



EDEBİYAT NIÇİN İNSANSIZ OLAMAZ?*

*Hakan SAZYEK***

ÖZET

Edebiyat, mimarî, heykel, resim ve müzikle birlikte beş temel güzel sanat dalından biridir. Malzeme, algı odağı, orijinalite, biçim bakımlarından edebiyatla diğer sanat dalları arasında büyük farklılıklar vardır. Bunlara ek olarak, temel içerik ögesi noktasında da edebiyat, öteki sanatlardan ayrılmaktadır. Plâstik ve fonetik sanatlarda insansız içerikli eserler üretilebilirken, edebiyat kapsamında yazılan eserlerde bu mümkün değildir. Dolayısıyla edebiyat, içeriğinde insan ve/ya insanî bir durum barındırma zorunluluğu taşıyan biricik sanat dalıdır. Her sanat dalında, üretilen eser, insanî bir bakış açısının ürünüdür. Bir ressam ya da bir heykeltıraş da nonfigüratif nitelikli eserinde insanî bir yönü sembolize edebilir. Ancak edebiyat kapsamındaki insan-eser bağıntısı, içerik ile sanatçı arasındaki dolaylı ilinti ya da içerikte insana ve onun dünyasına yönelik bir sembolleştirme değil; insanın ve ona has özelliklerin, eserin içeriğinde bizzat bulunması durumudur. Edebiyat, insansız olamayışını, bünyesinde bulundurduğu eserlerin içeriğinin 'dille meydana getirilmesi'yle, 'devingenlik taşıması'yla, ve 'zihinselliğe dayanması'yla gerçekleştirir. Dolayısıyla, anılan üç özellik, bu çalışmanın gerekçelerini oluşturmaktadır. Edebiyat sanatının temel malzemesi olan dil, söz dağarcığı ve grameri ile bütünüyle insan bilincinin ürünüdür. Hareketsiz ve sözsüz bir duruş sergileyen plâstik sanatların aksine edebiyat söz, eylem ve zihin birlikteliğine dayanır. Dilin bir bilinç ürünü oluşu, yine bilince dayalı eylemle birlikte 'edebiyat eserinin insansız olamaması'nı bir koşul konumuna getirir. Bu çalışma, edebiyatın -diğer güzel sanat dalları içerisindeki yeri itibarıyla- insana olan muhtaçlığını/ bağımlılığını üç ayrı ölçüt ışığında irdelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: edebiyat, insan, güzel sanatlar, dil, devingenlik, zihinsellik.

WHY LITERATURE CANNOT BE WITHOUT HUMAN?

ABSTRACT

Literature is one of the fine arts together with architecture, sculpture, painting and music. There are great differences between literature and the other branch of arts in terms of material, focus of perception, originality and form. In addition, literature differentiates

*Bu makale Crosscheck sistemi tarafından taranmış ve bu sistem sonuçlarına göre orijinal bir makale olduğu tespit edilmiştir.

** Doç. Dr. Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, El-mek: hsazyek@hotmail.com

from the other arts concerning basic content element. While it is possible to create works without human in the plastic and phonetic arts, in literature it is not possible. So, literature is the unique kind of art that has to contain human and humanistic situation. The created works in each branch of art is the product of a humanistic point of view. A painter or a sculptor may also symbolise a humanitarian aspect in their nonfigurative works. However, human-work relation in terms of literature is not a kind of symbolisation for human or its world in the context or indirect relation between the artist and the context, but it is the case of existence of human and its characteristics itself in the work. Literature cannot be without human, it realizes the contents of the works by using language, dispute of dynamism, and based on mentality. So, the mentioned characteristics are the aims of this research. The basic materials of the art of literature, which are language, vocabulary and grammar, are the products of human conscious. Contrary to the plastic arts that are motionless and speechless, literature is based on the unity of speech, motion and mental. Being a product of conscious, together with conscious motion, are a condition for which a work of literature cannot be without human. In terms of the place of literature among the other arts this research is aimed to examine the dependency of literature on human in the light of these three criteria.

Key Words: literature, human, fine arts, language, expressivity, mentality.

GİRİŞ

Edebiyat, evrensel ölçekte -mimarî, heykel, resim ve müzikle birlikte- beş temel güzel sanat dalından biridir. Mimarî, heykel ve resim, malzemelerinin şekillendirilebilirliği ve eserlerinin boyutluluğu bakımından plâstik sanatlar olarak nitelendirilir. Müzik de işitme duyusuna yönelik oluşu nedeniyle fonetik bir sanattır. Edebiyat ise ilkin görme duyusuyla algılanmakla birlikte alımlanma işlemini/eylemini zihinde oluşturduğu için zihinsel bir sanat konumundadır (Okay, 1990,15). Bu nitelemeler, güzel sanatların hepsini biçim ve içeriği işleyiş tavrı bakımından çok çeşitli özelliklere sahip kılar/ kavuşturur. Dolayısıyla, anılan sanat dalları kapsamında üretilen eserlerin içeriği izleyiciye/dinleyiciye/okuyucuya aktarıta kullandığı yollar birbirinden oldukça farklılık kazanır. Malzeme, kütle, biçim ve içerik noktalarında yoğunlaşan özellikler, bu sanat dallarının kendi özgün yönlerini belirginleştirir. Böylelikle her bir sanat dalı, bir digerine göre farklı özelliklerle donanır. Söz gelimi, mimarînin malzemesi beton, taş, demir, ahşap; heykelin mermer, bronz, ahşap; resmin de boya vs. gibi elle şekil verilebilen boyutlu gereçlerdir ve bu bakımdan onlara “plâstik sanatlar” denir.. Müziğin malzemesi nota; edebiyatın ise sözcüktür. Bu bakımdan ilk dört sanat, malzemeleri açısından evrensel; edebiyat ise -dilini, bir millete özgü oluşu bakımından- ulusal ölçeklidir. Ayrıca, plâstik sanat dalları statik bir kütle anlayışına sahiptir. Müziğin ise -kompozisyonun/bestenin yazıldığı solfej kâğıdının cılız oylumu dikkate alınmazsa- belirgin bir kütlesi yoktur; çünkü müzik, iki aşamalı bir sanat olarak ancak icra edildiğinde, yani seslendirildiğinde tamamlanabilmektedir. Edebiyat da müzik gibi ancak okuma eylemi ile hayatıyet kazanır.

Bu noktada, gündeme eser-nesne ilişkisi gelir. Plâstik sanatlarda eser ile kütle bütünlüğü bulunur. Bir başka deyişle, mimarî, heykel ve resimde yapının kendisi aynı zamanda eserin de kendisidir. Heidegger’in “nesnesellik” (2011, 10) olarak nitelediği bu bağlamda bir heykelin kütesine dokunulduğunda onun eser boyutuna da temas etmiş olunur. Bu niteliksel bütünlük, yine

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013



Heidegger'in eleştirel yaklaştığını hissettirmekle birlikte yine de vurguladığı “*nesne biçimlenmiş malzemedir*” (20) şeklindeki tanım uyarınca, bir mimarî yapı ve bir tablo için de geçerlidir. Böylesi bir bütünlük, müzik ve edebiyat için geçerli değildir. Notaların dizili olduğu bir solfej kâğıdı, nota bilmeyen bir müzik izleyicisi için, eline alsa ya da onu bir masanın üstüne koyup baksa bile-alelâde bir kâğıt parçasından ibarettir, dolayısıyla notaların ses değerini bilen profesyonel bir kişi için estetik anlam kazanabilir. Ancak böylesi bir kişinin varlığı, müzik sanatında eserin kendisi ile kütesini bütünleştirebilir.

Edebiyatta ise müzikteki eser-nesne ayrışması daha da belirginleşmektedir. Şiir, öykü gibi küçük formlu edebî metinlerin yer alabildiği dergi ve gazete gibi süreli yayınların da birer edebî düzlem olabileceğini dikkatte tutarak söylenebilir ki, genelde edebiyat sanatı kapsamında vücut bulmuş bütün eserler, kitap denilen bir nesnenin içine saklanmıştır. Bir başka deyişle, edebiyat sanatında eser ve onun içinde konumlandığı nesne arasında nitelikçe hiçbir ilişki yoktur. Bir roman ele alındığında aslında onu değil; nesnesi olan kitaba dokunulmuş olur. Bu nesnenin, içindeki eserle tek bağıntısı, dış ve iç kapağında bulunan yazarın adı ve metnin başlığıyla sınırlıdır. Eserle ilk temas, kurmaca içeriğinin ilk cümlesiyle başlar. Şunu da belirtmek gerekir ki bu temas, ancak onun son cümlesini okuyunca bir alımlamaya zemin hazırlayabilir. Nitekim, Jean-Paul Sartre'ın sözleriyle romanda “*yan yana uzatılmış duran yüz bin sözcük birer birer okunsa bile, yapıtın anlamı*” oluşamaz. Çünkü “*anlam sözcüklerin toplamı değildir*”, ancak “*onların örgensel bütünlüğü*” (1982, 46) ile ortaya çıkabilir. Dolayısıyla, kitap gibi durağan bir nesnenin içine gizlenmiş olan devingen kurmaca yapı, bir sürece yayılan okuma etkinliği sayesinde okurun zihninde bir bütüne ulaşır. Tabii, bu bütünün yorumlanmasının ise ayrı bir zihinsel çabayı gerektirdiğini vurgulamaya gerek yok. Bir başka deyişle, roman gibi öykülemeli bir kurmaca bir metni ya da bir kitapta derlenmiş şiir gibi tahkiyesiz bir kurmaca metinler toplamını okuyup bitirmek onu kavramak demek değildir. Bu durum, aslında edebiyatı diğer güzel sanatlarla birleştiren ender ortak yönlerden biridir. Öteki güzel sanat dallarına ait eserlerde olduğu gibi edebiyat kapsamında üretilen bütün elit metinler, yorumu gerektiren bir kapalılığa sahiptir. Söz konusu eser-nesne ayrılığı, edebiyatın bir başka yönünü gündeme getirmektedir ki, bu da özgünlük hususudur. Plâstik sanatlarda sanatçının elinden çıkan özgün eser bir tanedir. Dolayısıyla, eser-kütle birlikteliği, üretilen eserin biricikliğini de beraberinde getirir. Sanatçı daha sonra eserinin aynısını yeniden yapsa bile o da artık başka bir eser olmak durumundadır. Sanatçının inisiyatifi dışında yapılan çoğaltmalar ise birer kopya, taklit, reproduksiyon, maket vs. olmaktan öteye geçmez. Günümüzde gelişen teknik imkânlar sayesinde -özellikle resim sanatında- bir sanatçının koleksiyonunun uzak ülkelere taşınıp oralarda belirli sürelerle sergilenebildiğini de unutmuyarak denilebilir ki, izleyici, orijinal eseri görmek/alımlamak için sergiye ya da müzeye gitmek zorundadır. Edebiyatta ise sanatçının bizzat elinden çıkan metin ancak efemeratik bir nesne olarak değer taşıyabilir. Kimi yazarların doğrudan bilgisayar kullanarak yazdığı metinlerde ise bu dahi yoktur. Eserin, modern sektörel yapının gerektirdiği sosyolojik süreç içerisinde (eser-basım/yayım-okur) yasal yollarla basılan her nüshası orijinaldir.

Edebiyat ve insan

Plâstik sanatlarda, içeriğinde insanı ya da insanî öğeleri barındırmayan eserler oluşturulabilir. Mimarî, zaten insansızlığı doğal olarak bünyesinde taşır. Bir ressam sözelimi peyzaj, natürmort türlerinde, nonfigüratif eserler yapabilir. Heykelde de bundan farklı bir durum yoktur. Heykeltraş, bir kavramı eserine döküşte insana bağlı kalırken doğal bir nesnenin heykelini de yapabilme serbestliğine sahiptir. İşitsel bir sanat olması bakımından taşıdığı somutluğa karşılık, -enstrümental/senfonic- müzikte de seslerin yarattığı soyut bağlam içerisinde insanî olanı algılamak çok çok güçtür. Edebiyatın diğer güzel sanat dallarından ayrılan bir başka önemli yönü, bu noktada ortaya çıkmaktadır. Bu da edebiyatın kapsamındaki eserlerde yer alan kurmaca içeriğinin mutlak bir şekilde insana bağımlı oluşudur. Vurgulamak gerekir ki, her estetize nesne, bir sanatçıya aittir ve

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013



onun bakış açısının, ruh hâlinin, düşünsel konumunun tezahür noktasıdır. Dolayısıyla sanatçı, kimlik ve kişilik özelliklerini eserine motif, figür, renk, ezgi, ifade gibi çeşitli öğeler aracılığıyla ya ayrıntılarda gizli ya da ana çizgilerde belirgin bir şekilde yansıtabilir. Bu açıdan bakıldığında sanatçı ile eseri arasında çok derin bir insanî bağıntı olduğu, tartışma götürmez bir gerçektir. Nitekim Kant gibi Goethe gibi düşünürlerin ve sanatçıların buna dair çok önemli çalışmaları olduğunu unutmamak gerekir. Bu bağlamda, sanatçıların da özel anlamlar yükleyebildiği renkler üzerinde ilkellerden başlayarak hemen bütün toplumların simgeleştirme işlemi yürüttüğü bilinmektedir (Lukacs, 1981, 57 vd.). Söz gelimi, siyahın yası; beyazın masumiyeti; morun asaleti temsil edışı farklı toplumlardaki ortak renk simgeleştirmelerinden birkaçıdır. Ayrıca, plâstik sanatlarda doğal bir nesnenin ya da figürün insanî olan'a yaptığı göndermelerde de sembol ve/ya alegori zorunluluğu bulunur².

Bununla birlikte, bu makalede irdelemeye yöneldiğimiz husus, eser ile sanatçı arasındaki dolaylı ilinti ya da içerikte insana ve onun dünyasına yönelik bir sembolleştirme değil; insanın ve/ya ona has özelliklerin, eserin içeriğinde bizzat bulunması durumudur.

Söz konusu bağımlılık, edebiyatın hem artsüremli hem de eşsüremli düzlemde var olan bir durumdur. Bu, edebiyatın ilk(el) çağlarından modern zamanlarına kadar gelen uzun, çok uzun süreçte oluşmuş hemen her türü için geçerlidir. Dolayısıyla, destan, masal ve fabül gibi arkaik türlerden fantastik ya da alegorik roman gibi modern türlere kadar bütün edebî türlerin sözlü ve yazılı ürünlerinin merkezinde hep insan olagelmıştır. Edebiyatın bütün ürünlerinde içeriğin odağında insan vardır. Bu zorunluluk aynı zamanda edebiyatı plâstik ve fonetik sanatlara oranla çok güçlü ve geniş yelpazeli bir konu ve izlek dağarcığına sahip kılar.

Konuya bir de şu açıdan bakmak gerekiyor. Bilindiği üzere edebiyat sanatı kendi içinde iki ana kulvara ayrılır. 'Kurmaca' ve 'gerçeksi' olarak nitelendirilebilecek bu ana yollar, popüler ortamda "edebî türler" olarak bilinen alt dalları barındırır. İkinci grupta bulunan gezi, anı, günlük, mektup gibi türler, ediplerin yaşanmışlıktan hareketle kaleme aldığı metinleri kapsar. Bunlarda gezen, yaşayan ve kaydeden konumunda, reel bir figür bulunmaktadır. Yazarın/şairin bizzat kendisidir bu figür. Dolayısıyla, bu ikincil türlerdeki metinlerin insan merkezli oluşunu irdelemek, bunun üzerinde uzun boylu fikir yürütmek gereksiz olur. Çünkü, bu türlerde insan-edebiyat ilişkisi son derece açıktır. Bir ressam, heykeltıraş, mimar, bir kompozitör/bestekâr da anılarını kaleme alabilir, gezdiği yerlere dair izlenimlerini yazabilir ya da günlük tutabilir. Dolayısıyla, güzel sanatların diğer türlerinde eser veren sanatçıların yazdığı gerçeksi metinler de bizzat onun, yani 'insan'ın merkezde olmasını gerektirecektir.

Söz konusu ilişkiyi asıl 'kurmaca' niteliği taşıyan birincil türler olan roman, öykü, tiyatro ve şiir bağlamında irdelemek gerekmektedir. Bunlar, sanatçının imgelemine, dolayısıyla plâstik/fonetik eser üreticileriyle aynı estetik yaratma çabasına, hiç değilse bu boyutta onlarla bir özdeşliğe dayalı türlerdir. Gerçekte olmamış olan ya da "gerçeğidışında bırakan" (Kaygı, 1998, 65), edibin zihninde kurularak hayat verdiği yapıtlardan oluşan türler... Bir başka deyişle, sanatçının realiteye hiçbir kayıt altında kalmaksızın tasarladığı ve yazıya geçirdiği kurmaca türlere özgü eserlerdeki insan merkezlilik, sanatçıların isteminden çok bu eserlerin formel özelliklerinden kaynaklanır.

Aslında edebiyatın bu yönü meçhul bir şey değildir. Bununla birlikte edebiyat-insan ilişkisi üzerinde bugüne kadar kapsamlı bir şekilde durulmamış; buna dolaylıca değinen birkaç çalışmada ise cılız tespitlerle yetinilmiştir. Üstelik, bu değinilerde, edebiyat-insan ilişkisinin bir koşul olma özelliğine hiç vurgu yapılmamıştır. Türkçe literatürde, edebiyat ve insan ilişkisi üzerinde duran ilk çalışma İsmail Tunalı (1923)'ya aittir. Konuya *Sanat Ontolojisi*'nin bakış açısıyla ve terminolojisiyle yaklaşan Tunalı'nın "lirik şiir dışında, bütün edebiyat türleri insan ya da olaylarla ilgilidir. (...) Okuduğumuz herhangi bir romanı düşünelim. Bunun stil'i ne olursa olsun, her

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013



romanda söz konusu olan şey, insanlar ve insanlar arasında meydana gelen olaylardır. Hiçbir roman ya da hikâye bunlardan yoksun olamaz.” (2002, 98-99) şeklindeki sözleri, edebiyatın insana muhtaçlığını vurgulamaksızın, söz konusu ilişkiyi dile getirmesi bakımından önem taşıyor. Ancak, yazarın meseleyi türsel bir bağlama dayandırma gibi bir yanılgıya düştüğü de dikkati çekiyor. Özellikle “ lirik şiir”i dışarıda tutması çok yanlış; zira şiir ve özellikle lirik nitelikli şiir, merkezinde insanî olan her şeyi barındırmaktadır. Anılan tarzın yaygın karşılığı olan “içten gelen heyecanları[n] coşkulu bir dille” (Dilçin, 2005, 395) işleniş açısından da bakılsa; pek bilinmeyen ama doğru karşılığı olan “içeriği ile farklı [kültür, dil, coğrafya, zaman gibi] ortamlara mensup çok sayıda insana ulaşabilen, onlarla özdeşleşim kurabilen şiir” (İnce, 2001, 226 vd.) açısından da yaklaşılsa bile ancak şu söylenebilir ki, şiir, edebiyat sanatının insana olan bağımlılığını en yoğun taşıyan türüdür. Tunalı’nın bu noktadaki yanılgısı, açıklamasını tür ölçütüne dayandırmasına rağmen, özellikle kurmaca türlerin temel belirleyenlerinden olan tahkiyeli olup olmamayı farkında olmaksızın bir başka ölçüt konumuna getirmesidir.

Edebiyat ve insan ilişkisine değinen ikinci isim de yine bir felsefe profesörü olan Nermi Uygur’dur. Yazar, *İnsan Açısından Edebiyat* (1969) başlıklı kitabının ilk bölümünde edebî nitelik taşıyan metnin temel özelliğini “türü, konusu, değeri ne olursa olsun her edebiyat yapıtı insan açısından yazılmıştır.” sözleriyle belirginleştirir. Ancak, bunu izleyen satırlarda Uygur’un ölçütünün, ‘edebiyatın insansız olamaması durumu’ değil, ‘kişisel bir yaşantıyı tahkiye etme tavrı’ olduğu anlaşılmaktadır. Ona göre bir edebiyat metnin, söz gelimi bir romanın merkezinde, yazar tarafından kurulmuş bir dünyada yaşayan -seçilmiş ve sanal - “insanlar ve [bu] insanlar arasında meydana gelen olaylar” (1977, 12) bulunmalıdır. Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki, Uygur bu tespitleri yaparken edebiyatı diğer güzel sanatlarla mukayese etmez. Onun amacı, yazılı metinler arasında edebî nitelikte olanların barındırdığı temel öğeleri belirlemektir. Dolayısıyla o, meseleyi anlatıcının ve kurmaca içerikteki figürlerin kimliği üzerinden irdeler. Söz konusu tespitini aynı bakış açısıyla kurmaca olmayan, ‘ikincil’ edebiyat türlerine de yönelten Uygur, gezi, mektup, günlük, deneme, eleştiri gibi türlerde bu kez anlatıcının kimliğini ön plâna çıkarır. Bu türlere özgü metinlerin, reel bir kişinin “konuşucu” olarak “yazının her yerine damgasını basması” (14) tavrına, yani bir bilim yazısındaki gibi içeriği sunmakla yetinmeyip onun anlamını belli bir kimliğin ve üslûbun açısından kişiselleştirme anlayışına dayandığını öne sürer. Bununla birlikte Uygur’un şiir üzerine görüşleri, Tunalı’dan bir hayli farklıdır. Ona göre “insansız evrenin, taşı toprağı, göğü yıldızıyla insansız doğanın, insandan bağımsız kurulu düzeniyle nesnelere yansıdığı dizelerde bile, insana özgü bir yönelişin” (21), bir yorumun yer aldığı şiir, insanla, insanî olanla iç içe bir türdür. Bütün bunların ışığında Uygur’un, edebiyatı “insan açısından” değerlendirirken, onun ‘içeriğinde insana muhtaç/bağımlı olması’ nı değil; “insan yorumu”nu, “insan bilincinin işleyip yoğurduğu” (20-21) bir içeriği ölçüt aldığı söylemek mümkündür. Uygur’un edebiyata atfettiği görüşler, görsel ve işitsel zeminde boy veren bütün plâstik ve fonetik sanatlar için de geçerli olabilen bir yaklaşımın ürünü olarak dikkati çekmektedir ki, bu da edebiyatın, diğer güzel sanatlardan insan ekseninde ayrıldığı temel noktayı açıklamaktan oldukça uzaktır.

Rus estetik bilimcisi Moissej Kagan’ın bu bağlamda söz edilebilecek görüşleri ise bu makalenin konusunu oluşturan, “insansız bir içerik oluşturmanın edebiyat dışındaki bütün sanat dallarında mümkün olabildiği, buna karşılık sadece edebiyatın insanlı içerik oluşturma zorunluluğunda olduğu” görüşünün tam tersi bir yöndedir. Kagan, meseleye edebiyatı söz konusu etmeden değinir ve plâstik sanatlarda insansız içeriğin ardında bile bir insanîliğin bulunduğunu ileri sürer. Meseleyi konu-tema ilişkisi ekseninde ele alan Kagan’a göre örneğin “Matisse’de natürmort teması, kural olarak, rengârenk dünyanın parlak güzelliği karşısında insanın büyülenişi” (1982, 406)ni işler. Ne var ki onun bu bakış açısı çelişkilidir. ‘Konu’yu eserde doğrudan doğruya algılanan dış aksiyon, ‘tema’yi ise “bu aksiyonun iç anlamı” (405) olarak tanımlayan Kagan’ın yukarıda değindiğim örneğinden hareketle şunu vurgulamak gerekiyor. Evet, ‘tema’ ‘konu’nun iç anlamıdır; ancak bunun bir de sanatçı tarafından işleniş tarzı vardır. Kagan’ın

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013



dikkatten uzak tuttuğu bu sanatçı tavrı, ‘tematik tutum’dur. Sanatın tarihi, Fischer’in de “iki sanatçı ya da yazar bir konuyu öyle değişik biçimlerde yorumlayabilirler ki, yapıtları arasında nerdeyse ortak hiçbir şey bulunmaz.” (2003, 129) sözleriyle vurguladığı gibi, aynı konuyu birbirinden oldukça farklı işleyen sayısız örnekle doludur. Bu sayısız ürün içinde yorum ya da tematik tutum boyutunda bile insansızlık taşıyan çok sayıda ürün de bulunabilir. Tematik tutum da -Kagan’ın andığı hâliyle- eserin somut içeriğinde görülebilen bir şey değildir. Aslında onun bakışı, sanatçıya toplumsal bir misyon yükleyen yansıtmacı anlayışın bir türevidir. Nitekim, o “bir sanatçı, yaşama katılmayan bir kronikçi olarak kalmaya, hiçbir şey kanıtlama’dan onu sırf göstermeye de kalksa, sorun düşündüğü gibi çıkmaz” dedikten sonra Rus şair Aleksandr Puşkin’in, “yaşayan hiçbir insan (toplumsal kesimler arasındaki karşılıklı ilişkiyi bir kez kavradıktan sonra), belirli bir kesimin yanında, arkasında, yer alma’mazlık edemez (...)” (409) sözlerini alıntılıyarak görüşünü desteklemeye yönelir. Kagan, ayrıca edebiyat ile diğer güzel sanatları figüratif kadro bakımından da özdeşleştirir ve “edebiyatta kahramanları “karakter” ya da tip olarak karşılayan şey müzikte “ezgi”, süslemede “motif”tir” (425) diyerek edebiyatın vazgeçilmez olan insan ögesini oldukça soyuta indirgemiş olur. Kagan’ın yaptığı bir başka özdeşleştirme de bilimle sanat arasındadır. O, “gerek sanatta, gerekse bilimde, bilginin nesnesi arasında bir fark aranmamalıdır. Her iki durumda da bilginin nesnesi aynıdır çünkü: doğa’dır, insan’dır, toplumsal yaşam’dır; kısacası gerçeklik’tir” (263) sözleriyle güzel sanatlar içinde edebiyatın insan eksenindeki ayrıcalıklı yerini vurgulamaksızın toplu bir içerik/figür dağarcığı oluşturmuştur.

Sanat felsefesi alanındaki çalışmalarıyla tanınan Alman edebiyat bilimcisi Horst Redeker de edebiyat ile diğer güzel sanat dalları arasındaki temel farkı vurgularken -aslında sadece bir gereç konumunda olan- dili ölçüt almıştır. Ona göre “edebi sanat yapıtlarının göstergesi, dilsel göstergelerdir. Böyle bir şey edebiyatın sanatsal özelliğinin temelinde yatmamakla birlikte, öbür sanat türleriyle edebiyatın arasındaki ayrımı” (1986, 247) meydana getirmektedir. Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki, bütün sanat dallarında “eser”, kendisini meydana getiren malzemenin farklı, onun ötesinde ve üstünde yeni bir oluşum, yeni bir varlıktır. Edebiyatı bir dil sanatı olarak açıklamak da bu bağlamda sadece malzemesine göre ele alan bir açıklama olur. Dolayısıyla, kimi felsefecilerin onu özellikle bir dil/kelime sanatı olarak açıklamaları (Tunalı, 2002, 102) çelişkili ve yetersiz kalır. Nitekim, Tunalı’nın “Kelimelerin oluşturduğu yapı, edebiyat eserinin real yapısıdır. (...), onun dile getirdiği şey, tamamen başka bir şeydir: insanî şeylerin bütünü, alinyazısı ve tutkular, hatta eylemde bulunan figürler, kişiler ve karakterler.” (108) ifadeleri, söz konusu çelişkiyi belirginleştirmektedir. Ancak, Tunalı’nın sözlerinde de bir başka tutarsızlık ortaya çıkıyor. Çünkü bütün bunları resim, heykel gibi plâstik sanatların statik yapısı içinde de göstermek, işlemek mümkündür; ancak edebiyat, özellikle roman, bunudevinden bir yaşantının süregelenliği içinde işler. Tunalı bu derin ayrıma değinmez.

Yukarıda değindiğim isimlerin şahsında örneklemeye çalıştığım üzere, felsefe/estetik uzmanlarının vurgulamadığı bu önemli hususla ilgili olarak onlara veri hazırlayan isimler katında da kayda değer bir görüşün ortaya konmadığı söylenebilir. Dolayısıyla, bizzat felsefe alanında da durum çok farklı değildir. Güzel sanatları konu edinen pek çok filozof, edebiyatın bu yönü üzerinde durmamıştır. Söz gelimi, güzel sanatları ‘irade’ ile ilintisi bağlamında irdeleyen Arthur Schopenhauer’a göre insanî boyut, bütün sanat dallarında mevcuttur. Düşünür, “biz, hem şüirden hem de resimden insan dünyasının güvenilir bir aynasını isteriz.” (2005, 189) ifadeleriyle bu noktada plâstik sanatlarla edebiyatı herhangi bir ayrıma tabi tutmamaktadır. Dolayısıyla, felsefe tarihinde var oluşun temelini konumlandığı güzel sanatları en ayrıntılı bir şekilde ele almış düşünür olan Schopenhauer’un içerik noktasında insanın/insanî olanın ayrıcalıklı konumuna vurgu yapmayı dikkat çekicidir. Buna karşılık, o, temel sanat olduğunu ileri sürdüğü müziğe ayrı bir önem verir ve onun “bütün sanatlardan kopuk, tek başına dur” (194) masının temel sebebi olarak -edebiyat da içinde olmak üzere- bütün sanat dallarının tersine “dünyayla ilişkisinin bir kopya ya da

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013



yeniden üretim ilişkisi” (195) şeklinde olmayışını gösterir. Bu bağlamda edebiyatın plâstik sanatlardan farklı bir yönü yoktur; çünkü hepsinin temelinde mimetik bir çoğaltma anlayışı egemendir. Dolayısıyla, bir tek müzik “şeyler dünyasını kuran idealar gibi, (...) istemenin tümünün doğrudan nesneleşmesi, doğrudan kopyası” (196) gibi yüce bir konumda bulunmaktadır.

1.Edebiyat, gerecinin dil oluşuyla insana bağımlıdır

Edebiyat sanatının malzemesi olan dil, dış yapısını oluşturan söz dağarcığı ve iç yapısını oluşturan grameri ile bütünüyle insan bilincinin ürünüdür. İnsanoğlu, bu malzemeyi önce konuşma eylemiyle daha sonra da yazı sistemi aracılığıyla edebî eserin inşasında kullanmıştır. Dolayısıyla, plâstik ve fonetik sanatların gereçlerinin aksine edebiyatın malzemesi olan dil, doğrudan doğruya insana bağlıdır². Diğer güzel sanatların malzemeleri, herhangi bir estetik obje tasarımının dışında da kullanılıp mevcudiyetini sürdürebilirken dil, insan bilincinin dışında bir kullanım, dolayısıyla varlık alanı bulamaz. Gerçi, dil de sanatsal alanın dışında, -daha çok iletişim amacıyla-kullanılabilirliğe sahiptir; ancak bu yönüyle bile yine insana özgü bir gereç konumundan çıkmamaktadır. Dil, insan yaşamındaki başlıca işlevi olan iletişim noktasında, tıpkı cam gibi kendini pek göstermeyen saydamlığıyla kanıksanmış, dolayısıyla sıradanlaştırılmış olması bakımından öteki sanat dallarının malzemelerine yakın bir doğallık taşıyabilir. Bu açıdan, plâstik ve fonetik gereçlerin sanat dışındaki pek çok alana da hizmet etmesi durumu dil için de geçerlidir. Bununla birlikte, bizzat kendisini amaçlamasıyla birlikte dilin sanatsal bir gereç oluşu söz konusu olabilmektedir.

Dil, edebî metne sözcük ve bu bağlamdaki pek çok birimin oluşturduğu cümle düzeyinde katılır. Sözcüğün en temel özelliği bir gösterge oluşudur. Söz konusu gereç, plastik sanatların malzemesi olan boya, çamur, mermer, bronz, ahşap vs. ile bunların meydana getirdiği biçim, desen, çizi vs.den keskin bir şekilde ayrılır. Çünkü, sözcükler “*edebî bildirişimin iletişimde [ancak birer] gösterge taşıyıcısı rolünü*” (Redeker, 1986, 8) oynayabilirler. Doğaya ait olan, dolayısıyla yeryüzünün her yerinde bulunabilen ve bu yönüyle evrensel birer özellik taşıyan bu tür “*tabiat veri’si*” (Tunalı, 2002, 108) plâstik malzemeler, aynı zamanda birer nesne boyutundadır. Bu yönleriyle, izleyiciyi başka bir şeye yönlendirmeksizin dolaysızca kendilerine çekerler. Buna karşılık sözcükler “*birer nesne değil, nesnelere belirtilmesi*” (Sartre, 1982, 25) yolunda kurulmuş bir işaret sisteminin üyesidir ve bir tür şifredir. Dolayısıyla, anlamı bizzat eserle özdeşleşmiş olan nesnenin kendisinde toplayan plâstik sanatların tersine; edebiyatta anlam “*sözcüklerin her birinin imlemini anlamamıza yardım eden*” (1982, 46) dilin içinde değildir. Zaten, dilin edebiyat kapsamındaki konumunun ancak bir malzeme düzeyinde oluşu da bunu gerektirmektedir. Dil, -özellikle tahkiyeli kurmaca metinlerde- okuru kendisine değil; kendi dışındaki bir şeye yöneltir. Bir başka yaklaşımla, söz gelimi, ressam, Sartre’ın sözüyle “*dilsiz*” (16) bir insandır. O, bir ev resmi yaparken bir ev imi değil, doğrudan ve sadece bir ev yaratır. Caudwell, bu temsili durumu “*bir çizim, sahte-gramer kurallarının ya da kalıplarının aracılığına hiçbir gereksinme duyulmaksızın gerçekliğin doğrudan doğruya izdüşümüdür.*” (1974, 284-285) şeklinde vurgular. Oysa yazar, “*konuşan kimse*”(24)dir³. Böylesi bir kişinin sözü ise “*eylemin belli bir ân’ıdır ve eylemin dışında anlaşılabilir*”(26) bir işleme sahiptir. Anlatma ve konuşma, edebiyat eserlerinin dayandığı temel aktarım modelidir.

Roman, şiir, deneme, gezi... alt türü ne olursa olsun, bir edebî metinde mutlaka -kurmaca içeriğin içinden veya dışından- bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcı çok değişik anlatım yöntemleri ve teknikleri kullanarak -kurmaca veya gerçek- bir içeriğin dünyasını sunar. Roman anlatıcısı zaman üzerinde -nesnel gerçeklikte hiçbir surette yapılamayacak- tasarruflarda bulunur, onu ileriye götürür, geriye çeker⁴. Figürlerinin -yine “normalde” yapması imkânsız olan- zihnine sızar ve orayı saydamlaştırarak görünür kılar. Şiirin anlatanı ise bu türün neredeyse sonsuz olanaklarına bir yenisini katarak -salt mastar kullanımıyla- zamandan arındırılmış cümleler bile kurabilir⁵. Bütün bunları ona sağlayan, dilin kendisinden başka bir şey değildir. Bu dünyada hayalî bir yaşantı dizisi,

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013



gezilen bir yer, yaşanan reel olaylar, ilişkiler ya da günün tortuları bulunabilir. Dupont'un sözleriyle “*edebiyat metni olarak okunma amacı taşıyan bir edebiyat metninin, yazmanla okur arasında zamanda ve uzamda toplumsal olarak tanımlanmış bir ilişkiyi harekete geçirerek anlambilimsel anlamı edimbilimsel anlama katmak üzere sözcelemine arayan bir sözce olduğu*” (2001, 28) dikkate alındığında, edebî eserin içeriğinin kullandığı dil gereci, salt bir ifadeyi aktarım aracı değil; aynı zamanda alıcıda bir davranış değişikliği yaratmayı amaçlayan etkin, öğretici bir bağlamdır da. Bu da dilin bir malzeme olarak doğrudan insanî bir zeminde çalıştığını açıkça gösterir. Rönesans döneminin ünlü sanatçısı Michelangelo'nun, Hz.Musa heykelini bitirdikten sonra çekicini onun suratına fırlatıp “*konuşsana!*” diye haykırması (Okay, 1990, 25), plâstik sanatlarda zaten figür olarak eserin merkezinde bulunabilme etkinliğinde olan ‘kişi’ye sadece edebiyatın kazandırdığı temel bir insanî ögenin, dilin varlığını çok kuvvetli bir şekilde vurgulamaktadır.

Anlatıcının anlatımıyla aktarılan bir romanda, öyküde veya aracısız gösterilen bir sahnede figürler bulunur. Onlar yaşar, düşünür ve mutlaka konuşur, söyler, yazar. Bütün bunları da sağlayan en temel öge ise tartışmasız dildir. Dolayısıyla dilin edebiyat sanatında bir malzeme olarak işlevi çift katmanlı bir özellik taşır. Önce sanatçının, yani yazarın eserini üretmede, okurun da alımlama zemininde öğrenmede kullandığı temel bir gereç olarak kendini gösteren dil, daha alt katmanda da eserin kendi içinde, sanal evreninde yer alan kurmaca kişilerin iletişim kurma ve düşünce oluşturmalarının yegâne kanalı şeklinde işlevini sürdürür. Bu yönüyle de dil, diğer sanat dallarının malzemelerinden çok farklı bir konuma sahiptir.

Konuya, sanat ontolojisinin terminolojisiyle yaklaşıldığında şöyle bir görünüm ortaya çıkmaktadır. Sözcük/dil, sanat ontolojisinin çalışma aşamaları olan ‘varlık tabakaları’nın da başında yer verdiği, dolayısıyla edebiyat metninin yüzeyden derine inen katmanlarının dayandığı en temel öge olarak ele alınmaktadır. Bu disiplinin öncülerinden Polonyalı felsefeci Roman Ingarden’in “*öbür tabakaların gelişme ve kısmen de kuruluşunda özel bir görev al*” (Tunalı, 2002, 91)diğini belirttiği sözcük “*bize bir kompleksi gösterir. Çünkü kelime dediğimiz varlıkta bir yandan ses, bir yandan da bir anlam*” (90) bulunmaktadır. Tunalı’nın vurguladığı gibi “*bir edebiyat eseri, yalnız kelime seslerine değil, aynı zamanda onların anlamına*” (91) da yaslanmaktadır. Sanat ontolojisinin edebiyat eserinde aradığı “*tabakalar*”, şöyle sıralanır: Sözcükler ve “*onlara dayanarak meydana gelen (...) ses yapıları*”; anlam yapıları; “*farklı şematik görüşler*” (90); nesne, insan ve olaylar ile onların alinyazıları. Bu dördü aşama yapısının sözcükten başlayarak çizdiği yolun vardığı nokta, insana çıkmaktadır. Bu aşamalardan üçüncüsü, sözcüklerin anlam yapısıyla aktarılan, insanın “*moral özelliği ve karakteri*” (110)dir. Dolayısıyla, öteki güzel sanat dallarında bulunmayan bu aşama, aynı zamanda, sadece edebiyat sanatına özgü olan insanın ‘görülme-yen yaşantı’sını, iç dünyasını kapsar. Sözcüğün biçim ve ses yönü, aslında plâstik ve fonetik sanatların da barındırdığı formel yönü karşılar. Bir başka deyişle, ilk tabaka bütün sanat dalları için geçerlidir. Ancak anlam ve sonrasındaki aşama salt edebiyatın ayrıcalığı konumundadır. Son tabaka ise “*artık, insanın ruhî içi ile değil de, onun hayatının bütünü ile ilgili*” (110) nihaî aşamadır. Sanat ontolojisinin “*alinyazısı*” ya da “*kader*” (Tunalı, 2002, 113) olarak nitelediği bu aşama, kurmaca içerikte bir serüvene girip çıkan insanı sarmalayan temel insanî, beşerî kavramları kapsamaktadır. Eserin izleği denilebilecek bu kavramsal kapsam, sanat ontolojisinin bakış açısında da edebiyatın insansızlığının imkânsızlığını ortaya koyar.

2.Edebiyat devingen/ekspresif bir sanat oluşuyla insana bağımlıdır

Orhan Okay’ın, Michelangelo’yla ilgili olarak aktardığı anekdot, “*hiçbir söz[ün] böyle büyük bir eser karşısında, sanatkârın söze ihtiyacını bu kadar güçlü hissettire*”(25)meyeceğini göstermesinin yanında, aynı zamanda, heykelin, dolayısıyla plâstik sanatların statikliğine karşı bir tepkiyi de yansıtır. Heykeltraş, yarattığı esere -onun yetkinliğini de hissettiren- hayranlığını ifade

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013



ederken aynı zamanda heykelin, realitede ancak Tanrı'nın verebileceği, kurmaca dünyada ise bir yazarın kolaylıkla sağlayabileceği can'dan yoksunluğunu da dile getirmektedir. İsmail Tunali'nin "Musa, bilindiği gibi, tanrısal 'on emir'i halkına bildirmek için Sina dağına çıkar ve orada kırk gün kırk gece bekler. Şehre döndüğünde, halkının altından yaptıkları bir buzağı heykeline taptıklarını görür. Bu, onda büyük bir kızgınlık ve hiddet yaratır. "Michelangelo'nun Musa'sı işte, bu anı tespit etmektedir. Peygamber öfkeli, fakat kendisine hâkim görünüyor. Başu sola çevrili, üzerinde 'on emrin' yazılı bulunduğu levha koltuğunun altında, sağ eli asabî bir hareketle sakalını karıştırıyor. Davut heykelinde olduğu gibi, burada da zapt olunan hareket, yahut biraz sonra harekete geçecek olan sükûn ifade olunuyor. Belli ki, bir az sonra Musa ayağa kalkarak levhayı yere çalacak ve kan gövdeyi götürecektir." (2002, 132) şeklindeki, Mazhar Şevki İpşiroğlu'ndan muktebes yaklaşımı, Musa heykelinin bir an içindeki durumunun, bir süreci kapsayan yorumlanışından ibaret kalmakta, yukarıda vurguladığım "can'dan yoksun oluş"unu giderememektedir. Buna karşılık, Sartre'ın "konuşmak eylemdir." (1982, 28) ve Ernst Fischer (1899-1972)'in "dil ve hareket sıkı sıkıya bağlıdır birbirine." (2003, 29) sözleri de Hz.Musa heykelinin, dolayısıyla plâstik sanat ürünlerinin mahrum olduğu söz konusu insan merkezli devingenliği vurgulamaktadır. Nitekim, Forster, söz ve eylem arasındaki kopmaz bağı, İngiltere kraliçesi Victoria'yı bir roman figürü olarak örneklerken "Eğer Kraliçe Victoria "Eğlenmiyoruz" dememiş olsaydı, masada yanında oturanlar eğlenmediğini öğrenemeyecekler, kraliçenin can sıkıntısı da hiçbir zaman ortaya çıkmayacaktı. Kaşlarını çatabilir, çevresindekiler de sıkıldığını bu yoldan anlayabilirdi elbet; ne var ki, görüntüler, kaş göz, el kol hareketleri de tarihsel kanıttır. Ancak, kraliçe duygularını dışa vurmadan öylece durmuş olsaydı, kim ne bilebilirdi?" (1985, 84) diyerek plâstik sanatlarda ancak bir yorumun esere izafe edeceği "dışarıdan" bilgilerin, edebiyat sanatında eserin bizzat kendisine ait iç öge konumunda estetik objeye dahil edilebildiğini belirtir.

Plâstik sanat dallarında üretilen eserler -yukarıda belirtildiği üzere- statik bir yapıya sahiptir. Eserin nesne/kütlesi ile içeriğinin birleştiği bu tür objeler, donmuş halleriyle bir varlık kazanabilir ancak. Bu durağanlık, aslında sanatın başlıca amaçlarından biri olan, 'seçilmiş bir "obje"yi, dolayısıyla kendisini sarmalayan gereksiz ya da sıradan şeyleri sıyrıp onun en güzel, ideal ya da biricik hâlini işleme' ile de uyuşan bir durumdur. Dolayısıyla, sanat "genel'in ancak bireysel içinde bulunmasıyla, yani yinelenemez 'bir-kerelik'ler dünyasıyla" (Pospelov, 1984, 92) ilintili olanı yakalama hedefini plâstik sanatların eser-kütle birliği içinde son derece somut bir şekilde gerçekleştirir. Bir resim, bir heykel söz konusu biricikliği hem sanatçının elinden çıkmış tek eser olması hem de içeriğindeki çizimin ya da yontunun, temsil düzeyinde doruk noktada bulunması ile taşır. İzleyici, böylesi eserlerin barındırdığı ve aktardığı anlamı, onun "en mânâlı, en kesif "an", "durum", veya "ruh hali" (Kaplan,1994,367⁶)ni simgeleyen donuk yapısının sunduğu içerik/biçim bütünlüğü içinden alımlamaya çaba gösterir. Bir başka deyişle, resim, heykel devinimsiz, sözsüz bir duruş içindedir.

Oysa edebiyat, bünyesinde devingenlik barındıran bir sanattır. Sartre'ın sözleriyle "yazınsal nesne, ancak devinim içinde varolan garip bir topaç" (1982, 43) gibidir. Malzemesini oluşturan dilden başlayan bu devingenlik, edebiyat eserinin fizikî boyutunu taşıyan ve kendisinden farklı nitelik taşıyan nesnesiyle (kitap) devam eder ve nihayet bu farklı kütlenin içinde örülmüş bir figüratif yaşantının varlığıyla bütünlenir. Plâstik sanatların donmuş bir yapıyla vardığı "yinelenemez 'bir-kerelikler dünyası"na edebiyat, özellikle onun kurmaca türleri, "yinelenemez bireysel olayları, eylemleri, yaşamları" (93) işlemek suretiyle ulaşır. Hedef aynıdır; ancak, mimarînin, heykel ve resmin biçime yansıyan bir tek an ve/ya duruma sınırlandırdığı aktarım modelini edebiyat kronolojik bir akış hâlinde oluşturur. Plâstik sanatlarda ancak bir an için söz konusu olabilen "durum/olay/yasanti", şiir için başlı başına bir içerik olabilirken, roman için sadece bir başlangıç noktası konumundadır. Dolayısıyla, plâstik sanatların, biçim ve içerik itibarıyla zamansız olmalarına karşılık edebiyat -Caudwell'in "dördüncü boyut" (1974, 285) olarak izafe ettiği- zamanlı bir sanattır. Zaman da mutlak biçimde insanın yarattığı bir kavramdır. Kaplan'ın,

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013



“romanda, (...) birbirinden ayrı, değişen ve bir daha geri dönmeyen “anlar”, “durumlar” ve “ruh halleri silsilesi” vardır ki, bunları birleştiren “zaman”dır. Fakat zaman, bunların arka arkaya sıralanması değil, muayyen bir noktadan başlayarak, başka bir noktaya doğru ilerlemesi, değişmesi ve gelişmesidir. Başka bir deyimle, romanda insan “zamanın kanunu”na tâbidir.” (1994, 367)sözleriyle vurguladığı gibi, kurmaca olsun olmasın, öykülemeli edebiyat metninin içeriği mutlaka bir sürece gereksinim duyar.

Roman sanatı, insanın değişmesini, farklılaşmasını işler. Olağan yaşamını sürdürürken sıra dışı bir yaşantının içine giren kişi, ilerleyen bir zaman içine yayılan serüveninden değişerek çıkar. Bu da belli bir sürecin varlığını gerekli kılar. Vuku bulmuş ya da olmakta olan bu serüven, ilişki ve çatışma öğeleri zemininde oluşup gelişen davranış, konuşma ve düşünme edimlerini kapsar. Bütün bunlar da ancak bir devingenlik sayesinde gerçekleşebilir.

Rus edebiyat bilimcisi Gennadiy N. Pospelov, edebiyata özgü⁷, bir sürece dayalı olan işleyiş dizgesini “ekspresif” terimiyle karşılar⁸. Pospelov, bu sözcüğü “(ifadeli, anlatımsal, içsel etkilemeli)” (97) anlamlarında kullanır. “Ekspresif” (expressive)in “anamlı, dokunaklı, etkileyici, canlı” (Redhouse, 1997, 339) anlamları da bulunuyor. Bunlardan ilk dördü bütün güzel sanat dallarını kapsayabilmekle birlikte özellikle “canlı” anlamı, salt edebiyata özgülük taşımakta ve onun devingenliğini, süreğenliğini imlemektedir. ‘Ekspresif’ terimi, edebiyatın kurmaca ve gerçeksi bütün alt dalları için geçerli bir işleme sahiptir. Dolayısıyla, edebî metnin -aksiyonel, psikolojik ve kronolojik bakımlardan- kendi içindeki devingenliğini bütünüyle kapsar.

3. Edebiyat zihinsel bir sanat oluşuyla insana bağımlıdır

Edebiyat sanatının zihinsel nitelikli oluşu, kendi içinde iki boyut taşımaktadır. “Dış” ve “iç boyut” olarak adlandırabileceğimiz bu yönler, birbirinden oldukça farklı olmakla birlikte, edebiyatın söz konusu niteliğini pekiştirmeleriyle bir bütünlük arz eder. Bir başka deyişle, edebiyatın düşünsel bir zeminde boy vermesi, hem onun sosyal bir olgu olarak reel boyutu kapsamında hem de barındırdığı içeriğin kurmaca evreninde, yani sentetik boyutu kapsamında gerçekleşir.

Edebiyat sanatı kapsamındaki eserlerin -“giriş”te de belirttiğim gibi- “dış boyut”ta eser-nesne ayrışımı içinde bulunuşu, algılanışının görme duyusu, alımlanışının ise belli bir okuma süreci içinde zihin tarafından sağlanmasını gerektirmektedir. Edebiyatı, zihinsel bir sanat dalı kılan öncelikli gerekçe de budur. Aslında, eserin içine konumlandığı kitap, bir nesne olarak nihai noktadır. Metin, yazarın yaratım ve üretim süreci ile yayıncının basım-yayım çalışmasının ürünü olarak son aşamada kitabın içine girer. Dolayısıyla, edebiyatın zihinsel bir sanat oluşu, sektörel bir alan olma boyutu içinde de iki aşamalı ya da iki cepheli bir nitelik taşır.

İster bir roman olsun isterse bir günlük ya da mektup, edebiyat eserinin odağında mutlaka insanın bulunması, dikkati öncelikle onun başat insanî ögesi olan bilince yöneltir. Sartre’in, “düzyazı öncelikle zihinsel bir tutumdur” (25) sözleriyle vurguladığı gibi özellikle öykülemeli kurmaca eserlerin içeriği, yazılma ve okunma süreçlerinde hep zihinde/bilinçte gerçekleşip somutluk kazanır. Çünkü, edebiyat metninin standart bir zemini yoktur. Bu durum, onun yazılış sürecinde başlar. Yazar, eserini elle ya da daktiloyla kâğıda dökebildiği gibi bilgisayar gibi elektronik aygıtlar aracılığıyla kayda geçirebilir. Edebî metnin kitap [veya günümüzde gittikçe yaygınlaşan “e-kitap”] nesnesi aracılığıyla okuru gönderdiği yegâne alan da zihindir. Okur zihnini yoğunlaştırdığı her ortamda baş başa kalabildiği kitap nesnesinin içindeki devingen dünyayı algılar ve onu kültürel donanım, anlık dikkat yoğunluğu ve kavramsal özdeşleşim gibi etmenlerin elverdiği ölçüde zihin/bilinç düzeyinde tüketir, yani alımlar.

Bütün bunların yanında edebiyatın zihinsel bir sanat oluşunu gerekçelendiren bir başka boyut daha bulunmaktadır. Bu “iç boyut”, eserin kapsadığı sanal dünyadır. Edebiyat metninin

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013



düşünselliği, bu boyutta figürlere yüklenen içsel yorumlar, psikolojik durumlar, romanesk terimle, ‘görülme-yan yaşantı’lar şeklinde kendisini gösterir. İnsanın iç dünyasını saydamlaştırıp işleyerek aktarma gücü, Kate Hamburger’in “*kurmaca epik, üçüncü şahıs olarak bir üçüncü şahsın ben-kökenselliğinin (ya da öznelliğinin) resmedilebileceği tek epistemolojik örnektir.*” (Cohn, 2008, 18) ifadeleriyle belirttiği üzere, sanat ya da sanat dışı, yazıya dayalı bütün alanlar içerisinde sadece edebiyata aittir. Edebiyat, sadece görülebileni işleyen plâstik sanatların yanısıra, modern alt dalları olan birincil [roman, öykü, tiyatro, şiir] ve ikincil [deneme, anı, gezi, günlük, mektup] türlerin tümünde, insanı irdeleyen hukuk, politika, sosyoloji gibi diğer alanların kapsamında üretilen yazılı metinlere de karşı böylesi bir üstünlüğe sahiptir. Dolayısıyla, elit edebiyat metinleri salt aksiyon, hareket gibi görülebilen, somut ortam yaratan öğeleri kapsamaz; bunların yanında figürlerinin iç yaşantılarını da aktarır. E.M.Forster (1879-1970)’ın “*kızı beş dakika gördüm ama değdi doğrusu.*” (1985, 67) şeklindeki formüle cümlesinde de görüldüğü gibi dış ve iç yaşantılar, durumlar kurmaca içeriği dengeli bir birliktelik içerisinde yürütür. Plâstik sanatların yoksun olduğu bu ayrıcalıklı durum, edebiyatı -insan ekseninde- onlardan kesin bir biçimde ayırır. Edebiyat, tarihî seyri içinde bu özelliğini olgunlaştırmak için ‘iç çözümleme’den ‘iç konuşma’ya, ‘bilinç akışı’na genişleyen çeşitli teknikler geliştirmiştir⁹.

Edebiyat eserinin kurmaca yapısında mevcut kendine özgü bu özelliği, insanın gerçeklikteki konumuyla da büyük bir uyum içindedir. Zira insanın maddî gereksinimleri yolunda doğaya karşı verdiği dönüştürüm (“*pratik özümleme*”) uğraşının yanında bir de “*zihinsel özümleme*” şeklinde temel bir algılama biçimi vardır (Redeker, 1986, 11). İnsan, bu ikinci özümleme türünü ancak bilinç/zihin aracılığıyla gerçekleştirebilir. Bunu da estetik bağlamda, birey de olsa, insanı toplumsal bir varlık olarak işleyen edebiyat sanatı gerçekleştirebilir (12). Edebiyatın söz konusu toplumsal işlevi, onu diğer sanat dallarından ayıran bir başka ölçüttür. Bununla birlikte, edebiyat eserinin figürleri, toplumsal yapı içerisinde ‘birey’ oluşlarıyla kendilerini gösterir. Dolayısıyla, toplumu oluşturan “*diğer insanlara benzer özellikler de taşımakla birlikte, düşünsellik, duygusallık, duyarlılık, yaşantı bakımından kendine özgü yoğunluğu olan, yaratıcılığıyla, beğenileriyle, hedefleriyle kendisine dönük yaşam alanları yaratabilen, ayrıca hayatı, insan ilişkilerini ve bu bağlamda kendi aidiyetlerini sorgulayan, bu aidiyetlerin sayısını alabildiğine azaltabilen ve özerkliğinin sınırlarını artıran kişi*” (Sazyek, 2008, 21) olan birey, edebiyat sanatının başat figürüdür. Edebî eserin barındırdığı kurmaca içeriğin merkezinde bulunan bireyler, kendilerini, çevreyi, olayları, toplumsal yapıyı ve dolayısıyla insan doğasını zihin/bilinçlerinde çözümleyerek ve bunun sonucunda değişerek yaşarlar.

Nonfigüratif ve/ya peyzaj resimde nesnelere türleri aynıdır. Söz gelimi, her bir resimdeki elma bir diğerinden ama nihayetinde elma türü içinde kalır. Oysa edebiyatta her bir birey, insan türünün temsilcisi olmakla birlikte benzersizlik özelliği de taşır. (Redeker, 191-192¹⁰) Edebiyat, mutlaka bir bilinci(n değişimini), yani duygu ve davranışlar dışındaki ruhsal süreç ve etkinliklerinin bütününe ya da bir kesitini sergilemek durumundadır. Redeker söz konusu değişimi bir roman kişisine atfederek “*kişisellikteki iç zenginlik de gelişir, yeni deneyimler, yeni bilgiler vs. edinir, değişikliğe uğrar ve bireysellikteki somut çeşitliliği daha da ileriye götürür.*” (199-200) sözleriyle vurgulamaktadır. Oysa plâstik sanatların statik yapısında bu bilinç ya yoktur ya da anlık, donmuş bir yüz hâli ile dışavurumu, somutlaştırılışı verilebilir. Resmin, heykelin tasvir ettiği bir doğal nesne/figür bir türün gensel örneği olarak kalır. Değişse de bu, biyolojik özelliği kapsamında olur. Boyu uzar, cüssesi artar, dalları çoğalır, yaşlanır vs... Oysa insan sadece doğduğu anda biyolojik bir varlık olarak türünün örneği durumundadır (200). Zamanla, -süreç içerisinde geçireceği biyolojik değişimin ötesinde- ve daha önemlisi bilinç bağlamında gelişir ve benzer bir süreci yaşamakta olan türünün diğer temsilcilerinden ayrılır.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013



Sonuç

Edebiyat, bir güzel sanat dalı olarak öteki sanatlardan oldukça farklı gereç ve yöntem dağarcığına sahiptir. Edebiyat eserinin hemen her yönüyle insanî ögeler, insana has bakış açıları ile donanmış olmasını gerekli kılan bu gereç, yöntem ve içerik öğelerinin hemen hepsi, doğal olarak, edebiyatın insan odaklı bir sanat oluşuyla ilintilidir. Edebiyat sanatı, insansız olamayışını, insana olan bağımlılığını bünyesindeki eserlerin dille meydana getirilmesi, devingen/ekspresif yapıda olması ve zihinselliğe dayanması ile gerçekleştirmektedir. Bu üç başlık, aynı zamanda edebiyatın farklı cephelerini oluşturan önemli kategorilerdir. Bununla birlikte, ‘edebiyat-insan ilişkisi’ne bir şekilde temas eden çalışmalarda edebiyatın içerik boyutuyla insana bağımlılığı ve bunu sağlayış yolları, üzerine dikkatle gidilmeyen bir husus olarak kalmıştır. Oysa bu, evrensel ölçekte beş güzel sanat dalı eksenindeki mukayese zeminine de eklenmesi gereken çok önemli bir ölçüt konumundadır. Dolayısıyla, edebiyatın diğer güzel sanat dallarından ayrıldığı önemli bir nokta olan ‘içeriğinde insansız olamama’yı bir koşul olarak vurgulamak, teorik ve eleştirel ortama oldukça önemli bir katkı sağlayacaktır.

NOTLAR

¹Heidegger, “alegori ve simge”yi, “bir sanat eserinin niteliklerinin hareket ettiği bir çerçeve tasarımı sağlar. Başkayı işsa eden eserdeki bu bir, yani bizi başka ile karşılaştıran bir, eserdeki nesnel olan taraftır.” (2011, 11-12) sözleriyle, herhangi bir ayırım yapmaksızın bütün güzel sanatlara yayar. Dolayısıyla bu iki temel öge, edebiyatta da bulunur; ancak edebiyat, alegori ve sembolü insan veya insanî olandan oluşan bağlamının dışında uygulayamaz.

²Heidegger, “dil kendi aslında edebiyattır.”(70) sözüyle dil-insan bağıntısını estetik bir zemine yerleştirir. Bu bağlamda bir Varoluşçu düşünür olarak o, edebiyatı “sanatların bütünü içerisinde özel bir konuma sahip” (69) olarak görür ve bunu “dil, bir-var-olan olarak var-olanı açıklığa götürür. Taş, bitki ve hayvan gibi oluşumlarda olduğu gibi, dilin bulunmadığı yerlerde var-olanın açıklığı yoktur, onlarda varolmayı ve boşluğun açıklığı da yoktur.” (70) diyerek dile, dolayısıyla insanî bir temele dayandırır. Ancak bunu yaparken edebiyatla öteki güzel sanatlar arasında bir mukayeseye gitmez.

³Sartre’in, bu noktada şiiri değerlendirmelerinin dışında tuttuğunu ve “düzyazı”yı, dolayısıyla romanı ölçüt aldığını belirtmek gerekiyor. Sartre, bu ayrıştırmanın gerekçesini “düzyazı yazarı insanoğlunun **resmi**’ni çizer, şiirse onun **mythos**’unu yaratır.” ifadesiyle vurgular (1982, 24-25).

⁴Edebiyat incelemeleri alanında 20. yüzyılın ilk önemli teorik ekolü olan Rus Biçimciliğinin özellikle roman sanatı için başlatıldığı ölçüt, yazarın kronolojik tasarruflarıdır (Moran, 1999, 183).

⁵Yine Rus Biçimciliğinin özellikle şiir sanatı için belirlediği ölçüt, dilin iletişim amaçlı kullanımı bağlamındaki alışkanlıkların kırılmasıdır. Anılan ekolün terminolojisinde “ostranenie” terimiyle karşılanan söz konusu ölçüt, dilin bizzat insan odaklı konumu esas alınmış, dolayısıyla, dilin, edebiyat sanatındaki bu önemli yerine de dikkat çekilmiş olmaktadır (Moran, 1999, 178).

⁶Mehmet Kaplan, her ne kadar şiiri kastederek kullanmış ise de bu ölçütler aslında bütün sanat dallarında üretilen eserler için de geçerlidir. Bununla birlikte burada plâstik sanatlar bağlamında ele alıp alıntılanmıştır.

⁷Bu noktada müzik sanatının da -sadece fonetik, dolayısıyla soyut bağlamda- bir devingenlik barındırdığını, dolayısıyla ekspresif bir yapıda olduğunu belirtmek gerekir. Bu konuda bkz.: Caudwell, 1974, 281 vd..

⁸Bununla birlikte Pospelov, ‘ekspresif’ ile edebiyatı tam olarak örtüştürme hususunda çok da sağlıklı bilgiler vermez. Edebiyatı bazen ekspresif, bazen de görsel bir sanat olarak niteler. Nitekim, bu çelişkiye çalışmanın çevirisini yapan Yılmaz Onay da dikkat çekmektedir (1984, 97).

⁹Bu terimler hakkında geniş bilgi için bkz.: Sazyek, 2013, s.162; 167; 76.

¹⁰Redeker, bireyliğe çok yer verdiği çalışmasında bunu daha çok yazarın ve okurun bireyselliği anlamında irdeler ve eserdeki kurmaca kişinin bireyliğine hemen hiç değinmez. Bununla birlikte Becher’in “kişiliklerin üç birlikteliği” adlı formülünü anmayı da ihmal etmez. Becher ise bireyselliği sanatçı/fiktif kişi ve okur sarmalında değerlendirir (1986, 191).

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013



KAYNAKÇA

- AKERSON-E. Fatma (2010) *Edebiyat ve Kuramlar*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- CAUDWELL, Christopher (1974) *Yanılsama ve Gerçeklik*, Payel Yayınları, İstanbul.
- COHN, Dorrit (2008) *Şeffaf Zihinler*, çev.: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.
- DİLÇİN, Cem (2005) *Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 8.b., Ankara.
- DUPONT, Florence (2001) *Edebiyatın Yaratılışı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FİSCHER, Ernst (2003) *Sanatın Gerekliliği*, çev.: Cevat Çapan, Payel Yayınları, 9.b., İstanbul.
- FORSTER, E.M. (1985) *Roman Sanatı*, Adam Yayınları, 2.b., İstanbul.
- HEİDEGER, Martin (2011) *Sanat Eserinin Kökeni*, De Ki Yayınevi, 2.b., Ankara.
- İNCE, Özdemir (2001) *Şiir ve Gerçeklik*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- KAGAN, Moissej (1982) *Estetik ve Sanat*, çev.: Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1994) *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, 2.b., İstanbul.
- KAYGI, Abdullah (1998) *Edebiyat ve Varlık*, 2.b., Kebikeç Yayınları, Ankara.
- LUKACS, Georg (1981) *Estetik II*, çev.: Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (1999) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 10.b., İletişim Yayınları, İstanbul.
- OKAY, Orhan (1990) *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- POSPELOV, Gennadiy (1984) *Edebiyat Bilimi I*, çev.: Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- REDEKER, Horst (1986) *Edebiyat Estetiği*, çev.: Aziz Çalışlar, Kuzey Yayınları, İstanbul.
- REDHOUSE, William (1997) *Redhouse English- Turkish Lexicon*, 26.b., İstanbul.
- SARTRE, Jean-Paul (1982) *Edebiyat Nedir?*, çev.: Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul.
- SAZYEK, Hakan (2008) *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- SAZYEK, Hakan (2013) *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, Ankara.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005) *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, çev.: Levent Özşar, Biblos Kitabevi, İstanbul.
- TUNALI, İsmail (2002) *Sanat Ontolojisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- UYGUR, Nermi (1969) *İnsan Açısından Edebiyat*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/8 Summer 2013

