklenir. Bu da estetik bir tavrın sonucu olabilir.”⁷⁷

Güzellik, bizi, gündelik yaşamın acı ve katılıklarından, kuşku ve

69 A.g.e., s. 242.

70 Soykan, *Araştırlar 1*, s. 196.

71 A.g.e., s. 200.

72 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 145.

73 Soykan, *Araştırlar 2*, s. 158.

74 Erol Güngör, *Değerler Psikolojisi Üzerinde Araştırmalar*, Ötüken Yay., İstanbul, 2010, ss. 96-103.

75 Soykan, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, s.19

76 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 385.

77 Soykan, *Araştırlar 2*, s. 151.

beklentilerinden, korku ve umutsuzluklarından kurtarır, ruhumuza huzur ve rahatlık verir. Bu ruhsal huzur ve rahatlık, tüm ahlâkın daima varmayı amaçladığı bir ektir.⁷⁸ Sanat insanın ruhunu yüceltirken onun her şeye ve herkese karşı bir mesafe almasına olanak tanır. İnsan bu mesafeye bir şeyi olması gerektiği gibi anlamlandırırken ihtiyaç duyar. “Sanat eğitiminin ruhu yüceltmesi, ruhu yaşam sorunları üstüne çıkarmasıdır. Yukarıdan yaşam ve dünyaya bakan ruh için bu sorunlar, artık onu taciz etmez; araya mesafe girmiştir. Bu mesafe, o sorunların çözümüne değilse bile onların etkisini azaltmaya katkıda bulunur; hem de onları görmezden gelme gibi bir tutum takınmaksızın. Birebir insan ilişkilerinde olduğu gibi, hayatın bütünü karşısında alınan mesafe, insanı hem zararlı etkilerden korur hem de onun özgürlük alanını genişletir.”⁷⁹

Güzelliğin bir kıvam ve ölçü işi olduğunu hesaba katarsak, ahlâkın insanlara kazandırmaya çalıştığı eylem ve söylemde ölçülülüğün aslına bakılırsa sanat tarafından da insana kazandırılmış olduğunu görebiliriz.⁸⁰ Burada sanatın insanın yaratıcılık gücüne, insani sermaye zenginliğine tesirini ve ahlâkın statüko haline gelip kendi kendini tahrir etmesinin önüne geçebilmesi niteliğini de eklemek gerekir. Sanatın insana sunduğu düşlem yaşantısı insanın sadece düş gücünü zenginleştirmez aynı zamanda onun ahlâkî yargılarını ve edimlerini etkiler ve zenginleştirir, dolayısıyla insanın yaşam boyutlarını derinleştirmiş, ahlâkî keyfiyetini artırmış olur.⁸¹ Estetik beğeni, insanın duygularını inceltir, yüceltir ve bu yolla ahlâkî edimlere yansır. İnsanı tek boyutluluktan kurtarıp yapı itibarıyla zenginleştirir. Yalnız tek bir şeyin uzmanı olan, geri kalan hiçbir şeyden anlamayan kişi aslına bakılırsa eksiktir. Sanat, insanın tüm benliğine seslendiği için insanda bütünlüklü yapıyı, ruh-beden birlikteliğini öne çıkararak onu zenginleştirir.⁸²

Ahlâk, insana ve topluma ideal yaşam ufkunu gösterir. Ancak ahlâk, zaman ve mekan içinde tezahür eden eylemler ile mücessem hale gelebilir. Bazen, eylemler, söylemler, davranış kalıpları taşımaları gereken ahlâkî ruhu taşıyamaz hale gelir ve kendi meşruluklarını ahlâka dikte edebilir, zira iyi ahlâk, her şekilde ve zeminde toplum gibi eylemek değildir. Bazen ahlâkî olan toplumu aşabilmelidir. Bu durumda ahlâkın, direnmesi ve ideal ufku göstermesi konusunda dirayetli olabilmesi gerekir, bunun için de öncü bir yol arkadaşına ihtiyacı olabilir. Sanat burada önemli bir yol arkadaşı olarak karşımıza çıkar. Ahlâk bu süreçte sanattan yardım alabilir, çünkü sanat çoklukla toplumun önünde seyrederek.⁸³

78 Tunali, a.g.e., s. 120.

79 Soykan, “Felsefe Hayata Ne Yapar?”, ss. 7-8.

80 A.g.m., s. 8.

81 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 387.

82 A.g.e., s. 55.

83 A.g.e., s. 387.

Ahlâkın Sanata Etkisi

Ahlâk, insanlığın hem giriş kapısı hem de çıkış kapısıdır. İnsanlığa ahlâk kapısından girildiği gibi, insan olmaktan canavarlığa geçiş de ahlâk kapısından çıkarak olur. Ahlâk, bir bakıma insanın tenselliğini kaybetmeden tinselliğinin farkına varması, her iki niteliğini gereği gibi kullanabilmesini öğrenmesidir. İnsan, dünyada sadece haz, şehvet, şöhret ve servet için yaşamaz, insan için tüm bunlar araçlardır, amaçlar değil. Araçların gereksiz talebi karşısında oluşan lüks, lüzumundan fazla refah, tahrik edici bir gösteriş ve böbürlenme şekillerinden ibaret olduğunda, ekseriya bir arada yaşama ruhunun karşısında bir hodbinlik meydana gelir. Fakat yukarıda ifade olunan ayartıcılar amaç olmaktan araç olmaya kaydıkça insanları birleştirmeye ve tabiatıyla terbiyeye hizmet ederler.⁸⁴ Araçları kullanarak, onlara tutsak olmadan kişi iyi bir hayata talip olmalı ve onu yaşamalıdır. Bunun yolu ise ruhunu yüceltmeden, erdemleri yaşamaktan ve ortak iyi idealini gerçekleştirmek için mücadele etmekten geçmektedir. Bu mücadeledeki kişi kuşkusuz tam ve bütün insan olma yolundaki kişi olmalıdır.

Yukarıda temas ettiğimiz üzere, insan sadece ya doğru, ya faydalı, ya güzel veya iyi için değil bilakis hepsi için mücadele etmeli ve hepsine talip olmalıdır. Çalışmamız özellikle ahlâk ve sanat ilişkisine yoğunlaştığı için burada biz ahlâkın sanata etkisini, sanat için değeri ve önemini değerlendirmeye çalışacağız. “Güzellik, (her şeyden önce) sanatçının vizyonunun tinselleştirmesine bağlıdır.⁸⁵ Farago, bunu ifade ettikten sonra bu yargısını güçlendirecek şekilde tüm sanat felsefecilerine bir çağrıda bulunur. “Varlık orada, ama onu görmeyi öğrenmek gerekir.”⁸⁶ Bu çağrısı sanatın insandan uzaklaşması durumunun kendisini hissettirmeye başladığının da imasını taşır gibidir, zira sanatın insandan uzaklaşması, insanın metafizikten uzaklaşması sürecine denk düşmektedir.⁸⁷ O halde sanatın tinselleştirilmesi yargısı, insanı sadece bu dünyaya bağlı beden canlısı olarak aynı zamanda onu aşkın kılıcı nitelikte olan ruh canlısı olarak da tasavvur etmeyi gerekli kılacaktır. Bu istek ise insanı neyin ruh canlısı yapacağını sormaya bizi sevk etmektedir. Sorunun mümkün cevapları arasına dahil olacağını düşündüğümüz ahlâkîliği ve iyi değerinin güzel değeriyle birlikte olması gerektiğine ilişkin önermemizi çalışmamızda konu edindiğimizi hatırlatmakla yetinelim.

Moritz Geiger, estetik anlayışın saflığının önünde öncelikle estetik yaşamın temizlenmesi gerektiğini ifade eder. Estetik yaşamı kirleten iki tür bozguncuyu zikreder. Bunlar belki de akla veda eden aşırı duygusallık ve

84 Lalo, a.g.e., s. 79.

85 France Farago, *Sanat*, çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yay., 2011, Ankara, s.11.

86 A.g.e., s. 284.

87 A.g.e., s. 12.

çağın ruhsuzlaşması sonucu sanatın yüzeysel olanla derin olan etkilerinin karıştırılmasıdır.⁸⁸ Ruhun, sanatı sanat olarak anlaması ya da daha doğru bir tabirle sanatın ruhu daha da saflaştıran ve yücelten bir etkinlik olarak tanıyabilmesi belki de kendinin farkına varmasına ve önündeki onu saflaştırmaktan alkoyan unsurları gidermesine bağlıdır. Kuşkusuz onun bu yoldaki mücadelesi ise ahlâk mücadelesi olarak tesmiye olacaktır.

Konu çok kapsamlı ve karmaşık olduğu için ahlâk ile sanat arasındaki ilişkiye ahlâkî merkeze alarak bakmaya ve özellikle ahlâkın sanata olabilecek katkılarından birkaç tanesini değerlendirmeye çalışalım.

“Güzellik gibi bir değer hemen kolayca parayla satın alınabiliyor; estetik denen ürünler sıradan metalar gibi piyasada salt mübadele değerine tahvil edilebiliyor. Sanat, içerisinde üretildiği ve tüketildiği kurumlar aracılığıyla tamamen bir meta haline dönüştürülmüş durumda. Sanat, artık tarihsel geçmişte toplumsal ethos içerisinde oynadığı geleneksel rollerden kurtarılmış ve polisin, kilisenin, sarayın ve devletin somut tikel bağlamsal çerçevesinden sıyrılmış pazar yerinin anonim serbestiyesine gönüllü olarak dalmış ve sınıksız sarılmış görünüyor.”⁸⁹

Soykan arzusunun sanatı istila etmesini sanatın metalaşması ile birlikte anlamaya çalışır. Sanatın endüstri haline gelmesi zaten sanatı metalaştırır. Hazzın ve mutluluğun doğru yaşamda yer alabilmesi için erdemini yani ahlâkî olanın öteki tamamlayıcı ögesinin ona katılması gerekir, ancak bunu ne sanat ne de ahlâk tek başına gerçekleştirebilir. Bunun için doğru dünyaya yani estetik ve etik olanın birliğinin içinde barınabileceği sosyal alanlara ihtiyaç duyulmaktadır.⁹⁰ Sanat kendisini metalaşmaktan da korumalıdır, burada sanatın kendisi kadar onu alımlayan sanat öznesinin de vazifesi vardır ve bu vazifeyi iki taraf için de kolaylaştıran ahlâk alanıdır.⁹¹ Kültürün metalaşması hangi sanat olursa olsun aynı sonucu vermektedir yani soysuzlaşma. Kapitalist sistemde kültür ve ticaret birbirinden ayırmadığı ve kültür ürünlerinin bağımsızlığını koruyacak önlemler alınmadığı için soysuzlaşma kaçınılmaz olabilir.⁹² Soysuzlaşmanın önündeki engelleyici olarak belirecek set, bu zeminde yukarıda zikrettiğimiz gibi sanat ve ahlâkın güçlü birlikteliğidir. Sanat ahlâkla dengede tutulabilir, sanatın özgünlüğü ve özgürlüğünün muhafazası karşılık beklemeyen, karşılıksız seven ve isteyen erdemli insan modeli olarak karşımıza çıkabilir.

88 Moritz Geiger, *Estetik Anlayış*, çev. Tomris Mengüsoğlu, Doğu Batı Yay., Ankara, 2015, s. 17.

89 Hakkı Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi*, Doğu Batı Yay., Ankara, 2011, s. 9.

90 Soykan, *Araştırmalar 1*, ss. 205-206.

91 Soykan, *Türkiye'den Felsefe Manzaraları 2*, s. 105.

92 Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 352.

Ahlâk, sanatın doğaya bakışı konusunda da ona katkı sağlar. Zira sanatın doğaya bakışı tahakküm üzerinden değil, hikmet üzerinden açığa çıkmalıdır. Hikmete sahip zihinler, gönüller ve gözler ise ahlâk kişisinde bulunmaktadır. “Mimarlığın ortaya çıkışı, insan ve doğa ilişkisinin bozulmasının başlangıcına karşılık olur. Bu durumun zorunlu olduğu söylenebilir. Ancak uygarlaşma sürecinde mimarlıkla oluşan insan ve doğa çelişkisinin sürdürülebilir bir düzeyde tutulması gerekir. Bunun için de insanın doğaya, insana, topluma bakışı belirleyicidir. Bu bakış ise etik bir temele sahip olmalıdır.”⁹³ Dolayısıyla aslına bakılırsa bir sanatçı işini yaparken bir doğa görüşüne sahip olmalıdır. Öyle bir doğa görüşüne sahip olması gerekir ki yaptığının ya da yorumladığının ruhunu yüceltebilmesi için doğayı yalnızca yararlanılabilir bir malzeme olarak tahrir edilmeye açık görmemelidir.

Ahlâk, sanatın icra edilirken, bakacağı ve yöneleceği ufuk konusunda da onunla işbirliği yapmaya, pusulası şaşma durumunda olan sanata bu konuda yön göstermeye istekli görünür. Sanatın bu manada etik normları göz ardı edememesi, estetik meydana getirmenin etik kaygılar taşıması, ahlâk sahasının sanat sahasına olan etkisini göstermektedir.⁹⁴ Ancak, sanat, kaba ahlâkın ve ahlâkî zeminden sapan ahlâkçılık önünde bir engel teşkil ederken, ahlâk da sanatın pusulasız, yön­süz, insanı ve Aşkın olanı ıskalayan olası tavrında ona yeniden hedefini ve ruhu yüceltmesi gereken tavra yeniden dönmesini hatırlatabilmektedir.

Sonuç

İnsan kendisine sunulan araçları/nimetleri kullanarak ve onlara tutsak olmadan iyi bir hayata talip olmalı, onu yaşamalıdır. Bunun yolu ise ruhu yüceltmeden, erdemleri yaşamaktan ve ortak iyi idealini gerçekleştirmek için mücadele etmekten geçmektedir. Bu mücadeledeki kişi kuşkusuz tam ve bütün insan olma yolundaki insan olmalıdır. Bu yolda mücadelede olan insan, sadece ya doğru, ya faydalı, ya güzel veya iyi için değil bilakis bu değerlerin hepsi için mücadele etmeli ve hepsine talip olmalıdır.

Tam ve bütün insan olma idealinin ruh-beden bütünlüğünden geçtiğini, bu bütünlüğün imkânının ise değerler alanının birbiriyle konuşmasını mümkün hale getirerek başarılabilirliğine değinmiştik. Bu değer alanlarından olan ahlâk ve sanat alanlarının tamamlayıcılığı, insanın ruh ve beden bütünlüğünü sağlamaya dönük çabayı başarıya ulaştırmada önemli işlev görebilir. Yalnız tek bir şeyin uzmanı olan, geri kalan hiçbir şeyden anlamayan kişi aslına bakılırsa eksiktir ve eksilmektedir. Sanat ve ahlâk alanları, bir bakıma insanın tüm benliğine seslendikleri için

93 Soykan, *Araştırmalar* 2, s. 154.

94 A.g.e., s. 152.

insanda bütünlüklü yapıyı, ruh-beden birlikteliğini öne çıkararak onu zenginleştirirler.

Ahlâk ile estetik arasındaki ilgi sorununu birbirinin özerklik ve özgünlüklerine zarar vermeyecek şekilde genişletmemiz gerekir. Ahlâk, insanı, idealden reele taşıırken, sanat ise insanı reelden ideale yükseltir. İki alanın birbirine olan ihtiyacı reel ile ideal arasında salınan insanın denge ve kıvam noktalarını bulması için de gereklidir. Denebilirse onlar birbirini yok etmek değil, birbirine güç verme konumunda olmalıydılar. Zira ahlâk sanata bir yol ve ufuk çizebilir. Ahlâk, estetik yaşam önündeki kirliliği kaldırıp insanın ruhunu yüceltirken, sanat da özgürlük ve özerkliği ile toplumun önünden giderek ahlâkın statikleşme, körleşme ve kriz tehlikesi ile karşı karşıya kalmasına mani olabilir. Bunun yanı sıra sanat, donuklaşan ahlâka kendini yenileme, güncellenme ve tazelenme imkânı sunarak, ahlâkî yaşantı ve düşüncüyü latifleştirebilir. Ahlâk ve sanatın birbirinin özgürlük ve özgünlüklerini zarar vermeksizin karşılıklı ilişkileri, insanın insanlaşma (tam, bütün ve mutlu insan olma) yolculuğunda önemli bir noktaya işaret eder. Zira insan değer tekelliliğinde değil değerler çokluğu ve zenginliği içinde insanlığını inkişaf ettirebilir. O halde idrak, vicdan ve his varlığı olarak insan iyi-doğru-yararlı-güzel değerlerinin ahengi ve harmonisi arayışında kendini inşa edebilir ve ikmal edebilir.

Çalışmamız, özellikle sanat ve ahlâk alanlarının birbirileri için önem ve değerini öne çıkarmayı hedeflemiştir. Sanat, her şeyden önce ruhun yücelmesine olanak tanıyan insani etkinliktir. Hemen burada üzerinde konuştuğumuz sanatın, yukarıda da temas ettiğimiz gibi, ruhu, ses, söz ve gözle yücelten olduğunu ve ruhu yüceltmeyen etkinliğin (adına sanat dense de) sanat olarak tavsif edilmemesi gerektiğini düşündüğümüzü belirtelim. Öyleyse sanat yükselirse insan yücelir, insan düşerse de sanat zelilleşir, demek mümkündür. İnsanı ve insanlığın hallerini sanat eserlerinden anlamak mümkündür. Çünkü sanat eseri insanın kişiliğini, ruhunu dışarıda tecessüm ettirmenin yollarındandır.

Bunun yanında sanat, ahlâkın da hedeflediği erdemler listesinde yer alan erdemlerin kazanımını ve devamını sağlayabilir. Özellikle empati ve tahammül özellikle çok sesliliğin hakim olduğu zaman ve mekanlarda erdemler listesinin ön sıralarında bulunan erdemler olarak belirirler. Sanat, insana özellikle empatik bir duruş kazandırabilir. Bununla birlikte sanat, insanı kaba ve özü itibarıyla ahlâkî olmayan ahlâkçılıktan kurtarabilir ve ahlâkî eylem ile söylemin ruhunun o pratikten göç etmesine engel olabilir.

Ahlâk ise insana ve topluma ideal yaşam ufkunu gösterir. Ancak ahlâk, zaman ve mekan içinde tezahür eden eylemler ile mücessem hale gelebilir. Bazen, eylemler, söylemler, davranış kalıpları taşımaları gereken ahlâkî ruhu taşıyamaz hale gelir ve kendi meşruluklarını ahlâka dikte edebilir, zira iyi ahlâk, her şekilde ve zeminde toplum gibi eylemek değildir. Bazen

ahlâkî olan toplumu aşabilmelidir. Bu durumda ahlâkın, direnmesi ve ideal ufku göstermesi konusunda dirayetli olabilmesi gerekir, bunun için de öncü bir yol arkadaşına ihtiyacı olabilir. Sanat burada önemli bir yol arkadaşı olarak karşımıza çıkar.

Ahlâk, sanatın doğaya bakışı konusunda ve kendisini konumlandırma bağlamında ona katkı sağlayabilir. Zira sanatın doğaya bakışı tahakküm üzerinden değil, hikmet üzerinden açığa çıkmalıdır. Sanatın, doğanın ve insanın tahribatı sonucu ortaya çıkması veya sanatın piyasanın bayağı malı haline gelmesi sanatı soysuzlaştırır. Soysuzlaşmanın önündeki engelleyici olarak belirecek set, bu zeminde yukarıda zikrettiğimiz gibi sanat ve ahlâkın güçlü birlikteliğidir. Sanat ahlâkla dengede tutulabilir, sanatın özgünlüğü ve özgürlüğünün muhafazası karşılık beklemeyen, karşılıksız seven ve isteyen erdemli insan modeli olarak belirir.

Sanat, kaba ahlâkın ve ahlâkî zeminden sapan ahlâkçılık önünde bir engel teşkil ederken, ahlâk da sanatın pusulasız, yönsüz, insanı ve Aşkın olanı ıskalayan olası tavrında ona yeniden hedefini ve ruhu yüceltmesi gereken tavra yeniden dönmesini hatırlatabilmektedir. Ahlâk, sanatın icra edilirken, bakacağı ve yöneleceği ufuk konusunda da onunla işbirliği yapmaya, pusulası şaşma durumunda olan sanata bu konuda yön göstermeye istekli görünür.

Çalışmamızda, Ömer Naci Soykan'ın düşüncelerinin de yardımıyla ahlâktan sanata, sanattan ahlâka varan yolları, ahlâk ve sanat alanlarının bütünlüklü çerçevesini de merkeze alarak keşfetmeye çalıştık. Karşımıza sonuç kısmında da kısmen özetlemeye çalıştığımız bağlamlar çıktı. Yazımızı şu sözlerle bitirelim. Vicdanıyla mevcudata bakan, vecde gelerek mevcudiyetinin farkına varır, onu vücuda getirir ve Vücûd'a yakınlık kazanır. Belki de sanat budur, sanat buysa burada sanatla ontoloji, epistemoloji ve aksiyoloji aynı ekseninde ufukta birleşmiş olurlar. Yani sanat belki de doğru, iyi ve güzelin esrarlı ittifakını beyan eden, koruyan kollayan bir alan olarak anlaşılmalıdır. Tabi bu yolda onun büyük yoldaşı ahlâk olmak kaydıyla...

Kaynakça

- Arat, N., *Etik ve Estetik Değerler*, Telos Yay., İstanbul, 1996.
- Collingwood, R.G., *Kısaca Sanat Felsefesi*, çev. Talip Kabadayı, Bilgesu, Ankara, 2011.
- Farago, F., *Sanat*, çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yay., Ankara, 2011.
- Geiger, M., *Estetik Anlayış*, çev. Tomris Mengüşoğlu, Doğu Batı Yay., Ankara, 2015.
- Güngör, E., *Değerler Psikolojisi Üzerinde Araştırmalar*, Ötüken Yay., İstanbul, 2010.
- Heidegger M., *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1980.
- Hünler, H., *Estetik'in Kısa Tarihi*, Doğu Batı Yay., Ankara, 2011.
- Koç, T., "Sanat", *İslam Ansiklopedisi*, cilt: 36, 2009
- Lalo, C., *Estetik*, çev. Burhan Toprak, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1948.
- Öner, N., *Bilginin Serüveni*, Vadi Yay., Ankara, 2005.
- Soykan, Ö.N., "Sanatın Neliği - Sanatçının Kimliği Sorunu", *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, Sayı 30, 1997.
- Soykan, Ö.N., *Araştırmalar 2*, İnsancıl Yay., İstanbul, 2003.
- Soykan, Ö.N., *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2017.
- Soykan, Ö.N., "Felsefe Hayata Ne Yapar?", *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, No. 4, 2013.
- Soykan, Ö.N., "Kurtarıncının Geri Dönüşü ya da Geleceği Çalınmış Toplum", *Kayı-Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı 22, 2014.
- Soykan, Ö.N., "Sanat ve Hakikat", *Beytülhikme*, 3/1, 2013.
- Soykan, Ö.N., *Araştırmalar I*, İnsancıl Yay., İstanbul, 2003.
- Soykan, Ö.N., *Estetik ve Sanat Felsefesi*, Pinhan, İstanbul, 2015.
- Soykan, Ö.N., *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*, MVT Yay., İstanbul, 2006.
- Soykan, Ö.N., *Türkiye'den Felsefe Manzaraları 2*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003.
- Tunalı, İ., *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1979.

Topkapı Sarayı'nın Yitip Giden Yapılarından Yalı Kasrı

Yalı Pavilion Disappearing Construction of Topkapi Palace

Mert AĞAOĞLU*

Öz

Topkapı Sarayı'nın kaybolan yapılarından olan Yalı Kasrı İstanbul ile ilgili yapılan panoramik gravürlerde kendisine yer bulmuş, İstanbul silüetinin öne çıkan yapılarından. Sarayın dış köşklerinden olan pek çok yapı gibi Yalı Kasrı da günümüze gelememiştir. Bu çalışmada şimdiye kadar hakkında müstakil bir yayın bulunmayan Yalı Kasrı'nın inşası, işlevleri, Osmanlı devrinde geçirdiği onarımlar ve Rumeli demiryolunun yapılmaya başlanmasıyla yıkılışa giden süreci anlatılmıştır. Başbakanlık Osmanlı Arşivi, seyahatnameler, ruzmaneler ve yayınlar araştırma için yararlanılan kaynaklar olmuştur.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, Topkapı Sarayı, Yalı Kasrı, Rumeli Demiryolu

Abstract

Yalı Pavilion, one of the prominent structures of the Istanbul silhouette, was one of the lost structures of the Topkapi Palace. Like many buildings from the outer pavements of the palace, the Yalı Pavilion cannot not be reached today. In this study, the construction of the Yalı Pavilion which does not have an independent publication until the present time, the functions, the repairs that were carried out in the Ottoman period and the process that led to the demolition of Yalı Pavilion by the construction of the Rumeli railway were explained. Prime Ministry Ottoman archives, travelogues, manuscripts and publications have been used for this research.

Key Words: Istanbul, Topkapi Palace, Yalı Pavilion, Rumeli Railway

* Ar. Gör. Dr., Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

Giriş

Kasır sözcüğü Arapça menşeli olup, Osmanlı İmparatorluğu'nda hanedan üyeleri tarafından inşa ettirilen yapılar için, Türkçe olan ve konmak fiilinden türeyen konak sözcüğü vüzerâ ve ulemanın ikamet ettiği yapılar için kullanılmıştır. Farsça kökenli olan köşk sözcüğü ise hem her iki yapıyı nitelemek için hem de kasır ve konağın küçüğü için kullanılmıştır. Osmanlı arşiv vesikalarında kasır ve köşk sözcüklerinin birbirlerinin yerine kullanıldıkları görülmektedir. Topkapı Sarayı'nı çevreleyen Sur-ı Sultanî adı verilen surların dışında pek çok sahil köşkü ve kasrı bulunmaktaydı. Bu kasır ve köşklere Sepetçiler Kasrı hariç hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. Bu yapıların tarihe karışmasının sebepleri olarak; Topkapı Sarayı'nın Sultan Abdülmecid devrinde tamamen terk edilmesi ve hanedanın Dolmabahçe Sarayı'na taşınması, Osmanlı İmparatorluğu'nun giderek bozulan malî durumu neticesiyle yapıların bakımsız kalması ve Rumeli Demiryolları'nın sarayın sahil kısmından geçirilmesiyle buradaki yapıların yıkılması sayılabilir. Bu çalışmada, Yalı Kasrı'nın tarihçesi ve mimarî özellikleri, plan, kesit, gravür ve fotoğraflarla tanıtılmaya gayret edilmiştir. Ayrıca, Osmanlı devrinde geçirdiği onarımlar ve yıkılması, birincil kaynaklar olan kronikler, seyahatnameler, ruzmaneler, arşiv vesikaları ve yayınlarla desteklenerek ortaya konulmuştur.

Tarihçe

Yalı Kasrı, Topkapı Sarayı'nın surları olan Sur-ı Sultanî dışında doğrudan kıyıda inşa edilmiş bir sıra müstakil köşklere biriydi. Bu yapılardan en çok kullanılan ve öne çıkanlar Sepetçiler Kasrı, İncili Köşk (Sinan Paşa Köşkü), Topkapı Sahil Sarayı ve Yalı Kasrı'ydı.¹ Yalı Kasrı, Sur-ı Sultanî kapılarından dördüncüsüne de Yalı Kapısı adını vermişti.² Kırım Savaşı esnasında İstanbul'a gelen James Robertson adlı bir İngiliz'in 1853-1854'te çektiği fotoğrafta (Resim 1) Sepetçiler Kasrı ve Yalı Kasrı görülmektedir. Bu fotoğraf, İstanbul'un bilinen en eski fotoğraflarındandır. James Robertson, Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk gazetecilik fotoğrafları çeken kişi olmuştur.³

1 Doğan Kuban, *İstanbul Bir Kent Tarihi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2004, s. 305.

2 İnciciyan, *XVIII. Asırda İstanbul*, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1956, s. 20.

3 Engin Özendes, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2017, s. 50.



Resim 1: James Robertson Sepetçiler Kasrı ve Yalı Kasrı, 1853-1854

Yalı Kasrı, Topkapı Sarayı'nın sahil kısmında, Demirkapı'yı geçtikten sonra Haliç'e ulaşan bir noktada, Sur-ı Sultanî dışında Boğaziçi'ne doğru yönelmiş bir şekilde inşa edilmişti.⁴ Etrafında Bostancıbaşı Dairesi ve Hasekiler Kasrı yer almaktaydı. Bostancı hamamı ve bostancı fırını da Yalı Kasrı Kapısı yakınındaydı.⁵ Yerinde daha önce Sultan II. Bayezid tarafından yaptırılan Bayezid Kasrı bulunmaktaydı.⁶ Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa bu kasrın yıkılmasını buyurmuş⁷, yapımına bu ahşap kasrın yıkılmasından sonra 1591 yılında başlanmıştır.⁸ Cebeciler Kasrı olarak da bilinmektedir.⁹ Sultan III. Murad, vezir-i azam Sinan Paşa'dan yeni bir köşk yapılmasını istemiş ve mimarbaşı Davud Ağa tarafından kasrın yapımına başlanmıştır. Tarihçi Selanikî, Yalı Kasrı'nın Sinan Paşa'nın sadaretinde, 1 Şubat 1593 tarihinde bitirildiğini yazmaktadır.¹⁰ Kasır, dönemin Osmanlı belgelerinde "Kasr-ı Âlî", "Kasr-ı Cedîdan Bâb-ı Yalı" gibi tabirlerle zikrolunmaktadır.¹¹ Yalı Kasrı hem arz odası hem de alay kasrı vazifesini görmekteydi.¹² Pitoresk görünümüyle İstanbul'a gelen yabancıları büyülemiştir. Fransız seyyah Josephus Grelot, Yalı Kasrı'nı şöyle betimlemektedir: *Dünyada buranın mermerleri, sütunları, fiskiyeleri, kıymetli halıları, revakları kadar birbiriyle uyumlu bir yapı yoktur denebilir. Ayrıca yaldızlı nakışlar ve kasrın bulunduğu yer de gerçekten büyüleyicidir.*¹³ Padişahların

4 Ahmet Şimşirgil, *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*, Tarih Düşünce Kitapları, İstanbul, 2005, s. 22.

5 Nurhan Atasoy, *Osmanlı Bahçeleri ve Hasbahçeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 114.

6 Metin Sözen, *Topkapı*, Golden Horn Yayınları, İstanbul, 1998, s. 173.

7 Mustafa Cezar, *Osmanlı Başkenti İstanbul*, Ekav Yayınları, İstanbul, 2002, s. 204.

8 Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 430.

9 Reşad Ekrem Koçu, *Topkapı Sarayı*, İstanbul Ansiklopedisi Neşriyatı, İstanbul, 1960, s. 213.

10 Selanikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selaniki*, TTK Yayınları, Ankara, 1999, s. 291-292.

11 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı*, YKY, İstanbul, 2007, s. 290.

12 Metin Sözen, *Devletin Evi Saray*, Sandoz Kültür Yayınları, İstanbul, 1990, s. 97.

13 Josephus Grelot, *İstanbul Seyahatnamesi*, Pera Yayınları, İstanbul, 1998, s. 73.

limana girip çıkan gemileri izlediği, donanmayı ve deniz gösterilerini seyrettiği bir yapı konumundaydı. Donanma-ı Hümayun sefere çıkarken yani Osmanlı donanması denize açılmadan evvel padişahlar, yapılan törenleri bu köşkten takip etmekteydi. Kaptan-ı Derya sefere çıkmadan bu köşte padişah ile vedalaşırды.¹⁴ Padişah, Kaptan-ı Derya'yı ve donanma serdarlarını buradan uğurlardı.¹⁵ Padişahın huzurunda Kaptan-ı Derya'ya samur kürklü seraser¹⁶ kaplı hil'at¹⁷ giydirilirdi. Donanma hareket ettikten sonra Yalı Kasrı önünde toplanarak padişah selamlanırdı.¹⁸ Bu törenler esnasında padişahlar gümüş bir tahtta otururlardı.¹⁹ Çeşitli gravürlerde bu merasimler gösterilmiştir (Resim 2, Resim 3 ve Resim 4).



Resim 2: Choiseul-Gouffier, *Voyage Pittoresque de la grèce*, 1822

14 Semavi Eyice, *Tarih Boyunca İstanbul*, Etkileşim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 84.

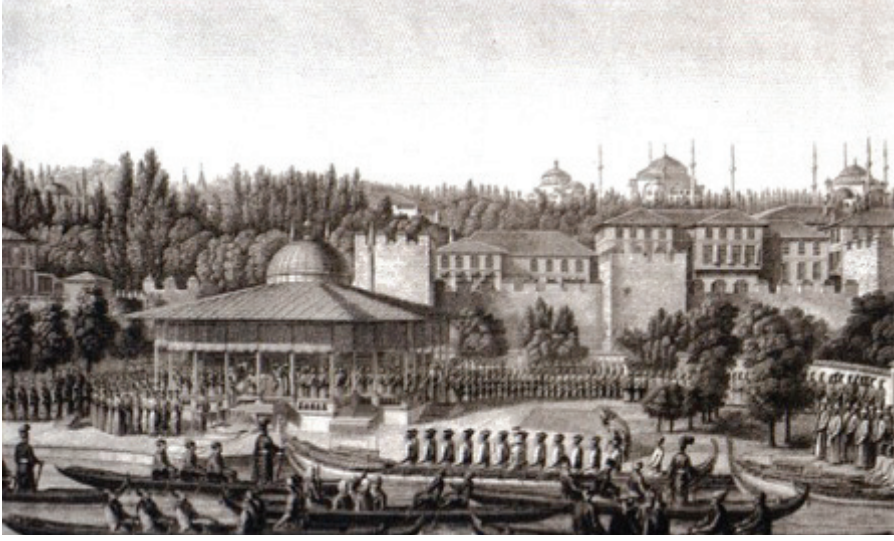
15 Doğan Kuban, "Yalı Köşkü", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.7, İstanbul, 1994, s. 416.

16 Seraser: Altın ve gümüş ipliklerle süslü ipekten yapılmış en kıymetli Osmanlı kumaşdır.

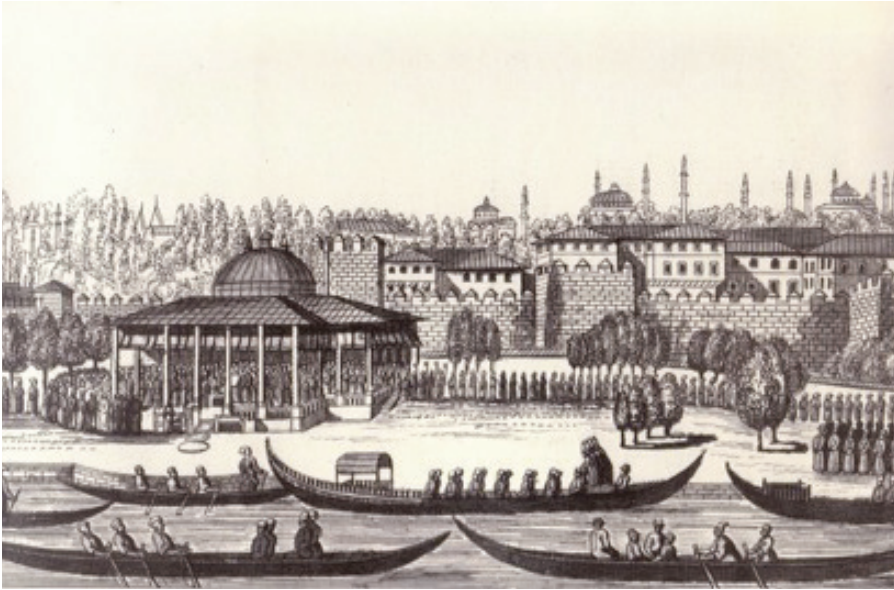
17 Hil'at: Devlet adamlarını ödüllendirmek için verilen içi samur kürk kaplı kaftan.

18 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Merkez ve Bahriye Teşkilatı*, TTK Yayınları, Ankara, 1988, s. 439.

19 Necipoğlu, *a.g.e.*, s.296.



Resim 3: D'Ohsson, *Tableau General de l'Empire Othoman*, 1820

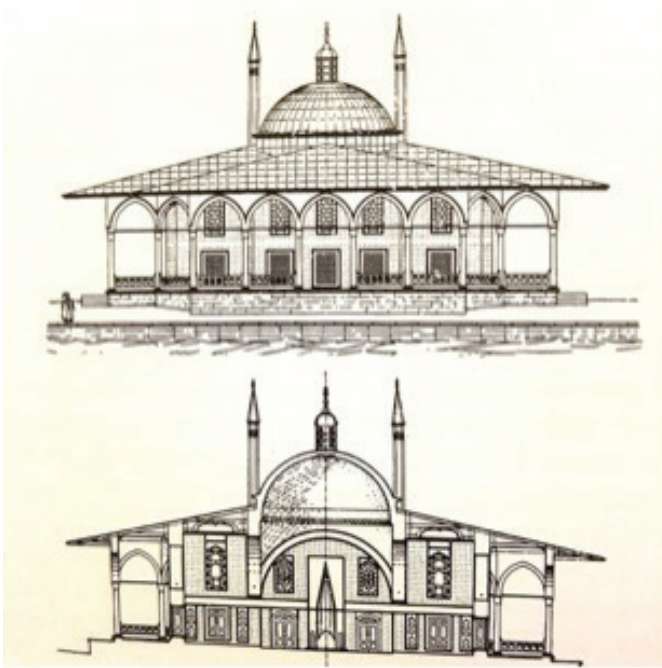


Resim 4: Giulio Ferrario, *Il Costume Antico e Moderno Storia del Frenze*, 1827

Padişahlar deniz gezintilerine Yalı Kasrı iskelesinden çıkarlardı. Ayrıca saray dışında ölen padişah ve saray mensuplarının cenazeleri de bu iskeleden saraya getirilirdi.²⁰ Önemli devlet adamlarının toplandığı meşveret meclisleri de Yalı Kasrı'nda yapılırdı. Bunların yanında kimi zaman kabul odası olarak da işlev görmüştür. Sultan III. Mehmed, vezir-i azamı, şeyhüliislamı ve kaptan-ı deryayı burada hususí olarak huzuruna kabul etmiştir. Yalı Kasrı, 19. yüzyılın ortalarına kadar hem resmí hem de özel işlevlerini sürdürmüştür.²¹

Mimarísi

Sedad Hakkı Eldem, 1591-1593 tarihlerindeki masrafları gösteren iki adet hesap defteri sayesinde yapıyı yeniden kurgulamıştır.²² Kasrı, üç eyvanlı, orta sofalı klasik divanhane tipolojisine göre planlanmıştı (Resim 5 ve 6).

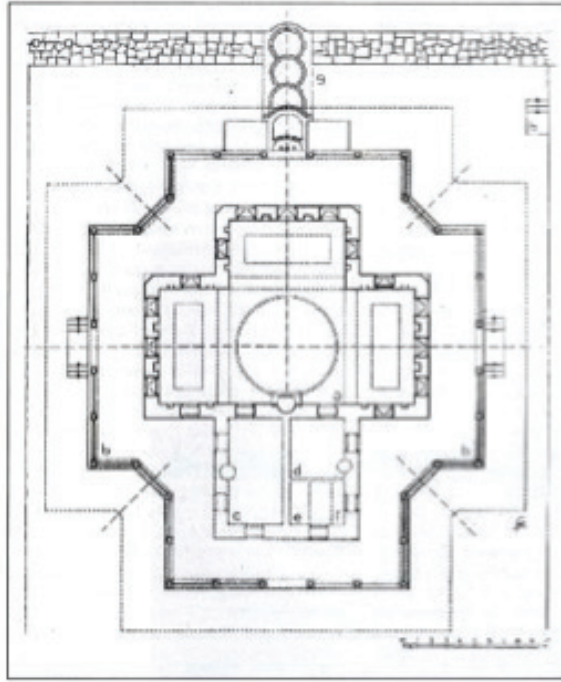


Resim 5: Kesit ve Restitüsyon

20 Mehmed Zeki Pakalın, "Yalı Köşkü", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.3, İstanbul, 1983, s. 603.

21 Necipoğlu, *a.g.e.*, s. 297-298.

22 Necipoğlu, *a.g.e.*, s. 292.



Resim 6: Yalı Kasrı Planı

Yalı Kasrı, 7 metre çapında, ahşap, fenerli bir kubbe ile örtülüydü. Merkezi kubbeli kasrın dört çıkmalı haçvari bir planı vardır. Orta sahnin kubbe ile örtülü, yan sahninler ise tonozluydu.²³ Kasır, otuz dört adet mermer sütunlu bir revakla çevriliydi. Kemer taşları kırmızı ve beyaz renklerdeydi. Sütun başlıklarının otuz tanesi düz, dört tanesi ise mukarnaslıydı.²⁴ Köşkte üç oda bulunmaktaydı. Bunlar, “Oda-ı Has”, “İbadethane” ve Oda-ı Sağır” idi. “Oda-ı Has”ın ortasında bir “Sofa-ı Kebir”, onun üç tarafında ise denize bakan üç şahnişin²⁵ bulunmaktaydı. Kasrın iki yanında iki büyük merdiven yer almaktaydı.²⁶ Buradaki iki büyük mermer kapıdan köşke girilmekteydi. Fevkanî olan kasır, yüksek bir platforma oturtulmuştu.²⁷ Genişliği 3 metreyi bulan bir saçığı vardı. Denize bakan cephenin karşısındaki ocaklı duvarın arkasında abdesthane ve helâ yapılmıştı.²⁸ T biçimindeki “Oda-ı Has”ın çevresinde iki yanında mukarnaslı beyaz mermer çeşmeler

23 Sedad Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar I*, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Ankara, 1969, s. 182.

24 Necipoğlu, *a.g.e.*, s. 292.

25 *Şahnişin: Hüncarın oturduğu loca. Bir odanın dışı doğru çıkma yapan üç yanı pencere bölümlü. Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 225.

26 Eldem, *a.g.e.*, s. 184.

27 Necipoğlu, *a.g.e.*, s. 292.

28 Kuban, *a.g.e.*, “Yalı Köşkü”, s. 416.

bulunan on bir adet pencere mevcuttu. Doğu duvarında büyük, mermer bir beyaz dolap yer almaktaydı. Kasrın ayrıca moloz taştan bir mutfağı vardı. Fransa Kralı XIV. Lui'nin elçisi Marquis de Nointel ile İstanbul'a gelen, 1672-73 yıllarında kasrı gören Fransız seyyah ve bilim adamı Antoine Galland, Yalı Kasrı'nı detaylı bir biçimde anlatmaktadır. "Köşk dışarıya murabba biçiminde olup kurşunla örtülü olan ve bu örtünün ortasında küçük bir kubbesi bulunan bir binadır. Ön tarafında asıl içine girilmeden, bu iç binanın etrafını saran bir dehliz görülür. Bunun üzeri delikli, mermer sütunlara istinat etmekte ve on ayak genişliğe sahip bulunmaktadır. Buradan büyük bir salona girilmekte olup bunu gerek deniz tarafında gerek diğer iki tarafında sedirler bulunmaktadır. Denize zit tarafta ise yukarıdan aşağıya kadar tunç levhalarla kaplı bulunan bir ocak mevcuttur. Sedirlerin üzerinde yastık ve minderleri bulunmayıp bütün bu şeyler üst üste yığılmış olarak bir köşede duruyordu. Her sedirin üstünde arabesk tarzında altın ve renklerle tersim edilmiş bir küçük kubbe bulunuyordu. Bu üç kubbenin ortasında da çok daha büyük ve aynı resimlerle müzeyyen ve zenginleşmiş başka bir kubbe vardı. Ayrıca duvarlar beyaz mermer veyahut dal ve arabesk yazıları ihtiva eden çinilerle kaplı olup bunlar bizim kullandığımız halıların yerine pek mükemmel kaim olmuşlardı. Üç yahut dört yerde de fiskiyeler mevcut olup bir de küçük çağlayan vardı ki ekselans köşte iken bunun suları akıtırdı. Burada bir duvara asılmış küçük bir tahta gördüm, bu tahtanın üzeri altın yıldızla kaplı idi ve ortasında bugünkü padişahın çocukluğunda yazmış bulunduğu yarım satırlık bir yazı vardı. Bu yarım satır; 'Sultan İbrahim Han'ın oğlu Sultan Mehmed Han'ın eseri' sözlerini ihtiva ediyordu. Bundan sonra ocağın yanındaki bir kapıdan büyükelçiyi bir odaya soktular burada padişahın oturmasına mahsus olarak altın yıldızlı fakat kötü yapılmış üç büyük iskemle ile Peder M. de la Haye'nin vaktiyle Bab-ı Âli'ye hediye ettiği büyük bir ayna mevcuttu. Kapının karşına düşen helaların karşısında da muhtelif eşya ile dolu bir dolap mevcuttu. Dolabın kanatları oldukça nazik bir işçilikle yapılmış altın ve gümüş yıldızlı parçalardan oluşmaktaydı".²⁹ Kasır, revak perdeleri indirildiği zaman bir otağ-ı hümayuna benzemekteydi.

Masraf defterlerinde, yapıda 5887 çininin bulunduğu dair bir envanter verilmiştir. Bu çiniler hataı, rumî motifler, üzüm ve lalelerle bezenmiştir. Tüm bu çiniler 1591-1592 yılları arasında İznik'te yapılmıştır.³⁰ Adalbert de Beaumont'un 19. yüzyılda yaptığı bir gravürde, kasrın dışındaki duvarların belli bir yere kadar çiniyle kaplı olduğu görülmektedir (Resim 7). Sultan IV. Murad devrinde 1639 yılında yapıyı gören Fransız seyyah Du Loir, çinileri yüzünden kasrın İran yapılarına benzediğini söylemiştir.³¹ Yalı Kasrı'nın

29 Antoine Galland, İstanbul'a Ait Günlük Anılar (1672-1673), TTK Yayınları, Ankara, 1998, s. 165-166.

30 Necipoğlu, a.g.e., s. 292.

31 Clausier du Loir, *Du Loir Seyahatnamesi*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, 2016, s. 43.



Resim 7: Yalı Kasrı İç Mekân Adalbert de Beaumont

ağşap kubbesinde ve tavanlarında renkli ve yaldızlı nakışlar, duvarlarında ise altın, gümüş eşyaların ve Çin porselenlerinin sergilendiği nişler yer almaktaydı. Yerlerde İran ve Uşak halıları mevcuttu. Fenerli kubbesinden, yaldızlı bir top sarkmaktaydı. Bu askı topları, Osmanlı padişahlarının cihan hükümrânlığının bir simgesidir. Abdesthane ve helâda daha sade eşyalar kullanılmıştır.³² Antoine Galland, köşkte duvara asılmış Sultan IV. Mehmed'in bir hattı bulunduğunu, "Oda-ı Has"ta Fransa tarafından hediye edilen bir ayna gördüğünü, büyük mermer beyaz dolabın içinde çeşitli eşyaların bulunduğunu ve kapaklarının altın ve gümüş yaldızlarla süslü olduğunu bildirmektedir.³³

Yalı Kasrı, Sultan I. Mahmud devrinde 1736 yılında, Hasbahçe'deki diğer kasır ve köşkle birlikte tamir edilmiştir.³⁴ 18. yüzyılda ise burada Kaptan-ı Derya ve donanma için yapılan törenlerin devam ettiği bilinmektedir. Sultan III. Osman ölümünden dört gün evvel, 26 Ekim 1757'de Kaptanı- Derya'yı Yalı Kasrı'nda huzuruna kabul etmiştir.³⁵ Sultan I. Abdülhamid, 5 Şubat 1774'te Kağıthane'ye binişe giderken saltanat kaygısıyla Yalı Kasrı'ndan hareket etmiştir.³⁶

32 Necipoğlu, *a.g.e.*, s. 295.

33 Kuban, *a.g.e.*, "Yalı Köşkü", s. 417.

34 B.O.A., C.SM. /43-2184, H.29.08.1148.

35 Seyyid Hasan Muradî, *Bir Kâtibin Kaleminden İstanbul'un 12 Yılı*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, 2016, s. 44.

36 Süleyman Gökse (haz.), *Müellifi Meçhul Bir Ruzname Bir Şahidin Kaleminden İstanbul*, Çamlıca Yayınevi, İstanbul, 2016, s. 49.

Yalı Kasrı, Sultan II. Mahmud devrinde binış kasrı olarak kullanılarak işlevini sürdürmüştür.³⁷ Sultan Abdülmecid devrinde ise sarayın işlevini yitirmesiyle birlikte Yalı Kasrı'nın önüne vapur iskelesi yapılmıştır.³⁸ Aynı devirde, yapının taşra ordularına gönderilecek mühimmatın konulacağı bir ambara dönüştürülmesi istenmiş, sonra bu fikirden vazgeçilmiştir.³⁹ Sultan Abdülaziz devrinde, bölgeye giden Philipp Anton Dethier, Yalı Kasrı'nın ortadan kalktığını söylemektedir.⁴⁰

Rumeli Demiryolları ve Yalı Kasrı'nın Yıkılışı

Osmanlı Devleti'nde Rumeli demiryollarının yapılış sebebi yalnızca çağdaş ve hızlı bir araçla Avrupa ile bağlantıyı gerçekleştirmek değil, bununla birlikte bu bölgede çıkacak bir savaşta cepheye çabuk bir şekilde asker sevkıyatı yapabilme fikri idi.⁴¹ Bunun sonucunda, demiryolu yapımı imtiyazı için aslen Alman Yahudisi olan Belçikalı banker Baron de Hirsch ile anlaşmaya varılmıştır.⁴² 17 Nisan 1869 tarihinde ilk mukavele yapılmıştır. 8 Kasım 1870 tarihinde İstanbul-Edirne demiryolu hattının güzergahı bir irade ile onaylanmıştır. Şirket temsilcisi Mösyö Autrey Aralık 1870'te güzergahla ilgili bir rapor hazırlamış ve Nafia Nezaretine sunmuştur. Bu rapora göre Sirkeci-Yedikule hattı Topkapı Sarayı'nın bahçesinden geçerek, "Yalı Kasrı" ile yeni köprü arasındaki kısımda olacaktır. Balıkhan Kapısı'ndan saray bahçesine girilecek ve buradan hat deniz kenarını takip edecektir. Fakat buradaki Yalı Kasrı ve diğer yapıların yıkılması gerekecektir.⁴³ Bu projeye Nazırlar Meclisinde şiddetle karşı çıkılmış, Mütercim Rüşdü Paşa, bunun Saray-ı Hümayun'a tecavüz olduğunu dile getirmiştir.⁴⁴ Dönemin padişahı Sultan Abdülaziz "demiryolu yapılsın, şimendifer geçsin de isterse sırtımdan geçsin" diyerek tartışmalara son noktayı koymuştur.⁴⁵ Hat inşa edildiğinde kıyadaki yapılar ya yıkılmış ya da yıkıma terk edilmiştir.⁴⁶ Bu yapılardan günümüze kadar gelebilen tek yapı "Sepetçiler Kasrı" olmuştur.⁴⁷

37 Hafız Hızır İlyas Ağa, *Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 27.

38 B.O.A., A.AMD. /69-100, H.1272.

39 B.O.A., İ.DH. /1290-101487, H.15.03.1276.

40 Philipp Anton Dethier, *Boğaziçi ve İstanbul*, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1993, s. 63.

41 Feridun Emecen vd, *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, IRCICA, İstanbul, 1994, s. 592-593.

42 İsmail Yıldırım, "Osmanlı Demiryolu Politikasına Bir Bakış", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.12, S.1, Elâzığ, 2002, s. 313.

43 Vahdettin Engin, *Rumeli Demiryollarının Yapılması*, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1993, s. 69.

44 Reşad Ekrem Koçu, *Osmanlı Padişahları*, Ana Yayınevi, İstanbul, 1981, s. 403.

45 Cevdet Küçük, "Abdülaziz", *D.İ.A. C.1*, İstanbul, 1988, s. 181.

46 İlber Ortaylı, *Osmanlı Sarayında Hayat*, Yitik Hazine Yayınları, İstanbul, 2008, s. 196.

47 Stefanos Yerasimos, İstanbul İmparatorluklar Başkenti, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2010, s. 239.

Yalı Kasrı, bir müddet İngilizler tarafından çelik döküm fabrikası olarak kullanılmıştır.⁴⁸ Giderek çok az kullanılmaya başlayan Yalı Kasrı, bakımsızlıktan harap olmaya başlar.⁴⁹ Sultan Abdülmecid devrinde 1859 yılında bir keşif yapılmış ve çok masraflı bulunması üzerine tamirden vazgeçilmiştir⁵⁰ Bundan böyle, kasrın önünde Şirket-i Hayriye'nin çalışmayan vapurları bekletilmeye başlamıştır.⁵¹ Sultan Abdülaziz devrinde İstanbul'a gelen Edmondo de Amicis, Sarayburnu'ndaki pek çok kasır ve köşkün işlevini yitirdiğini başka hizmetler için kullanıldığını, Yalı Kasrı'nın harap bir vaziyette olduğunu dile getirmektedir.⁵² Yalı Kasrı'nın, hem bakımı masraflı olduğu için hem de İstanbul-Edirne demiryolu yapılacağı gerekçesiyle Keçecizade Fuat Paşa'nın sadaretinde 1865 yılında yıktırılmasına karar verilmiştir.⁵³ Bu karardan sonra fabrikaya çevrilen yapının, 1873 tarihinde alınan kararda demiryolunun mevkiinde bulunduğu için yıkılması yerine iki binanın bir an evvel inşa edilerek demiryolu kumpanyasına teslimi istenmektedir.⁵⁴ Böylelikle, İstanbul'un göz alıcı yapılarından olan "Yalı Kasrı" demiryolu hattına kurban edilerek tamamen yıkılmıştır.

Sonuç

Son yapılan çalışmalarla birlikte 8 bin yıllık bir geçmişe sahip olduğu bilinen İstanbul şehri, bünyesinde çeşitli dönemlere ait yapıları bulundurmaktadır. Şehrin tarihî ve kültürel kimliğinin sürekliliği açısından bu eserlerin korunması önem taşımaktadır. Gerek Osmanlı gerekse cumhuriyet dönemlerinde bu yapıların muhafaza edilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması konusunda yeterince hassasiyet gösterilmediği bilinmektedir. Gravür, fotoğraf gibi görsel kaynakları incelediğimizde son iki yüzyılda kaybettiğimiz eserlerin çokluğu dikkate değerdir. Osmanlı döneminde demiryolu yapımı, cumhuriyet döneminde karayolu yapımı vs. pek çok sebep yüzünden yitirilen bu eserler artık sadece görsel belgelerde yaşamaktadır. Bunlardan biri de bu çalışmanın konusu olan Yalı Kasrı'dır. Yapı, Sirkeci semtinde, günümüzde Harem İskelesinin bulunduğu alanda yer almaktaydı. Bugün, sadece adını taşıyan "Yalı Köşkü Caddesi" yaşamaktadır. "Şehirlerin Ecesi" olarak tabir edilen, bir ayağı Asya'da, bir ayağı Avrupa'da olan eşsiz şehir İstanbul'un, tarihî yapısını korumak için tüm imkanların kullanılması yanında, en üst düzeyde siyasi

48 Necdet Sakaoğlu, *Saray-ı Hümayun*, Denizbank Yayınları, İstanbul, 2002, s. 36.

49 Wolfgang Müller Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası*, YKY, İstanbul, 1998, s. 504.

50 B.O.A., A.MKT.MHM. /168-16, H.22.03.1276.

51 Basiretçi Ali Efendi, *İstanbul Mektupları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 604.

52 Edmondo de Amicis, *İstanbul*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986, s. 331.

53 B.O.A., İ.MVL. /532-23856, H.07.01.1282.

54 B.O.A., A.MKT.MHM. /445-48, H.14.11.1289.

ve toplumsal duyarlılık gösterilmesi gereği, Yalı Kasrı'nın yıkımında da kendisini göstermektedir. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesi ile birlikte fabrikalar ve demiryolları inşa edilmeye başlamıştır. Bunların inşasında eski eserlerin korunması gibi bir ihtiyaç hissedilmemiş, Haliç'te fabrikaların kurulmasıyla orada bulunan sahil-saraylar yıkılmıştır. Benzer durum, Sarayburnu'nda da yaşanmış ve burada yer alan sahil köşkleri (İncili Köşk, Yalı Kasrı) yıkılarak tarihe karışmıştır. Bu durumda etkili olan Tanzimat'la birlikte ortaya çıkan zihniyet değişikliğidir. Batı'nın sömürgecilikle birlikte hızlı yükselişini, yönünü tamamen Batı'ya çevirmiş Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkilemiş, bunun neticesi olarak kadim âdetler, müesseseler ve yapılar terk edilmiştir.

Bibliyografya

- Atasoy, Nurhan, *Osmanlı Bahçeleri ve Hasbahçeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2005.
- Basiretçi Ali Efendi, *İstanbul Mektupları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Cezar, Mustafa, *Osmanlı Başkenti İstanbul*, Ekav Yayınları, İstanbul, 2002.
- De Amicis, Edmondo, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986.
- Dethier, Philipp Anton, *Boğaziçi ve İstanbul*, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1993.
- Du Loir, Clausier, *Du Loir Seyahatnamesi*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, 2016.
- Eldem, Sedad Hakkı, *Köşkler ve Kasırlar I*, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Ankara, 1969.
- Eldem, Sedad Hakkı, Feridun Akozan, *Topkapı Sarayı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1982.
- Emecen, Feridun, vd, *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, IRCICA, İstanbul, 1994.
- Engin, Vahdettin, *Rumeli Demiryollarının Yapılması*, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1993.
- Eyice, Semavi, *Tarih Boyunca İstanbul*, Etkileşim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Galland, Antoine, İstanbul'a Ait Günlük Anılar (1672-1673), TTK Yayınları, Ankara, 1998.
- Grelot, Josephus, İstanbul Seyahatnamesi, Pera Yayınları, İstanbul, 1998.
- Göksu, Süleyman (haz.), *Müellifi Meçhul Bir Ruzname Bir Şahidin Kaleminden İstanbul*, Çamlıca Yayınevi, İstanbul, 2016.
- Hafız Hızır İlyas Ağa, *Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- İnciciyan, XVIII. Asırda İstanbul, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1956.
- Koçu, Reşad Ekrem, *Topkapı Sarayı*, İstanbul Ansiklopedisi Neşriyatı, İstanbul, 1960.
- Koçu, Reşad Ekrem, *Osmanlı Padişahları*, Ana Yayınevi, İstanbul, 1981.
- Kuban, Doğan, *Osmanlı Mimarisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 2007.
- Kuban, Doğan, "Yalı Köşkü", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.7, İstanbul, 1994, s. 416-417.
- Kuban, Doğan, İstanbul Bir Kent Tarihi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2004.
- Küçük, Cevdet, "Abdülaziz", *D.İ.A. C.1*, İstanbul, 1988, s. 179-185.
- Necipoğlu, Gülru, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı*, YKY, İstanbul, 2007.
- Ortaylı, İlber, *Osmanlı Sarayında Hayat*, Yitik Hazine Yayınları, İstanbul, 2008.
- Özendes, Engin, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık*, İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2017.
- Pakalın, Mehmed Zeki, "Yalı Köşkü", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.3, İstanbul, 1983.
- Sakaoğlu, Necdet, *Saray-ı Hümayun*, Denizbank Yayınları, İstanbul, 2002.
- Selaniki Mustafa Efendi, *Tarih-i Selaniki*, TTK Yayınları, Ankara, 1999.
- Seyyid Hasan Muradı, *Bir Kâtibin Kaleminden İstanbul'un 12 Yılı*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, 2016.
- Sözen, Metin, *Topkapı*, Golden Horn Yayınları, İstanbul, 1998.
- Sözen, Metin, *Devletin Evi Saray*, Sandoz Kültür Yayınları, İstanbul, 1990.
- Sözen, Metin, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003.
- Sevim, Mustafa, *Gravürlerle Türkiye İstanbul 2*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- Sevin, Necla Arslan, *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2006.

- Şimşirgil, Ahmet, *Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı*, Tarih Düşünce Kitapları, İstanbul, 2005.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti Merkez ve Bahriye Teşkilatı*, TTK Yayınları, Ankara, 1988.
- Wiener, Wolfgang Müller, İstanbul'un Tarihsel Topografyası, YKY, İstanbul, 1998.
- Yerasimos, Stefanos, *İstanbul İmparatorluklar Başkenti*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2010.
- Yıldırım, İsmail "Osmanlı Demiryolu Politikasına Bir Bakış", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.12, S.1, Elâzığ, 2002, s. 311-324.

Arşiv Vesikaları

- B.O.A., C.SM. /43-2184, H.29.08.1148.
- B.O.A., A.AMD. /69-100, H.1272.
- B.O.A., İ.DH. /1290-101487, H.15.03.1276.
- B.O.A., A.MKT.MHM. /168-16, H.22.03.1276.
- B.O.A., İ.MVL. /532-23856, H.07.01.1282.
- B.O.A., A.MKT.MHM. /445-48, H.14.11.1289.

Evveliyatta “Güzel” Var İdi İş Bu “Estetik” Sözü Yeni Çıktı

In the past there was “beauty”, the word “esthetic” is new

Hasan ÖZTÜRK*

*Dünya gözlerimizin önündedir;
ondan yalnızca söz edecek değiliz,
aynı zamanda ona bakacağız.
Konuşmak için dilimiz,
işitmek için kulağımız olduğu gibi,
görmek için de gözlerimiz vardır.*

Irwin Edman/Sanat ve İnsan

Öz

Güzelin seçimindeki yanlıgı kadim Yunan’dan bugüne bir problemdir. Güzelliği duyma, tatma ve temasla anlaşılabilirdiği halde çoğu kez görme ilişkili olduğu bir gerçektir. Ancak güzellik gören gözde midir yoksa görülende midir, bu düşünürlerin üzerinde kafa yordukları önemli bir problemdir. Güzel ve iyi olan arasında farkı anlayabilmek önemlidir. Kimi zaman güzel olana iyi veya iyi olana güzel denilmiştir. Her ikisinden de beklenen genellikle fayda olmasına karşın Umberto Eco her ikisini de keyif alma potasında bir tutar.

Güzellik sanat ve estetik alanlarıyla doğrudan bağı olmasına karşılık hayatın neredeyse tüm alanlarında varlığını sürdürür. Bu da kavramı sürekli gündemde tutup tartışma konusu kılmıştır. Biz bu makalede güzel çevresinde söz etme gereği duyan filozof ve sanatçıların kavramın ele alınışını irdelemeye çalıştık.

Anahtar kelimeler: Güzel, estetik, felsefe ve sanat.

* Araştırmacı yazar.

Abstract:

The illusion in the choice of which is beautiful has been a question from the ancient Greece to present. Even if beauty can be understood by tasting, hearing and touching, it is mostly related with seeing. On the other hand, Whether beauty is in the eye of the beholder or beauty is in thing which is seen is an important problem for philosophers preoccupying their minds. It is crucial to understand the difference between good and beautiful. Sometimes beautiful is called as good or good is called as beautiful. Whereas what is expected from both is benefit, Umberto Eco considers both of them equal in the pot of taking pleasure.

While beauty is related directly with the fields of art and esthetic, it maintains its presence in almost all fields of life. This keeps the concept always on the agenda and makes it question of debate. In this article, we tried to examine how the philosophers and artists who need to talk about “beauty” handle this concept.

Keywords: *Beauty, esthetic, philosophy and art.*

Dünya edebiyatının klasik metni bilinen oyuna adını veren Hamlet, oyunun üçüncü perdesinde nihayet baş başa kalabildiği annesine, hayatta olmayan babasının tablosuyla tahtın yeni sahibi kral amcasınınkini göstererek sorar: “Gözlerin var mı senin/Nasıl oldu da şu güzelim yaylayı bırakıp/Bu çorak fundalıkta beslenmeyi seçtin/ Ha? Gözlerin var mı?” Gözün, ‘güzel’ seçimindeki bu yanılgısı, modern zamanların çok öncesine, mitolojik dünyaya dek uzanır. Anlaşmazlıkların barışla sonlandırılması umuduyla adadığı kurbanı ikiye bölen Prometheus, “hayvanın eti, iliği ve sakatları, bunların üzerine tiksinti veren bir görünümle hayvanın derisini örter” ve bir yana ayırırken diğer kısma “kalın bir yağ tabakası altında eti sıyrılmış kemikler” koyar. Tanrılar adına pay seçmesi istenen Zeus, “iştah verici yağa” kapılıp da sonradan eti sıyrılmış kemiklerle karşılaşınca yanılmışlığının bedelini ölümlülere adına Prometheus’a ödetir, ateşten yoksun bırakır onu. Hamlet’in annesi de Zeus da yanılmayan göz mü var ki dünyada serzenişini onaylar biçimde yanılmışlardır seçimlerinde. Hamlet’in hiddetli sorusu ile bakışı yağ tabakasını aşmayan Zeus’un öfkesi, güzel algımızla ilgili evrensel soruyu/sorunu gündemimize taşır yeniden. Sorun, güzel için biyolojik ‘dış göz’ ile onu yönlendiren zihinsel ‘iç göz’ ilişkisinin, algıyı belirlemedeki yetki önceliğinin belirsizliğidir.

İşitme, koklama ve dokunma, göz ardı edilemez elbette ancak güzellik, çoklukla gözün ölçüsüyle belirleniyor çünkü “Algı organları arasında görme yetisinin özel bir yeri vardır, zira o en keskinidir. Bu nedenle de en çok ona değer veririz.” Bu belirleme için Aristo’nun “Metafizik” kitabına gitmeye de gerek yok doğrusu, beş duyumuzun adlarının geçtiği deyimlerimize bakmak yeterlidir insan yaşamında gözün önemini görmek

için. Beş duyunun somut aracı ve üstelik de kendisini göremeyen gözün, güzelin belirleyicisi olması ilginç ve önemli. Bu, filozof Ricoeur’un, beynin çalışma sisteminde “akıl almaz karmaşıklıkla güzellik arasındaki ilişkisinin ne olduğu”¹ yönündeki merakını kıskırtan incelekte bir ilişki biçimidir. Gözün kendi güzelliği, baktığı güzelliğe yansır mı, bakan göz mü yoksa bakılan nesne mi önceliklidir, merak edilmeye değer doğrusu².

Bilindik şarkının, “öyle güzel ki gözlerin, bakmasını bir bilsen” sözü, Sokrates’in, yazıya geçiremediği, “bir çift göz, güzel görüldüğü için değil ama görevini yaptığı zaman güzeldir” sözüne bir gönderme sayılmalı bugün. Modern çağın teknolojisi, biyolojik gözün güzelliğinde aklın sınırlarını zorluyor ancak derine/içeride gidemiyor, gözün “güzellik görevi” söz konusu olunca duruveriyor orada sanki. Edmund Burke, “dış göz” hakkındaki güzellik ayrıntılarına “göz zihnin bazı niteliklerini ifade ederek etki yaptığından, asil etki gücü genellikle bundan kaynaklanır”³ ifadesini eklemeyi önemsiyor. Bu nedenle bir kez daha Aristoteles’e dönmeli: “Duyusal algılar arasında görmek, zorunlu olarak en çok yeğlenmeye değer ve saygın olanıdır ama bundan ve öbür algılamalardan ve de yaşamın kendisinden de daha yeğlenmeye değer olan şey, felsefi bilgidir çünkü o, gerçekliğin efendisidir.”³ Bu, bizim ‘fehmetmek’ dediğimiz ‘felsefi bilgi’, biyolojik göze ‘bakmasını bilmeyi’ öğreten sözü yazıya geçmemiş üstadın, göze biçtiği görevdir. Çok az insanda “görme yetisi” olduğu tezi, niteliği vurgulayan bu bakma bilgisiyle ilgili olsa gerek. “Ruhun gözleriyle görmek”ten yana olan Susanna Tamaro’nun, “Günlerin sıradanlığını aşarak zamanın tüketiminden bağımsız ve gizeme âşık bakışın hayranlığına dalabilesek!” (Sessizlik Bir Erdemdir) temennisi, tam da bu bakışla ilgili. Güzel olan, başkalarınca -çoklukla da gözle- algılandığında anlam kazanıyor kuşkusuz. İlginç değil mi antik kültürde ‘şiiir’ de bir tür “anlamli bakış” iken ‘tiyatroy’ ve ‘teori’ sözcüklerinin ikisi de aynı kökene dayanıyor: bakmak.

Ortega y Gasset’in “Yunanlılardan beri, bilgilenmeye ve onun etmenleriyle nesnelere değinen bütün terimler, dilde bakmak ve görmekle ilintili bulunan halk işi sözcüklerden alınmıştır.”⁴ cümlesi, yalnızca sanatın değil de insan yaşamının bütün bütüne “bakışı bir şey üzerine çevirmek”

1 Jean-Pierre Changeux & Paul Ricoeur, Neden Nasıl Düşünürüz? çev. İsmet Birkan, (İstanbul: Metis Yay., 2013), 82.

2 Edmund Burke, zamandaş Kant’ı etkilemiş kitabının “beğeni” ve insanların beğenileriyle ilgili açıklamalar yaptığı “giriş” yazısında sorunu, algılayıştaki bir “derece” farkı olarak görür: “Sonuç olarak Beğeni, imgeleme ait olduğundan, Beğenin ilkesi bütün insanlarda aynıdır; insanlar arasında etkilene biçimleri açısından bir farklılık yoktur. Ancak derece açısından bir fark vardır ki, bu da temel olarak iki nedenden kaynaklanır: ya daha yüksek derecede bir hassasiyetten ya da nesnenin daha yakından ve daha dikkatle gözlemlenmesinden.” E. Burke, Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma, çev. M. Barış Gümüşbaş, (Ankara: Bilge Su Yay., 2008), 26.

3 Aristoteles, Felsefe Yapmaya Çağrı Protreptikos, çev. Ali Irgat, (İstanbul: Afa Yay., 1996), 39.

4 Ortega y Gasset, İnsan ve “Herkes”, çev. Neyire Gül Işık, (İstanbul: Metis Yay., 2011), 75.

olan ‘bakmak’ ile “göz yardımıyla bir şeyin varlığını algılamak” olan ‘görmek’ olduğunu söyler bize. Özcesi, “bildiğim gördüğümdür” söylemi, bu bağlamda bakışın dışında kalanları yok sayan bir ölçüdür. Eflatun, yirmili yaşlarında, ateşe attığı şiirlerinin alevlerden kurtulan dizelerinde, “Sana bakmak için gökyüzü olsaydım/Göz göz olsaydım, onun gibi” derken Zeus’un, “her şeyi gören gözü” türündeki bir bakıştan söz eder ne var ki her zaman olumlanmamıştır bu kapsayıcı bakış. Aristo’nun, güzellik için belirlediği çok küçük ve çok büyük nesnelerin güzel olamayacağı ölçüsünden değil belki ama bakışın bir sınırı olduğu da bilinmelidir. Tiresias, görmemesi gerekeni -Athena’yı çıplaklığıyla- gördüğünden kör olur bu kez de olabilecekleri önceden görür. Ovidius, kendini bilmediğini anlayınca oymuş mudur gözlerini, kim bilir? Divan şiirinde sevgilinin gözlerinin güzelliğine dair yazılanların çokluğu, onun gözünün ‘zahm-ı çeşm’, gamzesinin ise ‘fitne-i gamze’ oluşunu unutturmaz. Nedense ‘kuram’ karşılığı olarak ‘nazariye’ kullanılır da bizde bakışın adı ‘nazar’ olunca durum değişir çünkü ‘nazar’, göze gelmektir ve tehlikelidir. Popüler bir şarkının sözü uyarıyor ya “dur bakma bana öyle, içime akıyor gözlerin”; tam da öylesi yaralayıcı, tehlikeli bir bakıştır bu.

Zamanın belleğinde yaşayan ve çok defa söyleyeni unutulmuş kısa sözleri andırıyor evrensel kültüre miras kalan bakışlar. Adlarıyla var olan, dünyanın sanatına tükenmez hazine armağan eden iki bakış: Orpheus ve Narkissos. Bakmak ve görmek bağlamındaki bilindik belirlemelerin sanki büsbütün uzağındaki bu iki ‘bakış’ sonrakiler için yeni bakışların odağına yerleşmiş her nasılsa. Bu iki imgesel bakışın yarattığı zenginliği bir an için yok sayabildiğimizi düşünsek ne çok imgeden yoksun kalırdı yaratıcı sanat etkinliği. Bin bir güçlkle dönüş yoluna çıkarabildiği Eurydike’ye vaktinden önce bakan Orpheus’tur her bir yaratıcı sanatçı ve onların görülmeyene/karanlığa bakışdır sanatçının karanlıktan gün yüzüne çıkardığı sanat eseri. Kadınların parçaladığı Orpheus, eserini var ettiğinde kendisi yok olan, her bir parçası çiçek/eser biçimiyle doğan sanatçı imgesidir.⁵ Ölü bedeninden çiçekler çıkan Narkissos, suya bakmadan önce kendi güzelliğini göremeyecek göz’dür. Oscar Wilde’in rivayeti doğru ise Narkissos’u yutan su, onu boğmamış tam tersi güzelliğine hayran kaldığı gözleri için onu yanına almıştır, o kadar. Irmağın oğlunun suyun derinliklerinde kaybolan bakışının dünyaya mirası Narsisizm de tıpkı Orpheus gibi yaratıcı sanatın odağındadır.⁶

Güzel ve iyi ayırımı

Güzel ile İyi ayırımının tarihsel süreçteki eskiliği, aynı zamanda bir

5 Ahmet Bozkurt’un, “yazı”yı bir tür yaratıcı oluş ekseninde gösterdiği Orpheus’un Bakışı (İstanbul: Ayrıntı Yay., 2014)’ını anmakla yetineyim.

6 Bu konuda, Narsisizm ve Yaratıcılık, haz. Nilüfer Erdem, (İstanbul: YKY, 2017), adlı kitap, içinde konu dışı bazı yazılar olsa da ilgililerinin göz ardı edemeyecekleri yazılar içermektedir.

belirsizliği de gösterir. Emily Dickinson (1830-1856)’ın “Güzellik Uğruna Öldüm” şiiri, bu bağlamdaki sorgulama alanıdır gerçekte: “Güzellik uğruna öldüm, ama bir eksiklik/Vardı nizamında mezarın,/O esnada doğruluk için ölen biri uzanmıştı/Hemen bitişiğimdeki boşluğa./Yavaşça sordu yok oluş nedenimi,/ ‘Güzellik için’ dedim./ ‘Ben de doğruluk için’- İkisi de birdir;/ ‘Kardeşiz biz ikimiz’ dedi./Ve böylece hısımların buluşması gibi her gece/Konuştuk biz de mezar aralıklarından/Ta ki yerde biten yosunlar dudağımıza ulaşana,/Ve mezar taşındaki isimlerimizi kapatana kadar.” (çev. Asude Yurt) Benzer biçimde halk şairinin, “Güzelliğin on para etmez/Bu bendeki aşk olmasa” dizeleri de tarihsel bir paradoksa götürür bizi: Güzel ile İyi ayrımındaki belirsizlik. Sıklıkla iyi ile güzeli karıştıran çocukları, insanlığın çocukluğu varsaydığımızda uzun dönemler boyunca nesnel bir bakışın iyi ile güzeli ‘aynı şey’ olarak bilmesine şaşmamak gerekir. *Güzelliğin Tarihi* kitabının “giriş” yazısına “ ‘Zarif’, ‘hoş’, ya da ‘enfes’, ‘harika’, ‘muhteşem’ ve benzeri ifadelerle birlikte ‘güzel’ sözcüğü de genellikle beğendiğimiz bir şeyi belirtmek için kullandığımız bir sıfattır. Bu bakımdan güzel olan, aynı zamanda iyi olana eşittir, gerçekten de tarihi dönemlerde Güzel ile İyi arasında sıkı bir bağ görülür.”⁷ belirlemesiyle başlayan Umberto Eco, “su kaynağı” sembolüyle her iki kavram için ölçü belirler. Ona göre “iyi olan arzumuzu tahrik edendir” oysa “sahip olup olmadığımızı bakmadan, o şeyden keyif alıyorsak Güzel’den bahsettiğimiz farkına varırız.” Hamlet’in, gözü varken görememiş annesinin yanılışı da bu, güzel- iyi iç içeliğinin yarattığı belirsizlikte aranmalı bence. Zeus’un aldanışı da bu türden değil mi? Bedri Rahmi Eyuboğlu, “Güzel ile Faydalı” şiiriyle, sanat felsefesinin Platon’un diyaloglarına dek uzanan sorgulamasındaki bu çelişkiyi özetler bir bakıma: “Ben arıya arı demem/Arının balı olmalı/ Ben güzele güzel demem/Güzel faydalı olmalı/Güzel dediğin işe yaramalı/ Kadın mı? Hamur yoğurmalı/Çocuk doğurmalı/Ağaç mı? Meyve vermeli/ Çiçek mi? Kokmalı/Bayramdan bayrama neyleyim güzeli/Güzel dediğin her Allahın günü/Yanı başımızda olmalı/Yağmur misali hem gözümüze, hem gönlümüze/Hem toprağımıza yağmalı./Güzel dediğin yağmur misali hepimizin olmalı.” Şiir ile düzyazı karşılaştırmalarından esinle söylendiğinde güzel, amacı kendisinde biten şiirdir buna karşılık düzyazıya yakın duran iyi, kendisinin dışındakilere ulaştığında varlığını gösterir.

Tarihsel bir yolculuk ve sanat

Güzel’in tarihi, sanatın tarihi olarak bilinir çoklukla ancak yine de insanın tarihinde güzel için bir başlangıç çizgisi çizilecek olsa gözü ve kulağı olan insanla başlanmalı derim açıkçası. Jack London, ilk insanın belki de insan olmadan önceki insanın evrim serüvenini anlattığı Âdem’den *Önce* kitabında ilginç bir sanat olayından söz eder. Kalabalık, ormanlık alanda dolaşırken “birisi yerden bir sopa alıp bir kütüğe vurmaya başla”r ve kısa

7 Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*, çev. Ali Cevat Akkoyunlu, (İstanbul: Doğan Kitap, 2012),

sürede bir tür “ritim uydur”uş olur bu eylem. Kalabalık, anlık ritme uyar ve ritim onlarda “yumuşatıcı bir etki” uyandırır. Ritmin etkisiyle hey-hey toplantılarını çoğaltan kalabalık, önceki yaşantılarının “ne kadar amaçsız, ne kadar başıboş” olduğunu anlar. Ritim kaybolduğunda saçma sapan gürültülerine dönen kalabalık için ritim eşliğindeki bu hey-hey toplantıları, “yeni yeni doğmaya başlayan bir sanat”tır artık. Suut Kemal Yetkin, “ilk hareketin istenerek tekrarı ile” yeni bir seçimin başladığına dikkat çekerek ilk olanın güzel tasavvuruna döner: “[H]er şeye rağmen ilkel insanı sanatçı yapan ilk hareket nasıl doğmuştur? Bu soruya *rastlantı* ile demekten başka söz bulamıyoruz.”⁸ John Milton, “Âdem ile Havva’nın cennetten kovuluş öyküsü” bilinen *Kayıp Cennet*’in “birinci kitap” bölümünde, cehennemdekilerin flama ve mızraklarını havaya kaldırarak “Dorian [Eski Yunanistan’da müzikte ilk dinsel makam] durumunda” düzgün adımlarla yürüdüklerinden söz ediyor.⁹ Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi* kitabında, Eski Yunan’ın, mitolojik düğünlerinde gelin ile damadın onuruna törene katılan tanrılarca “Güzel olan sevilir, güzel olmayan sevilmez.” türünde bir nakarat söylendiğini Hesiodos’tan aktarıyor. *Tanrıların Doğuşu* kitabında Hesiodos, ölümlüler karşısında yenilgiyi kabullenemeyen Zeus’un, öç almak için adamlarına çamurdan yaptırdığı Pandora, son biçimini aldığı anda “Ölümsüz tanrılar ve ölümlü insanlar/Şaşakaldılar bu aldatici güzelliğe”¹⁰der. İnsanlığın, yazıya aktarılabilirdiği kadarıyla sözü edilen bu ilk zamanları, sonrasındaki tanımlamanın ve kategorize etmenin aksine hissedilenin ve yaşanılanın dönemidir. Tanpınar, “Güzel çok defa nazariyenin dışında kalır” derken kayıtlara geçmemiş bu zamanların güzel tasavvurlarını da önemsemiş olmalıdır. Aschenbach, romanın (Venedik’te Ölüm) sonunda “tanrısal ve göze görünür tek şey güzelliştir sadece” gerçeğini anımsar, kayıtsız “kırık dökük” kelimelerden.

Edebiyat metninin (şiirin) estetik tarihi Aristo’nun *Poetika*’sıyla başlatılır kesinlikle ancak ‘güzellik’ kavramının yazıya konu edilmesinde Platon ile yola çıkıldığı açıktır¹¹. Büyük Hippias, Şölen, Devlet (V.Kitap), Philebos, Timaios, Phaedrus... Güzel konusunun bir biçimde tartışılıp sorgulandığı metinlerdir. Yazılı metin bırakmayan hocası Sokrates’in izinde yola çıkan Platon, sonraki olgunluk döneminde kendi -kendini de aşarak- sonrasının Ortaçağ dönemini kuşatan “iyi olan her şey güzeldir”¹² vurgulu güzellik ilkesini biçimlendirir. Bu, hoca-öğrenci ilişkisinin yakınlığı nedeniyle onun, hocası Sokrates ile sofist Hippias’ın konuşmalarından oluşan “Büyük Hippias” diyalogu, hocanın olgunluk dönemi ile öğrencinin

8 Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, (İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1979), 72.

9 John Milton, *Kayıp Cennet*, çev. Enver Günsel, (İstanbul: Pegasus Yay., 2006), 23.

10 Hesiodos Eseri ve Kaynakları, çev. S. Eyuboğlu-A. Erhat, (Ankara: TTK Yay., 1977), 124

11 Tarihsel süreçte belli başlı estetik kuramlar için bkz. Suut Kemal Yetkin, *Estetik Doktrinler Sözlüğü*, (Ankara: Bilgi Yay., 1972)

12 Eflatun, *Timaios*, çev. E. Güney-L. Ay, (İstanbul: MEB Yay., 1999), 130.

gençlik ürünü sayılmak arasında bir yerde durur. Güzel kavramının konu edinildiği ilk metin sayılan ancak “neyin güzel olduğu değil, güzelin ne olduğu”¹³ sorusuna yönelik tartışmalarla süren “Büyük Hippias” ile ruhsal güzelliğin bedensel olandan üstün olduğuna vurgu yapan mutlak güzellik yanlısı “Şölen” diyalogları önemlidir elbette ancak Platon’un, sonraki zamanların güzellik algısını da etkileyen “Phaidros”, kuramsal bakımdan öncelikli bir metindir. Sokrates ile Phaidros arasındaki konuşmalarla ilerleyen bu diyalogda Sokrates’in hayli uzun bir konuşmasından öğreniriz ki “eski zamanlarda güzellik, mutlular topluluğu içinde kutlu bir görünüş ve bakışla, parlıtlı görünüyör”dur ve “görme, nesnel duyularımız içinde en keskin olanı” olduğundan biz de güzelliği, “duyularımızın en açık olanıyla, parlıtlılar içinde bulduk.” Bilinmeli ki “sevgi varlıkları” arasında “En görünür ve en fazla sevilen olma payını güzellik almıştır.”¹⁴ Platon’un, zaman içerisinde değişen görüşleri ve faydalı olan iyi ile aynı bildiği güzelin algılanması için, “Şölen” diyalogundaki Diotima’nın deyişiyle herhalde “filozof olmak” gerekir.

Özü, güzelin bilinip bulunması kadar yine onun güzel bir biçimde sunulması olan sanat ile güzel ilişkisini, *Güzelliğin Tarihi* kitabının “giriş” bölümündeki iki cümleyle kendi sorusunu yanıtlayarak belirler Umberto Eco: “Şu soru sorulabilir öyleyse Güzel’in tarihi neden sadece sanat eseriyle belgelenir? Yüzyıllardır bize güzelden söz edenler ve bize bunlardan örnek bırakanlar, sanatçılar, ozanlar ve romancılar olduğundan.”¹⁵ Güzel sanatlar alanındaki söylemlerin ortak vurgusu güzellik, birbirinden oldukça farklı parçaların uyumlu/orantılı biçimde, Kant’ın deyişiyle “bir şeyin güzel biçimde betimlenmesiyle” var edilen bir sanatsal güzelliktir. Dış dünyanın gerçekliğini değiştirip dönüştüren sanatçının kendi içinin derinliklerinden dışarıya çıkardığı yeni/başka bir güzelliktir sanat denilen yaratım ve o, bir tesadüfün sonucu değildir kuşkusuz. Filozof Bacon’ın, “Sanat, doğaya eklenmiş insandır” sözü, sanattaki bu tesadüf olmayış durumunun, insan etkinliğine kanıt sayılmalıdır.

Güzel ile tarihsel yan yanılığındaki kapsayıcı tanımıyla “hayatı anlayan zekânın, onu en ilgi çekici, en güzel biçimlere sokması demek”¹⁶ olan sanatın, vaktiyle va’zedildiği gibi taklit (mimesis) olmadığına, öncelikle sanatçının yaratıcılık süreci tanıktır. Sanatçının bu yaratış sürecinde, dış dünyanın gerçekliğini taklidin çok ötesindeki başka bir çabayla neredeyse tanınamayacak biçime getirişle var ettiği güzellik, bunca kuramsal bilgi bir yana, bir hayli incelttiği karpuz kabuğundan geceleri aya bakmayı seven Ahmet Haşim’in, sanatçı duyarlılığıyla anlaşılabilir türdedir. Sanatçının,

13 Platon, Büyük Hippias Theages, çev. Furkan Akderin, (İstanbul: Say Yay., 2016),35.

14 Platon, Phaidros ya da Güzellik Üzerine, çev. Birdal Akar, (Ankara: Bilge Su Yay., 2014), 51.

15 U. Eco, a. g. y., 12.

16 Irwin Edman, Sanat ve İnsan -estetige giriş-, çev. Turhan Oğuzkan, (İstanbul: İnkılâp ve Aka,1977),7.

tam olarak anlaşılmanın, belki de Kant'ın önerdiği “derin düşünce” ile kavrayabileceğimiz Güzel'in tarihinin “neden sanat eseriyle belgelenir” olduğu, büyütle çalışan ressam Denner'in (1685-1749) dört yılda tamamladığı, “çerçevenden dışarı çıkmış gibi duran bir baş” görüntüsü veren portresinin, sanat eseri sayılmayarak müzeden çıkarılışıyla (Aktaran, Suut Kemal Yetkin) açıklanabilir bir durumdur.

Yeni dönemde estetik ve insanın estetik eğitimi

Antik Yunan çağlarından -Platon ile Aristo'dan kalkışla Aurelius, Augustinus ve Aquinolu Thomas'la süren ve Umberto Eco'nun tarihsel dönem kitabındaki (Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik) deyişle “tanımlanması son derece güç” ve “kimsenin bir yere yerleştiremediği on yüzyıla yer bulmak üzere icat edildiği” söylenen “‘ortada’ olma dışında bir kimliği olmayan” Ortaçağ süresini aşarak- Aydınlanma Çağı'na gelinceye dek, akıl/mantık odaklı bakışın çoklukla ‘iyi’ ile eşdeğer gördüğü ‘güzel’, on sekizinci yüzyılda yeni bir bakışın, adı ‘estetik’ olan sanat felsefesinin odağındadır artık. Bu yeni dönemi, öncesinden kesin çizgiyle ayırmanın güçlüğüne benzer türdedir öncenin güzel algısının uzun dönemler boyunca bir çırpıda sürüp gittiğini söylemek.¹⁷ Aydınlanma Çağı, on sekizinci yüzyılın adıdır ve güzelliğin felsefesi/bilimi -genel anlamda sanatı öz olarak güzeli sorgulayışıyla - ‘estetik’ de bu yüzyılda Baumgarten ile adı konulmuş bir kavramdır ve güzel, gözün gördüğünden, Tanpınar'ın İstanbul'dan söz ederken ki “her an bizi kendisine ve kendisinde uyanmağa zorla[yan.]” olmasından çok, gözlemcinin tutsağıdır bundan böyle.¹⁸ Bu nedenle çağdaş estetiğin önemli adlarından Charles Lalo'nun, -şair Ahmet Haşim'in elli dirhemlik eti için güzel sesli bülbülü öldürmek karşılaştırmasını anımsatan- “Güzelliği izah etmek: Onu yaşamak, onun heyecanını kendinde duymaktır. Onu tahlil etmek, eritmek, öldürmektir.”¹⁹ uyarısını önemli buluyorum bu yeni zamanların ‘bilimsel’ zihniyeti için.

Aydınlanma Çağı, filozoflar çağının adıdır bir bakıma ancak estetik bağlamında Kant ve Schiller, adlarından öncelikle söz edilmesi gerekenlerdir. Yetiştirdiği çağı dönüştüren Kant, öncekileri aşan ve sonrakileri

17 “Geç Antik çağ'ın ve Ortaçağ'ın bin yıllık estetiği, aynı ilkelerin tekrarlanmasına indirgenemez elbette; ama bazı temel ilkeler (claritas, oran, kutsal evrenin yüceltilmesine ve ahlakın yapılandırılmasına bağlı güzel fikri) şaşırtıcı bir süreklilik göstermiştir; ...” Massimo Fusillo, Edebiyatta Estetik, çev. Fisun Demir, (Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2012), 32.

18 Larry Shiner, sanat alanındaki tarihsel gelişmeleri açıklayarak XVIII. yüzyılın bu değişimini özetler: “Eski beğeni düşüncesinin üç ana unsuru modern estetik düşüncesine dönüştü: (1) Güzellikten alınan sıradan zevk özel bir zevk türü haline gelerek incelmış ve entelektüel zevke doğru gelişt. (2) önyargı içermeyen yargılama düşüncesi tarafsız derin düşünme idealine dönüştü ve (3) güzellik kaygısının yerini önce yücelik kavramı ve en sonunda da yaratım olarak kendine yeten sanat eseri düşüncesi alıyordu.” Larry Shiner, Sanatın İcadı, çev. İsmail Türkmen, (İstanbul: Ayrıntı Yay., 2013), 195; M. Fusillo da “estetik modernliğin ortasında doğmuş kötü ünlü bir bilgi alanı olması” (a. g. y., s.21) sorununa vurgu yapmaktadır.

19 Charles Lalo, Estetik, çev. Burhan Toprak, (Ankara: Hece Yay., 2004), 21.

de etkileyen olmakla bir tür Platon sayılmalıdır bu yeni dönemde; üç kitabının da adında “eleştiri” sözü olması onun yeni bir zihniyeti başlattığını gösteriyor. Kendilerine danışılmadan ‘güzel’ hakkında söz açılmayıp da iki öncünün başka bir yakınlığı sayılmalı. *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı kitabının “Estetik Yargı Yetisinin Analitiği” bölümünün başlangıç cümleleri, onun estetik anlayışını özetler bir bakıma: “Bir şeyin güzel olup olmadığını ayırtedebilmek için tasarımı anlak yoluyla bilgi için nesneye değil, ama imgelem yetisi yoluyla (belki de anlak ile bağlı olarak) özneye ve onun haz ve hazzınlık duygusuna bağıntılarız. Beğeni yargısı öyleyse bir bilgi yargısı değil, dolayısıyla mantıksal değil, estetik ki, onunla belirlenim zemini öznel olmaktan başka türlü olmayanlardır.”²⁰ Kendisine sorulacak olsaydı, “[A]val bakılmak için yapılmış türde şeyleri sevmem” diyen Kant’ın cevabı, “Güzelin evrensel ölçütünü bildirecek bir beğeni ilkesi aramak verimsiz bir uğraştır, çünkü aranan olanaksız ve kendinde çelişkilidir.”²¹ olurdu. Güzel olanın, “yarar gözetmeyen” oluşuna vurgu yapan Kant için “[B]ir şeyin güzelliği, o şeyin mahiyetiyle alakadar olmayıp, kendisinin dışında, mahiyeti ne olursa olsun, o şey yüzünden, murakabe edenin muhayyilesiyle müdrikesi arasında husule gelen serbest oyundadır.”²² Kant’ın, bu yarar gözetmeyen güzel belirlemesi, “gerçekten güzel olan şeyin başka bir şeye gereksinimi yok.” diyen, henüz miladın başındaki filozof imparator Marcus Aurelius’un, “Bir biçimde güzel olan her şey kendisi için güzeldir ve toplayabileceği övgülerden bağımsız olarak kendi içinde tamdır.”²³ yargısı ile “nevindeki güzelliğin kendi dışında kalmayışı” (El-Medinetü’l Fâzıla) ölçüsünü “güzellikte tamlık” sayan Farabi’nin izini sürüyor bence. Todorov, güzelin “yararcı olmayan doğası aracılığıyla tanımlanmakta” olduğu bu dönem için Kant öncesinde *Aynı İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar* (Başrahip Batteaux, 1746) ve *Bütün Güzel Sanatların ve Bilimlerin Kendilerini Bütünleme Kavramı Altında Bir Araya Getirilmesi Denemesi* (Karl Philipp Mortiz, 1785) adlı iki kitaptan²⁴ söz etse de ‘güzel’ söz konusu olduğunda *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790), kendi zamanı ve sonrası için kuşkusuz bir başyapıttır. Güzel kavramının yanında tanımları yapılarak cinsiyetler ile uluslar bağlamındaki anlaşılma biçimlerine açıklık getirilen “yüce” vurgulu ve aynı zamanda Platon’un gençlik diyaloglarını anımsatan *Güzellik ve Yücelik Duygusu Üzerine Gözlemler* (1764), güzelliği “akılcı” yaklaşımla anlatan Baumgarten’ın güzel anlayışına yönelik eleştirinin yol açıcı kitabıdır.

Todorov’un, “bir yerlerde bir altüst oluş gerçekleşir” dediği XVIII. yüzyıl ve sonrasında güzel yorumlarında İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine

20 Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, (İstanbul: İdea Yay., 2016), 39.

21 İ.Kant, a. g. y., 60.

22 C.Lalo, a. g. y., 13.

23 Marcus Aurelius, *Düşünceler*, çev. Şadan Karadeniz, (İstanbul: YKY, 2009), 62.

24 Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, çev. Necmettin Sevil, (İstanbul: Sel Yay., 2015), 14.

Bir Dizi Mektup, zamanı ve sonrası için önemli metinler içeren bir kitaptır tartışmasız. Yirmi yedi mektuptan oluşan kitap, Makyavel'in *Hükümdar*'ını animsatiyorsa da yazılış amaçları farklı: Makyavel, özgürlüğüne kavuşmak için Schiller ise teşekkür için yazmış mektuplarını. Her iki kitabın içerik ortaklığı, bir tür 'toplumsal proje' olmalarıdır denilebilir. Kant'ın, estetik kuramına "önsöz" niteliğindeki *Güzellik ve Yücelik Duygusu Üzerine Gözlemler*'ine benzer biçimde Schiller de *Kallias veya Güzellik Üzerine*'yi yazmış vaktiyle. 1795'te tamamlanan yirmi yedi mektupluk kitabın ilk mektubunda, "Kant'ın ilkelerine dayandığı" konusunda ustasını ikna etmeye çalışan Schiller, mektubu "Güzelliğin büyü, onun bir giz oluşundadır, öğeleri zorla bir araya getirilirse, ortada güzellik kalmaz"²⁵ cümlesiyle bitirir. Schiller'e göre güzellik, "bize insanlığın olup olmadığını öğretir" ve böylece "biz insanlığı biliriz." (On Beşinci Mektup) Bu nedenle "Güzellik, insanda özgür bir tat tattırmadan, sessiz bir biçim de onun yabansıl yaşamını yumuşatmadan insanın kendisi nedir ki?" (Yirmi Dördüncü Mektup) sorusunu sorar içtenlikle şair filozof. Mektupların tamamı okunduğunda 'güzellik' ölçüsüne bir tür 'toplumsal görev' yüklemenin öne çıktığı görülüyor. Schiller, estetik felsefeyi tarih ve siyaset gibi başka toplumsal alanlarla da buluşturarak anlamsız 'doğa' toplumundan, biraz daha anlamlı 'ahlaki' topluma geçmeyi planlamış gibi görünüyor. İkinci Mektup'un, "Çıkar, zamanın büyük putudur; bütün güçlerin ona yaranması, bütün yeteneklerin de onu övmesi isteniyor. Bu kaba terazide, sanatın iç yararlılığının hiçbir ağırlığı yok; her türlü canlılığı da elinden alınarak, yüzyılın gürültülü pazar alanından yok oluyor." yaklaşması, "insanın estetik eğitimi" konusunda Schiller'i zamanından sonrasına taşıyacak projesinin özü sayılmalıdır.

Güzellik, estetik ve bugün geldiğimiz yer

Ailesinden ayrı kaldığında bir genç kızın kırmızı saten giysileriyle temizlenen Gargantua'nın, "boktan incik boncukları, sırmaları kıcımlı bereledi" şikâyetiyle babasına dert yanarak "incik boncukları yapan kuyumcunun ve onları taşıyan kızın kalın bağırsağını mihnaz illeti sarsın" bedduasının biçimlendirdiği tüketim toplumunda yaşıyoruz artık. Beğenilerdeki nitelikli seçiciliğin yerine gelgeç zevklerin egemen olduğu zamanlardayız bu nedenle Schiller'in sözünü ettiği "kaba terazi" oldukça yoğun bir mesai üstleneceğe benziyor bu modern çağda. Kant'ın, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* kitabının sonlarındaki belirlemesiyle bu ölçsüzlük "şiiirde, heykelde, mimarlıkta, yasa yapımında, hatta ahlakta yücelik kadar güzelliğe de gerçek bir duyarlılığın açık işaretlerini[n]" görüldüğü eski Yunanlıların ve Romalıların döneminden sonraki "Romalı

²⁵ Schiller, İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup, çev. Melahat Özgü, (İstanbul: MEB Yay., 1990),5.

kayserlerin hâkimiyeti” ile başlamıştır ve bugünlerin yaygın yergi söyleyişi “sahte parıltı” da o dönemin mirasıdır. Yayımcısının deyişiyle “tüm zamanların en nüktedan, en sempatik estetik kuramcısı” olarak bilinmesi gereken Oscar Wilde’ın ölçüsüyle söylersek “ulaşabileceğimiz en yüksek nokta” seviyesini belirleyen “bir şeyin güzelliğini fark etmek” seçiciliği, belirleyicilerin önceliklisi değil artık. Tanpınar’ın, “(Güzel)le alakamızı kesmek için çalıştığımız” (yaşadığım Gibi) değdiği yıllar, ‘yüzyıl’ ölçeğine yaklaştı handiyse. Öğle güneşiyle ısınmış gölde “vrak vrak” bağırmaktan yanakları şişince serinlenmek için göl kenarına çıktığında sazların arasında göz göze geldiği yılanın, “bana bak, ben çirkin seslilerden nefret ederim ve onları yutarım” tehdidiyle karşılaşıp da yutulma korkusuyla kibarca “cüddü müsün” diyen kurbaga, “çıkır” öngörüsünde filozof Schiller’i doğruluyor. Oscar Wilde’ın, Gilbert ve Ernest diyalogunda Gilbert’in, “Öyle bir çağda dünyaya geldik ki ancak ahmakça ya da sıkıcı şeyler ciddiye alınıyor.”²⁶ yakınması, seçicilik ölçüsündeki ayar bozukluğunu gösteriyor. Bilimsel gelişmelerin ve teknolojik yeniliklerin yerleşik yargıları sarstığı yeni bir dünyadayız elbette ancak güzellik algılarımızı ideolojik, politik, ekonomik ya da benzer türden kaygılar belirliyor ne yazık ki. Harold Bloom, “büyük estetlerin sonuncusu” saydığı Virginia Woolf için *Batı Kanonu* kitabında, “edebiyatta güzel olanı sadece kozmetik sanayinin farklı bir versiyonu olarak gören vicdansız püritenler tarafından yutulmuştur” derken ölçsüzülüğün geldiği boyutu göstermiştir.

Arthur C. Danto, modern dünyanın değer yitimini, bir çağı değiştirip dönüştüren Aydınlanma filozofunu anlatırken ilk cümlesinde açık ediyor: “Immanuel Kant’ın Yargı Yetisinin Eleştirisi, beğeni ve güzel yargısını ele alış biçimiyle, hiç kuşkusuz o dönemin estetik değerleri üzerine yazılmış en önemli Aydınlanma metnidir. Buna rağmen, tam da aynı nedenle, beğeni sahibi olmanın tercih meselesi, beğeni yoksunluğunun sanatsal anlamda makbul olduğu ve kalliphobia’nın -güzellikten kaçınmanın, hatta güzellikten tiksinden- en kötü ihtimalle saygı gördüğü günümüz sanatına dair söyleyebileceği pek az şey vardır.”²⁷ Kant’ın, estetik kuramının söyleyecek sözü olmadığı estetik beğenileri tersyüz edilmiş “günümüz”e geliş, uzun bir sürecin somutlaşmasıdır. Halil Cibran’ın “Giysiler” başlıklı hikâyesi, modern dünyanın güzellik seçimindeki yanılığını gösterirken bu karışıklığın tarihsel uzaklığını da gösterir: “Günlerden bir gün Güzellik’le Çirkinlik karşılaşmışlar denizin kıyısında. Biri ötekine, ‘gel yüzelim denizde’ demiş. Ve bunlar üzerlerindeki çıkarılmış, başlamışlar suları kulaçlamaya. Bir süre sonra Çirkinlik, kumsala çıkmış ve Güzellik’in giysilerini giyinip kuşanarak kendi yoluna gitmiş. Neden sonra Güzellik de denizden çıkmış ve bulamamış bıraktığı yerde giysilerini. Çıplak

26 Oscar Wilde, Sanatçı: Eleştirmen Yalancı Katil, çev. E. Soğancılar-K. Genç-F. Özgüven-T. Armaner, (İstanbul: İletişim Yay., 2008), 48.

27 Arthur C. Danto, Sanat Nedir, çev. Zeynep Baransel (İstanbul: Sel Yay., 2013), 116.

kalmayı çok utanç verici bulduğu için de çaresiz, Çirkinliğin bıraktığı giysileri giymiş üzerine ve o da kendi yolunu tutmuş. İşte o gün bu gündür karıştırır erkekler de kadınlar da Güzel Olan'la Çirkin Olan'ı birbirine. Yine de Güzelliğin yüzüne bakınca üzerindeki giysiye aldanmadan, onu hemen tanıyanlar olduğu gibi Çirkin Olan'ı yüzünden tanıyan ve altında gizlendiği örtülere kanmayan keskin görülü insanlar da vardır.” (çev. Cahit Koytak) Umberto Eco'nun *Güzelliğin Tarihi* ile Çirkinliği Tarihi kitaplarını Cibran'ın öyküsünün kılavuzluğunda yeni baştan okuyacağız anlaşılır. Halil Cibran'ın deyişiyle güzel ile çirkin ayırımını, onların yüzlerine bakarak yapabilecek “zarif mizaç”, ayar bozucu pek çok güçlkle karşı karşıya bugün. Bugünün tüketim toplumlari, vaktiyle toplama kaplarının beyin yıkama tekniğini andırır biçimde, belleklerin nitelikli seçiciliğini değiştirip “kaba terazi” belirlesin istiyor estetik beğenileri. Medya ve siyaset destekli popüler kültür, bellekler üzerinde Prokrustes'in haydutvari uygulamasını andırır yöntemlerle niteliği önceleyen kazanımları yok ediyor, orta yere getiriyor herkesi. Ahmet Cemal, “[K]itle iletişim araçlarının inanılmaz etkisi ve yaygınlığı karşısında, estetiği yeterince önemsememe gibi bir tehlikeyle yüz yüze bulunduğumuz söylenebilir mi?” sorusuyla başladıği “Estetiğin Güncelliği”²⁸ başlıklı yazısında, Schiller'in “çıkart” sorununa “teknoloji” yanıtmasını da ekliyor ki bu durumda fark edilişiyile kişiye nitelik kazandıran güzellik ölçüsü belirsizleşiyor, giderek de anlamsızlaşıyor.

Tematik bir bakışla güzellik, doğrudan sanat ve estetik alanlarıyla sınırlı görülebilir. Buna karşılık kavramın, yaşamın hemen her alanında etkin oluşuyla tartışma gündeminden düşmediğini de söylemek gerekiyor. Güzel olanın algılanıp belirlenmesi öncelikle onun akla/mantığa değil de göze ve duyguya hitap etmesiyle bağlantılı elbette. Platon'dan beri -Sokrates'in, Hippias'a 'güzel' için sorduğu “uygun olan bir nesneye katıldığı zaman o nesneyi daha güzel yapan mı yoksa onun daha güzel görünmesini sağlayan şey midir?” sorusuyla-seçip ayırmaya çalıştığımız “güzel olan” ve “güzel görünen” karışıklığını, Halil Cibran'ın hikâyesindeki tarihsel yanlışlığı düzelterek gidermek yeterli bir çözüm olsaydı keşke. Ruhumuzdaki “deli gibi sevmek” tutkusuyula “güzelmiş çirkinmiş” ayırımı yapmadan sevebiliyor olmamız, biraz da estetiğin yalnızca güzellikle ile sınırlı kalmayan içerik değişimiyle ilgili bir durum olsa gerek. Değerlerin ters yüz edildiği yeni bir dünyada alaycı, korkunç, kötü ya da çirkin olan da tıpkı 'güzel' gibi estetiğin kapsam alanında çünkü. Hesiodos'un hikâyesinde olduğu biçimde Zeus'un kızları gözlerini krala çevirdi diye “bütün halkın gözleri onun üstünde” değil artık. Büyüsü bozulmuş modern dünyada Schiller'in “çağımızın acil gereksinimi hissetme yetisinin yeşertilmesidir” yargısını doğrulayıcı, baktığını gör(e)meyen ne çok biyolojik göz, 'güzel' belirlemede yetkin görüyor kendisini. Sorun, kişinin gören bakışı olmaktan çıkmış

28 Ahmet Cemal, *Sanat Üzerine Denemeler*, (İstanbul: Can Yay., 2000).

artık. Ricoeur’un, aydınlatıcı diyalogundaki son sözünü önemsiyorum bu nedenle: “[C]anlılar yelpazesinin açılışı onu [dünyanın güzelliğini] yeniden takdir etmemize yardım edebilir. Öyleyse dünyanın güzelliğini kutlayalım.” Sait Faik, “dünyayı güzellik kurtaracak” dediğinde yerden göğe kadar haklı idi doğrusu.

Kaynakça

- Jean-Pierre Changeux & Paul Ricoeur, *Neden Nasıl Düşünürüz?* çev. İsmet Birkan, Metis Yay., İstanbul, 2013.
- Burke, E., *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, çev. M. Barış Gümüşbaş, Bilge Su Yay., Ankara, 2008.
- Aristoteles, *Felsefe Yapmaya Çağrı Protreptikos*, çev. Ali İrgat, Afa Yay., İstanbul, 1996.
- Ortega y Gasset, *İnsan ve "Herkes"*, çev. Neyire Gül Işık, Metis Yay., İstanbul, 2011.
- Narsisizm ve Yaratıcılık*, haz. Nilüfer Erdem, YKY, İstanbul, 2017.
- Eco, Umberto, *Güzelliğin Tarihi*, çev. Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap, İstanbul, 2012.
- Yetkin, Suut Kemal, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka, İstanbul, 1979.
- Milton, John, *Kayıp Cennet*, çev. Enver Günsel, Pegasus Yay., İstanbul, 2006.
- Hesiodos Eseri ve Kaynakları*, çev. S. Eyuboğlu-A. Erhat, TTK Yay., Ankara, 1977.
- Yetkin, Suut Kemal, *Estetik Doktrinler Sözlüğü*, Bilgi Yay., Ankara, 1972.
- Eflatun, *Timaios*, çev. E.Güney-L. Ay, MEB Yay., İstanbul, 1999.
- Platon, *Büyük Hippias Theages*, çev. Furkan Akderin, Say Yay., İstanbul, 2016.
- Platon, *Phaidros ya da Güzellik Üzerine*, çev. Birdal Akar, Bilge Su Yay., Ankara, 2014.
- Edman, Irwin, *Sanat ve İnsan -estetiğe giriş-*, çev. Turhan Oğuzkan, İnkılâp ve Aka, İstanbul, 1977.
- Fusillo, Massimo, *Edebiyatta Estetik*, çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2012.
- Shiner, Larry, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2013.
- Lalo, Charles, *Estetik*, çev. Burhan Toprak, Hece Yay., Ankara, 2004.
- Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul, 2016.
- Aurelius, Marcus, *Düşünceler*, çev. Şadan Karadeniz, YKY, İstanbul, 2009.
- Todorov, Tzvetan, *Edebiyat Kavramı*, çev. Necmettin Sevil, Sel Yay., İstanbul, 2015.
- Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. Melahat Özgü, MEB Yay., İstanbul, 1990.
- Wilde, Oscar, *Sanatçı: Eleştirmen Yalancı Katil*, çev. E. Soğancılar-K. Genç-F. Özgüven-T. Armaner, İletişim Yay., İstanbul, 2008.
- Danto Arthur C., *Sanat Nedir*, çev. Zeynep Baransel, Sel Yay., İstanbul, 2013.
- Cemal, Ahmet, *Sanat Üzerine Denemeler*, Can Yay., İstanbul, 2000.

Kuzgun'un Kendiliğinde "Zaman Kırıntıları" nı Aramak -Bergson'un Dureé'sinden Heidegger'in Dasein'ine "Estetik Zaman"-

To Search "Time Sequences" From in The Selfdom of Reavens
-"Aesthetic Time" to Heidegger's Dasein's from Bergson's Dureé's-

Kadir Can DİLBER*

Aynı nehirde iki kez yıkanılmaz.

Heraklitos

Öz

Yaşam ile döngüsel ilişki kuran zaman kavramı, varlığın kendini var ediş sürecinde nasıl anlam kazandığının görülebilmesi için çeşitlilik kazanır. Bu çeşitlilik, onun varlığa özel bir denge haline gelebilmesinde önemli bir yer tutar. Tek bir zaman yoktur, varlığın kendiliğini gösterme çeşitliliği kadar zamanı vardır ki bu da içsel zamandır. Varlığın kendine ulaştığı zaman olarak karşımıza çıkan içsel zaman, Bergson'un "dureé"sinde ve Heidegger'in "dasein"i ile kendini duyurmaya çalışır. Bu, varlığın kendini ortaya koyma ve orada varlık olabilme mücadelesidir. Edebi metinlerin yapısı dikkate alındığında estetik metinlerin zaman kavramına ayrı bir özen gösterdiği görülür. Bu kaygının temelinde sanatçının kendini eseri ile açığa çıkararak içsel zamanını nasıl yaşadığını gösterebilme endişesi yatmaktadır. Edgar Allan Poe "Kuzgun", Ahmet Hamdi Tanpınar "Zaman Kırıntıları" ile varlığın içsel döngüsünü dışarı vurup mekanik zamanın akışından kurtularak, kendi özel açında yaşamın ifadesini savurmak isterler. Bu çalışma klasik zaman algısından çıkıp üst zamana -varlığın içinde, ruhunda gezinene- ulaşabilme

* Dr. Öğretim Üyesi, Ahi Evran Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kadircandilber@gmail.com

dürtülerini vererek, sanatçının kendi olanı ifade etme arzularının anlam çokluğunda zamansızlığa kavuşurma niyetindedir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Edgar Allan Poe, Dureé, Dasein, Kendilik-İçsellik, Kuzgun, Zaman Kırıntıları.

Abstract

The concept of time, which establishes a cyclical relationship with life, is diversified so that it can be seen how meaning is achieved in the process of self-existence. This diversity has an important place when it can become a special balance to its existence. There is not a single time, there is as much time as the variety of selfdom-manifestation, which is the inner time. The inner time that confronts me as the time when the self reaches itself tries to make itself known through with Bergson's "dureé" and Heidegger's "dasein". This is the struggle for self existence and existence there. When the structure of literary texts is taken into consideration, aesthetic texts show a special attention to the concept of time. On the basis of this loss is the concern that the artist can reveal how he lived his inner time by taking himself out with his work. Edgar Allan Poe "Reaven", Ahmet Hamdi Tanpınar wants to blow out the inner cycle of existence with the "Time Sequence", to get rid of the flow of mechanical time and to make a statement of life in his private network. This work intends to render the artist timeless in the meaningfulness of the means of expressing his own, by giving the impulses of reaching out of the classical sense of time and reaching the upper time-within the soul, in the soul.

Key Words: Ahmet Hamdi Tanpınar, Edgar Allan Poe, Dureé, Dasein, Seldom-Inwardness, Reaven, Time Sequence.

Giriş

Sanatın yaşını tarif etmek istersek nereden başlamak gerekir, onu insanoğluna sormak en doğrusudur. Çünkü sanat insanla aynı yaşadığı ve insan ırkı geliştikçe değişen ve kendini yenileyen sanat bu yönüyle bir büyüdür. Bu büyü, insanın önce kendini keşfetmesine sonra doğaya üstünlük sağlamasına ve toplumsal ilişkilerini geliştirmesine yarar. Peki, bu kadar beceriye sahip sanat bunu nasıl başarır? İşin içinde Tanrı'nın sihirli elleri var mıdır? İşte burada Picasso'nun bir sözü ile karşılaşılır: "Tanrı herhangi bir sanatçı gibidir; o zürafayı, fili ve kediyi yarattı. Aslında o belirli bir üsluba sahip değildir ve hâlâ çeşitli üslupları denemektedir."¹

Sanatın serbestliği ve zamana bağlılığı Tanrı'nın yaratma felsefesi ile

1 (Ed.) Susan Ratcliffe, *Oxford Dictionary of Quotations by Subject*, New York, Oxford University Press, 2010, s. 210.

doğru orantılıdır. Çünkü sanat, malzemesini gündün yani andan alır; fakat şekli, daha asil bir zamandan, varlığın mutlak, değişmeyen birliğinde şekillenir. "Tanrı tabiatının temiz havasından güzelin kaynağı çıkar, altında bozuk nesillerin ve zamanların kaynaştıkları bulanık girdaplardan zarar görmeden akar."² Güzelin kaynağını arayan sanat, tabii güzellikten mi san'atkârene güzellikten mi bahseder? Bu iki cins güzelliğin birbirine karıştırılması, en çok yayılmış ve en çok zararı görülen bir ham hayaldir. "Bir tablounun kıymeti ekseriya hem renklerin zenginliği veya kütlelerinin dengesiyle, hem de atölyede poz vermiş olan modelin gençliği veya çehresinin sevimliliğiyle ölçülür."³ Yani güzelliğin göreceli bir anlayış olduğu ve sanatın içerisinde bir yer kapladığı sonucuna ulaşabiliriz.

Platon, "Cumhuriyet" adlı eserinde şairleri devletin içerisinde sokmayarak estetik metnin tehlikeli bir şey olduğuna işaret eder. Estetik metin haz verir ve bu haz kişinin kendini başkasının yerine koyma, başka dünyalar yaratma, varolanı soyutlama, kendi amacı için kendisi olma gibi müesses nizama ters şeyler üretmesine yol açabilir. Estetik metni okumak gerçekten güç gerektirir. Çünkü o yol, Borges'in tabiriyle "çatallanan bahçe" karmaşık ve gizemlerle doludur. Artık okurun karşısında ifşa edilmeyi bekleyen bir yapıt vardır. Zamandan yoksun, uzamdan ayrı, kendi kendiliğinde akıp giden nehirde estetik bir metin durmaktadır. Zaman engelini aşmak, yazarın belleğine girmek ve orada saklı olan düşüncüyü alıp ışığa tutarak arkasındaki gölgeyi ifşa edebilmek, değişkenliğe ve sürekliliğe karşı koyabilmek hiç de kolay değildir.

Metne Zamansız Girmek

Estetik metinlerin kapısı zaman üzerinden açılır ve kapanır. Zaman kapısının önünde birisi düşünür taşınır ve ansızın sahneye girmeye karar verir. Sahneye girer girmez şu soruyu sorar: Hayat nedir? "Hayat dediğin ne ki: Yürüyen gölge, bir zavallı kukla."⁴ Kukla, bu sefer ikinci soruyu sorar: Öyleyse hayatı askıda tutan kimdir? İnsanı hayatta tutan ve kukla ile canlı arasında ayırt edici kılan şey öyküsü değil midir? Kukla kendi öyküsünü yazarken gerçekten bunun farkında mıdır? Gepetto ustanın elinden çıkan tahta bir kabuk mudur, yoksa her şeyin farkında gelmeyecek olanı bekleyen Vladimir⁵ midir?

Bir öykü yazılırken, kendini yazanla birlikte yazılır ve onun tamamlanmışlığıyla kendini gerçekleştirir. Bu yüzden öyküyü iyi kurmak

2 Friedrich Schiller, *Estetik Üzerine*, (Çev. Melahat Özgü), İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1999, s. 37.

3 Charles Lalo, *Estetik*, (Çev. Burhan Toprak), Ankara, Hece Yayınları, 2004, s. 15.

4 William Shakespeare, *Macbeth*, (Çev: Sabahattin Eyuboğlu), İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2014, s. 101.

5 " Samuel Beckett'in *Godot'yu Bekleyen* adlı eserinde, Estragon'la birlikte bu bekleyişi sürdüren karakterin ismidir.

demek, kendine ait olduğunu unutmadan, mış gibi yapmadan, kelimelerin yortusuna sağlam adımlarla çıkmak demektir. “Öyküsü, insanı yapar/yapılandırır. Bilmek-anlamak isteyen zihin için her şey ve her olay, öykü(sü) yle anlamlıdır.”⁶ Böylece insan Kant’a göre kendi zamanını ve mekânını yaratmış olur ki insanın doğumu onun bu öykü sahnesini kurmasında ilk öncü adımdır.

Kurulan bu öykü sahnesiyle birlikte zaman kavramı gücünü göstermeye başlar. Burada artık bir düzen yoktur, düzene karşı hareket etme ve “kurma” eylemi vardır. Kurulan zamanda hareket başlar ve tik-tak olan da işte o anda gerçekleşir, mekân canlanır. Bu hareket noktası çarkların birbirlerine taktığı çelmeler gibi bütünleşiktir. İşte insanın öyküsü de zamanın içerisinde şekillenir ve ondan ayrılamaz: “Zamanı nasıl tanımlarsak tanımlayalım onun hareketle birlikteliği dışarıda tutulamaz.”⁷ Nasıl zaman yazılmaya başlanan öyküden bağımsız düşünülmez ise bütün varlıkların da kendilerine has zamanı vardır ve onların da bu zamanın içerisinde sahiplikleri vardır. Bu durum sahip olma duygusudur ve öykü(nüz)de siz(in) olan bir zamandan söz edilir. Zamanın aidiyetinin sorgulandığı derin bir şüphe, her daim okuru zamanın dışına atar çünkü zaman tüm anlatılarda yer olsa da hep belirsiz bir ışıktadır ve her şey karanlığın ortasında öylece kalır.

Belirsizliğin kalkacağı ortam, geçmişin söz konusu edilebileceği şu durumda, onu belirli kılabilmek adına dile gelmiş olan anlatılarda mevcuttur. Bu anlatıların genelini mitler oluşturur. Mitler, imgesel bağlarla geçmiş geleceğe bağlar, ‘şimdi’ ise kendi hikâyesini kuran canlı bir yapıdır. Tüm zaman dilimlerini üzerine alan ve hiç durmadan öykü dağıtan mit sürekli bir yapıdadır. Başı sonunu asla bırakmaz, sonu da başından hiçbir zaman bağımsız değildir.

“Tüm dünyada mitler ve öykülerin zamanla derin bir ilişkisi vardır. Zamanı büyüler onlar, onun müphemliğini ve muammasını temsil ederler... Mitsel öyküler aklın dışındaki zamandan konuşur, zamanı büyüler ve kandırır, tıkar ve çekiştirir. Masallar da zamanı, çok hoş bir şekilde çelişkili kılar, saat zamanının yüzünde inatçı bir lekedir onlar; geçmişin, şimdinin ve geleceğin ışıltılarının birbirine karıştığı ruhun saatine karşı içtendirler.”⁸

Mitlerden masallara uzanan öyküsel formda zamanın titretilen ışıkları hem içsel hem de dışsal bir boşluk doğurur. Hiçbir zaman tek yönlü değildir ve bu yüzden iki yönde de bir savaşımı başlatır. Çünkü bu, zamanın kendi dönüşümünü kurduğu ilkel nokta olarak karşımıza çıkar. Bu noktada

6 M. Bilgin Saydam, “Psikomitojoloji: ‘Ara-da-lığın’ Bir Karmaşa Olarak İnşası”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi: Mit ve Masallar*, Yıl: 18, S: 71. s. 74.

7 Ömer Naci Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2015, s. 238.

8 Jay Griffith, *Tik Tak Zamana Kaçamak Bir Bakış*, (Çev. Ertuğ Altınay), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 56.

zaman kendini gerçekleştirme güdüsüyle kuşanmış olan insanın karşısında aylak -özgür ve savruk- bir tavra bürünür. İnsanın öyküsünü kendi eline bırakmış gibi görünse de kendinden özünden ödün vermez. Çünkü zaman bir bütün halde orada durmaktadır. Kısacası zaman insanın kendisiyle özdeştir. Çünkü varlığını ortaya koymak için uğraşan insan gibi kendi anını hep üzerinde taşır bu yüzden de tin'in üzerinde etkileyici bir yer edinir.

Mekanik bir şeyin sanatın ve insanın üzerinde bu denli etkili olmasının nedeni, canlı bir mekanizmaya sahip olmasıdır. İnsanın bu mekanizmaya kendini kaptırıp bir yaşam robotu düzeneği halinde yaşaması, canlı yapısını ortaya çıkarır. Faulkner'a göre "Zaman, küçük çarkların tik-takıyla kemirildiği sürece, cansızdır. Zaman ancak sarkaç durduğunda yaşamaya başlar."⁹ Bu, zamanın mekanik olanının durduğuna işaret eder. Faulkner, onu durdurup geçen zamanı silmiş olur. Üstelik geleceğe ilerleyen bir şey de yoktur. Sadece o an kalır ve işte tam şu an, ölçülme, hep önünde olan o an karşıda akışkanlıktan sıyrılıp kalır fakat içsel zamanın akışı, yaşam hareketli bir şey olduğu için devam eder.

Zaman Kılavuzu: Dureé ve Dasein

O, yani varlık, o zamanda yani anda, bir bulunmuşluk içerisinde. Ana aitlik veya ânın ona ait oluşu da söz konusudur. Burada ilk irdelenen, varlığa giriştir. Çünkü bu parçalı bütünlük, varlık olarak anlam kazanır. Zaman kavramıyla ise ayrımı yakalar.

"Varlığın anlamı hangi varolan-şeylerden saptanacaktır ve varlığın açığa serilişi başlangıcını hangi şeylerden hangi varolan şeylerden alacaktır? Başlangıcı keyfi midir, ya da belirli bir varolan-şey varlık sorusunun gelişiminde herhangi bir öncelik taşır mı? Bu örnek var olan şey nedir ve hangi anlamda bir öncelik taşır?"¹⁰

Varlığın anlamının söz konusu oluşunda öncelik sonralık kavramı vardır. Bu ikiliğin ortadan kalkması içreklik kavramında son bulur. Çünkü insan varlığı ikiliği içsel zamanda aşar. Deneyimlenen ve kendinde yerleşiklik kazanan bir yapıya bürünür. Bu hâl, "dureé" ve "dasein kavramları ile açılmaları "Nosce te ipsum"¹¹ kavramına kadar dayanır.

Einstein, zaman için; "insandan bağımsız, nesnel bir oluş değildir"¹² der. Bu durumda zaman insana bağlı bir kavramsa, yavaşlatıp hızlandırmak, büzüp germek yine insana özgü bir durumdur. Zaman hızlanabilir, ancak matematikçi ve fizikçi için bir şey değişmez. "Hâlbuki şuurlar bakımından

9 William Faulkner, *Ses ve Öfke*, (Çev. Rasih Güran), İstanbul, YKY, 2006, s. 76.

10 Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul, İdea Yayınevi, 2004, s. 26.

11 *** Latince "Nosce te ipsum" olarak bilinen ve Türkçeye "Kendini bil" olarak çevrilen, Delphi'de Apollon Tapınağı'nın girişinde yazan Sokrates'in deyişidir.

12 Norbert Elias, *Zaman Üzerine*, (Çev. Veysel Atayman), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 67.

değişiklik derin olur.”¹³ Şuur ise dikkattir, “hayata karşı herhangi bir dikkat yokken şuur diye bir şey de yoktur.”¹⁴ Bireyin dikkat kesilmesi, geleceğe doğru gidişinden kaynaklanmaktadır. Çünkü şuurun dikkatinde olmadan atılacak bir adım, planlanan geleceğe doğru gidişe zarar getirebilmektedir. Şuurun işlevi, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü oluşturmaktır.

Christopher Nolan’ın yönetmenliğini yaptığı 2000 yılında vizyona giren “Memento” (Akıl Defteri) isimli filmde Leonard Shelby, geçmişinden sadece bir ânı hatırlamaktadır ve ömrünü o acı ânı ona yaşatan hırsızları bulmaya adanmıştır. Bununla birlikte yeni anılar biriktiremeyen Leonard Shelby’nin belleği dakikalar önce yaşadığı bir olayı bile kaydedememektedir. Yani şuursuz bir halde geleceğe bir adım atmanın peşindedir. Leonard Shelby şuru – dikkati, elindeki küçük deftere not alarak, bazı önemli noktaları vücuduna dövme yaparak sağlamaktadır. Nitekim bu şuur, normal bir insan şuru gibi gelişmeye ve geliştirilmeye kapalı durumdadır. Bergson’a göre zaman, “... şuur hallerinin mütevali akışı, daimî oluş ve değişimlerdir.”¹⁵ Leonard Shelby’nin şuurunda olagelen anlar mütevali (art arda) değil, sadece sabit bir olay dizisi içerisinde. Sisifos gibi sürekli kayayı yukarı taşımaktadır. Leonard Shelby için zaman, geçmişte yaşadığı olaya bağlı olarak, hiçbir yere gitmeden, her zaman başa dönerek akıp gitmektedir. Akıp gitmektedir gidiyorum, çünkü nesnelere zamanı sürekli bir akış içindedir. Bergson zamanı, insan ruhunun içinde olduğu zaman ve insanın dışında ortaya çıkan zaman olarak ikiye ayırmaktadır. Leonard Shelby birinci kategorideki zamanın içinde hapis olmuş dış dünyanınsa farkında değildir. O hafızasının tahayyülünde dönüp duran darbe ile o ana kilitlenmiştir. İşte bu onun kendi zamanıdır. Onun mevcudiyeti o tek anda saklıdır. Çünkü hafızası, yani içsel zamanının taşıyıcısı ona bunu verir:

“Bununla birlikte, hafızasız bir bilinç olmadığından, şimdiki hisse geçmişteki anların hatırasının katılmadığı bir durumun sürekliliği olmadığından, ne kadar yalın olursa olsun her an değişmeyen bir ruh durumu yoktur. Süre bundan ibarettir. Şimdinin, gerek geçmişin durmaksızın büyüyen tahayyülünü/imgesini seçikçe kapsamasından, gerekse – daha ziyade – sürekli nitelik değiştirmesiyle insan yaşlandıkça arkasında sürüklediği yükün hep daha fazla ağırlaştığına tanıklık etmesiyle, iç süre, geçmişi şimdiye yayan bir hafızanın sürekliliğe sahip hayatıdır. Geçmişin şimdideki bu yaşayagelmesi olmasa süre de olmazdı, sadece anlar/lahzalar [instaritaneite] olurdu.”¹⁶

Shelby’nin tanıklık ettiği tek sahne, hatırladığı o andır. Süresini o an

13 Henri Bergson, *Düşünce ve Devingen*, (Çev. Miraç Katırcıoğlu), İstanbul, MEB Yayınları, 1959, s. 6.

14 A.g.y., *Zihin Kudreti*, (Çev. Miraç Katırcıoğlu), İstanbul, MEB Yayınları, 1998, s. 14.

15 Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, (Çev. M. Şekip Tunc), İstanbul, MEB Yayınları, 1941, s. 14.

16 A.g.y., *Metafizik Giriş*, (Çev. Atakan Altınörs), İstanbul, Paradigma Yayınları, 2011, s. 63-64.

belirler. İnsan kavramında geçmişin bağları geleceğe şimdi yoluyla hep dokunmaktadır. Shelby'nin serüveni de bu an'da tekâmül eder.

Bergson, ortaya attığı dureé ile zamanın içsel salınışını ifade eder. İnsanın kendine has deneyimleyişi dureé ile birleşir. Yani zamanın dükü burada Dureédir. Sartre, "İnsanın talihsizliği zamana bağlı bir varlık olmasındandır."¹⁷ derken klasik bir zaman algısını anlatır. Fakat dureé bu klasik algıdan uzaklaşır ve bu kişiliğin işlenme duyusuyla da ilgilidir. İnsanın hareket noktasını belirleyen zaman, hareketin ilk anından itibaren kendini kurmaya başlayan insanın yanında yer alır. Yardımcısı mekân gibi insanın belleği olarak da düşünülebilir. Yaşamsal süreçleri bizzat üstüne alan portmanto gibi insanın bütün şekillerini kaydeder. Bergson, bu konunun açılımı adına; "zamanın mahiyetini derinleştirdiğimiz nispette sürenin bir suretler yaratma, bir icat, yeninin mutlak olarak daimi bir yapılması olduğunu anlayacağız."¹⁸ ifadelerini kullanır.

Deneyimleme, farkındalık kazanma Bergson'da dureé (süre)yi oluşturan iki önemli durumdur. Her deneyim süre için çokluk yaratmaz ona göre, çünkü deneyimin mahiyeti, gücü ölçüsünde "dureé-süre" büyür. Ne kadar yaşadığınız değil, nasıl yaşadığınız Bergson için öndedir, çünkü bireysel deneyimlerimiz esas yapıyı kurar. Dureé'nin savunucusu birey kendine özel bir farkındalık geliştirir. Bu şekilde birey yaşamın derinine inmeye çalışır. Bu derinlik aşma, aşkınlığa erme ile ilintilidir.

"Kendimizi insanlık dışına ve insanüstüne (bizimkinden aşağıda ya da yukarıda olan süreler...) açmak, insanlık durumunun ötesine geçmek; içinde bulunduğumuz durum bizi kötü analiz edilmiş karışımlar arasında yaşamaya ve bizzat kötü analiz edilmiş bir karışım olmaya zorladığı müddetçe Bergson için felsefenin anlamı bunlardır."¹⁹

Bergson, "an" içinde oluşan haller kendilik içinde yaşanan ve her an yeni bir üretimi ifade eden yaratıcı tekâmüldür. Bunlar iç içe geçerek insan mevcudiyetini ifade eder: "Öyleyse böylece tarif edilen hallerin ayrı unsurlar olmadığı ve sonsuz bir akışla birbirleri içinde devam ettikleri söylenebilir."²⁰ Varlıktan haber vermekle birlikte sürekli bir yapıyı da meydana getirmiş olur. Bu durum geçtikleri yerde iz bırakan quark'lar gibi düşünülebilir. O anda asılı kahrılar ve üzerinden milyonlarca quark geçer, onlarda tıpkı ilk geçen gibi anlarda asılı kalmaya devam eder.

Bu durum bilinçle bağdaştırıldığında bilinç gelip geçen bütün dureé-süre'leri üzerine asar. Bu onun kaydetme ve deneyimleme örtüsü ile

17 Jean Paul Sartre, *Yazınsal Denemeler*, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul, Payel Yayıncılık, 1984, s. 51.

18 Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, s. 24.

19 Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, (Çev. Hakan Yücefer), İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2006, s. 67-68.

20 Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, s. 15.

ilgilidir. Unutma, hatırlama gibi durumlarda o askılar kendiliğinden aktif olur. Bergson'un içsel zamanı, bilinçte dönüp duran gizli zamanlara dahi değinir. Bu, yaşamsal bir parçadır ve süre bilincin dokümanlarına ürün sunan ve kendilik serüveni kuran içsel, öznel bir anlar topluluğudur. Bu anlar içerisinde dureé-süre kavramı kişiye özel kendi varlığında canlanır, yaşar ve varolur. Gerçeklik o zaman perdelerinden arınır ve yüzlerini gösterir. Bu yüzden insan kendi içine bakmalıdır:

“Mevcudiyetinden en emin olduğumuz ve en iyi bildiğimiz şüphe yok ki kendi varlığımızdır, çünkü diğer bütün şeyler hakkındaki bilgilerimizin dıştan ve sathi olduklarına hükümlenabilir, halbuki kendimizi içten ve derinden biliyoruz. Öyle ise bu bilgide neler buluyoruz? Bu imtiyazlı halde “mevcut olmak” kelimesinin tam ve sarih sonuçlarını kısaca hatırlayalım.”²¹

Zaman parçalarının insan üzerindeki güçleri, tıpkı “Penelope'nin tülü”^{22****} gibi gündüzleri dokunur, geceleri çözülür yani gecenin zamanı onu açar ve derinlere indirir. İnsan zihni kendini dokuyan bu zaman parçalarının sahip olduğu sinapsların bağlantı anlarından ve yaşanan durumlarla birlikte kurulan hayallerle yapılanmış olur. Kendimizle kuşatılmış yine kendimiz diyen Bergson klasik zaman algısının üstüne çıkmakla, klasik insan algısının da üstüne çıkar.

Dünya, yüksek entropi (düzensizlik-karmaşa-kaos) ile birlikte vardır. Yaşam kaynamakta ve dünya insan kavramını da içine alarak dönmektedir. Bergson'un sözünü ettiği zaman algısı, varlık devreye girdiğinde varlıksal zaman olarak karşınıza çıkar. Varlık anlamıyla başlayan arayışta Bergson gibi Heidegger'de konuyu zamana bağlar. İnsanın içinde bulunduğu kurgu zamansal bir bellekle var olur ve bu yüzden zamanı aşabilmesi için yine zaman kavramına ihtiyaç duyar. Meselenin zamanda toplanmasının ana nedenlerinden biri de insanın zamandan soyutlanıp kendini her an yaşayabilme isteğidir. İşte klasik insan algısının üstüne çıkmak bu noktada devreye girer.

Varlık sorusu ile başlayan ve zaman ile yol bulan bu aşama o anda olma, orada olma kavramlarını içine alan ve Heidegger'in vazgeçilmez tezi olan dasein'le tamamlanır: “Her birimizin kendisi olan ve başkaları arasında sorunun varlık olanağını taşıyan bu varolan şeye terminolojik olarak oradaki varlık diyeceğiz.”²³ diyen Heidegger, dasein kavramının gramerini “Metafizğe Giriş” adlı kitabında verirken birçok anlam üzerinde durur. Orada olmaklıkta karar kılarken, bunu varoluşa bağlar. Kendinde olma o anda, o bünyede vücut bulma, kısacası bir haller bütünlüğüdür. Bu birçok

21 A.g.e., s. 15.

22 **** Penelope'nin tülü, Homeros'un *Odysseia* destanında Odysseus'un karısı olan Penelope'un Odysseus'u beklerken ördüğü tıldır. Bu tülü gündüzleri örerken geceleri de sökmektedir.

23 Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 27.

şeyi bir arada anlatan bir bütünlüktür.

Ona göre varlık orada olandır ve o anda içindeliğe sahip olan ve mekânda yer tutandır. Genel varlık tanımları da içerisinde bu ifadeleri barındırır. Varlık yer kaplayan demektir ancak tüm bu alışlagelmiş ifadelerin ardında kendi kendini ifade etmeliktir ve orada öz yaşantı vardır. Heidegger bunu önceleyerek varlığa derinlemesine giriş yapar ve varlığın en sorgulanamaz hücrelerinde yani kendi benliğinde yeniden yaratılır. Bu Heidegger felsefesinin özünü oluşturan ve aynı zamanda Bergson'un dureé kavramı ile birleşen dasein'dir. Dasein varlık özü ve damıtılmış bir varlığın sergisidir. Öz, Heidegger'in bahsettiği "içinde varlık" kavramına çağrışım yapar:

"İçinde-Varlık ne demektir? Anlatımı ilk olarak "dünyadaki" içinde-Varlığa bütünlüğü ve bu içinde-Varlığı "...de Olma" olarak anlama eğilimindeyizdir. Bu terim ile, tıpkı suyun bardak "ta", giysinin dolap"ta" olması gibi, bir başkasın "da" olan varolan-şeyin Varlık-türü demek istenir. "İçinde" ile uzay "da" uzamlı *iki varolan-şeyin bu uzaydaki yerleri açısından birbirleri ile Varlık-ilişkilerini demek isteriz.*"²⁴

Burada bedeninin ruha verilmiş bir taşıyıcı olması şeklinde düşünülebilir veya bunun ötesinde, geçtiği mekânda asılı kalan anların içinde olma, orada kalma hali de mevcuttur. Bu zamanın, anı parçalarından yapılmış bir kayıt şeklindedir. Şekil verdiği varlığın adı artık oradaki varlıktır ve orada olma, ana yerleşme ve kendini orada kalıcı kılmadır. Bu durum geçmiş zamanın tutuculuğuna değinir. Şimdiki zaman ise ideal zamandır ve öğretir. Gelecek zaman, hep aşmak için yarışılan ama hep şimdinin öğretisiyle geçmiş zamana katılan ve neredeyse olmayan zamandır. Somut olarak o tutulamaz ve ona geçiş yapılamaz. Çünkü şimdiki zamanın paradoksu buna izin vermez çünkü bu kanunlara aykırıdır.

Şimdinin ötesine geçip hem o anda yaşayan hem de şimdiye dâhil olan aynı zamanda geçmiş asla bırakmayan bir "şey" mümkündür. İşte bu sanat eserinin kendisidir ve zamanla kurulan bağ işte burada başlar. Eser, tüm zamanların bilimine göre yorumlanacak güce sahiptir. Sanat eseri sanatçının içsel zamanının sergisinde sunulmuş orada varlığın kendisidir: "Oradaki-Varlığın kendisinde ve böylelikle onun kendi Varlık-anlayışında dünya anlayışının oradaki-Varlığın yorumlanması üzerine varlık bilimsel yansıması olarak göstereceğimiz şey yatar."²⁵ Orada-varlık yani "dasein", dünya içerisindeki bulunduğu konumdan, zamandan, boyuttan sorumludur. Çünkü içinde bulunduğu tüm zamanların yansımasını taşır. Kısacası varlığın oluşumunda bir yere sahip olan tüm üyeler arasında belirsiz bir ayna vardır. Bu ayna yüzünden varlıklararası yansımalarından

24 Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, s. 89.

25 A.g.e., s. 39.

kaçınılamaz. Yansıma bağlamının da etkisiyle sanat eserine açılan kapı, sanat eserinin içerisinde yer alan bitmez bağ'lar ile yorumun sonsuz yere taşınmasına ve aşırı yoruma açılan bir başka kapiya öncülük eder. Her kapı kendinden önceki kapının yansıması haline gelir ve süreklilik arz eder. Bu süreklilik, varlığın olma biçimidir ve bunu yapan öncü dasein'in kendisidir:

“Dasein öyle bir varlık ki kendini anlamasıyla Varlığı ortaya çıkarır. Dasein, varolandır. Bundan başka Dasein, daima benim diyen varlıktır. Ben veya kendilik, otantik ve otantik olmama olanağına sahip Dasein'in varolma şeklidir. Dasein daima bu varolma tarzlarından birinde varolur. Buna karşılık, Dasein'in varlık belirlenimi, varlık yapısının temelindeki a priori olandır. A priori olarak Dasein'in varolma yapısını belirleyen ise, onun Dünya-içinde-varlık olmasıdır. O hâlde, Dasein'in varolma yapısının serimlenmesi ve yorumlanması, Dasein'in Dünya- içinde-varlık olma tarzlarıyla ele alınmalıdır.”²⁶

“Varlık olma tarzları” ifadesinin anlam derinliği, kendini ortaya çıkarma ve enerjisini bir şeye atfetme durumlarına çağrışım yapar. Varlık müzisyen, ressam ve yazar olabilir. Çünkü önsel olarak daha öncesinde varolur ve bu onun kendini ifade etme tarzıdır. Örneğin “sanatımı böyle icra ediyorum” demekle, “kendimi bu şekilde ifade etmek istiyorum” ifadelerinde paralellik vardır. İşte asıl varolmayı yapanda insanın kendini ortaya koyma, farkındalığını (awareness) dile getirme tarzıdır. Varlık, oradadır, orada olan diğer her şeyle birlikte kendini yapmakla meşguldür. Bunun dile dökümü yani açığa çıkarılışı, mitsel bir doğum gibi sanatsal icraat ile ifade edilir. İşte sanat eseri bu damıtımdan kurulmuş bengi-varlıktır. Sanatçı ise dasein'i yaşatmaya çalışan ve dureé'yi yitirmeme peşinde kendini aktarmaya uğraşan aracıdır.

Kuzgun'un Kırıntıları

Edgar Allan Poe'nun 1845 yılında yayımlanan “Kuzgun” şiiri kendi imgesini yaratması, bir varlığı başka bir varlığın üzerinden yeniden üretmesi, imgesel bir kavramı bir varlığa yansıtması, kendi varlığından başka varlığa geçiş yapması, kendi kendiliğinde kalması gibi estetik nitelikleri nedeniyle dünya edebiyatında çok farklı bir öneme sahiptir. Yazarın kendisi ile özdeşleştirilen “Gammaz Yürek” öyküsü ile birlikte “Kuzgun”, uzun bir serüvenin -yazarın içsel yolculuğunun- dışarı vurumu olarak üretilirler. “Kuzgun” şiirinin estetik olarak sınırları sınırsızlığa kadar dayanır. İmgeleri kontrol altına almanın güçlüğü imgenin bir varlığın – bir kuşun- üzerinden yaratılıp başka bir varlığa -zaman/ölüm- üzerinden yeniden üretilmesiyle başka bir boyuta sıçrar.

26 A. Kadir Çüçen, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Bursa, Asa Kitabevi Yayınları, 2003, s. 59.

*Ortasında bir gecenin, düşünürken yorgun, bitkin
O acayip kitapları, gün geçtikçe unutilan,
Neredeyse uyuklarken, bir tıkırtı geldi birden,
Çekingene biriydi sanki usulca kapıyı çalan;
"Bir ziyaretçidir" dedim, "oda kapısını çalan,
Başka kim gelir bu zaman?"²⁷*

Gecenin ortasında düşünen kişi, aslında zamanın da ortasındadır. Yani, geçmiş- şimdi –gelecek üçgeninin ortasında –şimdi- de bulunmaktadır. Bergson'un dureé kavramıyla ortaya koyduğu gibi sonsuz bir akışla devam eden zaman'ın da içerisinde. İçinde bulunduğu zamanda ise geçmişte okuduğu kitapları düşünmektedir, çünkü geleceğe dair bir adım atabilme arzusu içindedir. Ama geleceği aydınlatabilmesi, bu yüzden "unutulan kitaplara" bir yenisini eklemesinin –Lenore- tek çare olduğunu düşünmektedir. Unutmanın kişiye sağladığı rahatsızlığın farkındadır ve bu yüzden kitap göstergesiyle "bilgi"nin kişiye verdiği rahatsızlığı da vurgulamaktadır. Geçmişe dönüş yapan zihnin Lenore'un kayıp hatırasında sürüklenmesi ve tekrar "an" içerisinde oda kapısına yönelmesi bireyin bilinç kapısına bir dokunuştur. Unutulmuş hatıraların karanlık odalarda saklanması ya da üzerlerine kumlar örtülmesi, bireyin hafızaya olan baskısı ile yaşantıların Hades'in karanlık diyarına terk edilmesini simgeler.

*"Gözlerimi karanlığa dikip başladım bakmaya,
Şaşkınlık ve korku yüklü rüyalar geçti aklımdan;
Sessizlik durgundu ama, kıpırtı yoktu havada,
Fısıltıyla bir kelime, "Lenore" geldi uzaklardan,
Sonra yankıdı fısıltım, geri döndü uzaklardan;
Yalnız bu sözdü duyulan."²⁸*

Yitirilenin ardından bilince dolan anılar, yaşantılar ve diğer şeyler rüya formunda bilinçdışına atılır ancak burada rüyaların bir karabasan haline dönüştüğü vurgulanır. "Lenore" fısıltısı kendi fısıltısı haline dönüşerek geri gelir. Şiirin devamında sevgilisinin hayalini oluşturan "kül ve duman" göstergeleri, griye ve net olmayana vurgu yapmak üzere kullanılır. Çünkü bulunduğu "an" içinde hiçbir şey net değildir. Şimdi'si bile gri dumanlarla örülmüş bir sis bulutuna gizlenir, kısacası o, yolunu kaybeder. Onun bu düşünceli, kendinden geçmiş halini bozan, kapının çalınmasıdır. Çektiği

27 Edgar Allan Poe, "Kuzgun". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi: Şiir Özel Sayısı*, (Çev. Ülkü Tamer), C: 10. S: 113, 1961, s. 278.

28 Edgar Allan Poe, "Kuzgun". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi: Şiir Özel Sayısı*, s. 279.

acıları dindirecek olan çare – Lenora -nın ruhunun onu ziyarete geldiğini düşünür.

*“Çırpınarak girdi birden o eski kutsal günlerden
Bugüne kalmış bir Kuzgun panjuru açtığım zaman.
Bana aldırmadı bile, pek ince bir hareketle
Süzüldü kapıya doğru hızla uçarak yanımdan,
Kondu Pallas'ın büstüne hızla geçerek yanımdan,
Kaldı orda oynamadan.”²⁹*

Çalan kapı, ‘dasein’ aracılığıyla varlığın yansımalarında ortaya çıkan aynalar diyarındaki kapıya dönüşür. Onu içsel zamandan uyandırıp, dışsal zamana geri döndürme işlevi görmektedir. İçsel geçirdiği süreyi “Lenore”yi rüya olarak nitelendirirken, dışsal olarak “Kuzgun”u haberci olarak algılar. Odaya döndüğünde pencerenin tıklatıldığını fark eder ve açar. Bu kez içeri süzülerek bir kuzgun girer. Karşısındakinin bir kuzgun olduğunu gördüğünde eski heyecanı kalmaz. Lenore’nin ruhunun geldiğini düşünen “ses”, şimdi “ölüm kıyısından” bir habercinin geldiğini düşünür. İçeri giren kuzgun, bilinmeyen bir imgedir. Lenore’nin bıraktığı acı, geçmiş ve şimdiki temsil ederken, Lenore’nin gittiği yer “ölüm”, geleceği ve bilinmezliği temsil etmektedir. Geçmiş, gelecek ve şimdi, odanın içinde toplanır ve kuzgun odanın içinde görünmesine rağmen, aslında onun zihnindedir. Böylece, nesnelere ait olan, insanın dışındaki zamanı kayıtsızlaştırmış, sadece içsel olan zaman akmaktadır. Bergson’un ‘dureé’si burada sonlanır ve yerini ‘dasein’e bırakır. “...de olma” hali Lenore’yi ve Kuzgun’u kapsayarak “zaman” kavramında estetik bir yapıya dönüşür. Kadın ve kuş, tek bir varlıkta toplanır ve varlığın kendisi olarak ortaya çıkar.

*“Sustu, sonra ben konuştum: “Dostlarım kaçtı yanımdan
Umutlarım gibi yarın sen de kaçarsın yanımdan.”
Dedi Kuzgun: ‘Hiçbir zaman.’”³⁰*

Acısız bir geleceğe adım atabilmenin, geçmişin kamburunu- Lenore’u- sırtından atmayı planlarken, Kuzgun’un sorulan sorulara “hiçbir zaman” diye yanıt vermesi, geçmişin yükünü “hiçbir zaman” silemeyeceğimizi ve onunla yaşamak zorunda olduğunu gösterir. Yani geçmişte yaşadığı acılar, sevinçler ve tecrübeler, bilince sapanıp kalmış kanserli hücredir ve hiçbir zaman onu terk etmeyecektir. Kuzgun burada, onunla birleşecek olanı hayatı ve onun hatıralarındaki Lenore’yi ve onu yanından alıp götüren ölümü imler. Yani, Kuzgun zamanın kendisidir, geçmiş, şimdiki ve geleceği

29 A.g.e., s. 279.

30 Edgar Allan Poe, “Kuzgun”. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi: Şiir Özel Sayısı*, s. 279.

içerisinde barındıran varlık, "ses" in kendisidir. Dasein'i yakalamayı deneyen Poe, burada zamana estetik bir pelerin giydirip farklı varlıklar üzerinde birleştirir. Poe'nun öykülerinde göze çarpan kadın figürü, burada da karşımızdadır. Aranılan, hasret duyulan, beklenen bir kadın, eşsiz ve ulaşılmazlığıyla yükselen kadın sesi Kuzgun'da Lenore olarak yükselir. Onun ardında beliren gölge, bekleyen, arayan, hasret duyan bir varoluş bekçisi vardır. Lenore onu başka bir benliğe taşır, bu şiirin varoluşunu tamamlayan, yani daha doğrusu onu var edendir.

Hiçbir belirti kalmadı o hazin şaşkınlığımdan;

"Gerçi yolunmuş sorgucun" dedim, "ama korkmuyorsun

Gelmekten, kocamış Kuzgun, Gecelerin kıyısından;

Söyle, nasıl çağırırlar seni Ölüm kıyısından?"

Dedi Kuzgun: 'Hiçbir zaman.'"³¹

Zamanı üzerinden sorgucunun yolunmuşluğu ile çıkarır ve temsili hiçlik olan bir varlığa dönüşür. Kabul edilenin ötesindeki zamanda varlık kendini hiçbir zamana ait hissetmez. Zaten böyle bir hisse ihtiyacı yoktur ve içinde hırpalanmış olan varlığı kronolojik zamandan kurtulur. Burada da görüldüğü gibi mekanik zaman terk edilir ve içerde işlenen bir akış konuşulur. Bu akışın hatıralarını artık taşımak istemeyen şiir, kuzguna hep yaptığı gibi seslenir, Kuzgun yine "Hiçbir zaman" der ve adeta şunları ekler: "Ben hep karşında oturup hem geçmişine hem de geleceğine kusacağım." Çünkü artık onun zamanı Kuzgun'la birlikte son bulur ve hiç zaman noktası oluşur. Sadece adı vardır artık, zamanın hücrelerini kaybetmiş, değersizleşmiş ve silinmiştir. İçsel bir döngü gösteriye ve mekâna tabi tutulmaksızın başlar ve kuzgun bu döngünün kanat çırpandır, belki de kuzgun doğurulmuş bir karşılıktır.

Kuzgun, Poe'nun belleğini işgal eden "dasein"dir, çünkü o zaten varlığın kendisidir. Kendisi olan şey yazarın dureé'sinde belirir ancak zamanla onu da terk eder. Zaman, sürekli vurgulandığı gibi "hiçbir zaman" üzerinde bütünleşerek yok olur ve estetik bir yapıt olarak kalır. Kuzgun, bir kuş olmaktan ziyade hiçliğin de kendisine dönüşür ve okurun belleğinde estetik bir varlık olarak her okunduğunda tekrar canlanır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın zaman kavramına olan ilgisi, Bergson'un "dureé" kavramını merkeze alarak ilerler. Onun şiirlerinin neredeyse tamamında zamana değinilir ve zaman ilgili yaklaşımı "geçmiş" in anılarını "an" içerisinde yakalamaktır. Şiirlerinin estetik yapısı üzerine uzun yıllar uğraşan Tanpınar, bunu yaparken de zaman kavramını kullanır, ancak o, şiiri zamansız bir yapı olarak görür.

31 Edgar Allan Poe, "Kuzgun". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi: Şiir Özel Sayısı*, s. 279.

“Şiir “ben”in peşindedir. Ama, o “ben” ben değilim artık, benim bir halimdir. O da etrafını verir ama, “ben”im vasıta ve bende olarak. Çünkü gerçekten bitmiş bir şiirde “ben” de yoktur, o şiirin kendisi vardır, yani şiir herhangi bir “objet” gibi, iyi yontulmuş bir elmas diyeyim. Şiir hülâsa zamansızdır.”³²

Tanpınar, burada şiiri teknik olarak zaman kelimesine bağımsız olarak yorumlarken “zaman kavramını” kendisine bir kılavuz olarak görür. Tanpınar’ın 1950 yılında Aile dergisinde “Zaman Kırıntıları” şiiri yayımlanır. Poe’nun “Kuzgun”un kırıntıları olarak belirir. Yani Poe’nun Kuzgun ile yarattığı estetik zaman, Kuzgun’un ağzından düşen zaman kırıntılarıdır.

“Biz, zaman kırıntıları,
Zaman sinekleri,
Tozlu camlarında günlerin sessiz kanat çırpanlar
Ve lüzumsuz görenler artık
Bu aydınlıkta kendi gölgelerini!
Sanki siyah, simsiyah taşlar içinde
Siyah, simsiyah kovuklarda yaşadık biz,
Sanki hiç görmedik birbirimizi,
Sanki hiç tanışmadık!”³³

Şiirin “Biz zaman Kırıntıları” diyerek başlaması, “dasein”in varlığına işaret eder. Varlığın içinde varlık olma, böylece zamanı aşma denemesi bu cümle ile başlar, ancak devamında “dureé” kavramına yaklaşır. Doğa ile bütünleşen zaman, insanın bedenine yansımalar şeklinde yine ona gelir. Uyku ilke uyanıklık arasında yani düş ile gerçek arasında “zaman” a bir akın başlatılır. Nazım Hikmet’in “güneş”i zapt etme girişimi enerjinin kaynağı, sermaye ile doğru orantılıyken Tanpınar’da “zaman”ı alıkoyma durumu, estetik metni yakalama endişesinden kaynaklanır.

“Yelkovan kuşları yahyor suyu,
Sen ki bakışından yumuşak bir yaz
Gülümser en yeşil gecesinden
Ve sesin durmadan, durmadan örer,

32 Ümit Meriç; Selma Ümit Karışman, *Ebediyetin Huzurunda: A. H. Tanpınar*, İstanbul, Ufuk Kitapları, 2000, s. 262.

33 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007, s. 71.

Yıldız yosunu bir uykuyu...

*Bak, martılar kanat çırpıyor sana.*³⁴

Siz ile bütünleşen "dasein", sen'e indirgenir ve içsel zamanda ilerlemeye başlar. Kuzgun'daki Lenora, burada isimsiz bir karakter olarak göze çarpsa da zamanın kendisidir. Zaman, yine zamanın içerisinde salınır ve Bergson'un dureé'sinin etkisinde kuşlara, yeşil geceye, yıldız yosunu, yaza kadar uzanır. Zaman kırıntıları varlığı yapı söküme uğrattırırken üzerindeki etkisini hiçbir zaman bırakmaz. Yumağın taşıdığı bükümlerle birlikte çözülen örgü, geçmişin silinmeyen izleriyle çözülen beden gibi hayata sökün eder. İşte sanat burada baş gösterir ve kendi kendini açıklamaya başladığın anda, varlıkta oluşan izlerin parıltısı esere yansiyarak sonlanır.

Zamanın kırıntıları, diğer bütün kırıntılar gibi savrulabilir, belli bir yeri yoktur, öyle üç beş parça, üç-beş kuruş önemsiz gibi duran ifadeleri içerisine alır. İçine geçicilik katar, önemsizleştirir, savurur. Bu geçmişe yabancılaşan bir halin yansımasıdır. Bu yansı içinde sankilere boğulan varlık kendi ne'liğini çözmeye çalışır, işte yapı söküme burada başlar. Tanpınar "biz buyduk, şimdi nerede ve neyiz, kimiz?" demeye çalışır.

Kuzgun yaydığı zaman kırıntıları savrulurken, kuzgun orada hayatın içinde bir gölge gibi avını beklemektedir. Poe'nun dasein'le varlığın kendisi olan Kuzgun, Tanpınar'ın dureé'si ile zamanın kendisine dönüşür.

Sonuç

Tutarlı gibi görünse de saatlerin tutarsız oluşu, rüyadaki yaşam saati ile uyanık durumdaki yaşam saati arasındaki farklılıkla kendini belli eder. Ancak insan bu farkın ayırımına varamadığı gibi zaman kavramı üzerine de kesin bir bilgiye sahip değildir. Bundan dolayı zamanın tutarlı olduğu fikrinde devam edip adımlarını ona göre atmak zorundadır. Çünkü mekanik saatlerin terk edilmesi gerektiğini söyleyen bütün bu teoriler, sistemden nasıl çıkılacağını hiçbir zaman söyleyemez. Ona yönelim bütün olarak olduğu zaman sistemden çıkılabilir. Bu sistem, örneğin bir sanat eserine dokunamaz ya da onu kölesi yapamaz. Çünkü sanat eseri yaratımıyla özelleştirilir ve kendi yasalarını kendi belirler. Varlık kendini orada bulduğu zaman –bir sanat eseri olabilir- ise bu duvarı aşabilir.

İnsan ise bir gün "kendini bil" diğinde, tüm sorularının yanıtını bulabilir. Dünya var olduğundan beri yanıtını bulamadığımız ve bulamayacağımız sorular, her okuduğumuzda ilk kez okuyormuş hissine kapıldığımız ve her defasında yeniden yorumladığımız ve yorumlayacağımız edebi değeri yüksek estetik metinlerin sonsuzluğuyla ve cevaplanamayacak sorularıyla,

34 A.g.e., s. 73.

zamanın durdurulamaz akışını ve insanın zamanın ta kendisi olduğunu net bir şekilde ifade eder. Sanatçının görevi burada net bir şekilde ortaya çıkar ki o, sihirli dokunuşlarıyla tutarlı zamanı dönüştürerek başka bir kalıba koymaya çalışır. Zamanın teknik ve estetik boyutları olmakla birlikte özellikle şiir gibi estetik metinlerde zaman daha derin bir öneme sahiptir. Özellikle estetik metinlerde kusursuzluk, zaman üzerinde elde edilmeye çalışılır ve bu yüzden metinlerin derinliğini anlayabilmek için fiziki kurallarına girmek, zaman kavramıyla uğraşan teorisyenlerin tespitleri ışığında metinlere bakmak gerekir.

Bergson'un "dureé" (süre) ile içsel zamanı yakalarken, Heidegger'in "dasein" ile zamanı, varlık'ın kendisi ile özdeşleştirir. Dureé ve Dasein birlikteliğinde akan nehir öz yatağını bularak kendi içinde olan döngüsünü, kimseye ispat etmek zorunda kalmadan devam ettirmektedir. Her ikisinin de metinsel bağlamda çabaları, varlığın özüne ulaşması ve içsel döngüsünün farkına varmasıdır. Dasein'ce esas varoluş o zaman ortaya çıkar. Dureé, bu alışverişin en büyük iç kuvvetidir ki Dasein'le birlikte bu içsel zaman kuvveti dışarıya eğilim gösterir ve kendini yansıtır, böylece orada varlık bu yansımayla oluşur.

Dünya üzerinde "dasein" in temsili olan insanlık, duyuları, hisleri ve aklıyla bir makinenin klasik deviniminden farklı olarak gelişir. Var olan gelişimin sürekliliği içinse geçmişten gelen tecrübelerden yararlanır. Yaşadığı an içindeki dasein varlığının kanıtı olarak, bir icat bir yaratı ortaya koyma güdüsü, onu "dureé" ya yani içsel sürecine sürükler. Çünkü dureé'den faydalanan insanlık içinde bulunduğu anı, zamanı aşarak sonsuzluğa bir adım atmış olur. Bu yüzden nasıl insan zamandan bağımsız düşünemiyorsa, dasein kavramını yani anı yakalama ve onu aşma düşüncesini de sisli gelecekte varolabilme arzusu yani dureé'den ayrı düşünülemez.

Kuzgun'un sorulara "hiçbir zaman" yanıtını vermesi boşuna değildir. Çünkü zamansız bir duruş sergileyerek; insanın yüzyıllardan beri beklediği zamandan bağımsızlığı simgeler ve onu elinde tutar. Karşısında duran kişi ise zamana bağımlı insanın çaresiz acizliğinin sembolüdür. Pallasin üzerindeki Kuzgun görüntüsüyle şiirsel estetiği yakalayan Poe, aynı zamanda kuzgun imgesinin sanatsal sonsuz yaratımıyla da "dasein" kavramını yakalar. Tanpınar da ise Dasein bir tutum içinde, duree ya doğru bir bilinçsiz akış söz konusudur. Varlığın oluşunu dile getiren "Zaman Kırıntıları", içsel döngünün dışarıya yansmasıyla kurulan başka bir varlığı anlatır. Bu, bir yeniden doğuş olarak da nitelendirilebilir. Çünkü "biz zaman kırıntıları" diyerek dasein'ce bir yaratımı ortaya koyar. Kendi içinde olanla dışarı yansıyan ve görünen, bakanın bakışı ile değerlendirilecek olan bir döngü varlıktır ki sürekli olan bir yeniliğe tabidir. Varlık ona hiçbir zaman sahip olamazken o varlığın üzerinde bir otorite kurar. Sencil bir

zaman Kuzgun'un da dediği gibi "Hiçbir zaman" olmayacaktır. Kuzgun'un içsel döngüyü ele alması ile metne bir durağanlık, bir ağırlık gelir. Bu dışsal zamanın çözülüşüdür. O artık erir ve yok olur. Geriye kalan ise Kuzgun'un zamanı ve kırıntılarıdır. Hiçbir zaman dediği anda onun zamanı işlemeye başlar ve metnin zamanından çıkılır.

Kaynakça

- Bergson, H. (1941). *Yaratıcı Tekâmül*. (Çev. M. Şekip Tunç). İstanbul: MEB Yayınları.
- (1959). *Düşünce ve Devingen*. (Çev. Miraç Katırcıoğlu). İstanbul: MEB Yayınları.
- (1998). *Zihin Kudreti*. (Çev. Miraç Katırcıoğlu). İstanbul: MEB Yayınları.
- (2011). *Metafiziğe Giriş*. (Çev. Atakan Altınörs). İstanbul: Pardigma Yayınları.
- Çüçen, A. K. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. Bursa: Asa Kitabevi Yayınları.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk*. (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Elias, N. (2000). *Zaman Üzerine*. (Çev. Veysel Atayman). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Faulkner, W. (2006). *Ses ve Öfke*. (Çev. Rasih Güran). İstanbul: YKY.
- Griffith, J. (2003). *Tik Tak Zamana Kaçamak Bir Bakış*. (Çev. Ertuğ Altınay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- (2014). *Metafiziğe Giriş*. (Çev. Mesut Keskin). İstanbul: Avesta Yayıncılık.
- Lalo, C. (2004). *Estetik*. (Çev. Burhan Toprak). Ankara: Hece Yayınları.
- Meriç, Ü.; Karışman, S. Ü. (2000). *Ebediyetin Huzurunda: A. H. Tanpınar*. İstanbul: Ufuk Kitapları.
- Poe, E. A. (1961). "Kuzgun". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi: Şiir Özel Sayısı*. (Çev. Ülkü Tamer). C: 10. S: 113. s. 278-280.
- Ratcliffe, S. (Ed.). (2010). *Oxford Dictionary of Quotations by Subject*. New York: Oxford University Press.
- Sartre, J. P. (1984). *Yazınsal Denemeler*. (Çev. Bertan Onaran). İstanbul: Payel Yayınları.
- Saydam, M. B. (2014). "Müt ve Masallar". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları. Yıl: 18, S: 71. s. 33-81.
- Schiller, F. (1999). *Estetik Üzerine*. (Çev. Melahat Özgü). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Shakespeare, W. (2014). *Macbeth*. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Soykan, Ö.N. (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2007). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Necip Fazıl'ın "Çile" Şiirine Nurettin Topçu'nun "Estetik İman" Kavramı Çerçevesinden Bir Bakış

Necip Fazıl's "Çile" Poem A Look at the Concept of
Aesthetic Faith by Nurettin Topçu

Cengiz KARATAŞ*

"Şiir Allah'ı sır ve güzellik yolundan arama işidir."¹

Öz

Nurettin Topçu'nun *İsyan Ahlâkı* adlı eserindeki "Estetik İman" bölümü hem imana estetik açıdan yorum getirmeye çalışırken hem de estetiği iman açısından yorumlama çabasında olan nadir metinlerdendir. Nurettin Topçu "Estetik İman" bahsinde hakiki sanatçıdaki teslimiyete dikkati çekerek sanatta vecd, çile, sancı ve aşkınlık kavramlarını vurgulamıştır. Nurettin Topçu'nun "Estetik İman" bahsinde konu edindiği hususların birçoğu Necip Fazıl Kısakürek'in şiir anlayışıyla paralellikler göstermektedir. Bilhassa her ikisinde de maddeciliğin reddiyesi ve maddenin karşısına ruhun çıkarılması dikkate değerdir. Ayrıca Nurettin Topçu "Estetik İman"dan bahsederken insandaki yaratıcı melekeye de dikkatleri çekmiştir. Bu yaratıcı meleke, Necip Fazıl'da bir dönüşümün tetiklemesiyle en ileri düzeyde hissedilmiştir. Hem Nurettin Topçu hem de Necip Fazıl imanda ve sanatta bireyin kendi içsel yolculuğunu yani maddeden metafiziğe geçişi vurgulamışlardır. Bu çalışma Nurettin Topçu'nun söz konusu görüşlerinden ve Necip Fazıl'ın "Çile" şiirinden hareketle sanattaki iman, çile, vecd ve aşkınlık kavramlarını irdelemektedir.

Anahtar Kelimeler: sanat, iman, vecd, aşkınlık, çile, sancı, yaratıcılık, estetik

* Dr Öğretim Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

1 Necip Fazıl Kısakürek, "Poetika", Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 474.

Abstract

The “Aesthetic Belief” section of Nurettin Topçu’s “İsyân Ahlâkı” is rare texts that both attempt to interpret from the point of view of aesthetics, but also from the point of view of aesthetic belief. Nurettin Topçu emphasizes the concept of “Aesthetic Belief” in the art of delivering attention to the real artist, attracting the arts, and the concepts of sadness and pain and transcendence. Many of the points that Nurettin Topçu mentions about “Aesthetic Belief” are parallel to Necip Fazıl Kısakürek’s poetry understanding. In both of these, it is noteworthy that the rejection of materiality and the prominence of the soul in the face of the material. Nurettin Topçu also referred to the “Aesthetic Belief”, but also attracted attention to the creative proficiency on the human side. This creative mind was felt at the most advanced level, triggering a transformation in Necip Fazıl. Both Nurettin Topçu and Necip Fazıl emphasized the passage of the individual’s own inner journey from material to metaphysical in art and faith. This study examines the concepts of faith, ordeal, ecstasy, and transcendence in nature, based on the principles of the Nurettin Topçu and the poetry of Necip Fazıl’s “Çile”.

Key words: *art, faith, veed, transcendence, agony, pain, creativity, aesthetics.*

a. Nurettin Topçu’da “Estetik İman” kavramı

Necip Fazıl’ın “Çile” adlı şiirini Nurettin Topçu’nun “Estetik İman”² kavramıyla açıklamaya geçmeden önce Nurettin Topçu’nun “estetik iman” dan ne anladığından bahsetmek gerektiği kanaatindeyiz. Nurettin Topçu’ya göre sanat yüksek faaliyetinde bir imanı içerir ve sanatkâr çoğunlukla farkında olmaksızın mistik bir hayatı hedefler. Her sanat faaliyeti, dünyadaki şekillere, din dışı (profane) şeylere bir çeşit tapınmadır. Sanatkâr, bu din dışı şeylerden geçerek sözünü ettiğimiz mistik imana varır. Bu plastik şekiller arasından geçerek ruhun bu mistik yükselişi, bizi sanatın kendi süreci içerisindeki birkaç safhayı birbirinden ayırmaya sevk etmektedir. İnsanlar sanata tam bir kendiliğinden oluşla ulaşmazlar. Bizler okuyucu veya dinleyici olarak tesadüfle karşılaştığımız bir sanat eseri karşısında titremekteyiz. Fakat sanatkâr eserini yaratan heyecanı tesadüfen bulmuş değildir. Bu heyecan bu haliyle onun tarafından istenmiş ve aranıp bulunmuştur. Sanat eşyada değil, insandadır. Sanatın özü kesinlikle eşyanın insan tarafından görünüşünde, yani bir sezgide değil, belki insanın ta kendisinde iradesinin derin ve tabiri caizse aşkın hareketinde barınmaktadır.

Bir muhtevası olmaksızın sezgi boştur saf haline indirgenmiş bir duyumdur, daha başka bir şey değildir. Hakikî sanatkâr sanatta başka bir şey arar; eşyanın kendisi üzerinde kurtarıcı etkisi olduğuna inanır. Bu bir

² Burada ele alınan ilkeler “Nurettin Topçu, İsyân Ahlâkı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014” künyeli eserinin “Estetik İman” adlı kısmından özetlenmiş ya da alıntılanmıştır. Çalışmamızda Necip Fazıl’ın “Çile” adlı şiiri bu estetik ilkeler doğrultusunda irdelenmeye çalışılacaktır.

çeşit büyü veya bir hakiki imandır ki akılla ilgisi olmayan şekillerle etkisini yapar. Sanatkâr onların her birinden kurtuluşunu istemek üzere tabiattaki nesnelere canlandırmaya çalışır. Bu kurtuluş iradesi, sanatkârın işinden önce gelen bu itiraf, bizi sezgiden imana geçirir ve sezginin kendisinde, insan kalbinde onu canlandıran mistik bir imanın varlığını kabul eder. İman varlık ve düşüncenin bütün kuvvetleriyle kendi konusunu kucaklayan benliğin kabarıp büyümesi halidir. İnsanın engellenmiş, karşı çıkılmış ve hapsedilmiş iradî kuvvetlerinin büyümesinde benlik ön plana çıkar; eşya benliğin etkisi için sadece bir saiktan, karşı çıkılmış ve kendine yabancılaşmış iradenin içinde yaşadığı bir aynadan ibaret kalır. İrade kendi başına eksik, kusurlu ve kendine karşı samimiyetsizdir. İrade varlığın sinesinde her yerde kendini tamamlayabilecek olan yegâne şeyi arayacaktır. Bu arayış sırasında insanın bütün iradî kuvvetleriyle kendinden başkasına sarılması demek olan aşk doğar ve başka bir deyişle bu aşk, benliğin kendi konusu haline girerek mahiyet değiştirmesi (conversion)dir. Kendi yanılığının farkına varan sanatkâr artık sevgilisinden kavuşmayı değil sade hayalini isteyecektir. Nurettin Topçu'ya göre sanatkâr eskiden varlıklara bel bağlıyordu. Şimdi de kendi yarattığı hayallere bel bağlamaktadır; Böylece sanatçı açık olarak farkına varır ki bütün iradî kuvvetleri ile bir boşluğa asılıp kalmıştır. Böyle olunca sanatın konusu varlıkla yokluk arasında bir seçim haline geliyor ve sanatın gerçek dünyası adeta yokluğun eşdeğeri oluyor. Yokluk ancak ruhu ezen bir iradeye nispetle var olan bir şeydir. Sanatkâr, üst üste yığılmış halde ağırlaşmış irade kuvvetlerinin bir çeşit izdüşümü halinde varlıklar dünyasının her tarafına aşkı koyduktan sonra, birlik olunca imanını belirleyen irade kuvvetlerinin bütünüyle harap oluşlarını, dünya varlıklarının yani bitmemiş noksan varlıkların uçurumunda harap oluşlarını seyrederek. En fazla açılmış olan içsel melodi aşk ile ölüm arasında bir gidip bir gelme halini alır. Sezgi bize eşyanın bir çeşit katıksız görüşünü temin eder. Yaptığı bütün iş bizim tabiattaki eşyaya karşı o ana kadar atfettiğimiz gayeci araştırmaları bertaraf etmektir. Gayeci yanılığımızın kaybolmasından sonra ve hem de eşyanın kendisinde sezgi bir boşluk bırakır ki sanat bu boşluktan doğar. Sanat varlığımız içerisinde dağılmış bir imanın bunalımlarını bir araya getirir ve onları özlemine duydukları bir gerçekliğe doğru bir bütünlük içerisinde yöneltir. Bu iman bize başkasından ve tabiattan gelecek olan bir kurtuluşa imandır. Bununla beraber tabiat ve insanlar bize ihanet etmişlerdir. Bizzat bu güçsüzlüğün farkına varmakla kurtuluş isteğimiz de sonsuz bir şekilde artmaktadır. Bu iman iradesi yok edilemez. Sanatkâr iç dünyasındaki kargaşasından hiç kurtuluşa eremeyecek midir? Sanatkâr daima bir hayal sayıklaması gibi bizzat kendinde açılan bu manzaranın ebedi kölesi olarak mı kalacaktır? Sanatçıyı hakiki kurtuluşa götürebilecek vasıta mistikliğin yoludur ki bizim savunmak istediğimiz teze göre sanatçıyı büyük sanatın alanına götürecektir. Nurettin Topçu'ya göre sanatta bizimkinden farklı bir mistiklik anlayışı vardır. Bu düşüncesini Edgar Allan Poe'dan mülhem şu fikirlerle destekler:

“(Şiirin) bizi sürüklediği ve duygularımızla farkına varamadığımız ancak temaşa ile tanıdığımız varlıkta, mevcut yaşayışımızın ötesine geçen, ebedi olan bir şey vardır. Orada, hayatımızın ölümle nihayetlenmediğine dair bir alamet değil belki ciddi bir teminat vardır. Tam olarak tanımlayamayacağımız, fakat hissettiğimiz ölümsüzlük vaadi, işte şiirin ihtiva ettiği ve bize armağan ettiği şey; o bizi, mistik hayatın ta içine sokar. Edgar Poe’da şiir, ebedi ve aşkın olana bağlanmak üzere yaşadığımız hayatın sınırlarını ve güçsüzlüklerini aşan bir aşk olmaktadır. Böyle bir aşkta, artık dış görünüşleriyle kendisini ifade eden bir sahte hassasiyet değil, fakat gerçekten derin, kendi kendisinin şuurunu kazanan bir şefkat, bir hüziün söz konusudur.”³

Yine Nurettin Topçu Joseph Segond’un “L’esthétique du sentiment” adlı eserinden hareketle şunları söyler:

Sanatın mistikliği ile dinin mistikliği veya daha doğrusu estetik hayatla dini hayat arasında bir karşılıklık (correspondence) veya denklik (équivalence) fikrine ulaşır. Sanatın özü dinden farklıdır. Sanatkârın dindar olma mecburiyeti yoktur. Yine Nurettin Topçu’nun Henri Bremond’dan⁴ aktardığı üzere “bizi şiire olduğu kadar mistik hayata da yükselten şey, iç hayatımızın tabiatüstü karakteridir.”

Bu bağlamda sorunsalımız “bu mevcudiyet hâlinin, özünde dini mistikliği karakterize eden hâl ile özdeş olup olmadığını bilmekten ibaret kalıyor. Bu mesele üzerinde bir yargıya varabilmek için estetik hayatın ruhu, Allah’ın huzuruna götüren olaylar sıralanması (phénoménologie) ile benzerliği olan bir mistik olaylar sıralanması arz edip etmediğini anlamak gerekecektir. Sanatkârın en yüksek faaliyetinde dinî mistiklikte görülen hadiselerle benzeyen bir takım hadiselerle karşılaşmayı ümit etmekteyiz. Bunlar, meselâ, ilahi lütuf veya mağfiret (grace), sesli ve sessiz dua, ahlaki temizlik, çile çekme (ascése), içsel bunalımlar, ‘kendi’nden geçiş, duyulur ve hayalî temaşa, vecd hâli (extase) vs. dir.”⁵

Nurettin Topçu sanatçıdaki teslimiyeti anlatırken Rodin’in Mikel-Anj’ı anlatışını örnek verir ve şöyle der:

“Onun yaptığı bütün heykeller, böyle bir sıkıntının eseridir ki sanki kendi kendilerini yok etmek isterler. Bütün heykelleri, içlerinde barınan ümitsizliğin çok kesif baskısına boyun eğecekmiş gibi gözükürler. (...) Artık sanat onu tatmin etmiyordu. O, sonsuzluğu istiyordu.”⁶

Nurettin Topçu, ayrıca “Temaşa” kavramından da bahsederek bu hususta tam bir teslimiyet sergileyen Ahmet Yesevî ile Yunus Emre gibi Anadolu mutasavvıflarını örnek verir. Onların estetik heyecan oyunu ile mistik hayatın

3 Nurettin Topçu, İsyân Ahlâkî, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 152-153.

4 a.g.e., s. 163.

5 a.g.e., s.154.

6 a.g.e., 156.

"Tarif Edilmez"ini kaynaştırdıklarını belirtir; Topçu'ya göre bu kaynaşma gerçekte bir oyundur ve gayesi bu dünyanın varlıklarına ve olaylarına zahirî ve geçici teslimiyetleri dâhilinde iradenin ortadan kaldırılmasıdır.⁷

Topçu'ya göre mistik hayatın ikinci önemli safhası mistik vecdde olduğu gibi sanatkârın vecdinde de her türlü arzuya karşı bir kayıtsızlığın olmasıdır ona göre:

"Mistik hayatın ikinci safhasının temel özelliği, zihnî hayatın ortadan kalkmasıdır. Hissî hayatla birlikte ruh da emsalsiz bir sevinç hali yaşar. Bir üçüncü safhada ruh bu sevinçten de kurtulacaktır. Nihayet 'organik izlenim duygusu'(senestezi) varlığın ağırlaşmış şuuru ortadan kalkacaktır. Kayıtsızlık duygusuna varıncaya kadar her şey kaybolmuştur. Bu mutlak kaygısızlık hâli veya ölmeden önce ölmektir."⁸

Vecd, dinî mistikliğın esas fenomeni değildir. O, sadece Tanrı'nın bizde hazır oluş (présence divin) durumuna erişmek için bir yoldan ibarettir. Bu hazır oluşta mistisizm ruhun Allah'la birleşmesinin gerçekleştiği hedefe ulaşır. (...) Ve ilahî hazır oluş, asla bir görüş yoluyla değil, fakat kendinde kalan ve sadece Allah'ın verebildiği bir kesinlik şeklinde ona ilham olunmuştur. Estetik iman bahsinde Nurettin Topçu sonuç olarak sanatçının imanı ile dindar insanın imanını karşılaştırır ve sanatçınınkini yalancı iman olarak nitelendirir. Ona göre hakiki iman dindar çile ehlinin imanıdır. Dindar çile ehlinde bu iman bir sanat eseri olarak tezahür edebilir. İşte bu sanat eseri Topçu'ya göre estetik iman verimidir:

"Mistikliğin iki dünyası arasındaki fark şudur: Evvela sanatkârın imanı, görünüşü itibariyle, çokluğa, eksik olana, yetersiz olana bir iman, tabiri caizse yalancı bir imandır; Oysa dindar çile ehlinin imanı Bir olana, İradelerin yöneldiği yegâne İrade'ye imandır. İkinci olarak, din mistiği bir metot uygular ve gayesine ulaşmak için şuurunu ve iradî hareketini ortaya koyar. Sanatkâr, kendi mistikliğine içinden gelen ancak kendisinin de bilmediği bir saikin itmesiyle varır."⁹

Nurettin Topçu'nun estetik iman bahsinde üzerinde durduğu bir diğer husus ise çilecilik "çilecilik(riyazet)" kavramıdır. Ona göre çile ehli bir atlet gibidir ve büyük bir inanç idealine ulaşmak ister. Ayrıca çile ehlinin temelinde insanda ikilik bulunduğu dair içsel çatışma yatmaktadır. Yani bedeni ve ruhî hayat arasında büyük bir çatışma söz konudur. Bedenî hayat bencil tutkuları ifade ederken ruhsal hayat kendisinden kopup geldiği asıl kaynak olan Allah'a özlem duyar ve bu bağlamda hakiki sanatkâr da bir çeşit çile ehlidir:

"Sanatkârda kendi tarzında bir çile ehlidir. Hatta en din-dışı sayılan şeylerle oynayan, hem kendisi hakkında muayyen bir bilgi sahibi olmayı

7 a.g.e., 157.

8 a.g.e., 159.

9 a.g.e., 163.

hem de Allah hakkında mükemmel olmayan bir bilgiyi hedefleyen bir çeşit çilekeştir.”¹⁰

b. Necip Fazıl’ın “Çile” şiirinin Nurettin Topçu’nun “Estetik İman” bahsinden hareketle incelenmesi

Nurettin Topçu’nun “Estetik İman”ı ışığında Necip Fazıl’ın ‘Çile’¹¹ şiirini ele aldığımızda somuttan soyuta, maddeden ruha doğru bir gidişin olduğunu görürüz. Çile şiiri başlı başına bir yol ve dönüşüm hikâyesidir. Şiirin ilk iki dörtlüğünde bu değişimin ve dönüşümün başlangıcının ne kadar sancılı ve büyük bir keşmekeş içerisinde gerçekleştiğini görürüz. Şair, “Gâiblerden bir ses geldi.” ifadesiyle kendisine bir işaret verildiğini müjdeli; bu işaret değişimi ve dönüşümü imler. ‘Boşluğun ense kökünde gezdirilmesi’, ‘damın tepesinden birdenbire uçması’ ve ‘göğün devrilmesi’ gibi ifadeler değişim ve dönüşümün ne kadar büyük ve derinden olduğuna dair ipuçlarıdır. Ayrıca devrilmek, uçmak(yıklmak, çökmek) gibi fiiller dönüşümün ne kadar tantanalı ve keskin çizgilerle gerçekleşmeye başladığını işaret eder.

Şiirin ikinci dörtlüğünde daha önce ‘ihtiyar bacı’ tarafından müjdelenen dönüşüm anı artık vuku bulmaya başlamıştır. Şairin ifadesiyle yukarıdan Avcı’nın kendisine ok çekmesi ile birlikte sonsuzluk artık şairi kucaklamıştır. Burada Avcı simgesi ile Allah kastedilmiş ve özellikle Avcı’nın yukarıdan ok atması imgesi verilerek dönüşümün keskinliği vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu imgelem Nurettin Topçu’nun “Plastik sanatlar arasından geçerek ruhun mistik yükselişi” diye tanımladığı dönüşümle örtüşmektedir.¹² Yani maddeden manaya doğru bir dönüşüm başlamıştır. Mistik imana doğru hareket, sanatı da somuttan soyuta doğru sürüklemeye başlamıştır. Sezgiler ön plana çıkmaya başlarken düşünceler duygular hâlinde ifade edilmeye çalışılmıştır. Necip Fazıl’ın şiir anlayışına da uygun olarak “Saf Şiir” anlayışının “duyuş”a ve “iç ahenk” e verdiği değer kendisini daha fazla hissettirmeye başlamıştır. Bu bağlamda Necip Fazıl’ın da temsilcisi olduğu “Saf Şiir”i Orhan Okay şöyle tanımlıyor:

“Saf şiir, ferdiyetçi şiirdir. Cemiyetçi şiirin herkes tarafından kolay anlaşılabilir, açık, ideolojik, didaktik, telkin edici ve sathi oluşuna mukabil bu ferdiyetçi yahut saf şiirin unsurları lirizm, mistisizm esrar, büyü, rüya hayâl gibi birtakım estetik, metafizik ve metapisisik kavramlardır. Başka bir deyişle, cemiyetçi şiirin kaynağı ilim, fikir ve onun arkasındaki kaba realitedir. Ferdiyetçi şiirin kaynağı ise duygular ve idealizmdir. (Karıştırmamak ve bilmek gerekir ki, cemiyetçi şiirde ideolojinin, saf şiirde idealizmin telkini vardır.)”¹³

10 a.g.e., 163-164.

11 Necip Fazıl Kısakürek, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 16-20.

12 Nurettin Topçu, İsyân Ahlâkı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s.1147.

13 M. Orhan, Okay, *Necip Fazıl-Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s.50.

Üçüncü dörtlükte Avcı'nın attığı ok bir anda şairin 'can elması'nı kül etmiştir; yani şair bir anda varlıktan yokluğa geçmiş, öyle bir varoluş sancısı çekmiştir ki adeta 'yok' a temas etmiştir.¹⁴ Bu temasla birlikte şair için yeniden doğuş yani 'diriliş'¹⁵ başlamıştır. Ve şair kendi ağzından kafatasını kustuğu. Kişinin kendi ağzından kafatasını kusması imgesi dönüşümün ve değişimin en köklü bir şekilde gerçekleştiğine işaret eder. Kusmak kelimesi ile de geçmişe dair her ne varsa reddedildiği ifade edilmeye çalışılmıştır; Sanatçı için artık yeni bir hayat ve tam teslimiyet söz konusudur. Necip Fazıl'ın burada sözünü ettiği durum Nurettin Topçu'nun estetik iman anlayışı bağlamında kendini bir "vecd" hâli veya aşkınlık olarak göstermektedir. Topçu'ya göre sanatın özü insanın kendi iradesinin derin tabiri caizse aşkın hareketindedir.¹⁶ Topçu'nun aşkınlığa vurgu yaptığı bu ruh hâlini Necip Fazıl şu şekilde ifade eder:

"Bir bardak su gibi çalkandı dünya;

Söndü istikamet, yıkıldı boşluk.

Al sana hakikat, al sana rüya!

İşte akıllılık, işte sarhoşluk!"

Şiirin dördüncü dörtlüğünde ise dönüşümün gerçekleşme ânında eski dünyasının küçülerek âdeta yerle bir olduğunu, içerisinde bulunduğu boşluğun artık yıkıldığını hakikat, rüya, akıllılık ve sarhoşluk gibi her ne varsa hepsinin bu yeni yolda olduğunu belirtmektedir. Necip Fazıl şiirinin hem bu dörtlüğünde hem de bütününde görülebileceği üzere bu bağlamda Nurettin Topçu hakiki sanatkarın sanatta başka bir şey aradığını, eşyanın sanatçı üzerinde kurtarıcı etkisi olduğunu belirterek sanatçının eşyadan kurtularak tabiattaki nesnelere canlandırmaya çalıştığını belirtmektedir. Ona göre hakiki sanatçı sezgiden imana doğru hareket eden bir "kurtuluş iradesi" ni temsil eder.¹⁷

Şiirin beşinci dörtlüğünde ensesini bir örse benzeterek kendisi yatağa kapanmış vaziyette beklemekteyken bu örsün üzerinde bir demir balyozun sürekli kendisine işkence yaptığını ifade etmektedir. Bu işkence bir doğum sancısıdır ve o gece yeniden doğuşa gebedir. Bir gece sabaha karşı gün doğumunda dönüşüm gerçekleşmiştir. Aslında bu bölümde geceden gündüze

14 Bir sanatçıdaki bu değişim ve dönüşüm Seza Karakoç tarafından da şöyle açıklanmaktadır: "Sanatçı, adeta bilmediğimiz bir dünyadan, bir kaza sonucu, dünyamıza düşmüş bir yaratıktır. Yani fizik ötesi yaşantılı bir kazazededir." (Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I-Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 23.)

15 Sezai Karakoç'la anılagelen bir kavramdır ve Karakoç şöyle tanımlamaktadır: "Diriliş, insanlığın sılasıdır. Hakikatıyla, sanatıyla, ahlâkıyla yeniden buluşması yani. Tanrı'yla bir daha ayrılmamacasına buluşması. Tanrı Yolu'na, bir daha kaymamacasına ayak basması demek." (Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I-Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 125.)

16 Nurettin Topçu, *İşyan Ahlâkı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s.148.

17 *a.g.e.*, s.148.

geçişin yani karanlıktan aydınlığa doğru gidişin resmi verilmiştir. Özellikle “demir balyoz” ve “kanlı şafak” imgeleri ile dönüşümün ve yeniden doğuşun ne kadar sancılı olduğu bir kez daha resmedilmiştir.

Altıncı dörtlükte sanatkârın imanı ile dindar çile ehlinin imanı arasındaki farklılıklar ve benzerliklere dair ipuçları vardır. Bu dörtlükteki bahisler Nurettin Topçu'nun çile ehline dair fikirleriyle birebir örtüşmektedir. Her ikisinde de ikilik-çatışma söz konusu olup mücadele esastır. Yani dindar çile ehli olan sanatçı bu dünyanın gelip geçiciliğini içselleştirmiştir ve çevremizdeki her şeyin aslında bir gölge, bir dekor ve bir hayal olduğunun farkındadır. Bu düşüncelerini “*Bütün bir kâinat muşamba dekor,*” dizesinde en veciz bir şekilde ifade eder. Ona göre tek hakikat Allah'tır. İşte şiir de şairin kendi poetikasında belirttiği üzere mutlak hakikat olan Allah'ı arama işidir.¹⁸ Bu Allah'ı arama işi şiir bakımından ele alındığında ‘şiir Allah'ı sır ve güzellik yolunda arar’¹⁹ ki bu da şiirdeki estetiğin izdüşümüdür.

“Yetiş körlük, yetiş, takma gözde cam!

Otursun yerine bende her şekil;”

dizeleriyle de sanatçı kendi iç dünyasındaki ikiliklerin yok edilmesi ve sancısının dindirilmesi için körlükten kurtulması gerektiğini, varoluşa bambaşka bir pencereden bakması gerektiğinin zaruretini işaret etmektedir. Nitekim sancı devam etmektedir:

“Aylarca gezindim, yıkık ve şaşkın,

Benliğim bir kazan ve aklım kepçe.

Deliler köyünden bir menzil aşkın,

Her fikir içimde bir çift kelepçe.”

Aslında her gerçek sanatçı bir dereceye kadar delilik emareleri göstermektedir. Bu bağlamda delilik ile sanatçılık arasında çok ince bir çizgi vardır. Bu çizgi sanatçının diğer insanlardan gösterdiği sapmayla ve yaratıcılık gücüyle doğru orantılıdır. Bu ince çizginin yani eşiğin üzeri delilik olarak adlandırılır ve toplumda olumsuz bir karşılık bulurken yaratıcı melekeyi tetikleyen bir unsur olarak sanatçıdaki sapma veya nevrotik hâl olumlanmaktadır. Nasıl adlandırılırsa adlandırılısın sanatçıyı sıradan insanlardan ayıran temel husus kendisinin ‘aşkın’lığıdır. Yani Nurettin Topçu'nun ifadesiyle ‘vecd hali(extase)’ dir. Bu husus estetik iman bahsinde “ölmeden önce ölmek”²⁰ olarak tanımlanmıştır; yani tam anlamıyla teslimiyeti gerektirir. Zira konuyla ilgili olması bakımından rindâne tarzın edebiyatımızdaki temsilcilerinden Yahya Kemal de bu teslimiyeti “Rindlerin Hayâtı” şiirinde şu şekilde estetize eder:

18 Necip Fazıl Kısakürek, “Poetika”, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 473-474.

19 a.g.e., s.474.

20 a.g.e., s.159.

"Dindar adam tevekkülü, rikkatle, herkese

*İsâ'yı çarmihında uzaktan hatırlar."*²¹

Yahya Kemal'in de burada bahsettiği teslimiyetin en önemli yönü "vecd hâli" ve sanatsal mesafe (aesthetic distance)²²sidir.

Rodin'in de dediği üzere sanatçı bir şeyi icat etmez sadece var olanı farklı bir göz ve dikkatle bulup ortaya çıkararak keşfeder.²³ Bu bağlamda sanat ve sanat eseri aslında yaratıcının bize bir armağanı olarak doğada gizlidir. Bu durum Nurettin Topçu'nun da izah etmeye çalıştığı tasavvuftaki temaşa fikriyle doğrudan ilintilidir. Yaratıcı melekeyi sanatçı şu birtakım süreçlerden geçerek verime(sanat eseri) dönüştürür. Graham Wallas *Düşünme Sanatı*²⁴ adlı eserinde yaratma sürecini hazırlık(doğum), tasarlama(kuluçka), tenvir(aydınlanma), teyid(doğrulama) olmak üzere dört kısma ayırır ki buradaki *"aylarca gezindim yıkık ve şaşkın"* ifadesi yaratım sürecinin hazırlık dönemini ifade eder. *"Benliğim bir kazan ve aklım kepçe."* dizesi ise tasarlama(kuluçka) dönemini işaret eder. Bu safhada sorgulama ve eleştiri en üst düzeydedir. Sorgulama devam ederken eşyadan uzaklaşmaktadır. Burada eşya dünyevî unsurları temsil etmektedir ve aynı zamanda insanoglunun acizliğine vurgu yapılmıştır:²⁵

"Niçin küçülüyor eşya uzakta?

Gözsüz görüyorum rüyada, nasıl?

Zamanın raksı ne, bir yuvarlakta?

Sonum varmış, onu öğrensem asıl?"

Eşyanın uzakta küçülmesi, insanın rüyada görebilmesi, bir yuvarlakta zamanın raks etmesi, ve sonluluk düşüncesi. Bu bölümde şair sorgulamaya devam etmektedir. Maddeden metafiziğe doğru geçiş söz konusudur. Bunun içindir ki eşya küçülmektedir. Şair, sonsuzluğa taliptir. Bu sonsuzluğu Necip Fazıl'da mâverâilik veya öte düşüncesi şeklinde dönüşümünden sonra sık sık görmekteyiz. Şairin "Suda ezel fikri, ebed duygusu.", "Dipsizlik gölü", "Bircik meselem, Sonsuza varmak...", "Hayattan muhacir, eşyadan öksüz?", "Bir zerreciğim ki, Arş'a gebeyim" vb. ifadelerin hepsinde maddeden uzaklaşma ve sonsuzluğa talip olma söz konusudur. Özellikle "Hayattan muhacir,

21 Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbeimiz*, 5. Baskı, İstanbul 1974, s.91.

22 Okuyucunun veya sanatçının esere ya da şiire belli bir mesafeden yaklaşması ve eserin özgünlüğünü bozabilecek yaklaşımlar sergilememesi. (J.A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Fifth Edition, West Sussex-UK 1913, p.11.

23 John Adair, *The Art of Creative Thinking*, Kohan Page, London and Philadelphia, 2007.

24 Graham Wallas, *The Art of Thought*, Harcourt, Brace, 1926.

25 Sezai Karakoç, sanatçıyla eşya arasındaki münasebeti şu şekilde tanımlar: "*Sanatçı eşyayla savaşacak, dövüşecek, barışacaktır. Ona yenilecek, ya da onu yenecektir bu savaşımında. Ama, ne olursa olsun, yenilgisi yenilgiye, yenilgisi de yengiyi benzemelidir. Öyle ki sonunda, onunla nesne arasında bir kan tutmasındaki bağ gibi kopmaz bir ilişki doğmuş olsun. Onun kanı nesnenin kanına nesnenin kanı onun kanına karışsın.*" (Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları 1-Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 42.)

eşyadan öksüz?” dizesiyle maddecilik reddedilerek metafizik yönelim en veciz ifadesini bulmuştur. Nurettin Topçu’da bu anlayışı bu bağlamda “bizi şiire olduğu kadar mistik hayata da yükseltecek şey iç hayatımızın tabiatüstü karakteridir.”²⁶ demektedir. Estetik anlamda da şayet estetiğin en temel unsuru olarak anlamı alırsak bu dizeleri estetik açıdan başarılı olarak nitelendirebiliriz. Zira şairin kendisinin de belirttiği üzere şiirde his ve fikir olmak üzere iki büyük unsur vardır. Bu unsurlar Necip Fazıl’n “Kütük” olarak adlandırdığı muhtevayı oluşturur. Şair bu muhtevanın zarafetini ise estetik olarak tanımlayarak “estetik ve fonetik havanın birlikte oluşturduğu havaya da “nakış” der.²⁷ Fakat şair yine de bütün bu estetik form içerisinde sancıya selam yollamayı da ihmal etmez:

“Bir fikir ki, sıcak yarada kezzap,

Bir fikir ki, beyin zarında sülük.

Selâm, selâm sana haşmetli azap;

Yandıkça gelişen tılsımlı kütük.”

Aşkın sanatçılarda gördüğümüz Divan Edebiyatı geleneğinde de karşımıza çıkan acıdan mutlu olma Necip Fazıl’da da söz konusudur. Çünkü sanatçıdaki aşkınlık o derece ileri düzeydedir ki hedefe doğru giden yolda çekilen her çile kendisine bir ödüldür. Bu durum bariz bir şekilde ‘adanmış ruhlar’ı imler. Sıcak yarasında kezzap, beyin zarında sülük olan ve daima yanarak tekâmülünü deva ettiren bir sanatçının hâlâ “Selâm, selâm sana haşmetli azap;” demesini teslimiyeti en ileri düzeyde olan adanmış bir ruhtan vareste açıklamak mümkün değildir.

Şair kendisindeki değişimi, dönüşümü, metafizik âleme geçişteki sancıyı gösterebilmek ve bilmeçesine yol gösterilmesi için yalvarmaktadır. Göğün yedinci katındaki gizemler dünyasının kendisine malum olmasını istemektedir ve annesinin duasına teşnedir ve bu duanın boyut değiştirmesinde kendisine yardımcı olacağına inanmaktadır. İhtiyar ağaçtan da kendisine bir asâ kesmesini isteyerek artık elinde asasıyla sonsuzluk yolculuğuna doğru adım attığını işaret etmektedir.

Şiirin başka bir dörtlüğünde ise şair, çile ehlini betimlerken her şeyiyle tam bir teslimiyet içerisinde olduğunu, yorganın Allahsızların bile üzerini örten bir sığınak olduğunu fakat kendisinin tüm safiyeti ve açıklığıyla ortada kaldığını ifade etmektedir. Uykununsa katillerin bile yardımına koştuğunu, bir anlık her şeyi unuttuğunu ima ederek kendisinin diğer her şeyden olduğu gibi bundan da mahrum olduğunu ifade etmektedir. Teselli pınarı ise herkese şerbet akıtırken kendisine sadece kum dolu bir çanak vermektedir. Şair özellikle bu dizelerle çile ehlinin içinde bulunduğu çatışmalı ve trajik

²⁶ a.g.e., s.154.

²⁷ Necip Fazıl Kısakürek, “Poetika”, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 478-479.

durumu ortaya koymuştur. Daha sonraki dörtlüklerde de sanatçının sancısı devam etmektedir. Şair rüyalarda cinnet içer, hakikat yolculuğunda elinde sırrını aradığı güller patlamaktadır. Şair kendisindeki zihin karışıklığını özellikle "depreniş" ve "karınca sarayı" ifadeleriyle ortaya koymuştur. İçeriden bir şeyler kendisini kemirmektedir ve bu kemirmenin sonu yeni bir doğuşa gebedir.

Şair, mutlak hakikat yolculuğunda o derece uyarılmıştır ki bu durumu "Akrep nokta nokta ruhumu sokmuş," bu dönüşümü ise "Mevsimden mevsime girdim böylece" sözleriyle ifade etmektedir. Bu değişim ve dönüşümün ne kadar sancılı olduğunu ifade etmek için de fikir çilesinden büyük bir işkencenin ateşte ve cımbızda bile olmadığını belirtmektedir. Şairin özellikle bu dönüşümün tetikleyici unsuru olarak akrep kelimesini seçmesi kendisindeki dönüşümün ne derece keskin olduğunu vurgulamak içindir. Akrebin kendisini uyarması o derece etkilidir ki şairin mevsimi değişmiştir. Yani duyuş ve düşünüşü köklü olarak farklılaşmıştır. Şair "Fikir Sancısı"²⁸ adlı ikiliğinde de fikir sancısını kimselerin anlamadığından duyduğu rahatsızlığı dile getirerek herkesin çilesine yabancı olduğunu belirtmektedir. Yani bir çile ehli olarak içsel yolculuğunda yapayalnızdır. Ayrıca bu yolculuk çok uzun ve esrarlıdır.

Sanatçı büyük bir sancıdan sonra dönüşümün de değişimin de her şeyin kendisinde gizli bir düğüm olarak var olduğunu anlamıştır. Artık mesafelerden uzakta ve teşnesi olduğu menziline varmak istemektedir. Menzili sonsuzluktur. Ancak o zaman huzura kavuşacaktır. Zira bu menzil parçanın bütününe kavuşması vuslatı demektir. Fakat bu metafizik yolculuk uzun, dolaşık, karmaşıktır. Şairin her gece rüyasını yazan sihirbaza kendi önüne bir mavi ışık tutturması ise sonsuzluğa işaretler. Sanıcı ve çile devam etmektedir:

"Büyücü, büyücü ne bana hıncın?

Bu kükürtlü duman, nedir inimde?

Camdan keskin, kıldan ince kılıcın,

Bir zehirli kıymık gibi, beynimde."

Çile ehli daima rahatı bozulmuş bir hâldedir. Şair bu durumu ininde kükürtlü bir duman olması, camdan keskin kıldan ince bir kılıcın zehirli bir kıymık gibi sürekli beynine batması şeklinde imgeleştirmiştir. Ayrıca içinde bulunduğu ve içerisinden çıkmadığı durumu anlamlandıramadığından "Büyücü, büyücü ne bana hıncın?" diye sorgulamaktadır: Sanatçı ontolojik sancı içerisinde kıvrılırken "ben kimim" sorusunu sormaktadır:

"Lûgat, bir isim ver bana halimden;

28 Lâfımın dostusunuz, çilemin yabancı, / Yok mudur, sizin köyde, çeken fikir sancısı? Necip Fazıl Kısakürek, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 433.

*Herkesin bildiği dilden bir isim!
Eski esvaplarım, tutun elimden;
Aynalar, söyleyin bana, ben kimim?”*

Sanatçının İçinde bulunduğu durumun bir adı ve izahı yoktur. Sözlükten ve geçmişten kendisine yardım etmelerini istemektedir. Çünkü şair varlıksal(ontolojik) bir sancı içerisindedir. Sanatçının küçük dünyası(mikrokozmos) büyük dünyada(makrokozmos) kaybolmuştur. Kendisini tam olarak tanımlayıp kimliklendiremediğinden “ayna” metaforuna başvurarak ben kimim diye sorgulamaktadır. Zira Necip Fazıl’da ayna bireyin iç dünyasıyla yüzleşmesi ve hesaplaşmasıdır. Bir nevi otokontrol sistemidir. Necip Fazıl aynaya yüklediği bu vazifeyi özellikle “Aynalar Yolumu Kesti”²⁹ şiirinde çok açık bir şekilde ifade etmektedir. Ayrıca bu şiirin son bölümü tam bir yüzleşme ve geçmiş hataların sadece bir ‘heves’ten ibaret olduğunu belirtmesi açısından da kendisindeki dönüşüm bağlamında önemlidir:

*“Aynalar, bakmayın yüzüme dik dik;
İste yakalandık, kelepçelendik!*

(...)

*Çıkamam, aynalar, aynalar zindan.
Bakamam, aynada, aynada vicdan;
Beni beklemeyin, o bir hevesti;
Gelemem, aynalar yolumu kesti.”*

Şair, sırtında çok büyük bir yük hissetmektedir. Bu durumu kendisini

“Arzi boynuzunda taşıyan öküz?” ve *“Belâ mimarının seçtiği arsa;”* sıfatlarıyla nitelendirerek izah etmektedir. İlgili dörtlüğün son dizesinde ise *“Hayattan muhacir, eşyadan öksüz?”* ifadeleriyle teslimiyetini dile getirmektedir. Bu teslimiyeti Orhan Okay şu şekilde izah etmektedir:

*“(...) Ezen bir kâinatın değil, ezilen ve bu ezilme karşısında isyan etmeyen, teslimiyet gösteren, adeta yalvaran insanın dilini, ifadesini verir. İnsan için kullanılan sıfatlar yıkık, şakın, deli gibi şurardan mahrumiyet gösteren kavramlardır.”*³⁰

Orhan Okay’ın da vurguladığı Necip Fazıl’ın Çile şiirindeki bu durum Nurettin Topçu’nun vecd veya aşkınlık kavramlarıyla da izah edilebilir. Zira aşkınlığı yakalamış olan ve kendisini bu dünyadan tecrit etmiş olan çile ehlinin sancıları artmış ve diriliş yaklaşmıştır. Sancı ve yeniden doğmak arasında gelgitler şeklinde çaresizlik içerisindeki “insanoğlunun trajedisi”³¹ne vurgu

29 Necip Fazıl Kısakürek, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 271.

30 M. Orhan, Okay, *Necip Fazıl-Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s.113.

31 *a.g.e.*, s.112.

yapılmıştır. Bu durum da Nurettin Topçu'daki ikilik-çatışma kavramıyla ilintili olarak değerlendirilebilir. Zira Nurettin Topçu "İnsanda ikilik bulunduğu dair inanca dayanmayan çilecilik olamaz."³² görüşündedir.

*"Ben ki, toz kanath bir kelebeğim,
Minicik gövdeme yüklü Kafdağı,
Bir zerreciğim ki, Arş'a gebeyim,
Dev sancılarının budur kaynağı!"*

Sanatçı bu dizelerde güçlü-güçsüz, büyük-küçük tezatlığından istifade ederek şiirin anlam ve etki gücünü artırmıştır. Toz kanath bir kelebeğin sırtına Kafdağı'nı yükleyerek kırılğanlığı doruk noktaya taşımıştır. Bir zerrenin arşa gebe olması tezadıyla da sancının büyüklüğü ve sonsuzluk duyusu vurgulanmıştır. Ayrıca toz kanath bir kelebek ve Kafdağı ifadeleriyle şiire hem masalsılık hem de resimsellik katılmıştır.

Sanatçı sonunda dış âlemde aradığı hakikati ve iniş çıkışları iç dünyasında bulmuştur. "Gözümü yumdukça gördüğüm nakış." ifadesiyle de içsel yolculuğa yönelmekle birlikte karşılaştığı ahengi vurgulamıştır.

Şair de hakikat öyle keskin bir şekilde kendisini göstermiştir ki dönüşüm âdeta gece vakti bir hendeğe düşercesine gerçekleşmiştir. Bu sayede şair hem geçmiş zamanın hem de geleceğin sırrına vâkıf olmuştur. Mâverâ³³dan sesler duyulmaya başlamıştır:

*"Açıl susam açıl! Açıldı kapı;
Atlas sedirinde mâverâ dede.
Yandı sırça saray, ilâhî yapı,
Binbir âvizeyle uçsuz maddede."*

Şair hakikat ile müjdelenen ince adeta bir masal dünyasına girer gibi sırların kapıları açılmış ve "mâverâ dede" kendisini karşılayarak sonsuzluğa doğru içsel yolculuk başlamıştır. Şair bu bölümde metafizik unsurları masal havası içerisinde vererek şiirin etki gücünü artırmıştır. Bu sayede somuttan soyuta doğru gidişatı da resimsel olarak ihsas ettirmektedir. Büyük sancıların ardından sonunda doğum gerçekleşmiştir. Sanatçı mutlak hakikati arama yolunda mutlak hakikat olan Allah'ına kavuşmuştur:

32 Nurettin Topçu, İsyân Ahlâkı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s.155.

33 "mâverâ" kelimesi bir şeyin ötesi, arkası anlamına gelmektedir. Bu kelime Necip Fazıl'ın şiirlerinde daha ziyade "görülen âlemin ötesi" anlamında, bu dünyadan kendini tecrit için kullanılmaktadır ve sonsuzluk âlemi, öte âlem anlamlarına gelmektedir. Örneğin "Tâ Mâveradan" şiirine "Rüzgâr öyle esti, öyle esti ki, / Her şey uçup gitti, kaldı Yaradan." diye başlar ve şiirini "Seni çağırın var, tâ mâverâdan!" diyerek bitirir; yine "Onlar", "Çile" vb. birçok şiirinde de kendisi için özel bir anlam ifade eden bu kelimeyi görmek mümkündür.

“Atomlarda cümbüş, donanma, şenlik;

Ve çevre çevre nur, çevre çevre nur.

İçiçe mimarî, içiçe benlik;

Bildim seni ey Rab, bilinmez meşhur!”

Tam teslimiyetin gerçekleşmesiyle çevre çevre nur, iç içe mimari ve iç içe benlik hepsi şaire Allah’ı zikretmektedir. Parça bütüne kavuşmuştur, dinginlik hâsıl olmuştur, ahenk doruktadır:

“Nizam köpürüyor, med vakti deniz;

Nizam köpürüyor, ta çenemde su.

Suda bir gizli yol, pırıltili iz;

Suda ezel fikri, ebed duygusu.”

Tam teslimiyet ve dönüşümden sonra şair her yerde artık yaradılışın izlerini görmektedir. Bu durum yine Nurettin Topçu’nun da vurguladığı ve tasavvufta önemli bir kavram olan “temaşa”³⁴ yı imler. Bu içsel yolculukta şairi ezel fikri ve ebed duygusu sarmıştır. Doğaya baktığında, med vakti denizde, insanın vücudunda her yerde ve her şeyde Allah’ı temaşa etmektedir. Bu durum Nurettin Topçu’da mistik vecd³⁵ bahsinde ele alınmaktadır. Ona göre “temaşa” hem sanatçıda hem de mistikte görülebilir. Bunun en güzel örneklerinden birini Mevlânâ’da görebiliriz. Çünkü Mevlânâ “estetik bir hayat ortaya koyan” mistiktir. Vecd konusunda ise mistik vecdde olduğu gibi sanatçının vecdinde de her türlü arzuya kayıtsızlık³⁶ olduğunu vurgulamaktadır. Hem “temaşa” hem “vecd” bahsinde vurgulanan mistik yolculuk “Çile” şiirinin bütününde de çok açık bir şekilde görülmektedir. Bu mistik yolculuğun sonunda sanatçı “Mutlak Hakikat”a ererek sanat anlayışı da bütünüyle başkalaşmıştır:

“Kaçır beni âhenk, al beni birlik;

Artık barınmam gölge varlıkta.

Ver cüceye, onun olsun şairlik,

Şimdi gözüm, büyük sanatkârlıkta.”

Şairde sanatsal anlamda daha büyük değişim ve dönüşüm gerçekleşmiştir. Artık kendisini hakiki sanata kendi tabiriyle ‘büyük

34 “Temaşa” kavramı aşında zevkle hayranlıkla bir şeyi seyretme izleme anlamına gelirken hem Nurettin Topçu’da hem de Necip Fazıl’da tasavvuftaki ‘maddi ve manevi âlemlerdeki ilahî güzellikleri, Allah’ın tecellilerini seyretme’ anlamıyla kullanılmıştır.

35 Bu kelime Nurettin Topçu’da İlahî aşkla kendinden geçme, istiğrak hâli anlamında kullanılmıştır. Araç içerisinde de yanlış anlamalara sebebiyet vermemek için kelimenin Fransızcası olan “extase” verilmiştir. (Nurettin Topçu, İsyân *Ahlâkı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s.159.)

36 *a.g.e.*, s.159.

sanatkarlık'a adanmıştır. Gölge varlığa değil asıl olana taliptir. Yaradılışın ahengine ve Allah'ın birliğine inanarak yeniden var olmuştur. Artık ona göre sıradan bir şair olmak cüceliktir; Necip Fazıl kendisindeki bu dönüşümü "Tam Otuz Yıl"³⁷ adlı şiirinde henüz kendilik bilincinde olmadığını belirterek, boş ve anlamsız geçen yıllarından rahatsızlığını dile getirmektedir. Onun için otuz yılın sonunda hakikat yolculuğu başlamıştır ki yeni hayatı âdeta uyanış veya diriliş olarak nitelendirilebilir. Ve yine yaşam çizgisindeki bu köklü değişim sanatına da sirayet etmiştir. Sanat çizgisindeki bu değişimi ise en belirgin olarak "Sanat"³⁸ şiirinde görebiliriz. Sanat şiirinde hakiki sanatın Allah'ı aramak olduğunu, gerisinin boş işler olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda sanatındaki mâverâilik birçok şiirinde yer almaktadır. Gökte Samanyolu'na ve yerde dipsizlik gölündeki incilere talip olması öte(mâverâ) fikrinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira şair somuttan ziyade soyuta, sonludan ziyade sonsuza taliptir. Kendisindeki bu soyut ve sonsuzluk fikrini ve duygusunu tetikleyen biricik unsur kayıtsız ve şartsız Allah'a teslimiyetidir:

"Gökte samanyolu benim olmalı;

Dipsizlik gölünde, inciler benim."

Çile ehlinin en büyük savaşımı eskilerin cihad-ı ekber(büyük savaş) dediği bireyin kendi iç dünyasıyla olandır. Şair de bu minval üzere kendileriyle savaşanlar³⁹ dandır. Nefsiyle olan mücadele de yanmak ve yok olarak yeniden dirilmek arzusunda. Ona göre sonsuzluk ancak Bir ve Tek'e ulaşmakla mümkündür. Menzile varmak için biricik şart ise bireyin kendi nefsinin önünde diz çökmesidir. Nefsiyle olan savaşımını kazanan birey mutlak anlamda irade hürriyetine kavuşarak özgürleşecek ve kölelikten kurtulacaktır:

"Diz çök ey zorlu nefis, önümde diz çök!

Heybem hayat dolu, deste ve yumak.

Sen, bütün dalların birleştiği kök;

Biricik meselem, Sonsuza varmak..."

Bu sayede 'Hayattan muhacir ve madden öksüz' olan bireye sonsuzluk kapıları sonuna kadar açılacaktır ve şair arınmış bir şekilde mâverâyâ giden kutlu yolculukta "Tekten de tek, bir tek, tek başına tek; O var!" diyecektir.⁴⁰

37 "Tam otuz yıl saatim işlemiş, ben durmuşum/Gökyüzünden habersiz, uçurtma uçurmuşum..." Necip Fazıl Kısakürek, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 35.

38 "Anladım işi, sanat, Allah'ı aramakmış;/Marifet bu, gerisi yalnız çelik-çomakmış..." a.g.e., s. 39.

39 Kendileriyle Savaşanlar: Stefan Zweig'in Hölderlin, Kleist ve Nietzsche'nin hayatlarındaki bitmek bilmeyen bir iç mücadeleyi anlattığı kitabı.

40 Necip Fazıl Kısakürek, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 32.

c. Sonuç

Şiirin bütününde Nurettin Topçu'nun "Estetik İman" bahsinde ortaya koyduğu ilkelerle büyük oranda bir örtüşme olduğunu görmekteyiz. Nurettin Topçu'nun ikilik olarak ifade ettiği 'bedeni hayat' ile ruhî hayat' arasındaki çatışmanın Necip Fazıl'ın çile şiirinde de en ileri seviyededir. Yine Nurettin Topçu'nun vecd ve temaşa kavramlarının Necip Fazıl'ın şiirinde de anlamsal boyutta önemli bir yer teşkil ettiği görülmektedir. Ayrıca Necip Fazıl'ın özellikle Abdülhakim Arvası'nın fikirleri doğrultusunda büyük bir dönüşüm yaşamasından sonra sanatında metafizik, metapsişik ve spritüel⁴¹ unsurların arttığını, daha önceki şiirlerinde sıkça yer alan patetik ve korku dolu unsurların gittikçe daha dingin ve huzur dolu unsurlara yerini bırakmaya başladığını görmekteyiz. Yani Nurettin Topçu'nun ifadesiyle sanatçının hedeflediği mistik hayat gerçekleşmiştir.⁴² Nurettin Topçu, sanatçıyı çilekeş dindara benzetir ki bu sıfat Necip Fazıl'da da kendini göstermiştir.⁴³ Dönüşüm tamamlanmıştır. Artık sorgulama ve varoluşu anlamlandırma çabası mistik bakış açısıyla devam etmektedir. Fakat Nurettin Topçu'nun ifade ettiği üzere "*sanat bize mistik bir hayatın tercümesini verebilir; mistiklik ruhtadır, bu bir yaşantı, bir içsel tecrübedir.*"⁴⁴ Tabii Necip Fazıl'daki mistik hayata ve soyuta olan yönelimi sadece dönüşümüne bağlamak da hata olur. Çünkü Necip Fazıl'da tekke ve halk şiiri etkisi gençlik yıllarından itibaren görülmektedir. Zira, 1922 tarihini taşıyan ve 1924 senesinde *Millî Mecmuâ*'da yayımlanan "Nefesten Çılgığa" şiirindeki başarısından ve estetik zevki yakalayışından dolayı Ahmet Haşim kendisine "Çocuk, bu sesi nereden *buldun sen?*" demiştir. Bununla birlikte bu şiiri de bir nefesle başlayıp çılgılla biter.⁴⁵ Yine Necip Fazıl'daki mistisizm⁴⁶ plastik sanatların arasından süzülerek gelir ve gittikçe estetik bir hâl alır ve sonunda parçanın bütüne kavuşmasıyla mükemmellik kazanır.

41 Spiritüalizm: İnsan hakkında kıymet hükümlerini insanın iç dünyasındaki değerlere göre veren bir dünya görüşü. (M. Orhan, Okay, *Necip Fazıl-Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s. 65).

42 Daha sonra bu vuslat anını Necip Fazıl 1939'da yazdığı "Sanat" şiirinde "*Anladım işi, sanat Allah'ı aramakmış;/Marifet bu, gerisi yalnız çelik -çomakmış...*" şeklinde ifade edecektir. (Necip Fazıl Kısakürek, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017, s. 39).

43 Nurettin Topçu, İsyân Ahlâkı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 155

44 *a.g.e.*, s. 163.

45 Şiirin ilk ve son iki dizesi şöyledir: Duvara bir titiz örümcek gibi, / İnce derterimle işledim bir ağ (...)
Eserim duvarın bir köşesinde;/Dışarıda çılgımlım geziyor dağ dağ. (M. Orhan, Okay, *Necip Fazıl-Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s.48.

46 "Mistisizm, insanın, kendisinden üstün tanıdığı bir varlık veya kavram içinde kendi varlığını yok etmesi, eritmesi demektir." Mistisizm'i bu şekilde tanımlayan Orhan Okay devamında mistisizmin sadece dinî anlamda olmadığını Allah, tabiat, sanat eseri veya aşk karşısında da olabileceğini belirterek bu mistik duyuşun harikulade bir varlık veya hadise karşısında duyduğumuz bir vecd ve temaşa hissiyle beraber gelebileceğine vurgu yapar.(M. Orhan, Okay, *Necip Fazıl-Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s.62.) İşte Necip Fazıl'da da mistisizm Nurettin Topçu'nun eserinin "Estetik İman" kısmında belirttiği üzere vecd ve temaşa ile birlikte gelmiştir. (Nurettin Topçu, İsyân Ahlâkı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s.157-159)

Netice itibarıyla Necip Fazıl örneğinde görüldüğü üzere kıyas yoluyla çıkarımda bulunabiliriz ki 'büyük sanatkâr' çilesini doldururken Nurettin Topçu'nun da ifade ettiği gibi *"yürüyüşüne engel teşkil eden bütün bedenî ve iradî güçleri yıkarak ilahî varlıkla birleştirmesi"* ni en iyi idrâk edendir.⁴⁷

47 a.g.e. , s.155-156.

Kaynakça

- Adair, John, *The Art of Creative Thinking*, Kohan Page, London and Philadelphia 2007.
- Beyatlı, Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, 5. Baskı, İstanbul 1974.
- J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Fifth Edition, West Sussex-UK 1913.
- Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları I-Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, 8. Baskı, İstanbul 2017
- Kısakürek, Necip Fazıl, Çile, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2017.
- Okay, M. Orhan, *Necip Fazıl-Sıcak Yarada Kezzap*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.
- Topçu, Nurettin, *İsyân Ahlâkı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.
- Wallas, Graham, *The Art of Thought*, Harcourt, Brace, 1926.

Ömer Lekesiz 'in "Sanat Nazariyesi" Üzerine İnceleme

An Analysis of Ömer Lekesiz's "Theory of Art"

İbrahim ARPACI*

Öz

Ömer Lekesiz, uzun yıllardır sanat kuramı üzerine düşünen, eserler kaleme alan mütefekkir bir şahsiyettir. Makalemizde Ömer Lekesiz 'in "Sanat Ve", "Sanat Bizim Neyimize?", "Sevgili'nin Evi Kâbe Simgeciliği", sair zamanlardaki gazete yazıları ve çeşitli platformlarda yaptığı konuşmaları esas alarak kendisinin sanat üzerine düşüncelerini ele almaya çalıştık. Bu bağlamda sanatın bir disiplin olarak ilk çıktığı batılı referansları; daha özelden ise bunu nazariyata (kurama) dönüştüren ilk dönem felsefeciler olan Aristoteles, Platon ve Kant'ın sanat görüşlerini ele almak sureti ile Ömer Lekesiz 'in sanat üzerine ortaya koyduğu düşünceleri yer yer batılı sanat anlayışıyla karşılaştırmalı olarak inceledik. Bunun yanında Lekesiz 'in batılı sanat üzerine tespitlerine yer vererek Müslüman dünyasının nasıl bir sanat anlayışına sahip olduğu ve sanatsal açıdan neye sahip olması gerekliliği şeklindeki düşüncelerine yer vererek, kendisinin şahsında İslam sanatının, sanatın her alanında nasıl bir kompozisyon içerisinde bulunduğunu ortaya koymaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Ömer Lekesiz, Nazariyat, Kuram, İslam sanatı, batı sanatı

Abstract

Ömer Lekesiz is an intellectual who has been working on the concept of art and has published a number of works on the subject. This article will discuss Ömer Lekesiz's assessments on the concept of art, based on his books, namely "Sanat Ve" (Art, And?), "Sanat Bizim Neyimize?" (Who Needs Art?), "Sevgili'nin Evi- Kabe Simgeciliği" (The House of the Beloved- Kaaba Symbolism), and newspaper columns he penned over a period and speeches he delivered on the subject in various platforms. In this context, the article examines the western framework in which art first emerged as a discipline;

* TRT Yapım Sorumlusu

and makes a comparative analysis between Ömer Lekesiz's thoughts on art and the western understanding of arts, by discussing views on art by early philosophers, such as Aristotle, Plato and also Kant. In addition, by examining Lekesiz's observations on the western form of art, and by discussing the Muslim world's understanding of art, and what the Muslim world needs to accomplish with regard to art, the article aims to put forth, in the person of Ömer Lekesiz himself, the composition in which the Islamic art exist in all forms of arts.

Keywords: Art, Ömer Lekesiz, Theories, Hypothesis, Islamic Arts, western arts

I.

“Sanat, farklı dönemlerde farklı biçimlerde algılanan ve yorumlanan bir alandır.”¹ Bundandır ki Sanat'ın, sanat ile meşgul olan herkes tarafından bir tanımı yapılır. Bu yüzden belirli formlar dışında herkesin tamamen üzerinde ittifak ettiği bir sanat tanımından söz etmek güçtür. Sanat'ın ne olduğu konusunda kesin bir yargı ifadesi kullanmak uzun zamanlar boyunca ne olduğu üzerine tartışan, fikir beyan eden düşünürlerin bu verimli tartışmalarını görmezden gelmek anlamına gelir. Öyle ki, sanatçılar, felsefeciler, tarihçiler, edebiyatçılar ve diğerleri; hepsi kendi disiplinleri etrafındaki gerçeklikten ya da güzellik (estetik) açısından bir değerlendirme yapmak sureti ile sanata çeşitli tanımlamalar getirmişlerdir. Özellikle Avrupa'daki ilk dönem felsefeciler sanat üzerinde ciddi tartışmalar yapmışlar, önemli çıkarımlarda bulunmuşlardır.² Bunların başında ise Aristoteles ve Platon gelmektedir. Platon ve Aristoteles'ten sonraki gerek batılı gerekse doğulu düşünürler, sanat ve estetiği ele alırken bu iki şahsiyetin düşünce dünyaları üzerinden bir çıkarsamada bulunmuş ya da kendi tanımlamalarını ortaya koymuşlardır.³

Platon ve Aristoteles, sanatı duyumsama merkezli bir anlayışla tanımlarken daha sonraki felsefeciler bu kavramı doğanın bir yansıması olarak ele almıştır.⁴ Kant da bu düşünceyi olgunlaştırarak sanatı yapay ve doğal olarak iki kısma ayırmıştır.⁵ Yani doğanın ortaya koydukları güzellikler doğal sanat, doğa dışında ortaya konulan, insanın kendi yaptıkları da yapay sanat olarak karşılık bulmuştur. Kant'a göre bu ikili

- 1 İsmail Tunalı, “Sanat Ontolojisi”, Önsöz, İnkılap Yayınları. 1. Baskı. 1971.
- 2 Soulman, Greacmiss, “Me and Art”(Ben ve Sanat) Çev: Ali Paksoy, Yedi Yıldız Yayınları, İstanbul, 2017. s. 112; Muhammet Enes Kala, Erdem ve Ödev Ahlaklarına Yeni Yaklaşımlar: David Ross ve Alasdair MacIntyre, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, 2015, ss. 133-135.
- 3 Tamer Kavuran, Bayram Dede, *Platon Ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı Ve Yansımaları*”, Sanat Dergisi, Sy.23, s. 47.
- 4 Kavuran, a.g.e. s. 56-57.
- 5 İsmail Tunalı, “Estetik”, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984. s. 314.

ilişkide öncelik doğanıdır.⁶

Batı sanat felsefesinin temelini oluşturan, onu sistemleştiren kişiler olarak kabul edilen Aristoteles, Platon ve Kant'ın bu yaklaşımları aynı zamanda batılı sanat anlayışının da mümessili ve nüvesidir.

İslami anlayışta ise sanat, "bir şeyi ustalıklı yapabilme melekesi, bir duygunun, hayalin ve güzelliğin ifade edilmesi maksadıyla başvurulmuş usullerin tamamı"⁷ olarak açıklanır. Önemli dil bilimcilerimizden Şemsettin Sami ise sanatı "İhtiyâcât-ı beşeriyeden birinin imali hususunda mümârese ile öğrenilen ve icra olunan mübah iş"⁸ şeklinde tanımlar.

Batılı sanat anlayışı ile İslam sanat anlayışı tanımları üzerinden yüzeysel bir okuma yaptığımızda sanat kavramına yüklenen bir anlam farklılığının olduğunu görebilmekteyiz. Batılı sanat anlayışı sanatı duyumsama ve hissetme kabilinden ele alırken,⁹ İslam sanat anlayışı sanatı, duygu esası değil de, belki onu da kapsayan şekilde daha çok beşeri, zanaatsal bir tanım olarak tarif eder ve anlar. Ömer Lekesiz'in sanatın tanımsal formuna yaklaşımı da bu şekildedir. Ona göre bizdeki sanatın icrası daha çok bir ihtiyaçtan kaynaklıdır. Sanatı ortaya çıkaran şey bizâtihi ihtiyacın kendisidir. O, örneğin hat sanatının Kur'an yazımı ile başlayıp, şahnâmeler, mesnevilerle, miraçnamelerle, gelişen Selatin camilere yazılan yazılarla ortaya çıkma imkânı bulan bir uğraş olduğunu söyler. Bu durumu şöyle bir kuramsal ifade ile açıklar: "Hat, ayetin (işaretin) işaretlenmesinden ibarettir.¹⁰ Diğer bir söyleyişle resim gerçekliğin iması ise hat ima'nun inhasıdır" der.¹¹ Ebû Hayyân et-Tevhîdî, bu tespiti destekler nitelikte sanatın var olanı ortaya koyarak ona bir tanım vermek sureti ile var olanı işaretlendiğini söyler.¹²

Kant'ın doğal güzellik olarak tanımladığı sanat, aslında Lekesiz'in kişinin ya da tüm varlıkların öz cevherinde var olduğunu söylediği şeydir. Fakat konuyu ele alış paradigmaları birbirinden farklı olması sanata yükledikleri anlamları da farklılaştırmaktadır.

Lekesiz'e göre hattat, şair ya da başka bir sanat ehli "haydi ben de şahane

6 Beatrice Lenoir, "Sanat Yapıtı", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003. s. 93.

7 Mehmet, Doğan, "Doğan Sözlük", Pınar Yayınları, 22. Baskı. 2011. s. 1007.

8 Şemsettin Sami, *Kamus-i Türkî*, Yeditepe Yayınevi, 2016.

9 Kant'ın doğaya atfederek tanımladığı sanat anlayışı, doğa ve sanat yapıtlarındaki güzellik değildir. "Onun asıl ilgi alanı insanın sahip olduğu güzellik ve yücelik duygusunun düşünce bakımından yapısıdır." (Heinz Heimsoeth, Immanuel Kant'ın Felsefesi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, S. 166.) Bu yüzden doğal sanat dediği anlayıştan İslami sanat kavramındaki gibi var olan bir güzelliğin ortaya çıkması şeklinde algılanmamalı.

10 Ayet kelimesinin anlamlarından biri de "işaret"dir. Lekesiz, kendisi de bir işaret olan ayetin, hat sanatının kendi yazımsal disiplini içerisinde belirli bir forma bürünmesini de yine işaretin işaretlenmesi olarak tanımlamaktadır.

11 Ömer Lekesiz, "Sanat Bizim neyimize?", Profil yayınları, 1. Baskı, 2013. s. 9.

12 Ebû Hayyân et-Tevhîdî, "el-Mukâbesât", Tenkid: Muhammed Tevfik Hüseyin, el-Mubaa, Bağdat, 1970. s. 41.

eser patlatayım” diye ortaya çıkmamıştır. Bir ihtiyacın gerekliliğinin, o kişide kabiliyeti ölçüsünde onu o ihtiyacın kaldırılmasına ya da giderilmesine sevk ettiğini söyler. Kendi ifadesi ile “Yunus Emre, cihan bir sanatkâr görsün” diye şiir söylememiştir.¹³ Bundandır ki Lekesiz, bizdeki sanatın faydaya müteallik olduğunu, dolayısı ile ortaya çıkan her ihtiyacın bir şekilde giderilmesine matuf olarak ortaya çıktığını, sanatın kendi dönemi itibari ile bir geçerlilik taşıdığını ve bir başka dönemde farklı paradigmalarda farklı bazı gereksinime ihtiyaç duyduğu için bu sefer de yeni bir kuramla o ihtiyacın giderilmesi esasiyeti olduğunu söyler. Devamla, bunun da haliyle tüm dönemlere hitap eden bir poetik yaklaşımı da gereksiz kıldığını iddia eder. Bu durumdan dolayı da yeni bir nazariyata (kurama) ihtiyaç duyulması gerektiğini, sanatla ilgili olarak yeni bir sanat anlayışının inşasının gerekli olduğu, batının ortaya koyduğu sanat anlayışının bizim anlayışımızla bir ilgisinin olmadığı görüşündedir. Başka bir ifade ile İslam sanat anlayışında sanatın kendisi nesne iken, batıda özne olduğunu ve batı sanat anlayışında sadece haz almak gayesi ve şartı arandığını ifade eder.¹⁴ Batı'nın sanat anlayışını yaptığı bir tanımlama ile ortaya koyan Nejat Bozkurt, “anlık bir haz dahi uyandırıyor ise bu sanatın geçerliliği için yeterli bir sebeptir. Nihayetinde sanat eseri amaçlılık kavramından yoksun olandır. Herhangi bir fayda gözetmez.”¹⁵ der.

Sanata batılı anlamda bir tanım getirmek isteyenler, zaten onu tanımlarken sanat ifadesinin kökeni üzerinden bir tanımlamayla bunu yaparlar.¹⁶ Oysa Lekesiz'e göre problem tam da burada başlar. Çünkü başkasına ait olan bir kelimeyi yine kendilerine ait olan bir nazariyat ile doldurdıklarında binaya giriş için nereden kapı açarsan aç hep onların kuramlarının içerisinde kalınacaktır. Oysa Lekesiz, “bizler kendi kuramlarımız üzerine bir sanat anlayışı inşa etmek istiyorsak önce kendi kavramlarımızı oluşturup ardından da yolu yapacaklarımıza göre değil asıl (yap(a)mayacaklarımıza göre belirlememiz gerekir.”¹⁷ der.

Aslında Lekesiz'in bu yaklaşımı bize göre İslam teatisine uygun bir yaklaşımdır. İnsan özüyle yani cevheri ile doğar, beşer perdesinde yaşadığı hadiselerle göre kabiliyetleri gelişim kazanıp dönüşüm yaşar. “Meselâ, atmaca kuşu serçelere tasliti, zahiren rahmete uygun gelmez. Hâlbuki serçe kuşunun istidadı, o taslitle inkişaf eder.”¹⁸ Dolayısı ile Müslüman'ın sanat anlayışı kendisinde var olan cevherin herhangi bir dış etkenin ona müdahalesi ya da onu harekete geçirmesi ile ortaya çıkan bir kazanım şeklindedir.

13 Ömer, Lekesiz, “Sanat Bizim Neyimize?”, Profil Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 9.

14 Lekesiz, a.g.e. s. 10.

15 Nejat Bozkurt, “Sanat ve Estetik Kuramları”, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1995. s. 130.

16 Sözcüğün kökeni de zaten bu yönelimi göstermektedir. “Sanat sözcüğü Aisthanesthai (duymak, algılamak), aisthesisi (duygu, duyum) sözcüklerinden gelmektedir” (Dogan,1998: 15).Didem, Yıldırım, Delice, “Estetik Bir Yargı Olarak Güzel”, Giriş. Ankara Üni, dtcf Dergisi. Sayı. 43.

17 Lekesiz, a.g.e. s. 11.

18 Said Nursi, Bediüzzaman, “Risale-i Nur”, Envar Neşriyat, Bsk. 2014. İstanbul, 18. Söz, 2. Nokta. s. 232.

II.

Lekesiz, sanat nazariyesi ile ilgili olarak iki problemi önceler. Birincisi, yukarıda belirttiğimiz gibi, batıdan devşirilen sanat anlayışının bizim kodlarımıza ve sanat anlayışımıza uygun olmadığıdır. Bu durumun temel nedeni olarak dilin kullanım tarzı ve muhtevasını görür.¹⁹ Tıpkı Ludwig Wittgenstein'in dile mantıkla bakılması ve aslında insan diyaloglarındaki temel problemin dil problemi olduğunu ve insanların kullandıkları kelimelere yükledikleri anlamla ilgili olduğu düşüncesini taşıdığı gibi...²⁰ Çünkü o, doğru bir sanat perspektifinin öncelikle doğru kelimelerin doğru karşılığıyla ibtida edebileceğine inanır. İkinci olarak ise yaklaşımı ülkemizdeki sanat anlayışının batı sanatının normal batı formlarından da daha yozlaşmış bir haliyle taklitçiliğin yapıldığını bize hatırlatır. Bunun sebebini ise, ülkemizdeki sanatın karşıtlık ilkesi ile hareket ettiğini ve bu yüzden yerli olanın bu karşıtlıktan dolayı daha fazla gelenekçi ve muhafazakâr bir hal aldığı, bunun karşısında duran yapının da batı etkisinde batıya kendisini beğendirmeye yönelik, çağdaşlık saplantısı ile yereli küçümsediğini belirtir. Aslında bu her iki tutumun da sanatı kendi içinde kavrayamadıklarını, bilakis kendi arzularınca koşullanmış bir sanat anlayışı ile sanat yaptıklarını ifade eder. Bu nedenle sanat denilen şeyin bu karşıtlıktan ötürü henüz sanatın hiçbir alanında yerli yerine oturmadığı görüşündedir.²¹

Konuyu daha nesnel bir zeminden ifade etmek gerekirse Batı'da olup da bizde farklı bir sanat ontolojisinin belirlenmesine ilişkin önemli bir fikir ortaya koyar Lekesiz: "*Bizim sufi ontolojisine (metafiziğine) mahsus sanat yaptığımızı, Batı'nın ise sanata mahsus ontoloji yarattığını, bunun iki sanat arasındaki en belirgin fark, en belirgin güzellik ayrımı olduğunu söyleyebilirim*"²² der.

III.

Lekesiz, "*sanat şeriatın konusu değil insan oluşun konusudur*"²³ diyerek, insandaki üst ahlaki normları önceler ve bir nevi sanatı meydana getiren hassanın insanın duyu ve duygu²⁴ dünyasını da içine alan metafizik²⁵

19 Lekesiz, a.g.e. 78.

20 Ali Utku, "*Ludwig, Wittgenstein, Erken Döneminde Dilin Sınırları ve Felsefesi*", Doğu Batı Yayınları, 2014. s. 148.

21 Ömer Lekesiz, "*Sanat Ve*", Şule Yayınları, s. 9, İstanbul, 2017.

22 Yeni şafak, "Ontolojik Sanat ve Estetik", 11 Eylül, 2015, Cuma.

23 Lekesiz, a.g.e. s. 10.

24 Kant, duyu ve duyguların sanatın aslı özgesi olduğunu söyler.

25 Sanat kavramının kurucularından kabul edilen Platon, sanatla ilgili olarak; "*akıl sürekli değişen duygular karşısında kalıcı olduğunu bu yüzden de sanat kavramını asıl gerçeklikler gerçek gerçeklikler dünyası diye belirlediği aşkın dünyasına ait olduğu ve bu dünyayı o gerçeğin bir yansıması, gölgeler dünyası olarak belirtir. Böylece görüneni görünmeyenle açıklar. (Afşar, Timuçin, "Düşünce Tarihi", BDS Yayınları, İstanbul, 1992, s. 136.)* Diyerek, Lekesiz 'in salt olarak kast ettiği metafizik gerçeklikle uyum sağlar.

olduğuna işaret eder. Veri kaynağını ilahi kelimetullahtan, veri dolaşımını ise İslam Medeniyetinde kendisi için bir şematik çizdiği belirli şahsiyetlerin eşyaya yaklaşım tarzlarından alır. Bu yüzden ona göre sanat tek bir kişide ya da toplulukta terennüm eden şey değil; bilakis kişinin içinde yaşadığı kültürün sağlanması sonucu ortaya çıkan etkinlik olarak karşılık bulur. Ve bu kendisinin ifadesi ile “*Cervantes ile Attar’, Rilke ile Sezai Karakoç’u, Hafız ile Goethe’yi, Mustafa Kutlu ile Salinger’i karşı karşıya getirmez. Ancak onları yan yana getirir.*”²⁶

Maruz kalınan modernleşmenin çözücü amili olarak her ne kadar karşısına almasa da batılı referanslı şahsiyetlerini değil, doğunun hikemi derinlikli yaklaşımını önceler.²⁷

IV.

Lekesiz, zaman zaman metinlerinde kendi çağdaşları arasından sanat konusunda etkilendiği şahsiyetlere yer verir. Bu, bize Lekesiz’in sanat anlayışının nasıl şekillendiği ve kendi yerel sanat anlayışının da kombinesinin nasıl oluştuğu konusunda bir izdüşümü sağlar. O, sanat kavramı ile ilgili olarak öncelikle bu duruma, batılı anlamda neden sanat kavramımızın olmadığı sorusuyla başlar ve bizdeki sanatın (İslam sanatı) şiir, hat, minyatür, ebru, tezhip olduğunu belirtir. Bu anlamda sanatsal faaliyetler farklı iken sanatsal kuramın aynı olmasının düşünülemediğini belirtir. Dayanak olarak da şu örneklemede bulunur: “*Perspektifsizlik İslam sanatlarında belirleyicidir. Ama nedeni tam olarak açıklanamaz. Çünkü bu perspektifsizliğin bilimle açıklanması mümkün değildir. Bu durumda perspektifsizliği nasıl anlamalıyız diye sorulduğunda cevabı bilimde değil, bilgide aramamız doğru bir yöneliş olacaktır.*”²⁸

Elbette bilgi, bilimin ana ögesidir, fakat Lekesiz, gerçek bilginin İslam maneviyatı ile ve bunu temsil eden tasavvuf ile bilinebileceğini söyler.²⁹ Aslında Lekesiz’in bu yaklaşımı yeni bir yaklaşım değildir. Çünkü “*Mısırhlılar mimaride ve görsel tasvirlerde dini bazı sakıncalar nedeni ile perspektifi görmezden gelmişlerdir.*”³⁰ Lekesiz, daha sonra Batı’nın da kabul ettiği bu gerçeklik algısının insanlara kutsal kâse olarak dayatıldığı, oysaki asıl gerçek olanın, İbn-i Arabi’nin “*Yokluk bir hükümdür, mevcut bir şey değildir.*” sözünden hareketle, insan muhayyilesinin yok olanı (namevcudu) bile (kendi içinde) mevcut kılabileceğini ve dolayısıyla

26 Lekesiz, a.g.e. s. 11.

27 Lekesiz, a.g.e. s.79.

28 Lekesiz, a.g.e. s. 48.

29 Lekesiz, a.g.e. s. 25, 26.

30 S. Merve İlbak, “*Doğu Batı’nın Estetik Algısında Benzerlikler ve Farklılıklar*”, <http://www.tded.org.tr/dogu-ve-batinin-estetik-algisinda-benzerlikler-ve-farkliliklar-s-merve-ilbak>

dünyevi gerçekliğin beraberinde (yanında ya da içinde) başka gerçekliklerin birbirleriyle eş zamanlı olarak fahmedilebileceği görüşündedir.³¹ Bundandır ki, kendisi tek bir gerçeklik algısının olmadığını ve gerçeklik algısının özü aynı kalmak kaydıyla bakana, bakılana, zamana, mekâna, kültüre vs göre değişebildiğini söyler.

Onun bir nazariyat oluşturmak için öncelikle sanatın eşya ile ya da kavramlarla olan ilişkisini, mesafesini ya da birbiri ile olan rabitasını irdelediğimizde, Lekesiz, bizi metafizik bir kurgunun içine çeker. Aslında bu da kendisinin inanç çerperini oluşturan hikmet ve tasavvuf anlayışıdır.

V.

Sanatta aslolan gerçekliktir. Önemli olan bu gerçekliğin insana nasıl aksettiğidir ya da insanın bu gerçeklikte nasıl hemhal olduğudur. Sanat kuramının öncüsü olan Aristoteles, "duyuların kişiyi gerçeğe ulaştırdığını ve duyuların kişiyi eğittiğini ve dış dünya hakkında kesin bilgiler sunduğunu söylemek sureti ile bu duyu ve aklın ortaya koyduğu esere sanat adını verir."³² Aristoteles'in bu yaklaşımı ile ilgili olarak Lekesiz, duyu ifadesini önemser. Çünkü Lekesiz'e göre aslında o duyu değil, ilhamdır.³³ Lekesiz, Platon'un sanat anlayışı ile ilgili olarak, onun sanatın taklit ve duygusal yönüne takılı kaldığını söyler.³⁴ Nitekim Attar, Miskevey, Sühreverdi gibi şahsiyetler her ne kadar İslam düşüncesi temelinde bir sanat ve estetik tarifi yapsalar da³⁵ eserlerini incelediğimizde batılı bu filozoflardan izler görmemiz pekâlâ mümkündür.³⁶ Fakat Lekesiz tüm bunların bilgisine vakıf olsa da, sanatı ve estetiği taşıdığı mecra tamamen kendi tabiri ile "Sanat kendisi olmaklığı bakımından sanat olan şeydir" diyerek, her gerçekliğin bir sanat olduğu, dolayısı ile aslolan sanat yapmak değil var olan sanatı ortaya çıkarmak olduğunu savunur.³⁷ Yani sanat hakikati ortaya koyar, hakikat ise kendisini ifade edebildir. Dolayısı ile kendisini ifade edebilen kendi göstergelerini ortaya koyan her şey sanat tarifi içerisine girer. Belirli bir disiplin etrafında şekillenen örneğin, müzik,

31 Lekesiz, a.g.e. s. 58, 59.

32 Arda Denkel, İlkçağ Doğa Felsefeleri, İkinci Basım, Özne Yayınları, İstanbul, 1998, s.70.

33 Kur'an göre duyumsamak, kulak ve göz ile yapılan bir eylem değil kalp ile yapılan bir eylemdir. Bu yüzden Hac suresinde 46. Ayetinde şu ifade yer alır: "Yeryüzünde gezip dolaşmadılar mı ki, düşünecek kalpleri, işitecek kulakları olsun?" Lekesiz'e göre bu duyumsama tamamen kalbe gelen ilhamdır. (Lekesiz, a.g.e. s. 83.)

34 Kavuran, a.g.e. s. 53.

35 Eşyada ve insanda öncelikle hikmeti önceleyen varoluş hakikatini gerçek sanatkar olan Allah'ın ezeli ve ebedi ilminde gizli olduğu bu yüzden insanın kavradıkları sadece aks eden kadar olduğu bilgisi ile hareket etme eğilimindeki düşünce sistemi...

36 Werner Closseng, "Is art the truth?" (Sanat mı Hakikat mi?) Çev. Merve Kurt, Türk Edebiyatı Dergisi, sy. 422. s. 21.

37 Vehbi Büyür, "Türk Sanat Derneği Dergisi" sy. 8. S. 33

resim, heykeltıraş, minyatür edebiyat, tüm bunlar aslında tüm bu sanat tarifinin içerisinde kendi yapısı ile kaim belirli bir estetizm ile sunulan göstergeler olduğunu söyler.³⁸

Sanata bu denli metafiziksel³⁹ anlam yükleyen Lekesiz, Sanatı, “*Hallerin Çocuğu*” olarak tanımlar. Yani sanat denilen olgunun, “*örneğin şiir şeklinde dile dökmekten, surete aktarma şeklinde ele vermekten kaçınmadığımız ve bu kaçınmazlığı ihtira’, ibda’, yaratma düzeyinde (istidâdımız, istihkâkımız ve imkânımız oranında) sıradanlıktan çıkartarak, güzellik ağacına (bkz.: İbrahim Suresi, 14:24) altın bir dal olarak eklediğimiz şey*” olarak tanımlar.

VII.

“*Sanat, bilişsel ve duyuşsal sınırları zorlayarak, evreni ve içindeki insanı anlamlandırma ve anlamlı kılma çabasında, bilim ve teknoloji den hatta felsefeden bile rol çalmaktadır. Bazen basit bir melodi, sıradan bir çizim, gündelik bir heykel; toplumsal bilinç oluşturmada, felsefi ya da siyasal bir kuramdan, ilkedden, kişiden çok daha etkili olabilmektedir.*”⁴⁰

Sanat kuramı üzerine konuşulduğunda irdelenmesi gereken birincil başlıklardandır. Bunun sebebi ise sanatı disipline eden onu belirli bir forma kavuşturan şeyin ahenk olduğu görüşüdür.⁴¹ Bir bütünü teşkil eden parçaların veya unsurların estetik ölçüler içinde birbiriyle uyuşması anlamına gelen, çeşitli ilim ve sanat dallarında kullanılan terim⁴² olan ahenk, her ne kadar tanımında yer aldığı üzere bir sanat eserinin belirli bir uygunlukta bir araya getirilmesi olsa da aslında sanatı metafizik bir bakış açısıyla inceleyen Lekesiz için kader ile içkin bir kavramdır.

Lekesiz, hikmet denildiğinde ahenkten, ahenk denildiğinde ise hikmetten söz eder. Tanımda da ifade edildiği üzere ahenk, bir bütünü teşkil eden parçaların veya unsurların estetik ölçüler içerisinde birbiriyle uyumu olsa da, Ömer Lekesiz’in sanat veçhesi içerisinde ele aldığı ahenk tüm bu fizyolojik tanımdan uzak bir göstergede durmaktadır. Çünkü ahengi kaderle eşleştirdiğimizde ya da hikmetle içkinleştirdiğimizde bu kelimenin tanımıyla eşdeğer bir yapıda olmadığını görürüz. Bundandır ki Lekesiz’in ki ahenk anlayışında metafizik bir kurgu olduğunu görmekteyiz. Çünkü

38 Ömer Lekesiz, 3. İslam Sanatları Paneli, 3. Oturum, “*Sanat Üzerine*” İstanbul, 2014. (21.10.2014)

39 “*Sanat, hâle bağlı olmak bakımından fizikten önce metafizikle ilişkilidir ki, metafizik olanın içten nasıl yansıdığını, nasıl bir gönül toprağından ya da mizaçla bağlantılı olarak a’yan-ı sabiteden neş’et ettiğini dile dökmek, yazıyla süretlendirmek oldukça zordur.*” (Yeni şafak, 01 Kasım, 2015, Pazar)

40 Rumiye Arslan, Mehmet, Yapıcı, “*Sanat Yapıtında Psikolojik Obje Üzerine Hermeneutik Bir Analiz: Ressam Gülbin Zeren Örneği*”, ULAKBİLGE, 2014, Cilt 2, Sayı 4.

41 Büyür, a.g.e. s. 35.

42 Mustafa Çağrıncı, Türkiye Diyanet Ansiklopedisi, “*Ahenk*”, Y. 1988, C. 1, S. 515-516.

kendisine göre kurgunun birbiriyle uyumunda hikmet vardır ve hikmet kendisine göre ahengin ta kendisidir⁴³ ama aynıysa değildir.⁴⁴ Kendi teorisini arı ve bal örneği üzerinden bir örnekleme ile şöyle temellendirmektedir: *"Bahar gelir, çiçekler açar ve çiçek tozları havalanmaya başlar. Toz dediğimiz çiçekteki erkek organın başçığındaki polendir. Bu polenler su, rüzgâr, böcek vb. vasıtasıyla çiçekteki dişiciğe taşındığında çiçek kendine özgü bir zevk içinde açılır. Arı, polenlerin hareketini çiçeklerin zevklenişini kendi içinde takdir edilen zamanda duyar; gelip o zevkin özünü oluşturan polenlere "bulanır" ve bu bulanışını en has bala dönüştürür. Bu eylemlerin en büyük bölümü havada gerçekleşir. Onun sonucu ise bir mekânda hâsıl olur. Tıpkı sesin de ahenk içinde söze, sazın teline ve âşığın diline ulandığı gibi."*

Lekesiz'in sanat ve ahenk arasındaki ilişki ile ilgili olarak ortaya koyduğu yaklaşım aslında ilgili kelimelerin ıstılah anlamlarıyla çok da uyumlu yaklaşımlar değildir. Fakat Lekesiz bunun farkındadır ve hakikate uğrayan her şeyin sanat veçhesinin ortaya çıktığını belirtmektedir.⁴⁵

VIII.

Sanatın bir diğer konusu ise estetiğin ana konusunu oluşturan güzellik kavramıdır. Sanat, estetik ve güzellik... Ömer Lekesiz'in bu kavramlar ile ilgili görüşlerini, bu kavramlar hakkında görüşleri ön plana çıkmış batılı şahsiyetlerin ilgili kavramlara yükledikleri anlamlara paralel okumaya çalışacağız.

Estetiği bağımsız bir şekilde ele alan ilk filozof G. Baumgarten'dir. Baumgarten estetiğin, güzelliği kendisine konu aldığını söyler.⁴⁶ Lekesiz iç içe geçmiş bir kavram yumağı halinde olan sanat, estetik ve güzelliği şu tanımlamalarla birbirinden ayırır: Lekesiz'e göre Estetik, sanatın esas kaidesidir. Güzellik ise sanatı da kapsayacak şekilde hayatın tümüne mahsustur. *"Örneğin sadaka vermek, çirkin bir kadının güzelliğidir; yardımlaşmadan tebessüme, ibadetten meşke eylem, toplumsal yarar sağlayan her türlü işten bireysel tekâmüle uzanan her türlü eğilim güzelliğe dâhildir. Bu nedenle bizdeki güzelliğin hayatın içinden devşirilen bir husus olması, onun batıdaki gibi özel bir bilime, nazariyata*

43 Lekesiz, iddiasına sav olarak şu ayeti referans verir: *"Gerçekten biz her şeyi bir ölçüde ve dengede yarattık."* (Kamer, 54/49)

44 *"Hikmet'(e erişmek) örneğin çiçek arı ve bal ilişkisinde zihnimizin kavrayamadığı, dolayısıyla bu kavrayamayışın idrakimizde neden olduğu bir tür çukurlara, yarığa benzeyen hususları (boşlukları) düzler. Ahenk ise bu düzleyişteki armoniyi (meta-estetiği) teşkil eder. (Ömer, Lekesiz, "Sanat Ve", Sule Yayınları, s. 64. İstanbul, 2017.)*

45 Gözde Günel, *"Sanatta Estetik Kaygı"*, Acemi Dergisi, s.3. y. 2015. s. 22.

46 İsmail Şimşek, *"Antikağaçdan Alman İdealizmine; Estetik Bir Değer Olarak Güzellik"*, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sy: 4, Erzurum 2014.

*dönüşmesini gereksizleştirmiştir.*⁴⁷ der. Tabi onun güzellik üzerine bu tür bir örneklendirmede bulunması güzellik konusundaki yaklaşım nazariyesinin tam olarak bu olduğu anlamına gelmez. Lekesiz'e göre güzellik kavramı referans aldığı İslam teatisine göre hem biçimsel hem de soyuttur. O, Tin suresi 4. Ayetin, (“*Biz, gerçekten insanı en güzel bir biçimde yarattık.*”) ayetinin güzelliğin biçimsel formunu ortaya koyduğunu, Mu'minûn suresi 14. ayette ise (“*Yaratanların en güzeli olan Allah'ın şânı ne yücedir!*”) diyerek güzelliğin soyut formunu ortaya koyduğunu ifade eder.

Aslında Batı medeniyetine temel teşkil eden Antik Yunan estetiği de insan bedeninde mükemmelliği öngörür.⁴⁸ Fakat bu mükemmellik tamamen beden uzuvlarının kusursuzluğuyla ilgilidir. Oysa İslam anlayışındaki surete dönük güzellik, uzuvlarındaki asimetrik yönelim değildir. İki düşünce arasındaki farkı somut olarak daha net görmek için dünya sanat tarihinde heykelciğin başlangıç noktası olan batılı heykellere ve bu heykellerin ortalama bir insan suretinden daha mükemmel olarak kabul edilmesine bakmamız yeterli olacaktır. Öyle ki, Umberto Eco batı perspektifinden güzelliği tanımlarken “*Güzel olan sevilir, olmayan sevilmez*”⁴⁹ diyerek, bir güzel farklılığı ortaya koyar ve güzelliğe bir mükemmeliyet atfeder. Merve İlbak, ilgili makalesinde Batının bu yaklaşımına yorum getirirken, Antik Yunan'ın Tanrı tasvirlerinin insan bedenleri olarak tasvir edilmesinden kaynaklı olduğuna işaret eder.⁵⁰

Platon'un, güzelliği ikiye ayırıp birini ontolojik diğer güzelliği ise var olan güzele katılmak sureti ile güzelleşen şey olarak tanımlaması,⁵¹ Lekesiz 'in yaklaşımıyla bir aynılık gösterir. Rüzgâr Yılmaz Milliyet gazetesindeki bir makalesinde Hegel'in bu güzellik olgusuna daha farklı bir yaklaşım getirerek, güzelliğin doğrulukla ilintili bir uyumu olduğunu söyler. Devamla şu ifadeleri kullanır: “*bir güzelliğin ide olduğunu söylüyoruz.*” *O zaman **güzellik** ve doğruluk aynı anlama gelmektedir. Hakikat varlığın doğruluğudur. Güzellik hakikatin yanında ortaya çıkmaz. Eğer hakikat sanat yapıtı içerisine girerse o zaman, güzel olarak görülebilir.*⁵² der.

Lekesiz, batılı estetiğin görme gösterme dolayısı ile göz merkezli olduğunu, bu nedenle ahlaktan ona geçilemeyeceğini fakat ondan ahlaka geçilebileceğini söyler.⁵³ Bu yaklaşımın aslında tam olarak tanımı,

47 Lekesiz, a.g.e. s. 68.

48 “Doğu Batı'nın Estetik Algısında Benzerlikler ve Farklılıklar”, <http://www.tded.org.tr/dogu-ve-batinin-estetik-algisinda-benzerlikler-ve-farkliliklar-s-merve-ilbak>

49 Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*, Doğan Kitap, 2006, s.37

50 <http://www.tded.org.tr/dogu-ve-batinin-estetik-algisinda-benzerlikler-ve-farkliliklar-s-merve-ilbak>

51 İsmail, Şimşek, a.g.e. s. 333.

52 <http://blog.milliyet.com.tr/georg-wilhelm-friedrich-hegel-in-guzellik-anlayisi/Blog/?BlogNo=363855>

53 Lekesiz, a.g.e. s. 67

*"Güzellik, köken olarak duyumsanır bir dış nesneyi ve ona yönelen bir bilinç etkinliğini gerektirmektedir. Estetik, bu yönelimin içeriği üzerindeki düşünsel bir tasarımıdır."*⁵⁴ şeklindedir.

VIII.

Ömer Lekesiz, İslam sanatının merkezinin Doğu olduğunu söyler. Müslüman şahsiyetin ortaya koyduğuna da sanat değil "tecelli" demeyi daha uygun görür.⁵⁵ Bunu hem fiziki hem de metafizik bazı yaklaşımlarla açıklar. Bu yüzden de kendi sabitesini Doğu'dan başlatır. Diğer bir ifade ile ondaki pergelin yere basan tarafı Doğu'dadır. Bu yüzden sanat nazariyesi konusunda oldukça cüretkârdır. O, her şeyden önemlisi, perspektife hiç itibar etmeyen sanatla (yani minyatür ile kendini gösteren İslam sanatı) perspektifi adeta putlaştıran bir sanatın (yani resmin ya da heykelin) tam ortasında durarak, modernizmin Doğu'da ölüme mahkûm ettiği, Batı'da ise tüketilmiş imkânlar gösterisine dönüştürdüğü resim sanatına, yeni bir can soluğu üfleme, ancak bu vasattan (Anadolu ve İran'dan) sağlanabilir, demektedir. Ona göre, bu savını desteklerken, son dönem ortaya çıkan doğudaki minyatür ile ilgili bazı yeni çabaları kendisini gösterir.⁵⁶ Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, Lekesiz'e göre batılı nazariyatı kabul etmek oryantalist olmayı da kabul etmekle eşdeğerdir. Bu manada o, yerli sanat nazariyatçısının neden Şia değil de Ehlisünnet neden Eş'ari değil de Mâturudi veya Mutezile olduğunu önemseyip önemsememek sorusuyla kişiyi muhatap kılıyor. Çünkü Lekesiz'e göre "Şii" bir anlayışla ortaya konan mimari ile Ehlisünnet anlayış ile ortaya konulan mimaride de bir nazariyat farkı vardır.⁵⁷

Lekesiz, Frithjof Schuon'un "ışık olgusu"ndan hareketle bu olgunun doğu ve batı sanatlarının ayrı bir olgu olduğunu ortaya koyduğunu ve İslam medeniyetinin de doğuda neşvu nema bulduğunu belirtir. Bunu ise şu betimlemeyle açıklamaya çalışır:

"Yoğun ışık, nesnelere tüm boyutları ile görmemizi sağlamakla kalmaz, ışığın farklı halleri, yansımaları içinde o nesnelere kimi görsel oyunlarımıza da açık hale getirir. Serabın sadece çölde görüldüğünü hatırlarsak, yoğun ışıktaki yaşayan insanların hayal güçlerinin daha çok gelişebileceğine hükmedebiliriz. Öte yandan, yoğun olmayan ışığına nesnelere görünürlüğü yüzleriyle sınırlandırdığını, görünmeyen yüzleriyle nesnelere ötesine (yani karanlıktaki kısmına) bir korku unsuru yüklediğini düşünebiliriz. Batı sanatındaki

54 Didem Yıldırım Delice, "Estetik Bir Yargı Olarak Güzel", Ankara Üni., Dtef Dergisi. Sayı. 43.

55 Yeni şafak Gazetesi, "Tecelli ve Sanat", 28 Ocak 2018, Pazar.

56 Lekesiz, a.g.e. s. 29.

57 Yeni şafak, "Kurgu ve Kurgu Sanatı", 27 Eylül, 2015, Pazar.

gerçeklik saplantılı tasvir merakını görünmeyi görme kaygısına bağlayacağımız gibi, özleri itibariyle karanlık olan vampir, şeytan temalı anlatımları da yine aynı kavrayışa yorabiliriz.”⁵⁸

Lekesiz, Doğu’dan gelen yoğun ışığın var olanı ziyadesiyle gösterdiği, çölde serap varken ışığın kendisini bu denli fazlaca hissettirdiği gerçeğinden hareketle, yoğun olmayan ışığın nesnelere görünürliğini yüzleriyle sınırlandırmakta diyerek, batının yaptıkları heykellerde neden mükemmeliyetçi bir suret çizme kaygısı taşıdıklarını da açık olarak ortaya koymaktadır. Çünkü Lekesiz’in dediği gibi bu, her ne kadar bir aforizma da olsa hakikate bakan yönüyle nesnelere görünürliğini mümkün kılmak için suret objesiyle sınırlı bir mükemmeliyet ortaya koyma çabasından fazlası değildir.

IX.

Lekesiz’e göre batılı sanat anlayışı bizim teatilerimize uygun değildir. Bu bağlamda da sanat anlamında batılı bir figürü bazı göstergeler uyum sağlıyor diye bizdeki bazı figürlere benzetmemizi doğru bulmaz. Bunu hem taklidin taklidi hem de *“bir kediyi, onun kadar küçük diye bir çocuğu, bir aslanı da ona çok benziyor diye bir kediyi sever gibi sevemeyiz. Üçünün de hakikati farklıdır ve hakikat, bir şeye tabiatı üzere bilmek ve ona o bilgi gereğince davranmaktır.”⁵⁹* diyerek her mevcudun kendi âmili ve dinamikleri olduğu için bu ve buna benzer minvallerde bilimsel platformlarda farklı kuramlara sahip şahsiyetleri aynı ideolojya içerisine almayı doğru kabul etmez. Batılı sanatkarın vermek istediği mesajın bizim künhümüzde başka bir iraba çıktığını, bu nedenle bizim yaptığımızın sanat değil taklit olduğunu söyler. Taklidin nedeni olarak da Müslüman kimliğimiz üzerinden var olma çabamızın bizde beğenilir olma, fark edilir olmayı öne çıkarması olarak ifade eder. Bunun da farklar arasındaki farkı düşünmeyi ertelememize neden olduğunu ve dolayısı ile bir hayalin penceresi olan resim, musiki, mimariyle aramızdaki bağın kendimize bakmaktan kaybolduğunu ve çok zamanlar önce gelmemiz gereken sanat mecrasına bu yüzden gelemediğimizi belirtir. Bugünden sonra ise yeniden bir inşanın zor olduğu kanısındadır. Fakat Ömer Lekesiz bütün bu bütüncül düşüncelerine rağmen bu duruma bir nizam getirilecekse şayet, bunun ancak dil ile olacağını salık verir. Kendisinin edebi sanat üzerinden sürekli bir çıkarım ortaya koyması da yani çıkış yolunu da yine edebiyatın bir dalı olan kelimelerle başlanması gerektiğini bize hatırlatır. Belki de bu, kendisinin de bu fikre yönelmesine neden olan o taklidin reddi neticesinde tutunacağı tek dal olan edebiyat kaldığı içindir.

⁵⁸ Lekesiz, a.g.e. s. 28.

⁵⁹ Yeni şafak, 01 Ocak, “Sanat ve Kurgu”, 2018, Pazar.

X.

Onun öngördüğü sanat kuramının başını Dil'in⁶⁰ çekmesinde, kendisinin aynı zamanda edebiyat eleştirmeni olmasının da etkisi vardır. Lekesiz'in bilinçli ya da bilinçsiz, sanatın hangi türü olursa olsun öncelikle yazınsal bir tema oluşturup, onun üzerine metafizik bir denklem ile sanat nazariyesi inşa etmeye çalışması, onun, her sanat disiplininin bir "İslami dil terminolojisi olması gerektiği" üzerindeki ısrarıyla aynıdır. Bu aynı zamanda kendisinin durduğu ana sabite olan dini kaygılarıyla da ilişkili bir durumdur. Çünkü o, sanata ilişkin düşünceleri inancına bağlı bir sabite üzerinden serdetmektedir. Bunu yaparken batıyla kavga etmez, yer yer ondan aldığı ilhamla metafizik bir kurgu içerisinde kendi yerelinin nasıl evrensel olabileceği üzerinde birtakım çıkarımlarda bulunur. Bir başka deyişle Platon'u İbn-i Arabi'ye "boğdurmaz."

60 Nitekim eserlerinde herhangi bir konuyu ele alırken öncelikle her defasında o konuyla ilgili kelimenin etimolojik yapısı üzerinden bir tahlile gitmesi bunun bir göstergesi olsa gerektir. Tüm bu etimolojik yaklaşımlarını "Sanat Bizim Neyimize, Sanat Ve, Sevgili'nin Evi adlı eserlerinde ve sair yerlerdeki vermiş olduğu konferans panel ve gazete yazılarında görmekteyiz. (Burada aynı zamanda her sanat disiplinin kendine özgü dili de kast edilmektedir. Örneğin "Mimari'nin Dili" gibi...)

Kaynakça:

- Afşar, Timuçin, “*Düşünce Tarihi*”, BDS Yayınları, İstanbul, 1992.
- Ali Utku, “*Ludwig, Wittgenstein, Erken Döneminde Dilin Sınırları ve Felsefesi*”, Doğu Batı Yayınları, 2014.
- Arda, Denke, “*İlkçağ Doğa Felsefeleri*”, İkinci Bsk. Özne Yayınları, İstanbul, 1998.
- Beatrice Lenoir, “*Sanat Yapıtı*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.
- Yıldırım, Delice, Didem, “*Estetik Bir Yargı Olarak Güzel*”, Ankara Üni, *dtef Dergisi*. Sy, 43.
- Ebû Hayyân et-Tevhîdî, “*el-Mukâbesât*”, *Tenkid*: Muhammed Tevfik Hüseyin, el-Mubaa, Bağdat, 1970.
- Günel, Gözde, “*Sanatta Estetik Kaygı*”, *Acemi Dergisi*, s.3. y. 2015.
- Heinz Heimsoeth, “*Immanuel Kant’ın Felsefesi*”, *Remzi Kitabevi*, İstanbul, 1986.
- Şimşek, İsmail, “*Antikçağdan Alman İdealizmine; Estetik Bir Değer Olarak Güzellik*”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sy: 4, Erzurum 2014.
- Tunalı, İsmail, “*Sanat Ontolojisi*”, Önsöz, İnkılap Yayınları. 1. Baskı. 1971.
- Tunalı, İsmail, “*Estetik*”, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984.
- Doğan, Mehmet, “*Doğan Sözlük*”, Pınar Yayınları, 22. Baskı. 2011. s. 1007.
- Çağrı, Mustafa, Türkiye Diyanet Ansiklopedisi, “*Ahenk*”, C: I. Y: 1988.
- Bozkurt, Nejat, “*Sanat ve Estetik Kuramları*”, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1995.
- Lekesiz, Ömer “*Sanat Bizim neyimize?*”, Profil yayınları, 1. Baskı, 2013.
- Lekesiz, Ömer 3. İslam Sanatları Paneli, 3. Oturum, “*Sanat Üzerine*” İstanbul, 2014.
- Lekesiz, Ömer, “*Sanat Ve*”, Şule Yayınları, İstanbul, 2017.
- Arslan, Rumiye, Mehmet, Yapıcı, “*Sanat Yapıtında Psikolojik Obje Üzerine Hermeneutik Bir Analiz: Ressam Gülbin Zeren Örneği*”, ULAKBİLGE, 2014, Cilt 2, Sy 4.
- Nursi, Said, Bediüzzaman, “*Risale-i Nur*”, Envar Neşriyat, İstanbul, Bsk. 2014.
- Greacmiss, Soulman, “*Me and Art*”(Ben ve Sanat) Çev: Ali Paksoy, Yedi Yıldız Yayınları, İstanbul, 2017.
- Sami, Şemsettin, “*Kamus-i Türki*”, Yeditepe Yayınevi, 2016.
- Kavuran, Tamer, Dede, Bayram *Platon Ve Aristoteles’in Sanat Etiği, Estetik Kavramı Ve Yansımaları*”, Sanat Dergisi, Sy.23.
- Eco, Umberto *Güzelliğin Tarihçesi*, Doğan Kitap, 2006. Kala, Muhammet Enes, Erdem ve Ödev Ahlaklarına Yeni Yaklaşımlar: David Ross ve Alasdair MacIntyre, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, 2015.
- Vehbi Büyür, “*Türk Sanat Derneği Dergisi*” sy. 8.
- Closseng, Werner, “*Is art the truth?*”(Sanat mı Hakikat mi?) Çev. Merve Kurt, Türk Edebiyatı Dergisi, sy. 422.
- “Doğu Batı’nın Estetik Algısında Benzerlikler ve Farklılıklar”, <http://www.tded.org.tr/dogu-ve-batinin-estetik-algisinda-benzerlikler-ve-farkliliklar-s-merve-ilbak>
- <http://blog.milliyet.com.tr/georg-wilhelm-friedrich-hegel-in-guzellik-anlayisi/Blog/?BlogNo=363855>
- Yeni Şafak Gazetesi.

Leylâ Erbil'in Üç Başlı Ejderha Novellasında Estetik ve Biçim

Leylâ Erbil's Aesthetic and Form in the Üç Başlı Ejderha Novella

Sefa ÇELİKÖRS*

Öz

Estetik, sanatsal yaratmanın sanatta ve yaşamda, güzeli ve güzelliği imgeleyen bir yönüdür. Estetik, köken olarak Yunancada "aisthesis" kelimesinden gelmektedir. Platon ve Aristo gibi isimler estetiği irdelemiş, birçok felsefeci de estetiğin "güzellik" unsuru üzerinde durmuşlardır. Edebî eserlerde ise estetik kavramı, belirli biçim ve kaygıların, yazar tarafından bir takım üslup ve farklı bakış açısıyla ortaya çıkardıkları anlatımlardır. Estetik, edebî eserlerde başlangıçta içerik olarak yer alırken, günümüzde içsel anlamsal ve yapısal bir bütünlük kazanır.

Leylâ Erbil'in Üç Başlı Ejderha adlı novellası (uzun hikâye-kısa roman) Türk edebiyatında ayrı bir öneme sahiptir. Yazar, kurgusunu oluştururken postmodern anlatım tarzlarından üst kurmaca tekniğini kullanır. Bununla birlikte üslup ve biçimsel yönde de farklı bir yaklaşım deneyerek, kurgunun estetiğiyle biçimi arasında sağlam bir yapı oluşturur.

Eser incelenirken, Erbil'in kendine has bir üslupla oluşturmaya çalıştığı estetik anlayışı ve bu anlayışla beraber kullandığı mitolojik semboller de irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Üç Başlı Ejderha, Estetik, Üslup ve Biçim, Mitoloji, Postmodern.

Abstract

Aesthetic is an aspect of artistic creation that refers to the beauty and the beautiful. The origin of the aesthetic is based on a Greek Word: "aisthesis". Like Platon and Aristo, many other philosophers have examined aesthetic and most of them have been stressed "the beauty" element. In literary Works, aesthetic concept, is the expressions of from and apprehension of which arise from the writer's style and perception. Aesthetic was originally taking place in the literary Works as a content. But today, it has gained an intrinsic and a semantic integrity.

* Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, sefacelikors@gmail.com.

Leylâ Erbil's the "Üç Başlı Ejderha" novella, has a special importance in Turkish literature. The writer uses the metafiction technique. However she tries a different approach in a formal, working sense and builds a strong construction between the aesthetic and from of the fiction.

This study examines the aesthetic conception of which Erbil tried to create in her unique way and her mythological symbols.

Key Words: Üç Başlı Ejderha, Aesthetic, Wording and Form, Mythology, Postmodern.

Estetik

Estetik, sanat kavramının ortaya çıkışından bu yana irdelenen bir konudur. Bu kavram, sanat üzerine felsefi düşünceden oluşmaktadır. Estetik kavramının ortaya çıkardığı ve düşünmeye yönelttiği en büyük unsur "güzellik" anlayışdır. Buna göre estetik hem sanatı hem de doğadaki güzelliği, güzelin içsel yaşamını ve bu içsel durumla sanat eserinin yapılışını inceler.¹ Sanat, doğadaki güzelliği de konu edinir. Estetik denilince akla gelen isimlerden birisi olan Kant da düşüncelerinde doğaya büyük önem verir.

Estetiğin geçmişten günümüze akla gelen ilk unsuru güzelliştir. Sanat, yalnızca güzel olanla değil, hoş, yüce ve soylu olanla da ilgilenir. Estetik, Platon'dan Aristo'ya kadar birçok felsefeci tarafından irdelenmiş ve ortak görüş kavramı "güzellik" olmuştur. Estetiğin kelime anlamı ve kökeni ise şöyledir: "Estetik, güzelin ve güzel sanatların doğasını inceler. Grekçe, 'aisthesis' sözcüğü duyum, duyulur algı, aisthanesthai sözcüğü de duyu ile algılamak anlamına gelir. Sözcüğün kökeninde bulunan duygusallık, estetik dediğimiz bilimin dışında da kelimenin kullanılmasına dikkat çeker."² Estetik, içerik ve yapı bakımından kurgusal anlamlar kazanır.

Edebî Eserlerde Estetik

Sanat eserinin irdelenmesi konusunda birçok kavram ortaya çıkar: *Güzellik, beğeni, estetik duygu, estetik özne, estetik nesne, estetik yaşantı, estetik yargı ve hayal gücü*.³ Estetik, genel bir tabirle hoş veya zevk veren şeylerin incelenmesi gibi görüşlerde birleşir. Özellikle bazı edebî eserlerde bu zevki alabilmek mümkündür. Flaubert'in *Madam Bovary* adlı romanı, dünya edebiyatında çok ayrı bir yere sahiptir. Özellikle roman içerisinde betimlemeler, kahramanların psikolojik çözümlenmeleri ve duygu yoğunluğunun ön planda olması, estetik açısından eseri çok farklı kılar.

1 Mevlüt Albayrak, *Estetik'in Serüveni*, Akçağ Yay, Ankara, 2012, s.48.

2 A.g.e., s.48.

3 A.g.e., s.54.

Örneğin bir cenaze olayının sayfalarca anlatılıp okura âdeta yaşatılması, aldatma duygusunun psikolojik olarak derinlemesine irdelenmesi, eserin döneminde Türk edebiyatı başta olmak üzere, dünya edebiyatından da birçok yazarı etkilemiştir. Bunun sebebi, yazarın eserini estetik bir kaygıyla kaleme alıp kendine has bir biçim oluşturmasıdır.

20. yüzyılın ortalarından itibaren edebî eserlerde estetik, postmodern edebiyat kavramıyla farklı bir yapıya dönüşür. Avrupa'da edebî anlamda 1960'lı yıllarda temeli atılan postmodern edebiyat, Türk edebiyatında 1970'li yıllarda başlamakla birlikte, en sağlam örneklerini 1980'li yıllarda verir. Postmodern eserler bir bakıma "baş kaldırıdır". Bu kavram, modern olan şeye karşı olarak doğar, tek kutuplu bir bakış açısı yerine "çok sesli" bir metin oluşturmak ister. Özellikle sürekli kural koyucu olarak bilinen, katı kurallı olarak tanımlanan "Tanrı" kavramı, yani "yazar", postmodern edebiyatta artık "ölüdür." Esere hâkim bakış açısı, klasik metot incelemeleri yerine, çok merkezli bir metin anlayışı gelişmeye başlar.

Postmodern edebiyatta, kahramanların metin içerisinde okura kendilerini anlatan yazardan söz etmeleri, bununla birlikte yazarın buyruklarına uymamaları, yazarın romanın başlangıcından sonra bir kahraman gibi olayın içine girip vakanın seyrine yön vermesi gibi durumlar görülebilir.⁴ Bazı eserlerde anlatımın dışında bir dünya ve bir ses, aniden metnin içerisinde yer edinebilir. Bu durum normal olarak bilinen romanlara göre, üst kurmaca tekniğiyle farklı anlatıslara yönelen bir tarzdır.

Üç Başlı Ejderha'da Estetik ve Mitoloji

Leylâ Erbil, 1960 sonrası Türk edebiyatında, özellikle postmodern edebiyatta ve şiir-nesir karışımı anlatımını, eserlerinde ustaca kullanan en önemli isimlerdendir. Erbil, edebiyatta bir *başkaldırıcı*, *put kırıcı*, geleneğe çizik atıp kendi edebiyatını ve üslubunu oluşturan farklı yazarlardan birisidir:

*"Leylâ Erbil, Türk öykücülüğünde yenilikçi biçimsel arayışlar dendiğinde ilk akla gelebilecek üç-beş isimden biridir. Erbil, 1950 kuşağının yenilikçi ikliminde dilde, biçimde özgünlük arayışı içerisinde olmuş, öykücülüğümüze entelektüel bir düzey, felsefi bir derinlik kazandırmıştır. Kadın sorunlarını cüretkâr bir tutumla ele alırken, biçimsel anlamda da geleneksel öykü anlayışının tümüyle dışında bir biçim yeniliği peşinde olmuştur."*⁵

Leylâ Erbil, Üç Başlı Ejderha adlı novellasını ilk olarak 2005 yılında yayımlar. Novella kısa roman, uzun hikâye anlamına gelir. Leylâ Erbil'in Üç Başlı Ejderha adlı eseri, Türk edebiyatında farklı bir anlatım tarzına

4 Prof. Dr. Şahmurat Arık, Edebiyat Teorileri Dersi, 2013.

5 Necip Tosun, Öykümüzün Kırk Kapısı, Hece Yay., Ankara, 2013, s. 197.

sahiptir. Eser, içerisinde barındırdığı postmodern unsurlarla birlikte estetik olarak da önemli bir oluşum içerisinde. Eserdeki başkişinin kendi benliğine yoğunlaşması, bilinç akımı şeklinde sayıklamaları, anlatıda kurulan cümlelerdeki şiirsel üslup, kahramanın ruh hâlinin derinlemesine betimlemeler ve psikolojik çözümlenmelerle estetik bir şekilde anlatılması dikkat çeker. Eserin kurgusuyla anlatımı oldukça zor ve dikkat gerektiren bir metindir. Eserde üç kişinin öyküsü anlatılır. İlki, anlatıcı olan kadının hayatıdır. Kadın anlatımını adeta sayıklama hâlinde dile getirir. Özellikle ölen oğlunun anısı aklından hiç çıkmamaktadır. Diğer anlatılan ise başkişi olan kadının öldürülen oğlunun arkadaşının hayatıdır. Üçüncüsü ise üst anlatıcı olan kişinin kurguladığı Burmalı Sütundur. Ayrıca bu üç anlatıdan uzak, bir gazete haberi olan Leyla Ünver'in polise vermiş olduğu ifade parça parça anlatı içerisinde yer alır. İlk iki yaşam başkişi olan kadının ağzından aktarılır. Bir sayıklama halinde olan kadın, yaşadıklarını bir rüya halinde anlatır:

“bir gün diyorsun,,, bir gün belki de belli mi,,, intihar ederim atlarım Üç Başlı Ejderha’yı çeviren demirlerden aşağıya,,, bir gün,,, neden orayı seçtim bilmiyorum,,, Burmalı Sütun’u neden,,, bir bilebilsem,,, aslında bir mızıldanma benimkisi,,, bir telaş oğlumu unuttu,,, ihanetimin sürüklediği,,,”(s.11).

Üst anlatıcının kurguladığı Burmalı Sütun’un tarihsel anlatımı, diğer olaylara göre okura daha gerçekçi gelir:

Üç Başlı Ejderha İstanbul’daki en
Eski Yunan sütunudur.
Sütun 3 yıldan birbirine dolanma-
Sından oluşmuş bir sarmaldır. Adla-
rından biri de Burmalı Sütun olan bu
sütun Sultanahmet Meydanı’ndaki
bugünkü yerine taşınmadan önce
Delfi Tapınağı’ndaydı.” (s.11).

Burmalı Sütun’un tarihsel anlatımı metin içerisinde de aynı şekilde biçimsel olarak şiir şeklinde verilir. Anlatının içeriği nesir, biçimi şiirdir. Kahramanın eserde anlatmaya çalıştığı kişi öldürülen oğlunun arkadaşısıdır. Kadın, oğlunun arkadaşını küçüklüğünden beri gittiği “Yaşasın İşçi Sınıfı Öncülüğünde Tüm Hakların Mücadelesi” ve “Tek Yol Devrim” gibi mitinglerden tanır.

Başkişi küçük Ayasofya sokakta bir evde yalnız başına oturur. Günlerinin büyük bir bölümünü Pera’da en eski apartmanlardan birinin eşliğinde

geçirir. Başkişi zaman zaman Sultan Ahmet Meydanı'ndaki Burmalı Sütun'un çevresinde dolaşan, halkın meczup dediği türden, ama asla deli diye tanımlanmaması gereken, belirtisel özellikleri olan bir kadındır.⁶ Eserin bazı yerlerinde: “başımda aklım,, ama bir türlü rahat rahat deliremedim.” (s.26). Sözlerini kullanır. Kadın, oğlunun öldürülüşünü aradan geçen yıllara rağmen unutamamakta ve aynı acıyla yaşamaktadır.

Kahramanın kurduğu bazı cümleler, sayıklamadan oluşan birer bozukluktur: “Galatsaray Sultanisi önünde kesişirdik,, o delirirken ben diderdim,, ben diderken o delirdi.” (s.39). Onun bu ruh hali tutarsızlık gösterir.

Anlatının içerisindeki kadını ziyaret eden kişi, ölen oğlunun arkadaşıdır. O, arkadaşının öldürülmesinden sonra Almanya'ya kaçıp orada büyür. Gittiği yeni ülkede Yunanlı bir kadınla evlenir. Bir zamanlar sevdiği kız ise cezaevinde öldürülür. Öldürülen arkadaşlarının acısıyla hapisten çıktıktan sonra burada yaşayamayacağını anlar.

Erbil, eserde acı çeken kadını şiirsel bir dille anlatır. Burmalı Sütun olayını ise tarihsel bir üslup ve biçim olarak şiir şeklinde gösterir. Bir başka gazete haberi olan Leyla Ünver'in ifadesini de halk ağzıyla okura aktarır. Eserde biçim ve içerik karmaşası fazla olsa da, Leylâ Erbil bütün bu karmaşayı tek metinde çok sesli bir dile çevirir. Üç Başlı Ejderha'da üst anlatıcının araya girerek Burmalı Sütun hakkında bilgiler vermesi anlatılmak isteneni bulanıklaştırır. *Burmalı Sütun Osmanlı, Bizans, dolayısıyla İslam, Hristiyan kıyaslamasına vesile olduğu için, öyküsel, anlamsal düzlemde belirsizleşmeye gider.*⁷

Eserde üst anlatıcının ve başkişinin anlattıkları arasında çok farklılık vardır. Birisi sayıklamalarda ve acının hengâmesindeyken diğeri bilimsel bir anlatımın içerisinde.

“kimin acısının daha derin olduğunu bilemiyor ki insan,,
oyuncaklarını sokak ortasında unutmuş gelmişin sanki,,
yüzüme bakakaldı,, kalsın,, o da bazı şeyleri “abis”ine atmayı
öğrensın,,

“fetihten sonra Ayasofya'ya at
üstünde girerek, yerlerde serili olan
cesetleri çiğneyerek mihrabın bulunduğu
yere kadar gelip orada, orada
henüz daha kanlı olan elini bir direğe

6 Süha Oğuzertem, *Leyla Erbil'de Etik ve Estetik*, Kanat Yay., İstanbul, 2007, s.180.

7 A.g.e., s. 181.

*resmetmiştir ve o iz bugün de aynı
yerde görünür.” Denilen padişahların
torunları bunlar” (s.23)*

Eser içerisinde bazı mitolojik kavramlara da değinilir. Bunlardan birisi Tanrı Apollondur. Apollon müziğin, sanatın, güneşin, ateşin ve şiirin tanrısıdır. Ayrıca kâhindir de. Sarışın ve çok yakışıklı olarak bilinen Apollon, Anadolu kökenlidir.⁸ Diğer bir kavram ise “abis”tir. Eserde her şeyden ve bütün kalabalıklardan uzak, ama kendi içerisinde büyük bir karmaşa yaşayan kadının “dipsiz” bir dünyası vardır. Okur anlatıdaki dünyayı bu yarı meczup kadının dipsiz kuyusundan izler. Eserde geçen abis ise okyanusların 2000 metre altındaki yaşama verilen isimdir. Diğer bir adının dipsiz olduğu bilinir. Karanlıkta yaşayan varlıkların yeridir abis. Metinde ki özneye bu karanlıkta yaşayan ve gün yüzüne çıkamayan birisidir. Kadının yaşamıyla abis adeta bir bütünlük kazanır. Yazar, abis sözcüğünü ustaca düşünüp metin içerisinde kullanarak merak uyandırır:

Abis, bastırılan, dışlanan, yüzleşmeye cesaret bulunamayan, travmasını bir yere koyamadığımız yaşantıların atıldığı yer anlamında kullanılıyor. Abis, mitolojide tiranların, canavarların, bazı kovulmuş tanrıların Zeus tarafından atıldığı zifiri karanlık bölgedir. Yazara göre, tarih ve ortak bilinçdışımız bir abis alanı, bir unutmama bölgesidir. Birbirini doğuran nedenler, sonuçlar; kıyımlar; yas ve kin, keder ve hınç abis bölgesinde kaynaşır. Üç Başlı Ejderha’da “bireyin de aklı” böyledir.⁹

Eserde abis, en dibi yaşayan kadının çıkamadığı dünyadır. Özellikle başkişi, çıkamadığı abise gördüklerini ve düşündüklerini de götürmek ister:

“karşı kaldırımdaki iriyarı kara kadını da attım içine,, bana çarpan ve göremeyen beni,, oğlum da,, attım abis’e,, “abis”i bulur sonunda,, dibi,,” (s. 17).

Burmali Sütun, İstanbul’da Sultanahmet Meydanı’nda yer alan ve çok eski dönemlerden kalan, üç başlı yılandan oluşan bir sütundur. Lakin günümüze kırık bir şekilde ulaşmış, üç başlı yılandan da eksik kalmıştır. Başkişi sürekli Sultanahmet Meydanı’na gidip Burmalı Sütun etrafında döner, hatta kendini orada öldürmek isteyip yok olma arzusundadır. Özneye, Burmalı Sütun’la özdeşleşip rüyalarında yılanlar doğurduğunu görür:

“Sabaha karşı,, saray benim,, sarayımın kapısında bekleyen saçları yılandan üç tanrıça, genç dostumun gözetiminde doğurtuyor

8 Pierre Grimal, *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*, Sosyal Yay., İstanbul, 1997, s.79.

9 http://dipnotkitap.net/OYKU_ve_NOVELLA/Uc_Basli_Ejderha.htm. (E. T: 01. 02. 2018)

beni,, yaşlıyım,, gözlerimi yitirmek üzereyim ama doğuruyordum gene de,, kendime diyordum ki ayıp sana,, olamaz bu,, utanmalısın,, herhalde düş görüyorsun kötü bir düş,, ama sevinçle sürdürüyordum doğurmayı; en derin okyanusundan kadınlığın uzun upuzun ve ince oğullarımı doğurmaktayım,, sancısız,, küçüğümü bağıra bağıra getirirken dünyaya duyduğum acılarla yok ilgisi bu doğumun,, kendi kendilerini incelterek,, uzatarak bir ırmak gibi akararak çıktılar dünya yüzüne oğullarım; üç yılan doğurmuştum,,” (s .41-42).

Sürekli rüya gören kadın, metinlerarasılık yöntemiyle, İslam inancına doğrudan gönderme yapar. Metinlerarasılık, eserlerin içerisinde Tanrı konumunda bulunan yazarların başka bir eserden bir olaya, bir yargıya, Julia Kristeva'nın bir sözüyle “*Bir göstergeler dizgesinin başka bir dizgeye geçişi*” olarak bilinir. Diğer bir deyişle metinlerarası ilişki, farklı eserlerdeki ortak paydanın alınması, doğrudan kullanılması ya da kahramanları değiştirilerek aynı olayın, başka karakterler üzerinden yaşatılmasına dayalı bir kuramdır.¹⁰

Başkişi, yeryüzüne son din olarak inen İslam'ın buyruklarının kaynağı Kur'an'a gönderme yapar. Allah'ın emirlerini ve Hz. Muhammed'in sözlerini alıntılarla kendini Tanrı ve peygamber ilan eder:

“Romalılar, ben insanları ve cinleri bana ibadet etsinler diye yarattım,, o yok olduğunda bu topraklar altınızdan kayar sulara sürükler sizi, gökten buzlu kayalar “salar, “hava ateş tozlarıyla yakar kömüre çevirir her bedeni,,” (s .43).

“Benim bildiğimi siz bilseydiniz çok ağlardınız,, dağlara ve sahralara çıkararak göğsünüzü döver ve elaman yarabbim diye bağırırdınız,, Romalılar, benim ahlakım ile ahlaklanacaksınız çünkü ben alemlere rahmet olarak gönderildim,,” (s. 44).

Görüldüğü gibi metinlerarasılıktaki “alıntılama” yöntemiyle Allah ve Hz. Peygambere göndermeler yapılır. Bu durum “kendinden geçme” olarak da görülebilir. Özellikle bazı halk şairleri ve tasavvuf büyükleri zikir halindeyken kendilerinden geçip benzer ifadelerle cümleler kurarlar. Leylâ Erbil, eserini oldukça titiz bir karmaşa içerisinde birçok şeye gönderme yaparak oluşturur.

Başkişi ayrıca eser içerisinde bir gazete haberi olan, ailesi düşmanlarınca basılıp birçok yakını öldürülen Leylâ Ünver'in ifadesiyle de bütünleşir. Kurgu içerisinde öznenin sayıklamaları, Üst anlatıcının araya girip bilgi vermesi ve Leylâ Ünver'in ifadesinden bölümlerle karnaval havası taşıyan bir metin sunulur:

10 Kubilay Aktulum, , *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., İstanbul, 2000, s.32.

“Sami ağbinle Suzan ablan sayesinde,, koynundaki ezberinde,, başhyor şöyle:

Gelinim çay yapıyordu. ‘Evi basıyorlar’ diye bağırdı. Komşumuz Pakize, ‘Bize gelin’ dedi.” (s. 20).

Başkişi kendi benliğinde konuşurken, araya gazetede yer alan cümlelerde girer. Böylelikle kahraman okuduğu gazete yazısı, gördüğü Burma Sütun ve geçmişiyle tarih arasında bütünleşip çok sesli bir kişi olur.

Üç Başlı Ejderha’da Üslup

Üç Başlı Ejderha’nın başkişisi, oğlu öldürülen ve sürekli sayıklama halinde olan bir kadındır. Eserin içerisinde karmaşa bir üslup göze çarpar. Özne kişi dışında yer alan sesler: Bilimsel bir dil olan Burmalı Sütun ve halk ağzıyla konuşan Leylan Ünver’dir. Öznenin kullandığı üslup ise “gerçeküstücü” üsluba yakındır. Bu üslup türü, her ne kadar şiirde kullanılsa da, Leylâ Erbil’in anlatıda oluşturduğu cümleleri önemli şairlerden esinlenerek yazılmıştır. O yüzden gerçeküstücü üslubun tanımı ve içeriği, başkişinin üslubuna yakındır. Gerçeküstücü üslup, Sigmund Freud’un düşüncelerinden beslenerek oluşturulur. Freud, bilinçaltında toplum ve geleneğin yasaklarının olduğunu ve kişinin bir takım bastırmış olduğu duygularının yer aldığını söyler. Özellikle kişinin asıl benliğinin, bilinçaltında yatan benliği olduğunu vurgular.

İnsanın benliğinde gerçekleştirmek istediği birtakım duygu ve talepleri vardır. *Bu isteklerin tam anlamıyla gerçekleşmesinin önünde dış dünyada kanunlar, ahlak, din, gelenek, mülkiyet, siyaset gibi sosyal değer ve kurumlardan oluşan bir takım engeller vardır.*¹¹ Üç Başlı Ejderha’da yer alan başkişi, ömrü boyunca sol görüşe ait miting ve toplantılarda yer alır. Bu mitinglerden birisinde de oğlunu kaybeder. Başkişi eserde, siyasi olarak o dönem aynı görüşte olan kişilerin çektiği acıları ve zorlukları dile getirir. Kahramanın gençliğinde önem verdiği en büyük şey, sol görüşün miting, toplantı ve düşünceleridir. Ama otoritenin bu duruma engel olduğu gibi, o mitinglerden birisinde de oğlunu kaybeder. Hatta oğlunun arkadaşının sevdiği kızda hapisanede öldürülür. Kadın yaşanan bu durumları ömrü boyunca aklından çıkaramamaktadır. *İnsanın bilinçaltına ittiği istekleri dış dünya gerçekleri ve onlara göre çalışan bilinç tarafından aşırı şekilde bastırılırsa bu istekler rüya, hayal, sanrı, kâbus, delilik gibi şekillerle bilinç yüzeyine yansır.*¹² Eserde geçen kadının sözlerinden kısa bir örnek verilirse:

“o delirirken ben diderdim,, ben diderken o delirdi.” (s.39). gibi sözler, gerçeküstücü üsluba oldukça yakındır. Gerçeküstücüler *bilinçaltılarında*

11 Nurullah Çetin, *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara, 2006, s. 198-199.

12 A.g.e., s. 199.

*bastırılmış haldeki bütün duygu, düşünce ve isteklerini aklın ve mantığın ve bunların ürünü olan kuralların hiçbir kontrolü olmadan olduğu gibi aktarmayı amaçladılar.*¹³ Başkışının anlatıda dile getirdiği bir rüya, okurunun aklı ve mantığını oldukça zorlar: “...doğurmaktayım,, sancısız,, küçüğümü bağıra bağıra getirirken dünyaya duyduğum acılarla yok ilgisi bu doğumun,, kendi kendilerini incelterek,, uzatarak bir ırmak gibi akarak çıktılar dünya yüzüne oğullarım; üç yılan doğurmuştum,,” (s.42). Başkışi karşısında duran Burmalı Sütün’a dalıp gittiğinden rüyasında yılanlar doğurduğunu görür.

Gerçeküstücü üslup esere âdeta bilinçaltı karmaşası olarak yansır. Başkışi, gazete yer alan Leylâ Ünver’in ifadesi de dâhil olmak üzere bütün gördükleriyle bütünleşmeye ve bütünleşirken sürekli kaybettiği oğlunu ve gittikleri mitinglerde acı çekenleri anlatmaya çalışır. Bir bakıma gördüğü şeyler, bilinçaltındaki karmaşayı çıkarmaya zemin hazırlar. Eserde en çok göze çarpan delilik ve sayıklama halidir. Bu durum: *Dış etkilerden, törelerden, estetik kaygılardan ve kendi aklının kontrolünden uzak bir şekilde tamamıyla kendi doğal akışı içinde düşünce ve duygularını sayıklama biçiminde ifade etmesi gerçeküstücü üsluptur.*¹⁴ Gerçeküstücülükte önemli olan, kurallar, gerçek hayattaki gelenek ve görenekler değil, bilinçaltının istekleridir. *Üç Başlı Ejderha*’da da bilinçaltının istekleri açık bir şekilde ortaya çıkarılır. Özellikle başkışinin üslubu kapalı, bulanık ve oldukça karmaşık bir ruh haline sahiptir.

Üç Başlı Ejderha’da Biçim ve İçerik İlişkisi

Leylâ Erbil, Üç Başlı Ejderha adlı eserinde şiir-nesir karışımı bir anlatım sergileyerek yine farklı bir tarz ortaya koymayı başarır. Türk edebiyatında bilinen ilk şiir-nesir örneği “*Dede Korkut Hikâyeleri*”dir. Postmodernizmin öncülüğünü yapan Leylâ Erbil de eserinde yeni bir tarz ortaya koyarak bilinçli bir şekilde nazım örneklerine yer verir:

“Bu parçada esinlendirici dizeler ya da dizecikler Ahmet Haşim, Nazım Hikmet, Sait Faik, İlhan Berk, Ahmet Arif, Mahmut Temizyürekten alınmıştır.” (s. 50).

Görüldüğü gibi yazar, açık bir şekilde kurgusunun bazı kısımlarını şairlerin dizeleriyle zenginleştirip şiirsel bir anlatım yapar. Şiir yapısında “giz”in önemli bir yeri vardır. Kısa sözle çok şey anlatma, şiirin en önemli özelliğidir. O yüzden genel anlamda istisnalar dışında şiir söylemlerinde derin ve kapalı anlamlar yatar. Erbil, şiir tekniğini postmodern bir anlatı kalıbıyla kullandığı için okuru zorlama konusunda oldukça yetkindir.

Yapıt, biçim olarak bir *baş kaldırı* niteliğindedir. Örneğin Erbil, imla kurallarını kendi kurgu dünyasında farklı bir üslupla yeniden oluşturur.

13 A.g.e., s. 199.

14 Nurullah Çetin, *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara, 2006, s. 199.

Eser içerisinde biçimsel düzenlemelerde başkişinin konuştuğu yerlerde büyük harf kullanılmaz, başkişi hep küçük harflerle konuşturulur. Bunun yanında yine başkişinin olduğu bölümlerde nokta, soru işareti, ünlem gibi sıkça kullanılan noktalama işaretlerinin yerine, üç virgül vardır. Bu durum da Türk edebiyatında bir başka yenilik, bir başka kırılmadır. Bu biçim, olayın sonlanmadığını gösterir. Çünkü okur eserin sonunda kahramanlara ne olduğunu bilmemektedir. O yüzden üç virgül sonsuz bir şekilde yol alıp gider:

“eşiğe oturmuş bekliyordu beni,,, zeytin ekmek almıştım,,, çay yaptım,,, ilk kez görmüş gibi yedi yuttu zeytinleri,,, zavallı yavrum,,, Alamayan’da yok mu zeytin,,, kapılara sığmayan koca bir adam oldu şimdi,,, en küçüğümle eşti,,,” (s. 3).

Eserde üst anlatıcı tarafından ifade edilen bölümlerde tüm noktalama işaretleri kullanılır ve cümleler noktayla sonlandırılır. Yazarın böyle bir şeye kalkışmasının başlıca sebeplerden birisi içerikte yer alan tutarsızlığın, biçimsel olarak da gösterilmeye çalışılmasıdır. Anlatının biçimi de tıpkı içerik gibi birbirinden farklılık gösterir. Nesir şeklinde hayatı verilen başkişi sadece virgüllerle konuşur. O konuşurken nokta ya da diğer işaretlere yer verilmez. Kadın meczup olmasa da sürekli sayıklama şeklinde bir deli gibi konuşmakta, tutarsızca bir cümleyi diğerine bağlamaktadır:

Üç Başlı Ejderha’yı çeviren demirlerden aşağıya,,, bir gün,,, neden orayı seçtim bilmiyorum,,, Burmalı Sütun’u neden,,, bir bilebilsem,,, (s. 11).

Burmalı Sütun ise en tutarlı kısımdır ve bilimsel bir anlatıma sahiptir. Yazar buna dikkat çekmek için Burmalı Sütun ile ilgili bilgileri biçim olarak şiir gibi, içerik olarak ise nesir şeklinde verir:

*Sütun 3 yıldan birbirine dolanma-
Sından oluşmuş bir sarmaldır. Adla-
rından biri de Burmalı Sütun olan bu
sütun Sultanahmet Meydanı’ndaki
bugünkü yerine taşınmadan önce
Delfi Tapınağı’ndaydı.”* (s. 11).

Leyla Ünver ise anlatı içerisinde dikkat çekmek için siyah, koyu harflerle yazılmış bir şekilde yer alır. Erbil, içerikteki karmaşayı biçimsel olarak da ustaca verir:

‘Evi basıyorlar’ diye bağırdı. Komşumuz Pakize, ‘Bize gelin’ dedi.” (s. 20).

Leylâ Erbil, geleneksel anlamda tutarlı bir olaylar zinciri kullanmaz. Anlatımı önemseyen, anlatılması imkânsız olan şeyleri eserlerinde dile getiren bir yazardır. Onun eserlerinde dikkat çeken en önemli husus “İmkânsız dillendirmektir.” Erbil, Üç Başlı *Ejderha*'da meczuba benzer bir kadını anlatırken, aslında o kadının kalabalıklar içerisindeki yalnızlığına dem vurur. Böylelikle eserlerinde sivri bir dille toplumu, çevreyi ve otoriteyi en ağır biçimde eleştirir.¹⁵

Sonuç

Edebî eserlerde estetik, belirli biçim ve kaygıların, yazar tarafından birtakım üslup ve farklı bakış açılarıyla ortaya çıkardığı anlatımlardır. Estetik, Leylâ Erbil'in Üç Başlı Ejderha adlı eserinde içsel, anlamsal ve yapısal olarak bir bütünlük kazanır. Leylâ Erbil Türk edebiyatında ortaya koyduğu eserlerinde hem içsel hem de biçimsel anlamda isyancıdır. Eserinde görüldüğü gibi mutsuz bir insanı konu edinir. Özellikle olumsuz, hayattan ümidini kesmiş insanı, farklı bir üslupla sorgular. Sorguladığı eserinde, alışılmışın dışında olan postmodern bir yapı, mitolojik unsurlar ve şiirsel bir biçimle farklı bir estetik yapı oluşturur. Özellikle eser, üslup açısından da bir bilinç karmaşasının inşasıdır. Yapıt, mutsuz bir insanın karmaşık ruh halini en uç şekilde anlatırken başkaldırı niteliğinde de bir yöntem izler.

15 Necip Tosun, Öykümüzün Kırk Kapısı, Hece Yay., Ankara. 2013, s. 197.

Kaynakça

- Erbil, Leylâ (2015), *Üç Başlı Ejderha*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.
- Grimal, Pierre (1997), *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*, Sosyal Yay., İstanbul.
- Oğuzertem, Süha (2007), *Leyla Erbil'de Etik ve Estetik*, Kanat Yay., İstanbul.
- Tosun, Necip (2013), *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Hece Yay., Ankara.
- Kolcu, Ali İhsan(2013), *Türk Romanı El kitabı*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.
- Albayrak, Mevlüt (2012), *Estetik'in Serüveni*, Akçağ Yay., Ankara.
- Ünal, Arif (1996), *Nuvelci Yönüyle Heinrich Von Kheist*, Ecdad Yay., Ankara.
- Aktulum, Kubilay (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., İstanbul.
- Şahin, Elmas (2015), *Leyla Erbil Kitabı*, Yitik Ülke Yay., İstanbul.
- Çetin, Nurullah (2006), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara.
- http://dipnotkitap.net/OYKU_ve_NOVELLA/Uc_Basli_Ejderha.htm(Erişim Tarihi 01.01.2018)
- Prof. Dr. Şahmurat Arık, Edebiyat Teorileri Ders Notları 2013.

Söyleşi / Tartışma / Kitabiyat



Kaybetmeye Yüz Tutan Değerimiz: Estetik Tutum

Musa Kazım ARICAN*

Estetik tutum, insani bir olgu olsa gerek. İnsanoğlu dışında estetik tutum gayesi olan başka bir canlı yok çünkü.

Esasen insanı insan yapan özelliklerden birisi de estetik tavır sahibi olmasıdır. Daha farklı bir ifadeyle estetik, insani bir tavrıdır. Estetik denilince insani olmak, insani olmak denilince estetik tutum sahibi olmak dile gelir.

İnsani olmanın ayrılmaz parçası olan estetik, insanoğlunun ruh dünyasının dışı vurumudur. Bir tutumun, bir tavrın, bir davranış biçiminin adıdır estetik aslında. İçte ne varsa dışı o yansımaktadır estetikle. Bu nedenle insanın tutum ve tavırları estetik tutum ya da estetik tutum olmamakla ifade edilebilir. Bir yönüyle bu ahlaki ilkelerle veya etikle de ilişkili bir durumdur.

Denilebilir ki, iyi ahlaki tavırlar ve tutumlar estetikdir, kötü ahlaki tutum ve tavırlar estetik değildir. Estetik ile ilişkili değer yargısı güzel ve çirkin ile ahlak ile ilişkili değer yargısı, iyi ve kötü ile ifade edilmektedir.

İnsanoğlunu daha fazla imkân, daha fazla teknik ve teknolojiyle hemhal olarak ilerlediği varsayılrsa da, estetik olarak ve buna bağlı olarak ahlaki olarak ilerlediğini farz etmek ne yazık ki eş zamanlı pek mümkün gözükmez.

Bir anlamda ilerlerken geriliyor mu insanoğlu? Sorusu akla geliyor.

Yüksek beklentiler, koşuşturmacalar, kariyer hazırlıkları, stresli hayatlar büyük şehirlerin kaotik yapıları insanoğlunu estetik tutum ve tavırlardan uzaklaştırıyor görünür.

Her ne kadar modern çağda ‘modern’, ‘çağdaş’, ‘entelektüel’ ‘aydın’ insan daha eğitilmiş, daha fazla ekonomik imkânlarla sahip olsa, lüks yaşam standardına sahip gözükse ve daha fazla rollerle imtizaç etmiş olsa da, buna eş oranda estetik tutum ve tavır içinde olduğunu söyleyebilmek acaba ne derece mümkündür?

* Prof. Dr. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Felsefe Bölümü

Tüm fırsatlara ya da göreceli ilerlemişliğe oranla insanoğlunun tüm âleme, kendine, doğaya, diğer varlıklara vs. daha estetik bir tutum içinde olduğunu ifade edebilme imkânı ne düzeyde söz konusudur?

Acaba ilerlemiş insanın düşüncesi estetik midir, konuşması estetik midir? İş yapma biçimi estetik midir? Sosyal hayatta hem cinslerine tutumları estetik midir? Siyaset yaparken estetik midir? Bürokraside tutumlar estetik midir? Komşuluk ilişkisinde tavırlar estetik midir? Sosyal medya kullanımında ilişkiler estetik midir?

Ne demektir tüm bu alanlarda estetik tutum içinde olmak? Tüm bu alanlarda yani düşüncede, konuşmada, siyasette, bürokraside, dijital ortamda, sosyal hayatta ve sanal ortamda bireylerin tutum ve davranışları güzel olması gerektiği anlamına gelebilir estetik tutum. Bir işe evet derken ya da bir işi yaparken o şey güzellikle mi yoksa çirkinlikle mi yapılmaktadır? Kırmadan, dökmeden, güzellikle iş yapılabilir mi? Veya bir işe hayır denirken ya da bir işin olmaması dile getirilirken güzellikle mi çirkinlikle mi muhataba sesleniliyordur? Kırmadan dökmeden mi? Kırarak dökerek mi yapılıyor tüm faaliyetlerimiz?

Estetik tutumdaki kayıp, ahlaki davranıştaki kayıpla ilişkilidir. Ahlakiliği kaybediş, estetik kayba da neden olmaktadır. İnsanoğlu ilerledikçe ahlakiliği ve estetiği kaybetme meyli içinde gözükmektedir.

İnsanoğlu iç dünyasındaki ‘iyiyi’ kaybederken bakışındaki, konuşmasındaki, düşüncesindeki ‘güzelliği’ de kaybetmektedir.

İnsanoğlundaki ‘iyi’ ve ‘güzel’ duygusu kaybedildiği zaman, ondan et ve kemik yığımından başka ne kalır ki geriye!

Estetik Tarihi¹

Bernard Bosanquet

Ter. Dr. Cengiz Karataş

“Doğanın güzelliği, yalnızca güzelliğin bir yansıması olarak görünür, ruha aittir, kusurlu bir eksiklik [güzellik], özünde ruhun kendisinden kaynaklıdır.”

G.W.F. Hegel²

Bernard Bosanquet 1848’de İngiltere doğmuştur. İngiltere’de Hegel’in idealizmini yeniden canlandırarak onun ilkelerini sosyal ve siyasi bilimlere uygulamaya çalışmıştır. Takipçisi olduğu Hegel gibi kendisi de estetiğin doğal ve doğüstü dünyaları uzlaştırabileceği inancını taşır. Bosanquet, zamanının materyalizmi konusundaki hoşnutsuzluğunu belirtmiş ve neo-Hegelci çözümden yana olmuştur; yani gerçek olduğu düşünülen her şeyin bir manevi mutluluğun tezahürü olduğunu savunmuştur. İngiliz filozoflar G.E. Moore ve Bertrand Russell’in yoğun eleştirilerinin ardından Bosanquet’in görüşlerine rağbet azalmıştır.³ Bosanquet’in Hegel İdealizmine dayandırdığı sosyal felsefesinin ilkeleri ise kısaca şöyledir:

1. İnsan eylemi bir iradenin ifadesidir. Ancak, herhangi bir anda, bizim için zararlı olabilir ya da diğer arzularımızla tutarsız olabilir. Bu nedenle, bu faaliyetler, en eksiksiz ve tutarlı bir şekilde ihtiyaçlarımızı karşılayacak bir sonun bakış açısından eleştiriye tabidir. Bu nedenle “gerçek” irade, hissettiğimiz anlık arzular ve “gerçek” irade ile bizi tam olarak neyin tatmin edeceğini ve neyi gerçekten arzu ettiğimizi birbirinden ayıracaktır. Siyaseten devletin ahlaki gerekçesi, yasaları gereği, bireyin gerçek iradesinin dayanaklarını güçlendirmesidir. Bireyin çıkarlarını devletin çıkarlarına göre ayarlamak yanlış bir karşıt çözümdür. Devletin amacı, bireyin kendi kendini mükemmelleştirmesi veya kendini gerçekleştirmesidir. Devletin ve bireylerin gerçek çıkarları örtüşüyorsa bu anlamda birey “özgür olmak” zorundadır. Bireyin

1 Çalışmamız, Bernard Bosenquet’in ilk baskısı 1892’de yapılan ve estetik tarihi açısından sonraki çalışmalar için temel kaynak olan eserinin 1934 baskısından çevrilmiş sonuç kısmıdır.

2 Hegel’s Aesthetics-Lectures on Fine Arts(Tranlated by T.M.Knox), Volume I, Clarendon Press, Oxford 1988, p.2.

3 <https://www.britannica.com/biography/Bernard-Bosanquet>, Erişim: 17.03.2018; saat: 17:50.

hürriyeti, kısıtlamanın yokluğunda değil, kendisine zarar verecek eylemlere yönlendirebilecek dürtülerin ve aldatici isteklerin düzeltilmesinde yatmaktadır. Birey akıl sahibi bir varlık olarak, kendisi için neyin iyi bir şey olduğunu düşünmek ister. Devlet onu doğru yönlendirmede ahlaki bir işlevi yerine getirir.

2. Devlet, genel bir iradenin (bu, devlet içindeki her bireyin gerçek iradesinin ifadesidir) tezahürü olarak algılandığında ve her kurum bu genel iradenin tezahürü olarak varsayıldığında “somut bir evrensel” olarak düşünülür. Çünkü genel irade devletin egemenliğinin kaynağıdır ve sosyal kararların nihai hakemi ve diğer tüm sosyal kurumların kusurlarını eleştirebilen otoritedir. Devlet insan motivasyonunu doğrudan etkilemese de bireyin niyetlerini etkileyebilir. Yasaya göre, devlet, insanları belirli şekillerde harekete geçirmeye ve tercihen, hiç yoktan, herhangi bir güdüden meydana gelmesi gerektiği gibi, bu tür davranışları ortaya çıkarmaya teşvik edebilir.
3. Bosanquet bu nedenle, Rousseau’nun genel irade kavramını benimsemesinde Hegel’i izledi, ancak bunu ulus-devlete uyguladı ve onu (Rousseau’nun yaptığı gibi) sınırlı bir şehir devletine hapsedmedi. Sonuç olarak, Rousseau’nun her bireyin müşterek kararlara varmak için doğrudan katılımının güvencesi artık mümkün değildir. Ayrıca, devlet ve yönetici arasındaki ayırım daha az billurlaştırıyor. Onun yerine Bosanquet, milliyetçilik duygularını müşterek bir grup birlik duygusu olarak kullanıyordu. “Modern ulus, açık bir fikirden ziyade bir tarih ve bir dindir.” ve devlet ideal olarak bu birlik duygusunun odak ifadesi olmalıdır. Ancak, uygulamada, devletin temsilcileri ve organları idealizm eksikliği yaşayabilirler. Devlet, temsilcilerinin suçlayıcı eylemlerinden sorumlu tutulamamasına rağmen özellikle devletin teşvik edemediği bireylerin kendi kendini mükemmelleştirmesinin ahlaki işlevi açısından, idealin yetersiz kalacağını kabul etmiştir.
4. Bu kuramın pratik sonuçları Bosanquet’in, insan davranışlarının tahminlerinin egoist bir psikoloji varsayımı üzerine yapılabileceğini inkâr etmesine neden oldu. Bizler “bir diğerimizin üyesiyiz”. Sosyal gruplar dernekler değil topluluklardır. Bosanquet Uluslararası kurumların insan işbirliğini teşvik etmedeki sınırlarında ısrar etti: ulus-devlet, uluslararası bir organın sahip olamayacağı bir kesinliğe sahipti. Bosanquet’in görüşlerinin bir tür Hıristiyan Helenizmi olduğunu iddia etmesine rağmen, bir birey olarak hem Tanrı’yı hem de ruhun ölümsüzlüğünü reddettiği açıktır. “İnanamıyorum” ifadesiyle, “Mutlaklığın en üst sınırı, kendim olmak gibi yaşantılar sağlamaktır.” dedi.⁴

4 <https://www.encyclopedia.com/people/philosophy-and-religion/philosophy-biographies/bernard-bosanquet> Erişim: 17.03.2018, saat: 19.05.

Sonuç

Şimdi, var gücümle, ilk bölümün vaatlerini yerine getirdim. Günümüzün, modernlerinin ulaştığı en genel-geçer anlayışın temeli olarak, eskilerin üzerinde durduğu güzelliğin temel teorisini denemeye çalıştım ve görüntünün güzelliğine, gerçek estetik bilinçliliğin ya da güzelliğin duygusunun genişlemesine ve nüfuzuna yavaş yavaş ilerledikten sonra resim çerçevesinin güzelliğinden resmin güzelliğine, estetik yansımanın biçimden karakteristiklere nasıl geçtiğini gösterdim. Bu süreçte, güzellik anlayışının neredeyse sonsuz bir şekilde daha derin bir bağlılığa evrildiğini gördük. «Çirkin» kavramı çoğunlukla cansız doğa bölgesinden ve neredeyse insan dışı organik dünyadan uzaklaştırılmış ve güzellik arayışında insanoğlunun bilincinde aşırı duygusal (marazi) ya da sahte yapıtlara sürgün edilmiştir. Doğaya karşıt olan doğaüstü sistemlerin özel doktrinsel sistemleri ve onlar ile yaratılıştan öncül bir entelektüel tasarım teorisi ortadan kalktı, insanın vizyonu, dünyada ve kendi hayatında hem biriciliğin (birlik-teklik) hem de özdeki hikmetin doğrudan takdiri için keskinleşti.

Ve şimdi, romantik bilincin huzursuzluğunun, Klasik Yunan'ın natüralist monizminden günümüze kadarki ruhçu (spiritüel) monizmin evriminde önemli bir ân olduğunu anlamak mümkün.

Bu ruhsal monizmden, estetiği formüle edilmiş felsefi biçimiyle estetik sentezin spekülâtif kavrayışıyla doğrudan bağlantılı olarak izledik.

Öte yandan, güzelliğin eleştirel ve yansıtıcı değerini güzelin üretim alanına dönüştürsek, tarihte kayda geçmiş emsali olmayan bir sürelilik çözümü ile karşı karşıya olduğumuzu inkâr edemeyiz. Sanatın “insanlarla ve insanlar için, yaratıcı ve kullanıcı için bir neşe” uygulaması, artık dünyanın daha uygar uluslarında mevcut değildir ve uygarlığın yayılmasıyla doğru orantılı olarak, var olduğu yerde varlığını sürdürmektedir. Estetik biliminin bugünkü taleplerine ve somut güzellik anlayışının görünümüne ve geleceğine dair birkaç ifade bu çalışmayı uygun şekilde sonuçlandırabilir.

Günümüz Estetik Biliminin Gereklere

Son zamanların yöntem bilimsel estetik çalışmalarıyla keskinleşen tarihten ayrılış devam etmemelidir. Resmi analizin başarılarını, içeriğin ve anlatımın birlikte evrimi ve estetik türlerin kalıcılığının olası sebepleri arasında sorumluluk ile birleştirmek tamamen kapsamlı bir felsefi yaklaşımla mümkündür. Ruskin, Morris ve Pater⁵'in ruhu, tarihsel Hegel sistemi ve

5 Filozofun çalışmasının, sanatta usta bir sanat eleştirmeninden ve özgün sanat anlayışından daha aşağı olması gerektiğinin farkındayım. Ama gerçek bir sempati ve kavrayışla bir araya gelemediği sürece, felsefe ile yaptığı asıl işi, güzelliğin ne anlama geldiğini bilmemesiyle bozulacaktır.

Herbart ve Helmholtz'un hassaslığı ile bir felsefi bilimde yerlerini bulabilir, modern psikolojiyle ya da en kapsamlı anlamıyla biyolojiyle aynı entelektüel araç çeşitliliğini kullanırlar. Bir tarafın ve bu tür bir iyi işleyen kariyerin baş tarafının, Kültürün Gelişimi ile Bağlantısında Sanatı'na muhteşem bir örnek vermiş olması; fakat bu bağlantıyı doğru bir şekilde belirtmek için, tam bir medeniyet tarihini derlemek ve onu tam bir sanat tarihinin yanına yerleştirmek gerekli değildir. İşten daha fazla işbölümü kesinlikle mümkün olmalı ve yatırımın büyüklüğünün aşırılığı bir tahmini, mesleki kariyerinin özgür olmadığı sıradan ve ikinci el işlerin bolluğuna doğal bir tepkiyle kapı aralıyor. Belirttiğim amaç için öncelikle sanatın bugünkü durumuna gözlerimizi açık bunlarda yaşayan şeyleri ve hangi koşullar altında yaşanan koşulların ölü olduğunu veya askıya alınmış animasyonu belirlemek gerekir. Büyüklükleri ve oluşum koşullarına atıfta bulunmaksızın epik ve dramanın⁶ tamamen genelleştirilmiş ve sistematik tartışmasından çok daha fazla yıpranacak hiçbir şey bilmiyorum. Dramadan vazgeçmek, amacımız için, sürekli edebi değere sahip olan gerçek sahnelemeler demek, Atina'da yüzyılın üçüncü çeyreğinde ve İngiltere ve Fransa'da bir buçuk yüzyıl boyunca duraksamadan tüm olaylarda trajedinin dünya tarihinde iki kez büyüdüğünü belirtmeliyiz. Mizah ve burjuva dramasının hiç kuşkusuz daha geniş bir yelpazesi var, ama aynı zamanda edebiyatta günümüze kadar devam eden toplam mizah miktarı, sanırım, oldukça kesin ve çok uzun olmayan dönemlere uzanıyor. Destanlara gelince, bu isim İlyada'dan geliyor. Odise mükemmelliği ve sonraki her destan, aslında, bunlardan ve tüm geri kalan önemsizlerden, millileştirilmiş dışarıdan beslenmelerde ve yaratılış koşullarında farklı olan yeni bir tür olmuştur.

Günümüz şiirinin biçimleri nelerdir? Onların ve koşullarının geçmişin büyük eserlerinden kaynaklanan ve onlara dayanan ilişkisi nedir? Kime hitap ediyorlar? Lessing, Goethe ve Schiller bugün Almanya'da popüler bir seviyede mi? Racine, Corneille ve Moliere'in Fransa'daki yeri nedir? Değilse, o zaman, her durumda, neden değil ve onların yerini ne almıştır ya da böyle yapan şey nedir? İnsanlar edebi değeri olan dramayı önemsiyor mu? İsteseydiler umursar mıydılar? Bunlar lüzumsuz merak soruları değil. Cevaplar basit gerçeklere bağlı, ama onların kazanımları felsefenin malzemesidir. Bu içerik ve ifade yaygın ve temel sorundur.

Aynı türden bir araştırma, tabii ki tamamen istatistiksel⁷ yöntemlerle ve sonuçlarla değil, ama hangi dürtüyü ve neye karşılık geldiğini anlamak ve güzel duygusunun, içerik ve ifade ile olan bağlantısını, böylece ortaya koymak, estetik bilincin evrimiyle şu an için ilişkilendirmek amacıyla, başka türlü sanata uygulanabilir.

6 Hegel, Yunan Rönesans'ının ilk ihtişamıyla yaşadığı ve Goethe-Schiller dramasının tiyatronun yeniden canlanmasını müjdelediği zaman yaşamış olma özrünü sundu.

7 İstatistikler ilginç ve değerli olsa da akademi yıllığına gönderilen binlerce yağlıboya tablo kimin ve kimin için?

Roman ya da burjuva destanı, biçimlendirici sanatlara bu kadar düşmanca davranan modern yaşamın koşullarına özgü bir uyum içerisinde düşünülmelidir. “Herhangi bir insan nasıl olur da” günlük arzularıyla, düşüncelerini aynı anda uygar dünyanın her yerinde bastıracağı yazılı bir kitap aracılığıyla ortaya koyabilir? Leonardo bu yüzyılda yaşamış olsaydı, eleştirilerin büyük bir yazarı olurdu.

Eminim ki müzikal ifadenin tahlili için henüz denemediğimden daha fazla şey yapılabilir. Sorun rakip kuramcılar arasında ayağa düşürüldü. Müzisyenler, doğru ve doğal olarak, ses yapısının ortak dile dönüştürülebileceğine inanmayı reddetmişlerdir, fakat uygulamada, belki de kuramda olmasa da onu taklit güçlerle donatmaya çalışmışlardır; Biçimciler, tüm müzikal ifadeleri, tekil bir ahenk ve ahenksizlik ilişkisine özümseme girişiminde bulundular; Dernekçiler, bu duygusal konuşmayı andıran ritimlerin hala daha önemsiz ve soyut gözlemlerinden soruna yaklaştılar. Ve böylece, tüm bu şeylerin bir araya getirilmesinden daha fazla olması gerektiğini protesto etmek için musikiden anlamayan bir filozofa bırakılır; değerlendirmenin olumlu olarak başlatılması, olumsuz olarak değil (yani sadece aktarımla, bununla ya da musiki dışı bir şeyle karşılaştırılarak); müzikte, herhangi bir başka duyu aracından farklı bir malzeme ya da ortam var ve belli bir şekilde kendisi birtakım kombinasyonlara, geçişlere, idealize edici karakter harici hareketlere müsaade ediyor, sadece ritmik hareketten daha fazlası onları etkiliyor ve hem bir arada hem de birbirini takip eden bir biçimde, doğanın kendisinininki kadar açık ve gizemli bir yapıya ilişkin sesli bir yasallık ve gerekli hassasiyet. Elbette, Plato, Schopenhauer’un ve Hanslick’in izniyle, inkâr etmenin tehlikeleri arasında ilerlemek için, Bay Gurney ile herhangi bir açıklama veya tahlilin melodiyi ve ahenk gizemini açığa çıkarabildiği ve biçimci veya dernekçi olsun, hepsi düzgün aralıklarla veya önerilen ses perdesiyle ilgili bir sorudur. Tabii ki, önemli müzik eserleri içerisinde karakter, tipik ruh ve birleşim, geçiş, tekrarlama ve benzeri üslup, şimdiye kadar müzikal güzelliğin bölgesindeki ifadenin ve içeriğin bağlantısına ışık tutacak ince ama tarafsız bir eleştiri tarafından algılanabilirdi.⁸

Gelecek psikolojisinin estetiğinde, daha önce belirttiğim gibi, estetiğe içerik tahlili dışında inanmamama rağmen, estetik sözün ya da ifadenin zevk niteliğini analiz etmek, tekâmül sürecinde, şekillenme ya da takdir talep eden içeriği analiz etmek için gerekli bir mihenk taşı gibi görünmektedir. Ekonomi hukukuna dikkat çekerek, ekonomi ilkesi ile incelikle bağlantılı olarak ve nihayetinde Platoncu ve Aristocu bir anlayışıyla, bütünü ve parçasının arasındaki gerekli ilişkiyi konuştuk. Bu ya da benzer çeviriler, diğer ve daha karmaşık içeriğe uygulanabilir mi? Sadece yaratıcı hafızayla

8 Ek -2’de yazdığım notlarda bana göre gerekli olan tahlil türlerine örnekler vardır. Tabii ki, bu türden, çok aşına olmadığım bir müzikle ilgili uzmanlık çalışmalarında bu tarz eleştiriler olabilir.

değil, gerçek bir kalıcı mülkiyet olarak hakiki anlamda bir mana ifade etmiyorsa, kendine özgü oluşum yasası, özgür işçinin elinin, kendine özgü oluşum yasası, canlılığın mutluluğunu dile getirerek, bir defalık kendisine kaynaklık eden eğriye yönlendirilir mi? Basit renkteki zevkin doğası nedir ve onları basit olarak algıladığımızı düşünmek bir yanılsama mıdır? Aynı şekilde tonlar ve hem renk hem de ton kombinasyonları hangileridir? Dairesel ve zincirsel(catenary) eğrilerin karşılaştırılmasında yapılanlara benzer bir şey yapılabilir mi? Şiirde anlam ve ses arasındaki bağlantı nedir? Telkin edilen duygu ile anlam sesi etkilemez mi? Büyüleyici şiirin aklın doğasında kök salmış derinlik duygusunun ifadesi ile olan ilişkisi, tutkunun bütünüyle dillendiği durumda, sanatsal gerçek açısından nasıl ayırt edilir? Hangi koşullar duyguyu etkisizleştirir ve hangi koşullar altında ifade gücünü uyarır? Ayrıca, bilimsel eğitimin estetik yeterlik üzerindeki etkileri nelerdir? Fikirlerin eksik görselleştirilmesi, soyut entelektüel arayışların insanlar arasında gözlemlendiği, iki düşünme tarzı arasındaki derin düşmanlığın bir göstergesi veya entelektüel şeylerde daha hayati ve somut eğitim için yalnızca bir savunma mıdır? Genel zevk ve acı kuramı, estetik güzellik ve çirkinlik teorisiyle nasıl ilintilendirilir? Kısacası, içerik ve ifade arasındaki ya da bunların her birinin doğası ile zevkliliği arasındaki ruhsal bağlantı nedir?

Sanatın Geleceği

Güzellik duygusu her zamankinden daha derin ve daha güçlü⁹ olduğu için, sanatın üretkenlik kapasitesinin ölmekte olduğuna inanmak imkânsızdır. Fakat geriye bakarak mevcut düşmanca koşulların ortadan kalkabileceğini ve çıkarılması gereken birçok şeyin var olduğunu, ancak yine birçok şeyin kalıcı olduğunu inkâr etmek gereksizdir. Yaşamın temeli, her zaman ileriye dönük olarak, entelektüel tarihsel, saf ve doğal değil, ikinci bir doğa anlamındadır. Hiçbir gelenek, bir daha, babadan oğula geçerek sadece bir inanç tekdüzeliği içinde dünyayı büyüleyemez ve sanatçıyı-zanaatkârı bildiği biricik kural olarak geleneğine güvenli bir şekilde bağlayamaz. Ruh, entelektüel özgürlüğünü kazandı ve bununla birlikte, hata yapmak için sonsuz bir kapasiteye sahip oldu ve bu hakından hiçbir zaman feragat etmeyecek. Baskı makinesini ve makineyi giderek daha fazla kullanacağız. Biçimlendirici sanat, bir daha asla toplumların başöğretmeni olamayacak. O, arkasında iki bin yıllık etkin sanat, bilim, din ve felsefe birikimine sahip olan bir yaşamda bariz bir şekilde içkin olan koşullara dayanmaktan imtina

9 “Haggard Egdon daha incelikli ve nadir içgüdüüne, daha çok yeni öğrenilmiş duygulara, çekici ve kürklü denilen güzelliği karşılayanlara hitap ediyordu.
“Gerçekten de, bu ayrıcalıklı güzelliğin hüküm süren saltanatının son çeyreğe yaklaşıp yaklaşmayacağı bir muammadır. Yeni Tempe Vadisi, Thule’da bir kıraç arazi olabilir: insan ruhları, dışsal şeylerle kendilerini daha yakın bir uyum içinde bulabilirler. Zaman, eğer gerçekte gelmediyse, bir bozkırın, bir denizin veya bir dağın zarif yüceliği, insanoğlu arasında daha fazla düşünmenin ruh hallerine kesinlikle uygun olan bir görünümüdür.” Hardy’nin Yuvaya Dönüşü

etmektedir. Yine de estetik açıdan bu kayıplar kazançsız değildir. Doğru kullanıldığında, makineler bile bizim için iyi sonuçlar doğurur. Reformcu estetisyenlerin çoğu, makineyle iyi bir şekilde ne yapılabileceğini, nizami olarak el ile ne yapılabileceğini unutmamızı bekliyor. İkinci durumda, bir makineye bir insan işi yaptırmaya çalışırsınız ki bu imkânsızdır. Öncekinde ise, bir insana bir makinenin yaptıklarını yaptırmaya çalışırsanız, bu etik değildir.

“Makine ile yapılması gerekenler (uygun şekilde yapılır), makine ile yapılmalıdır.”¹⁰

Mevcut sistem her iki kötülüğü birleştirir. Fakat ihtiyaç duyulan şey, makine kırıncılarının saflarına katılmak değil mekanik ve mekanik olmayan üretim arasındaki hattı doğru çizmektir. Bazı eleştirmenler, şimdilerde savaş araçları hariç hiçbir şey yapmadığımızı savunurlar. Birtakım cihazları, bilim araçlarını ihmal ettiler. Günümüzün birleşik mikroskopu, dünyanın işçilikte gördüğü en büyük zekâ zaferlerinden biridir. Bunları unutmamalıyız, çünkü bu yeni icatlar, insanoğlunda yeni bir güç demektir. Hatalı olmanın yanı sıra abartı da her zaman zararlıdır.

Ve eğer kendi yapımızın çirkinliği tarafından kuşatılmışsak, daha büyük ve daha keskin bir güzellik anlayışına sahibiz demektir. Eğer, okuma alışkanlığı, biçimlendirici sanatın konumunu tehdit ederse, edebiyat dünyası, daha önce hiç olmadığı kadar, tüm insanlığa açıktır, müzik ise insanlığa son derece yakın bir armağandır. Geçmişin büyük dönemleriyle bir karşılaştırma bize umut verebilir. En iyi ruhlarımız, Aristophanes’in Euripides’e saldırdığında ne hissettiğini ve kendisinin asil anlamda şiirsel sanatın aşağıdaki dünyaya kaçtığını düşündüğü güne çok benziyor. Yani bir Rönesans eleştirmeni Michael Angelo’nun ölümünden sonra daha fazla adaletle hissedebirdi. Son yüzyılda, müziğe, manzaraya, portre resmine ve şiir sanatına atıfta bulunarak işaret ettiğim gibi bazı çekinceler olmasına rağmen, uyumsuzluk daha önce hiç olmadığı kadar derinleşmiştir ve itibar edilen sanat geleneği kesintiye uğramıştır. Ama zihin bugün daha güçlüdür ve benlik daha dolgundur ve biliyoruz ki o gelenek sabitlikle değil hareketle yaşıyor. Bu nedenle daha derin bir anlaşmazlık ortaya çıkabilir ve bu durum hayati darbe almamış bir yaşama gücünün kanıtıdır. Doğal olarak, sorunun halledilmesi daha uzun zaman alacaktır ve uyumsuzluğun hangi şekillerde geleceğini tahmin edemeyiz. Ama tüm düşmanca koşullara rağmen insan artık her zamankinden daha çok insandır ve güzelliğe olan tutkusunu tatmin etmenin yolunu bulacaktır.

10 Henniker’s Trifles for Travelers.

Beşir Ayvazoğlu: “İçinden Geldiğimiz Medeniyetin Birikiminden Yola Çıkararak Orijinal Estetik Teorileri Geliştiren Yok”

Röp. Mehmet Kurtoğlu

Estetik konusuna kafa yormuş, kadim geleneğin izini sürerek “Aşk Estetiği”ni kaleme almış biri olarak sizce estetik nedir? Estetiğin aşk veya şiir gibi çeşitli tanımlarını yapmak mümkün müdür?

TYB AKADEMİ / 2018 / 23: 138-142

Takdir edersiniz ki bu sorunun kısa bir cevabı yok. Estetik kelimesinin Grekçe’de duyum, duyulur algı anlamına gelen aisthesis yahut duyu ile algılamak anlamına gelen aishanesthai’den geldiği söylenir. Estetik başlığı altında ele alınan konuların çoğu insanları çok eski çağlardan beri meşgul etmekle beraber bir bilim dalının adı olması Alexander G. Baumgarten’in 18. yüzyıl ortalarında kaleme aldığı *Aesthetica* isimli eseri neşredildikten sonradır. Kant da estetiği *Salt Akıl Eleştirisi*’nde duyusalılık, *Yargıgücünün Eleştirisi*’nde ise bugünkü mânâsında kullanır. Genellikle güzelliğin bilimi diye tarif edilmekle beraber bu tarifi sınırlarını çoktan aşmış bir disiplin olan estetik, sanat eserinin yaratılması, bir varlık alanı olarak sanat eseri, sanat eseriyle ilişkileri açısından tabiat, sanat eserinin değerlendirilmesi (eleştiri), zevk (gusto) ve bunlarla ilgili yan konuları içine alan bir bilgi dalı ve sanat tarihi, sosyoloji, antropoloji, hatta biyoloji gibi bilimlerle dirsek teması bulunan bir felsefi ve psikolojik teoriler toplamıdır. Bu teoriler, kökleri Greko-Latin kültürüne uzanan bir dünya görüşü temeline dayandığı için Batı dışında kalan kültürlerin sanat ve güzellik anlayışlarını açıklamakta yetersiz kalır. Özellikle İslâm sanatlarını açıklarken, bütünüyle Batı sanatları ve felsefesi etrafında oluşmuş bir kavram çerçevesine atıfta bulunulduğu takdirde yanlış hükümler verme tehlikesi vardır. Kesin kanaatimi sorarsanız, estetiğin, Batı sanatını ve Batı’da geliştirilmiş estetik teorilerini göz ardı etmeksizin kendi tarihi tecrübemizden hareketle sanat ve sanat eserleri üzerine düşündürmektir, derim.

Estetiğin güzellikle olan ilişkisini biliyoruz, sizce estetiğin güzellikle olan ilişkisi nedir? Estetik anlatıldığı gibi güzelliğin felsefesi midir?

Birinci sorunuza verdiğim cevapta da ifade ettiğim gibi, estetik, felsefenin belli başlı sorularından biri olan “Güzel nedir?” sorusunu çoktan aşmışsa

da güzelin ne olduğu hâlâ önemini ve tazeliğini koruyan bir meseledir. Platon'dan itibaren güzelin ne olduğu konusunda -biliyorsunuz- çok farklı cevaplar verildi. Estetik teorileriyle ilgili bütün kitaplarda bu cevapların geniş bir özetini bulmak mümkündür.

Aşk Estetiği kitabınızda “edebiyatın edebiyatı aşan bir şey olduğunu çok çabuk fark ettiğinizi ve bu fark edişin estetik duyarlılığınızı artırdığını” söylüyorsunuz. Bu bağlamda edebiyat-estetik ilişkisini değerlendirir misiniz?

Edebiyat eseri, gerçekten edebî değer taşıyorsa, sanat eseri demektir ve estetiğin ilgi alanına girer. Edebiyat eserinin sıradanlığı aşarak sanat eseri katına yükselmesini, başka bir ifadeyle “güzel” olmasını sağlayan nitelikleri araştırdığınız takdirde estetik bir analiz yapmış olursunuz. Aynı manzarayı aynı fotoğraf makinesiyle aynı açıdan çeken iki kişinin çektikleri fotoğrafları yan yana koyunuz. Fotoğrafi çekenlerden biri manzaraya daha farklı bakmasını biliyor, farklı bir yorum getiriyorsa, herkesin göremediğini görmüşse, onun çektiği herhangi bir fotoğraf değil, bir sanat eseri niteliğini taşır. Diğerinki ise belki sadece sıradan bir belgeleme... Edebî eser için de aynı şey söylenebilir. Mesela Şeyh Galib'i, çağdaşı yüzlerce şairden farklı kılan ve bugüne ulaşmasını sağlayan yahut Ahmet Hamdi Tanpınar'ın herhangi bir romanını sıradan bir yazarın romanından farklı kılan değerleri ve nitelikleri ayırt edebilmek, eserin estetik değerini belirlemek demektir. Estetik, böyle bir çabada edebiyat eleştirisiyle kesişir.

Yine önceki soruya bağlı kalarak sizin estetik duyarlılığınızı edebiyatın artırdığını söyleyebilir miyiz?

Elbette... Edebiyat hayata ve eşyaya farklı bakmayı öğretir. Ama bunun için edebi değeri yüksek eserlerle erken karşılaşmak önemlidir. Ben Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleriyle erken tanışmış olmayı kendim için büyük bir şans olarak görüyorum. Edebiyatın edebiyatı aşan bir şey olduğunu bu büyük adamların –üçü de hem şair, hem yazardır- eserlerini okurken fark ettim, onlar sayesinde tarih, resim, müzik ve mimarinin yanı sıra şehir ve şehirlilik kavramlarıyla ilgilendim. Geniş bir kültürel arka plan, sanat eserinden beklentilerinizin artmasına yol açar. Bunun tabii sonucu kolay beğenmemektir; beğenmemeyi öğrenmenin çok önemli olduğunu düşünüyorum. Tabii, kastettiğim, beğenmemiş olmak için beğenmeme değil, aradığınız nitelikleri bulamamaktan kaynaklanan bir beğenmemedir. Bu, estetik anlamda zevk (gusto, beğeni) duygunuzun geliştiği anlamına gelir. Bence estetiğin en önemli meselelerinden biri, zevk meselesidir. Şu hususu özellikle vurgulamayı gerekli görüyorum: Güzellik duygusu her insanda vardır. Herkes, bir şeyleri mutlaka güzel bulur ve piyasa onların taleplerine cevap verir. Sizin yanına bile yaklaşmayacağınız

bir 'kitch', bir başkasının duvarını süslüyor, estetik ihtiyacını karşılıyor olabilir. Yüksek estetik zevk ve kavrayış, sağlam bir eğitimle mümkündür. Türk eğitim sisteminin zevk eğitimine hiç önem vermediği kanaatini taşıyorum. Çoğ eğitimli olduklarını düşündüğümüz insanların bile evlerinde duvarlarına astıkları şeylere, dinledikleri müziklere vb. baktığınızda, şaşırtıcı zevksizliklerle karşılaşabiliyorsunuz. İyi eğitim, sahip çıktığınız, bağlı olduğunuz kültürün estetik kriterlerini doğru kavramanız için de gereklidir. Hiç şüphesiz her kültürün kendine göre bir estetik ve güzellik anlayışı vardır. İslâm da temel görüşleri ve talepleri doğrultusunda, farklı kültürlerden de beslenerek zaman içinde kendine has, zengin, renkli bir estetik dünyası yaratmıştı. İslâm sanatı dediğiniz zaman gözünüzde canlanan devasa birikimin arkasındaki ilkelerin bütünüdür bu estetik; ne bileyim Hâfız'ı, Sâdi'yi, Mevlânâ'yı, Şeyh Hamdullah'ı, Sinan'ı, Fuzulî'yi, Baki'yi, Kazasker Mustafa İzzet'i, İtri'yi, Dede Efendi'yi, Şeyh Galib'i yaratan estetik...

Ülkemizde estetik alanında bildiğim kadarıyla çok az eser yazılmıştır, ilklerden biri sizin "Aşk Estetiği" ile daha sonraları Turan Koç'un kaleme aldığı "İslam Estetiği" kitabı. Edebiyatın ve şehirleşmenin hızla gelişip büyüdüğü bir dönemde estetik konusundaki bu kısırlığı neye bağlıyorsunuz? Kültür, sanat ve mimaride estetikten bahsedebilir miyiz?

Türkiye'de estetik alanında yazılanlar, genellikle Batı'da geliştirilmiş estetik teorilerinin tarihiyle alakalıdır. İçinden geldiğimiz medeniyetin sanat birikiminden yola çıkarak orijinal estetik teorileri geliştiren yok. Esasen yakın estetik tarihimiz gözden geçirilirse, Tanzimat öncesinin inkârı üzerine inşa edilmiş olduğu görülür. Kendi tarihinizin gerçekliğini göz ardı ederseniz, ayağınızı basacağınız zemini kaybederseniz. Tarihten kopuş, aslında hayattan ve insandan kopuş demektir. İki yüz yıllık sanat ve edebiyatımızla hayatımız arasında kan uyuşmazlığının bulunduğunu, bunun da yaratıcılığı engellediğini düşünüyorum. Son zamanlarda İslâm sanatı ve estetiği üzerine çalışmaların gözle görülür bir şekilde artmışsa da yeterli değildir. Şu hususu ifade etmezsem, yanlış anlamalara yol açabilirim: Batı'yla ilişki kuranların kendi tarihi gerçekliklerini yok saymaları ne kadar yanlışsa, başta Batı olmak üzere, dünyada olup bitenlere bigâne kalarak kendi içine kapanmak da o kadar yanlıştır.

Estetik konusunda duyarlılığınız artmasında Yahya Kemal, Tanpınar'ın eserlerinin etkili olduğunu söylediniz. Günümüzde Yahya Kemal ve Tanpınar duyarlılığında ve estetik ölçütlerinde eserler niçin yazılmıyor? Günümüz sanatçıların bu noktada nasıl görüyorsunuz?

Bu, cevabı kolay verilecek bir soru değil. Tarihimizde çok ciddi kültürel kırılmalar yaşandı; bu sebeple içinden geldiğimiz kültürle ilişkimiz çok

problemlidir. Esasen problemin ötesinde bir şey bu. “Bizim” dediğimiz, aslında artık bizim olmayan, dışına ve uzağına düştüğümüz bir kültürden söz ediyoruz. Bu kültüre sahip çıkanların bile onu ne kadar anlayıp temellük ettikleri tartışılabilir. Kendi kültürümüzü yabancılar gibi öğrenmek zorundayız. İşin kötüsü, bu öğrenme sürecinde kullandığımız araçlar, kavramlar, terminoloji vb. hep yabancı. Dolayısıyla geride bıraktığımız ve bizim olduğunu varsaydığımız kültürü öğrenirken aslında onu farkında olmadan oryantalistler gibi yeniden şekillendiriyor, çarpıtıyoruz. Dilini unutmuş, şifrelerini kaybetmişiz; elimizde o kapıyı açacak anahtarlar yok. Çok riskli bir şey bu. Eğer sizin kültür, düşünce ve estetik dünyanızı gelenek belirlememişse, onu sonradan öğreniyorsanız, yaptığımız bir çeşit oryantalizm yahut gelenek icadıdır. Bir bakınız etrafınıza; bu topraklarda yeşermiş ve asırlarca yaşanmış kültüre özellikle aydınların ne kadar yabancılaştığını somut bir şekilde göreceksiniz. Bizim yaşadığımız bu acı tecrübeyi başka hiçbir millet yaşamadı. Geçmiş olmayan ne-zuhur bir topluluk gibiyiz. O halde yapılacak olan, bu yitik hazinenin anahtarlarını bulmak, şifrelerini çözmek, kodlarına nüfuz etmeye çalışmaktır.

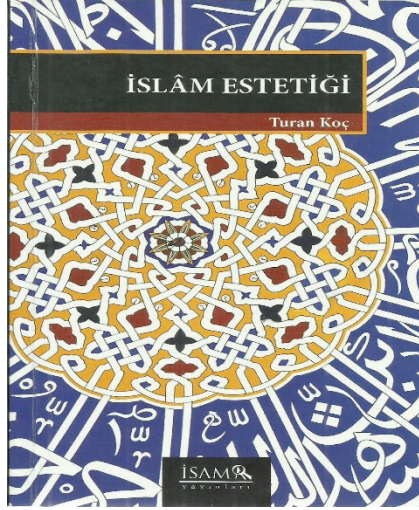
“Aşk Estetiği’ni yazarken İslam estetiğini yazmak gibi bir fikrim olmadı” diyorsunuz ama sizin eserinizden sonra bu alanda yeni kitapların yayınlandığını görüyoruz. Aşk Estetiği’nin yol açıcı bir yönü olduğunu söyleyebilir miyiz? Estetik üzerine ilgiyi neye bağlıyorsunuz?

Aşk Estetiği’ni ideolojik bir maksatla yazmadığımı ifade etmek istemiştım; yani üretilecek sanat eserlerine yön verecek bir program filan vaz’etmiş değilim. Yaptığım sadece bir zihin egzersiziydi. Evet, Aşk Estetiği’nin yol açıcı bir yönü olduğunu kabul ediyorum. Her şeyden önce yazar olarak benim önümü açmış bir kitaptır. Hayatı daha güzel, daha kaliteli yaşamak için estetiğe ihtiyaç vardır. Refah arttıkça bu ihtiyaç daha fazla hissedilir. Son zamanlarda estetiğe yönelik ilginin artışı bu gelişmeye bağlıyorum.

Doğu ile Batı’nın estetik anlayışı üzerine neler söylersiniz?

Aşk Estetiği, aslında bu soruya bir cevap arayışıdır. Bu farklılık belki gerçeklik (realite) kavramına verilen farklı anlamlardan yola çıkarak açıklanabilir. Bu kavramın sadece duyularla algılanabilir dünyayı ifade edecek şekilde sınırlandırılması, 13. yüzyıldan itibaren Antikite’yle kurulan ve Rönesans döneminde zirvesine ulaşan bir ilişkinin sonucudur. Modern bilimlerin bugün bile yegâne gerçeklik olarak gördüğü duyularla kavranan dünya, Rönesans sonrası sanatın tek kaynağı haline gelmişti. Sanatta perspektifin kurallarının öne çıkması da aynı sürece bağlıdır. Gerçekliğin bütün unsurlarının insan gözünün gördüğü biçimde tasvir edilmeye başlandığı yeni dönem, Gotik gibi, Hıristiyanlığın dogmaları doğrultusunda gelişen

sanat anlayışlarından da kesin bir kopuşu ifade ediyordu. Hakikatte, hiçbir din gerçekliği duyularla algılanabilir dünya ile sınırlanamamıştır; aksine 'bu dünya' hemen aşılması gereken bir gerçeklik tabakası olarak görülür; hatta Tevhid ilkesinin aşırı bir yorumu olan Vahdet-i Vücut doktrininde, bu gerçeklik tabakasının varlığı kabul bile edilmez (lâ mevcûde illâ hû); o sadece bir gölge, bir yanılısamadan ibarettir. Özellikle İbnü'l-Arabî'nin ortaya çıkışından sonra, İran ve Anadolu sahasında yaygınlık kazanan bu anlayış, Müslümanların tecessüsünü gerçekliği inkâr edilen dış dünyadan büsbütün kopararak doğrudan doğruya fenomenlerin içyüzüne, görünenlerin ardındaki görünmeyene, yani Mutlak Hakikat'e yöneltmiştir. Tasvir yasağının zaruri bir sonucu olarak soyuta yönelen Müslüman sanatkarların, soyutlama irade ve heyecanlarına tasavvufta çok parlak bir karşılık bulduklarını düşünüyorum. Sonuç, iç gayesi, görünenlerin ardındaki görünmeyene ulaşmak, dış gayesi ise dünyayı güzelleştirmek olan bir sanat... Bütün metafizik arka planına rağmen, İslam sanatının şaşırtıcı bir biçimde hayatın içine girdiğini söylemek yanlış olmaz. Camideki mihrap, mutfakta kullanılan kabkacak, atların koşum takımları vb. aynı prensipler çerçevesinde güzelleştirilirdi, başka bir ifadeyle, seyredilen değil, yaşanan bir sanat yaratılmıştı.



İslâm Estetiği

Havvaana KARADENİZ*

Sanat, bir kültürü ve medeniyeti anlamının en iyi göstergelerinden biridir. Sanatçının kendini ve hakikati ortaya koymasının en iyi yolunun da sanat olduğu düşünülürse sanatın ve estetik algının önemi bir kez daha gün yüzüne çıkmış olur. Bu bağlamda İslâm sanatı, İslâm'ın ve içerdiği hayat-hakikat anlayışının hem dilsel hem de görsel yönden sunulmasına imkân tanımaktadır. Genel olarak insanlığın yaradılışından gelen inanma ihtiyacı ile estetik/güzellik anlayışın bir araya gelmesi, dinî estetiği oluşturmuştur. Bu nedenle İslâm sanatı ve estetiği de İslâm'ın insan, âlem, sanat, varlık bilinci ve hakikat anlayışı ile bütünsel olarak ele alınmalıdır. Zaten güzellik anlayışı üzerine inşa edilen İslâm'ı, sanattan ve estetikten ayrı düşünmek mümkün değildir.

İslâm dini, akla büyük önem vermekle beraber insanın duygu ve tecrübelerine de aynı ölçüde önem verir. En güzel vasıflarla yaratılmış insanların öne çıkan bir diğer özelliklerinin estetik duyarlılığa sahip olmalarıdır. Kâinattaki düzen ve ahengin algılanması ve insanın varlık bilincinin idrakine varması, estetik bir bakış ve algılayış içinde gerçekleşir. Hakikate erme noktasında akıl ile kalbi buluşturmak gerekir. Aklı ile kalbini buluşturan insan, kendi bedenî varlığı içinde parçalanmayı önleyerek

* Ahi Evran Üniversitesi Öğretim Görevlisi

kendi bütünlüğünü korumuş olur.

İslâm'da din ile sanat birbirinden ayrılmaz iki unsur olarak görülür. Bu nedenle din hem kalp gözü açık sanatçılar hem de İslâm sanatı için bitmez tükenmez bir ilham kaynağı olmuş, sanatçılar içlerinden gelen iman ve heyecanla eserler ortaya koymuşlardır. Böylece “aşk” olarak tanımlanacak bu durum, İslâm sanatının ve estetiğinin oluşumunu gerçekleştirmiştir.

İslâm dininin güzelliğinin ortaya konmasında, hakikatin kavranışında ve bu gizli hazinenin ortaya çıkışında sanatın ve estetiğin birlikteliği göz ardı edilemez. Bu nedenle İslâm estetiği, İslâm dininin ve Kur'an'ın dil ve üslûbunun daha doğru anlaşılması ve somutlaştırılması noktasında yapıcı bir rol üstlenmektedir. Buna karşın bu konuda nazari çalışmalar yok denecek kadar azdır. İslâm kültür ve medeniyetinin oluşumunda İslâm estetiğinin etkisini göz ardı etmeyen Beşir AYZAZOĞLU'ndan sonra bu geleneği devam ettiren bir başka kalem sahibi de Turan KOÇ'tur.

Turan KOÇ'un İslâm Estetiği adlı eseri 2014 yılında İSAM Yayınları tarafından İstanbul'da yayımlanır. Estetizme ve özellikle İslâm estetiğine derinlemesine bir yolculuğun yapıldığı ve kimi zaman da felsefi boyuttaki yaklaşımların yer aldığı bu kitap beş bölümden oluşmaktadır: Birinci bölüm olan İslâm Estetiği ve Sanatın Ufukları bölümünde yazar tevhit, ihsan ve Kur'an hakkında estetik boyutta bilgiler sunmuş ve bu unsurlar ile estetizm arasındaki ilişkiyi ortaya koymuştur. *Güzellik ve Estetik Tecrübe* adlı ikinci bölümde ise güzellik kavramı üzerinde durulmuş ve güzelliğin hakikat, bilgi, iyilik, yararlılık ve ulvîlik ile olan bağı estetik açıdan incelenmiştir. İslâm Estetiği ve Sanatının Kelâmî Boyutları adlı üçüncü bölümde estetik delil, güzelliğin âlemdeki yeri, ibda ve sanatta yaratma gibi bilgiler sunulmuştur. İhsanın Tezahürleri adlı dördüncü bölümde ve İslâm Sanatı ve Resim adlı beşinci bölümde ise ihsanın estetik tezahürleri olan hüsn-i hat, tezhip, mimari, tezyinat, şiir, musiki ve resim sanatları üzerinde durmuş ve Kur'an-ı Kerim'den de yola çıkarak anlatımına zenginlik katmıştır. İslâm estetiğinin; güzellik, incelik, zarafet, derin kavrayış, yüksek duyarlılık, edepli, düzenli olma ve en nihayetinde teslimiyet güzelliği olduğu gerçeğini vurgular. Bu teslimiyet güzelliğinin insanın tüm tutum ve davranışlarında hatta ortaya konan sanat ürünlerinde görünür ve hissedilir kılınması gerektiğini derin ve zengin anlatımıyla okuyuculara sunar.

Turan KOÇ, dinin elbette bir sanat olmadığını ancak duyarak, düşünerek ve zevk alarak yaşamının bir sanat olduğunu belirtir. Bunun en güzel yolunun da İslâm'ın “ihsan” boyutuyla bir başka ifade ile imanın güzellik, incelik ve derinlik algılarıyla ilgili bütün boyutlarının hayata geçirilmesi olduğunu ve bunun bir yaşam şekli hâline getirilmesi gerektiğini belirtir. Bu bağlamda İslâm estetiği ile metafizik arasındaki bağı dikkat çeken yazar; bu estetiğin derinliği, insan ruhuna tesir eden gücü ve günümüz estetiklerinden farkını ortaya koymaya çalışır.

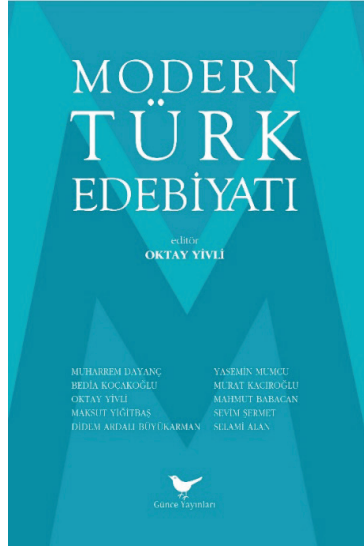
Yazar, İslâm estetiğinin “mânâ ile sûret” arasındaki uyumuna vurgu yaparak şiir sanatının da böyle bir estetiğin üst düzeyde ve önemli tezahürlerinden biri olduğu vurgusunu yapar. Kurân-ı Kerim’de de sunulan pek çok bilgi ve mesajın şiirsel bir söyleyişle ortaya konmasını, İslâm’ın, sanat ve estetikle olan ilişkisine bağlar. *“Ashında bütün sanatlar öz ve biçim ya da mâna ve sûretle ilgili unsurların sadece uyuşmakla kalmayıp birbiriyle bütünüyle özdeşleştiği bir mükemmeliyeti arar. Böyle bir mükemmellik insanın ulaşabileceği bir şey değildir. Bu yüzden İslâm’da en büyük sanatçının (Musavvir) Allah olduğu bütün müslümanların süreli bilincinde oldukları bir husus olmuştur.”* (s. 142)

İslâm sanatı ve estetiği, fizik ötesi ve soyutla bağlantılı olduğundan hakikatin hissettirilmesi noktasında önemlidir. Bu nedenle görünenin arkasındaki görünmeyene dikkat çekmek, gündelik yaşamdaki değişimlere rağmen değişmeyi bulmak, belli bir mesajı sanat estetiği şablonu içinde insanlara iletme ve hakikati diri tutmak İslâm estetiğinin amaçlarındandır.

İslâm Estetiği, İslam estetik ve sanat anlayışının mahiyetinin ve boyutlarının derinlemesine incelendiği bir çalışmadır. Bu çalışmada İslâm’ın, sanat ve estetik görüşü derli toplu ve ufuk açıcı bir biçimde sunulmuş ve okuyucuların estetik bir tat alması sağlanmıştır.

Modern Türk Edebiyatı

Ayşegül SEKMAN*



TYB AKADEMİ / 2018 / 23: 146-150

Oktay Yivli (Editör), *Modern Türk Edebiyatı*, Günce Yayınları

1. Basım, İzmir Kasım 2017, 500 sayfa, ISBN 978-605-82156-0-3

Modern Türk edebiyatı, 1850'lerden günümüze kadar Türk edebiyatının şiir, roman, öykü, tiyatro ve eleştiri gibi önemli türler üzerinden geçirdiği serüveni ayrıntılı olarak yansıtmaya çalışan bir edebiyat tarihi çalışmasıdır. Kronolojik esasa dayanan metotla dönemler incelenmiş, Tanzimat dönemi ile birlikte yenileşmenin habercisi olarak yeni türlerin ortaya çıkması çalışmanın bu eksen çevresinde ilerlemesini sağlamıştır. Kitapta edebiyat tarihimiz açısından önem arz eden şair, yazar, eser ve topluluklar üzerinde durularak *Tanzimat*, *Ara Nesil*, *Servetifünun*, İkinci Meşrutiyet ve *Cumhuriyet* olmak üzere beş dönem belirli özellikler etrafında incelenmiştir.

Tanzimat Dönemi Edebiyatı I olarak adlandırılan ilkbölümde Muharrem Dayanç, çeşitli isimlendirmelere konu olmuş modern edebiyatın temelini

* Ahi Evran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırma Görevlisi, aysegul.sekman@ahievran.edu.tr

teşkil eden bu dönemin tarihî ve siyasi zeminini hazırlayan etmenlerden söz eder. Modernleşmenin temelini Tanzimat edebiyatından çok daha önceye dayandığı üzerinde durularak tarihsel sürecin arka planında yer alan siyasi ve sosyal sebepleri çeşitli aydınların görüşlerinden yararlanarak açıklar. Yenileşme hareketinin esasında Lale Devri'nde başladığını belirtir. Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı ve bu dönemde ortaya çıkan gazeteler hakkında bilgi verilir.

Tanzimat Dönemi Edebiyatı II başlıklı bölümde Şiir, *Hikâye ve Roman, Tiyatro, Eleştiri* gibi türleri esas alan bir sınıflandırma yapılmıştır. İnsana, topluma ve sanata bakış noktasında dönemlere ayrılan Tanzimat edebiyatının ikinci kuşağı Recaizade Mahmut Ekrem'in öncü kişiliği, Abdülhak Hamit'in metafizik şiiri, Samipaşazade Sezai'nin modern öykü örnekleri ve diğer taraftan Muallim Naci'nin klasiğe bağlı duruşu ile zenginleşir. Bu yıllarda hızlı bir yenileşme sürecine giren edebiyatta, muhteva ve şekil değişikliklerinin yanı sıra sanatçıların edebiyat tartışmaları devrin şekillenmesinde önemli rol oynar. İkinci kuşak şairleri şiirde ilk kuşakta başlayan yenilikleri sürdürmeye devam ederler. Bu dönem şairleri bireyin iç dünyasına yönelerek güzelliği merkeze alan bir sanat anlayışı oluştururlar. Öncü konumunda bulunan Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan, Muallim Naci etrafında ağırlıklı olarak durulmuştur.

Ara Nesil Edebiyatı, Tanzimat'ın ikinci nesli ile Servetifünun topluluğu arasında yer alan bir topluluk ve dönemin adıdır. Pek çoğu edebiyatta yenileşme hareketinin başladığı yıllar içerisinde doğan, yenileşme durumundaki sanatçıların eserlerini okuyarak büyüyen, Batı tarzı okullarda yabancı dil öğrenerek yetişen bu genç nesil yeni bir duyuş ve düşünüşün timsalidir. Bölüm yazarı Mahmut Babacan, *Ara Nesil*'i oluşturan sanatçıları eğilimleri bakımından üç başlık altında inceler: *Klasik zevki, Divan edebiyatı üslubunu sürdürmek isteyenler, Eski ile yeni arasında yer alan ılımlılar, Yenilikçiler*. *Ara Nesil'de Şiir, Ara Nesil'de Eleştiri, Ara Nesil'de Roman ve Hikâye, Ara Nesil'de Tiyatro* gibi başlıklar altında bu dönemde pek çok türün temsilcisi sanatçıları kısaca tanıtarak eserleri hakkında bilgi verilmiştir.

Maksut Yiğitbaş tarafından kaleme alınan *Servetifünun Edebiyatı*'nın birinci bölümünde *Hazırlıklar, Dergi Çevresi, Öncüllerin Etkisi* başlıkları yer almaktadır. 1896-1901 yılları arasında *Servetifünun* dergisi etrafında toplanan, yeni edebiyat taraftarı gençlerin bir araya gelerek oluşturduğu edebî hareketin ne şekilde temellendiği, öncü olan isimlerin genç sanatçıları nasıl etkilediği, bu dönemi oluşturan etmenler üzerinden anlatılmıştır. *Abes-muktebes* tartışması etrafında kafiyenin göz için değil kulak için olduğu görüşünü savunan Recaizade Mahmut Ekrem'in bu dönemi oluşturan gençler üzerindeki kuvvetli tesirinden söz edilmiştir.

Servetifünün Şiiri adlı ikinci bölümde gerçekten uzaklaşıp hayale sığınan dönem sanatçılarının en çok işlediği temlerden olan hayal-hakikat çatışması, tablo gibi şiir *Servetifünün Roman ve Öykücülüğü* bölümünde kurmacada hayallere sığınma ve gerçeklerden kaçma teminin hâkim olduğundan, Fransız realist ve natüralistlerinden etkilenen yazarların, kötümser ruh hâline sahip karakterler ürettiklerinden söz edilmiştir. *Servetifünün'da Eleştiri* bölümünde Edebiyatıcedide eleştirmenlerinin Gustave Flaubert ve Hippolyte Taine gibi Batılı yazar ve eleştirmenler üzerinde incelemelerde buldukları hatırlatılır.

İkinci Meşrutiyet Dönemi Edebiyatı Yasemin Mumcu tarafından yazılmıştır ve bölüm *Tarihî, Siyasi ve Kültürel Çerçeve* ile başlatılır. Bu bölümde Meşrutiyet döneminin siyasi ve kültürel atmosferi verilmiştir. Dönemin şartlarından hareketle sosyal mesaj verme gayesi ağır basan eserler kaleme alınmıştır. İkinci bölümde Batıcılık, Osmanlılık, Türkçülük, İslamcılık gibi felsefi temelden yoksun, daha çok sosyal ve siyasi yönü ağır basan bazı düşünce gruplarının benimsediği akımlardan söz edilmiştir. İkinci Meşrutiyet Döneminde Şiir bölümünde belirli edebî topluluklar ve cereyanlar çerçevesinde şiir türleri etrafındaki gelişmeler irdelenmiştir. İkinci Meşrutiyet Döneminde Roman başlığının altında romanımızda Tanzimat'tan itibaren akislerini gördüğümüz Türkçülük, Osmanlılık, Batılılaşma gibi düşünce akımlarının bu dönemde daha da zenginleşerek romanda yer bulmasından, Doğu-Batı çatışması ve geçmiş-şimdi ikileminin romanlara aksi üzerinde durulmuştur. Son bölümde hikâye, tiyatro, mizah ve eleştiride öne çıkan isimler çerçevesinde bilgi verilir.

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri bölümü Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923'te kuruluşundan itibaren günümüze uzanan şiir geleneğinin adı olmuştur. Oktay Yivli, yüzyıla yaklaşan bu zaman diliminin bir bütün olarak incelenmesinin önündeki zorluklar sebebiyle dönemi birbiri ardı sıra ortaya çıkan topluluklar ve anlayışlar üzerinden incelemiştir. Bu uzun zaman dilimi *Memleketçi Şiir*, *Öz Şiir*, *Yedi Meşale Topluluğu*, *Toplumcu Gerçekçi Şiir*, *Garip Hareketi*, *Hisar Topluluğu ya da Milliyetçi Duyarlık*, *Mavi Dergisi Çevresi*, *İkinci Yeni Şiiri*, *Şiirde İslamcı Duyarlık*, *Son Dönem Türk Şiiri* gibi adlandırmalar etrafında ele alınmıştır. Yazar her bir topluluğu öne çıkan isimler etrafında inceleyerek, şairlerin hayatları, dergicilik faaliyetleri ve eserleri hakkında kısaca bilgi vermiştir.

Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı adlı bölümde Bedia Koçakoğlu, romanın gelişimini üç evrede incelemiştir: İlk Evre: 1923-1950, İkinci Evre: 1950-1980, *Son Evre: 1980 Sonrası Romanı ve Postmodernist Anlatı*. Şüphesiz roman türünün üç evrede incelenmesi, Cumhuriyet döneminde yaşanan siyasi ve sosyal olayların etkisi sebebiyledir. Bu dönemlere tanık olan yazarları işledikleri konulara göre alt başlıklara ayıran

Koçakoğlu, roman yazarlarını ayrı olarak hayatı ve eserleri çerçevesinde tanıtmıştır. İlk evreyi oluşturanlar Millî Mücadeleye ve Cumhuriyet'in ilanına tanık olmuş ve edebiyatı araç vazifesinde görüp topluma hizmet etmeyi amaçlamışlardır. Sağ-sol, basın-iktidar, halk-aydın gibi sınıfların belirginleştiği ikinci evrede siyaset romana dâhil edilmiştir. 12 Eylül 1980 darbesiyle şekillenen üçüncü evre edebiyat ve sanatta apolitik bir ortamın oluşmasına sebep olmuştur. Bu dönem yazarları iç dünyalarına çekilerek bireysel bunalımları işlemişlerdir.

Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü Murat Kacıroğlu tarafından kaleme alınmıştır. Girişte Türk öykücüsünün geçirdiği serüven incelenmiştir. Cumhuriyet sonrası modern öykü anlayışında büyük değişim yaşandığı vurgulanmıştır. Türk öykücülüğü de Türk romanı gibi üç evrede incelenmiştir. Roman ve öyküdeki değişim dönemler dikkate alındığında paralel bir gelişim seyrederek. İlk evreyi oluşturan *1923-1950 Arası Türk Öykücülüğü* bölümünde Millî Mücadele'nin ve Cumhuriyet'in ilanına denk gelen dönem romanlarında Anadolu'ya yöneliminden söz edilir. *1950-1980 Arası Türk Öykücülüğü*, yaşanan toplumsal ve siyasi değişimlerin sebep olduğu köyden kente göç, kentleşme, liberal ekonomik düzenin yerleşmesi gibi değişimler etrafında şekillenmiştir. *1980 Sonrası Türk Öykücülüğü* romana paralel olarak birey odaklı, postmodern öykü anlayışını benimseyen yazarların, yalnızlaşma ve bunalım konularında kurgu oluşturdukları dönemi temsil eder.

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu roman ve öyküde olduğu gibi üç evrede incelenmiştir. Didem Ardalı Büyükarman tarafından kaleme alınan bölümde, Türk tiyatrosunun tarihi gelişimi hakkında bilgi verilerek her evre tiyatrosunun geliştiği, oynandığı mekânlar ve topluluklar bağlamında irdelenmiştir. *1923-1950*, *1950-1980* ve *1980 Sonrası* gibi üç evrede incelenen tiyatro türü her evre *Mekân ve Topluluklar*, *Oyun Yazarları ve Piyesler* başlıklı bölümler hâlinde ele alınmıştır. Dönemin tiyatro yazarları hakkında bilgi verilmiş ve yazılan oyunlardan söz edilmiştir.

Modern Türk Edebiyatı eserinin son kısmını *Cumhuriyet Dönemi Kurmaca Dışı Türler* oluşturur. *Eleştiri*, *Deneme*, *Gezi Yazısı*, *Anı*, *Günlük-Günce* isimli temel başlıklar altında Ahmet Haşim, Nurullah Ataç, Ahmet Hamdi Tanpınar, Suut Kemal Yetkin, Mehmet Kaplan, Falih Rıfkı Atay gibi önemli yazarların bu türlerde verdikleri eserler, ele aldıkları konular incelenmiştir. Mahmut Babacan tarafından oluşturulan bölümde kurmaca dışı edebî türler hakkında bilgi verilerek, bu türleri temsil eden önemli şahsiyetler anlatılmıştır.

Modern Türk Edebiyatı, 1859'dan günümüze değin gelişme gösteren şiir, roman, öykü, tiyatro ve eleştiri gibi önemli türler esas alınarak yapılan bir edebiyat tarihi çalışmasıdır. Her biri farklı üniversitelere mensup on akademisyen tarafından kaleme alınan bölümler üslup açısından

farklılıklar taşımakla birlikte Türk edebiyatı tarihine bütüncül bir bakış açısı getirmesi yönüyle önemlidir. Medeniyet kriziyle başlayan yeni edebiyatın türler ekseninde bir incelemesini bulabileceğimiz kitapta örnek metinlerle dönem özelliklerini yansıtan nitelikleri görmek mümkündür.

Özgeçmişler

Dr. Mert Ağaoğlu

İstanbul'da dünyaya geldi İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kütüphanecilik, Sanat Tarihi ve Felsefe Bölümleri'ni bitirdi. Işık Üniversitesi Kütüphanesi'nde idarî personel olarak görev yaptı. Yüksek Lisans öğrenimini Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı'nda görmüştür. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Osmanlı Müesseseleri ve Medeniyeti Tarihi Bilim Dalı'nda başladığı Doktora öğrenimini İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda tamamlamıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Bölümü'nde gördüğü İngilizce eğitiminden sonra İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi'nden Pedagojik Formasyon sertifikası almıştır. Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Türk-İslam Sanatı Anabilim Dalı'nda görev yapan Mert Ağaoğlu halen İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Eski Yunan Dili ve Edebiyatı'nda 2. Sınıf öğrencisi olarak lisans eğitimine de devam etmektedir.

İbrahim Arpacı

Eskişehir Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ve İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden mezun olmuştur. Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslami Bilimler İslam Hukuku alanında yüksek lisansını tamamlamıştır. Aynı üniversite bünyesinde doktora çalışmasına devam etmektedir. Yayınlanmış iki çocuk kitabı bulunmaktadır. Çeşitli dergi ve gazetelerde yazılar yazmakla birlikte sinema ve tiyatro alanında metin yazarlığı yapmaktadır. TRT Genel Müdürlüğü bünyesinde Yapım Koordinatörlüğü'nde hizmet etmeye devam etmektedir.

Sefa Çelikörs

1993 yılında Kars'ın Kağızman ilçesinde doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini Kağızman'da tamamladı. 2012 yılında Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyat Bölümüne kaydoldu. 2016 yılında lisans eğitimini tamamlayarak aynı yıl Ahi Evran Üniversitesi Sosyal

Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı alanında Yüksek Lisans Öğrencisi oldu. Yard. Doç. Dr. Maksut Yiğitbaş danışmanlığında tez döneminde dir.

Dr. Kadir Can Dilber

1983 yılında Samsun’da doğdu. 2002 yılında yükseköğrenim hayatına başladı. 2009 yılında yüksek lisansını 2013 yılında ise doktorasını tamamladı. Dergâh, Hece, Ayraç, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Dil ve Edebiyat Dergisi, Folklor/Edebiyat gibi dergilerde yazıları yayımlandı. Karşılaştırmalı Edebiyat sahasında çalışmalarına devam etmektedir.

Dr. Muhammed Enes Kala

1984 yılında Adanalı bir ailenin çocuğu olarak Konya’da doğdu. Babasının memuriyeti sebebiyle ilk ve orta öğrenimini güzel Anadolu’nun şirin okullarında tamamladıktan sonra Ankara Tevfik İleri Anadolu İmam-Hatip Lisesini bitirdi. 2002 yılında kazandığı Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesini 2006 yılında “Aristoteles’in Kendinden Önceki Filozofları Değerlendirmesi” başlıklı teze tamamladı. Mezuniyetinden sonra Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde öğretmenlik yapmış ardından Talim ve Terbiye Kurulunda bir süre görev almıştır. Millî Eğitim Bakanlığı yurtdışı öğrenim bursunu kazanarak 2009 yılında Liverpool Üniversitesi Felsefe Bölümünde “A Study of Rousseau’s Concept of The General Will, with Reference to The Distinction Between Positive and Negative Liberty” başlıklı teze yüksek lisansını bitirmiştir. Aynı yıl, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Bölümünde “Aristoteles, İbn Sina ve Ravaison’da Ahlak-Alışkanlık İlişkisi” adlı teze ikinci yüksek lisans eğitimini de tamamlamıştır. 2009 yılında Pakistan Karaçi Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümünden derece de alan Muhammed Enes Kala, 12 Mart 2015 tarihinde “Erdem ve Ödev Ahlâklarına Yeni Yaklaşımlar: David Ross ve Alasdair MacIntyre” başlıklı teze felsefe doktoru olmaya hak kazanmıştır. 2014-2015 yılları arasında Almanya’nın Tübingen Üniversitesinde misafir araştırmacı olarak görev almıştır. Kala, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünde ikinci doktora öğrenimine de devam etmektedir. Halen Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Muhammed Enes Kala’nın editörlüğünde bulunduğu kitaplar dışında akademik dergilerde uluslararası düzeyde makaleleri, bildirileri ve çevirileri, İtibar Dergisi, Hece, Temmuz, Yarın, CF, Bizim Külliye Dergilerindeyse çeşitli yazıları

yayımlanmıştır. Birçok televizyon ve radyo programı hazırlamış ve sunmuş olan Kala, evlidir ve iki çocuk babasıdır. İngilizce, Arapça ve Almanca bilmektedir.

Dr. Cengiz Karataş

1978 Giresun-Alucra doğumlu olan yazar, 1996 senesinde Ankara Lisesi, 2000 senesinde de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun olmuştur. Aynı yıl MEB tarafından ataması yapılarak öğretmen olarak göreve başlamış okulların orta ve lise kısımlarında kısa bir süre öğretmenlikten sonra yine MEB bünyesinde Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı'nda görevlendirilmiştir. Bu görevleri sırasında eşzamanlı olarak Ankara Üniversitesi'nde 2003 senesinde "Türk Romanında Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Sürecine Yaklaşım" konulu teziyle "Yüksek Lisans" programını tamamlayarak bilim uzmanı; 2010 senesinde de yine Ankara Üniversitesi'nde "II. Meşrutiyet Dönemi Fikir Hareketleri ve Türk Edebiyatına Yansımaları" adlı teziyle "Doktora Programı" nı tamamlayarak doktor unvanını almıştır. Değişik basılı ve sanal dergilerde editörlüğün yanı sıra radyo programcılığı da yapmış olan yazar, birçoğu disiplinler arası olmak üzere çalışmalarına devam etmektedir. Osmanlı-Türk modernleşmesi, oryantalizm, İslamofobi vb. Türk-İslam düşüncesi ve edebiyatı üzerine yurt içi ve yurt dışında toplantılara katılmış ve konferanslar vermiştir. Yazarın doktora çalışması müstakil kitap olarak yayımlanmıştır. Yazarın ayrıca Meşrutiyet, Halide Edip Adivar, Mehmet Akif Ersoy vb. birtakım müşterek kitapları da vardır. Yazar, ayrıca Macar Bilimler Akademisi Türkçe El Yazmaları Kataloğu ve Osmanlı Türkçesi Sözlüğü gibi birtakım projelerde de görev almıştır. Yazarın çeşitli konularda birçok makalesi, bildirisi olup birçok da konferans vermiştir. 2012-2013 arasında Türkiye Yazarlar Birliği bünyesinde düzenlenen "Türkoloji Söyleşileri" koordinatörlüğü; Yine 2013 senesinde İstanbul Dolmabahçe Sarayı'nda Tarihi Roman Sempozyumu; 2013 Aralık ayında İstanbul'da "Mehmet Âkif ve Gölgeleler" sempozyumunda vb. sosyal faaliyet ve toplumsal sorumluluk projelerinde de yönetici olarak veya diğer konumlarda etkin rol almıştır. 2010-2012 seneleri arasında Karabük Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Öğretim Üyesi ve Bölüm Başkan Yardımcısı olarak çalışmış olan yazar, hâlen Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görevini sürdürmektedir. Yazar, iyi derecede İngilizce, Osmanlı Türkçesi; Orta düzeyde Farsça ve temel düzeyde Fransızca bilmektedir. Türkiye Yazarlar Birliği ve İLESAM üyesidir.

Hasan Öztürk

1961 Araklı (Trabzon) doğumlu. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Selçuk Üniversitesi) mezunu (1983). Yazıya, 1980'li yılların ortalarında *Yeni Forum* dergisindeki yazılarıyla başladı. Sonraki yıllarda *Türk Edebiyatı*, *Virgöl*, *Millî Kültür*, *Türkiye Günlüğü*, *Polemik*, *Liberal Düşünce*, *Gelenekten Geleceğe* ve *Arka Kapak* dergilerinde aralıklarla, *Dergâh* dergisinde ise çeyrek yüzyıllık (1990-2015) süreyle yazdı. *Roman Kahramanları* ve *Kitaplık* dergileri ile *k24* ve *Gazete Duvar* içinde adı geçiyor. Ocak 2000'de yayımlanmaya başlayan *Mavi Yeşil* dergisini yayıma hazırladı/hazırlıyor ve dergide yazdı/yazıyor. Hasan Öztürk'ün edebiyat/eleştiri yazılarından oluşan *Kitabın Dilinden Anlamak* (1998), *Yazının İzi* (2010), *Aynadaki Rüya* (2013) *Kurmaca ve Gerçeklik* (2014), *Kendine Bakan Edebiyat* (2016) ve *Gündem Edebiyat* (2017) adlı kitapları yayımlanmıştır.

TYB AKADEMİ

Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi

GELECEK SAYILARIMIZ

24. Sayı
Mizah ve İroni

TYB Akademi Dergisine Gönderilecek Yazılarda Uyulması Gereken Kurallar

TYB Akademi Dergisi yılda üç kez yayımlanan yerel, süreli ve hakemli bir dergidir.

1. Dergiye gelen yazılar, öncelikle Yayın Kurulu tarafından biçimsel olarak incelenecek, dergide yayımlanması uygun görüldüğü takdirde, içerik incelenmesi için hakeme gönderilecektir.
2. TYB Akademi Dergisi Türkçe'nin yanı sıra başta Arapça, Farsça ve İngilizce olmak üzere farklı dillerdeki yazılara açıktır.
3. Yazılar daha önce başka bir yayın organında yayımlanmamış olmalıdır.
4. Gönderilen yazı bir bildiriye ve bildiri kitapçığında yayımlanmamışsa, sunulduğu yer ve tarih bildirilmek koşuluyla değerlendirilmeye alınabilir.
5. Yazılarda makaleler için üst sınır metin, kaynakça, dipnot, şekiller ve tablolar dahil olmak üzere toplam 8 bin kelimedir.
6. Yazılar dizgi, düzeltme ve benzeri işleri kolaylaştırması, eksiksiz ve kusursuz çıkabilmesi için Microsoft Word editörü ile (97 veya daha ileri bir versiyonuyla) yazılmalıdır.
7. Gönderilmesi planlanan yazılar şu eposta adreslerine iletilmelidir.
tybakademi@gmail.com
mekala@ybu.edu.tr
8. Yazıların başına (başlıktan hemen sonra), 150 (yüz elli) kelimeyi geçmemek kaydıyla Türkçe ve yabancı dilde öz (abstract) eklenmelidir.
9. Yazıların ana temasını belirten ve internet ortamında taranmasını sağlayacak anahtar sözcükler (keywords) her bir özetin altına yerleştirilmelidir.
10. Gönderilen yazılar yayımlanmasa da geri verilmez. Yazısı yayımlanan yazarlara ve yazıların hakemlerine dergiden 1 (bir) adet gönderilir.
11. TYB Akademi Dergisinde yayımlanan yazıların telif hakkı dergiye aittir.
12. Yayımlanan yazıların ilmi, fikri ve edebi sorumluluğu yazarlarına aittir.
13. Dipnotlar aşağıdaki usule göre verilmelidir:
 - a. Makale:** Yazarın Adı Soyadı, "Makalenin Adı", *Dergi Adı*, Cilt, Sayı, Basıldığı Yer ve Tarih, sayfa numarası. Yazarın Adı Soyadı, "Makalenin Adı", Çev. adı-soyadı, *Dergi Adı*, Cilt, Sayı, Basıldığı Yer ve Tarih, sayfa numarası.
 - b. Kitap:** Yazarın Adı Soyadı, *Kitabın Adı*, Basıldığı Yer ve Tarih, sayfa numarası. Yazarın Adı Soyadı, "Makale Adı", *Kitabın Adı*, Editörün Adı-soyadı, Basıldığı Yer ve Tarih, sayfa numarası. Yazarın Adı Soyadı, *Kitabın Adı*, Çev. Adı-soyadı, Basıldığı Yer ve Tarih, sayfa numarası.
 - c. Tekrar eden atıflar için:** Ard arda gelen eserlerde, makale ve kitabın sadece yazarı, makale ya da kitap adı ve sayfa numarası yazılacak.
 - d. Ansiklopedi maddeleri:** Yazarı bilinen maddeler için; Yazarın Adı soyadı, "madde başlığı", *Ansiklopedinin Adı*, Cilt, Basım yılı ve yeri, sayfa numarası. Yazarı bilinmeyen ya da belirtilmemiş maddeler için: "Madde başlığı", *Ansiklopedinin Adı*, Cilt, Basım Yılı ve yeri, sayfa numarası.
14. Makalenin sonuna Kaynakça eklenmelidir.
15. Yazarın isteği, editörün de onayıyla makalelerde APA sistemi de kullanılabilir.