

Din, İlim ve Sanatta
HERMENÖTİK

Burhanettin Tatar

Din, İlim ve Sanatta
HERMENÖTİK

Burhanettin Tatar

Burhanettin Tatar, Prof. Dr.

1963 yılında Samsun'da doğdu. 1988'de Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'ni bitirdi. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "Bir Zâhîrî Bilgini Olarak İbn Hazm'ın Tanrı'nın Varlığı Konusundaki Yaklaşımı" adlı çalışmasıyla yüksek lisansını (1991), Amerika'da "Interpretation and the Problem of Authorial Intention" adlı teziyle de doktorasını tamamladı (1993). 2002'de doçent, 2008 yılında profesör oldu. Halen Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde öğretim üyesidir.

İSAM Yayınları 157
Temel Kültür Dizisi 30

**Din, İlim ve Sanatta
HERMENÖTİK
Burhanettin Tatar**

Bu kitap
Türkiye Diyanet
28.12.2004 gün ve 1163 sayılı kararıyla basılmıştır



© Her hakkı mahfuzdur.
Birinci Basım: Haziran 2014

ISBN 978-605-4829-13-2

İSAM Yayıncılık Sosyal
İcadiye Bağlarbaşı Cad. No. 40 34662 Üsküdar/İstanbul
Tel: (0216) 474 08 50 Faks: (0216) 474 08 74
www.isam.com.tr bilgi@isam.com.tr
Sertifika No. 15734

TDV Yayın Matbaacılık ve Tic.Ltd.Şti.
Alınteri Bulvarı 1256 Sk. No 11
OSTİM Yeni Mahalle/Ankara
Tel: (0312) 354 91 31
Sertifika No. 15402

Tatar, Burhanettin

Din, İlim ve Sanatta Hermenötik/Burhanettin Tatar. – İstanbul : İSAM
Yayınları, 2014.

205 s. ; 20 cm. – (İSAM Yayınları ; 157. Temel Kültür Dizisi ; 30)

Dizin ve kaynakça var.

ISBN 978-605-4829-13-2

İçindekiler

Önsöz · 7

Bazı Anlama Tarzları Üzerine Notlar · 15

Edebî Hermenötik · 39

Kur'an Hermenötiği · 77

Ahlâk Hermenötiği · 105

Tıp Hermenötiği · 127

Hüsn-i

Mûzik Hermenötiği · 171

Notlar · 195

Kaynakça · 197

Dizin · 199

Önsöz

Hermenötik kısaca *anlama sanatı* olarak tanımlanmaktadır. Burada anlamanın bir yöntem ya da usul değil, *sanat* olarak ele alınmasının sebebi, anlamanın genelleştirilebilecek bazı boyutlarına rağmen temelde her akıllı insanın içinde bulunduğu zaman-mekân dilimi içinde gerçekleştirdiği özel bir durum olarak kalmasıdır. Akıllı her insanın *kendisi için* gerçekleştirmek durumunda kaldığı orijinal bir eylem olduğu için anlama, bütün süreçleri kontrol eden bir mekanizmaya dayalı olarak başkalarına öğretilecek bir husus değildir. Bu sebeple anlama, her akıllı insanın kendi hayatını anlamlandırarak biçimlendirme hedefi doğrultusunda gerçekleştirmekte olduğu bir sanattır.

“Hermenötik” kelimesinin eski Yunan mitolojisiindeki kökenine ve Batı düşünce tarihi içinde geçirdiği dönüşümlere dair Türkçe’de önemli eserler mevcuttur. Burada biz yalnızca “hermenötik” kelimesinin mitolojik figür olan Hermes’e referansla tarihsel görünürlük kazandığına işaret edelim. Mitolojiye göre, Hermes’in rolü, tanrılar ile insanlar arasında elçilik yapmaktır. Buna göre Hermes, tanrıların dilden bağımsız dünyası ile insanın dile bağımlı dünyası arasında bir tür geçiş noktası oluşturmak, çeviri yapmak, anlam akışını

sağlamak amacıyla faaliyette olan biridir. Bir başka deyişle, Hermes, insanların doğrudan nüfuz edemediği bir dünyanın anlamını insanlar tarafından kavranacak şekilde ifşa etmektedir. Bu yaklaşım açısından bakıldığında anlam bize *dışarıdan, olduğu gibi gelen bir şey* değildir. O her insanın başka varlıklarla ilişkisi içinde her an keşfetmekte olduğu bir olaydır. Anlama eylemini gerçekleştiren her insan, Hermes rolünü kendisi için üstlenmektedir.

Hermenötik tarihi, bu tarihsel-mitolojik figür ekseninde dönüşürken, asıl olanın pratik anlama olduğuna atıf yapmış olmaktadır. *Pratik anlama*, her insanın kendisini içinde bulduğu toplumsal ortamın dinamik karakteri içinde algılaması ve dünyayı bu dinamik ilişkiler ortamı içinde anlamı açılmakta olan bir gerçeklik ufku olarak tecrübe etmesidir. Bu açıdan bakıldığında Hermes figürü bir bakıma bize açılmakta olan gerçeklik ufkunun yani beşerî dünyanın sınırlarını temsil eder. Hermes'in rolünün çeviri yani beşerî dilden kaçan bir gerçekliğin dile gelişi, dilin sınırları içinde görünürlük kazanması olduğu hatırlandığında, insanın kendisini içinde bulduğu gerçeklik ufku ya da anlam dünyasının sabit değil, bir süreç olduğu farkedilebilir. Her an varlıklar bir şekilde dile gelmekte, anlam dünyamızın parçalarına dönüşmekte, böylece anlam dünyamızın sınırları sürekli hareket etmektedir. *Anlam*, Heidegger'in dediği gibi, varlıkların kendilerini gizlediği karanlıklardan çekilip çıkarılması ve dil ortamı içinde bize konuşuyor olmasıdır.

Hermenötik bu yüzden bir tefsir, şerh ya da verili bir nesne üzerinde yapılan açıklama olayı ile aynı şey değildir. Hermenötik her şeyden önce varlıkların gizlendiği karanlıklara yönelme sanatıdır. Bu sanatın en

genel karakteri *soru sormaktır*. Elbette karanlığa yönelme her zaman aydınlık bir ortamdan hareketle gerçekleşebilecek durumdur. Burada *aydınlık ortam* tabiri ile içinde bulunduğumuz pratik ortama işaret etmekteyiz. Her insan zaten dil (toplum) içinde anlayageldiği bir dünyadan hareketle bilincine karanlık görünen alanlara yönelebilir. Hermenötiğin karanlıklara yönelen bir sanat olması, karanlıklara yönelme sanatının en temel karakteri olan *gerçek ya da esaslı soruların* ne olduğunu bilmenin peşinen öğretilbilecek bir husus olmamasından kaynaklanır.

Hiçbir ilim ya da disiplin, gerçek soruların ne olduğunu insanlara belirli bir yöntem eşliğinde açıklayamaz. Zira her ilim ya da disiplin, kendisini mümkün kılan arka plan gerçekliği hakkında çok az bilince sahiptir. Hermenötiğin bir tefsir ya da şerh olmamasının, bir açıklama yöntemi haline gelmemesinin sebebini burada aramak gerekir. Söz gelimi İslâmî ilimler içinde önemli yer tutan *tefsir* ve *şerh* kavramlarının hangi ontolojik, epistemolojik, aksiyolojik ve tarihsel tecrübelere dayalı olarak farklı metinlerden anlam üretebildiği sorusu *tefsir* ve *şerh* kavramlarına bakılarak cevaplanabilecek bir soru değildir.

Hâkezâ tıp, edebiyat, ahlâk, hadis, tefsir, tasavvuf, fizik, resim, müzik gibi farklı disiplinlerin kendi ontolojik ve tarihsel arka planları hakkında refleksiyonu yok denecek kadar azdır. Zira bu tür disiplinler yalnızca kendisine araştırma alanı olarak seçtikleri hususlarla ilgili kavramsal üretim gerçekleştirmektedir. Kendilerini topyekün analize ve değerlendirmeye tâbi tutacak bir kavramsal birikim bu disiplinlerin araştırma alanını aştığı için söz konusu disiplinler kendilerini anlama sorunuyla mâlûl olarak var olurlar.

Bu duruma bakarak *hermenötik* dediğimiz düşünme ve sorgulama tarzının teorik bir disiplin olarak karşılığının İslâm düşünce tarihinde olmadığını kolayca farkedebiliriz. İslâm düşünce tarihinde hermenötiğin ancak *pratik* boyutuyla karşılığının olduğu, yukarıda hermenötiğin pratik bağlamda *anlama sanatı* olarak tanımlandığına değinmemizden anlaşılabılır. İslâm düşünce tarihinde bütün disiplinlere temel bulmaya çalışan metafizik olarak felsefe, teorik bir disiplin olarak hermenötiğin işlevini üstlenmemiştir. Zira felsefe, metafizik alanı bilmeye çalışırken, her bir disiplinin tarihsel gerçekliğinin anlamını kendisine sorun edinmemiştir. Hermenötik, teorik bir disiplin olarak, içinde yer aldığımız anlam dünyasının tarihselliği içinde anlamın nasıl ortaya çıktığını ve nasıl dönüştüğünü ontolojik boyutuyla kavramaya çalışmaktadır. Böylece “tarih üstü” bir alana yönelen metafizik ile kendisini daima tarihsel sürecin “etkilenen” (dönüştürülen) ve “etkileyici” (dönüştürücü) unsuru olarak gören hermenötiğin her şeyden önce yöneldikleri alanlar yani kararlık bölgeler birbirinden farklıdır.

Hermenötik, teorik bir disiplin olarak, tarihsel süreçten bağımsız anlam üretimini ve anlamın kavranmasını mümkün görmediği için disiplinlerin ya da tek tek varlıkların anlamının bütün zamanlar için *şimdi-burada* dile gelmesinin söz konusu olmadığını kabul eder. Anlam, hayat sürecinin her an yeniden yaşanan dünya ile irtibatlandırılma süreci olarak dinamiktir. Buna bağlı olarak disiplinlerin yaşanan hayat ile bağının keşfi bütün zamanlar için şimdi-burada başarılacak bir husus değildir. Dolayısıyla İslâmî disiplinlerin hayat süreciyle ve yaşanan gerçeklerle bağının her an nasıl kurulduğunun sorgulanmasına ve keşfine

yönelen bir genel disiplin İslâm düşünce tarihinde gelişmiş değildir. Bu durum, yukarıda değindiğimiz gibi, hermenötiğin, teorik bir disiplin olarak İslâmî ilimlerden herhangi birine ya da toplamına karşılık gelmediğini açıkça gösterir. İslâmî ilimlerin kanaatimizce en köklü sorunu da tam burada ortaya çıkmaktadır: *Kendilerinin yaşanmakta olan dünya ile bağlarının her an nasıl kurulmakta olduğunu keşfedebilecek kavramsal donanımdan yoksunluk*. Bu sorun günümüzde İslâmî disiplinlerin hâlâ niçin büyük oranda Ortaçağ'da gelişmiş paradigmlar içinde ve kavramsal birikimle sınırlı kaldığına da dolaylı olarak işaret etmektedir.

Benzer sorun "İslâmî sanatlar" adı altında kategorileştirilen çalışma alanları için de söz konusudur. Hat, tezhip, mûsiki, klasik mimari, edebiyat gibi alanlar kendileri hakkında derli toplu kavram üretmeksizin yalnızca ilgilendikleri hususlara dair birikimlerle yetinmişlerdir. Bu sebeple meselâ Osmanlı düşünce tarihi içinde mûsiki eleştirisi, hat eleştirisi, mimari eleştiri, tezhip eleştirisi, edebî eleştiri gibi bu alanların kendileri üzerinde düşünüp sorgulama yaptıkları reflektif disiplinler oluşmamıştır.

İslâmî ilim ve sanatların kendileri hakkında düşünüp sorgulama yapmamaları, *özel eleştiri disiplinlerini* geliştirmemeleri, hermenötiğin teorik bir disiplin olarak günümüz İslâm düşüncesinin geleceği için niçin önemli olduğuna dair bir şeyler söylemektedir. Hermenotik, *pratik anlama sanatı* üzerinde doğrudan bu pratiğin sorgulanması ve eleştirilmesi anlamında *teorik bir anlama-eleştiri faaliyeti* olarak dönüşüm yaşayan disiplindir. Hâsılı hermenotik, pratik temelinde teorik anlama çabasının geliştirilmesi olarak her iki anlama tarzı arasındaki ontolojik bağı sürekli olarak kurma çabasıdır.

Bu kısa açıklamalara bakarak hermenötiğin gerçekte ne Batı ne de Doğu şeklindeki coğrafi ve kültürel mekânlara hasredilebilecek bir sınırlama sorunu ile mâlûl olmadığı farkedilebilir. Zira hermenötik, zaten *anlamın* pratik ve teorik boyutlarıyla ucu açık bir karakterde olduğuna atıf yaparak Doğu ya da Batı gibi günümüzde büyük oranda yapaylaşmış coğrafi-kültürel mekân sınırları içinde tutulamayacağını îmâ etmektedir. İşin açıkçası, işlevi ve kavramsal örgüsü tamamen belirlenmiş bir hermenötik disiplin geçmişte ve hâlihazırda söz konusu olmamıştır. Bu disiplin, her düşünen insanın ve araştırma alanının kendi pratik ve teorik sorunları üzerinde düşünürken biçimlendirebileceği ucu açık bir yapıya sahiptir. Tam da bu sebeple Batı ve Çin düşünce tarihinde tek bir hermenötik disiplin modeline rastlanmaz. Ülkemizde bu disiplin üzerinde çalışan ve düşünce üreten entelektüeller de tek bir modele odaklanmamaktadır.

Burada önemli olan, her bir insanın ve her bir disiplinin bir şeyleri anlamaya çalışırken aynı zamanda o şeyleri *nasıl, nereden hareketle ve nereye doğru* anlamlandırdıklarının farkında olmaya çalışmalarıdır. Disiplinlerin kullanageldikleri kavramların ne tür bir gerçeklik tasavvurunu hangi varsayımlardan hareketle inşa ettiklerini sorgulamaları hayatî bir sorundur. Zira pratik ve teorik sorgulamalar bir arada gerçekleştirilmedikçe kendisi hakkında tasavvuru olmayan yani kendisi karanlıkta kalan disiplinler ortaya çıkmaktadır. Böylece hermenötiğin karanlık alanlara yönelme sanatının ne anlama geldiği daha iyi farkedilebilir. Kendileri üzerinde refleksiyon kabiliyetini geliştirmeyen disiplinler, kolayca ürettikleri kavramların büyüüne kapılabilir ve kendilerini ördükleri dünyanın bir tutsağı haline

getirebilir. Bu yüzden hermenötik, ucu açık bir anlama sanatı olarak, insanın kendisini, kullandığı kavramlarla oluşturduğu entelektüel rüyanın bir nesnesi haline getirmeme çabasıdır. Hermenötik disiplin, her şeyden önce bizzat kullandığı kavramlar üzerinde sorgulama yapmak ve eleştiri yeteneğini yitirmemek durumunda olan bir disiplindir. Anlam dediğimiz hususun gerçekte ne ölçüde kritik bir sorun olduğu galiba bu noktada daha iyi farkedilebilir.

Zira *anlam* genelde bize ilk önce kavramlar aracılığıyla verilmekte olan bir husus gibi düşünülmektedir. Anlamı bize vermekte olduğu düşünülen kavramlar ise çoğu zaman sorgulanmaksızın kalmaktadır. Dolaşısıyla bir şeyleri anlarken anlamı bize getirdiğini düşündüğümüz kavramların büyüüne kapılma riski söz konusudur. Bu durum her zaman şu soruyu açıkta bırakmaktadır: Belli başlı kavramlar bize anlamı nasıl verebilmektedir? Bu kavramların bize anlamı, gerçekliği tahrif etmeden sunduklarından nasıl emin olabiliriz? Bu kavramlar insanların birer tarihsel üretimi ise, bu durumda bizler başka insanların anlam üretim tarzının doğrudan bir nesnesi ya da kurbanı haline geliyor olmayalım?

Elinizdeki çalışmamızda hermenötik tarihinde pratik ve teorik anlama olaylarına nasıl çok farklı sorular ve açılardan hareketle yaklaşıldığını “Bazı Anlama Tarzları Üzerine Notlar” başlıklı kısımda ele almaya ve bu soru ve açılar kısa da olsa tartışmaya çalıştık. Diğer çalışmalar ise, genel olarak “alan hermenötiği” tabir edilen çalışmalara tekabül etmektedir. Edebiyat, ahlâk, tıp, Kur’an, müzik, hat sanatı gibi alanlara özgü hermenötik bilincin gelişimi için bazı sorgulamalara ve kavramlaştırma faaliyetlerine giriştik. Amacımız

bu alanlara ilgi duyan ve pratik olarak içinde yer alan entelektüellerin refleksiyonu için bir tür motivasyon ve teşvik sağlamaktır.

Bu kitabın yazılması noktasında teşvik edici fikirleri sebebiyle Ömer Türker ve Ekrem Demirli'ye müteşekkirim. Bilâhare yazım aşamasında ve yayımlama noktasında bana kurumsal desteklerini en nazik ve verimli şekilde ileten İSAM Yayın Kurulu Başkanı M. Suat Mertoğlu'na; kurumsal iletişimi aksamaksızın yürüten Sema Doğan'a ve yayım aşamasında görev üstlenen bütün çalışan arkadaşlara en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Burhanettin Tatar

Bazı Anlama Tarzları Üzerine Notlar

Bu yazımızda özellikle hermenötik düşünce geleneği içinde *sözlü* ve *yazılı* metinleri anlama bağlamında ön plana çıkarılan ve savunulan anlama tarzlarından bir kısmına ana hatlarıyla değinmeye çalışacağız. Burada ele alacağımız anlama tarzları genel olarak sosyal bilimler ve özel olarak ilâhiyat disiplinleri içinde aktif görünen anlama tarzlarıdır. Ancak bu çalışma içinde müzik, hat, edebiyat ve tıp hakkındaki hermenötik yazılarımıza bakıldığında burada açıkça tartışma konusu edilmeyen diğer anlama tarzlarından bir kısmının daha ele alındığı farkedilecektir.

Sözlü ya da yazılı metinleri anlama sorunu bağlamında ilk elde tartışma konusu olan husus, metnin ait olduğu dilin nasıl ele alınacağı ve anlaşılacağıdır. *Dili anlamanın* ne olduğu sorusu, son derece karmaşık ve birbiriyle zıt kutuplardaki teorilerin oluşumuna yol açmaktadır. Bunun en temel sebebi, dilin, kendisini anlamak isteyen düşünce için bir hareket noktası oluşturmasıdır. Bir dili anlamak için yine o dil içinde kalmanın zorunlu oluşu, paradoksal olarak, o dilin aynı anda hem düşüncenin içinde hem de dışında bulunduğunu gösterir. Habermas, dilin

bu paradoksal yapısına *meta-dil* kavramıyla işaret eder.

Bir metnin ait olduğu dili anlamının ne olduğu konusundaki farklı yaklaşımlar, doğal olarak, metnin ne olduğu konusunda da farklı yaklaşımlara sebep olmaktadır. Söz gelimi, dili, Saussure'da olduğu üzere, daima farklılık (*difference*) içinde kendi anlamını kazanan bir işaretler (gösterenler) sistemi olarak anlayanlar için metin yalnızca bu gösterenlerin belli bir çatı (*structure*) içinde organize olmasıyla ortaya çıkan bir nesneden ibarettir. Bu durumda dil ve metin, "konuşan" veya "söyleyen" değil, sadece "gösteren" bir şeydir. Ancak, dil gerçekte konuşmaksızın veya söylemeksizin bir şeyi nasıl gösterebilir? Dilin veya metnin gösterdiği şey nerededir? Şayet dil, farklılık ilişkisi içinde anlamını kazanan işaret veya gösterenlerden oluşuyorsa, bu durumda bütün işaretler yalnızca bir diğer işareti göstererek anlamını kazanmaktadır. Öyleyse, dilin dış dünyayı veya kendi dışında bir hakikat ve gerçekliği gösterdiğini nasıl söyleyebiliriz? Bizler sadece bir gösterenler dünyasında mı yaşamaktayız?

Yapısalcıların (*structuralists*) savunduğu bu dil anlayışı, dil ve gerçeklikarasındaki ilişki kadar dil ve anlam arasındaki ilişkiyi de hayli muğlaklaştırmaktadır. Metin denen şey, yapısalcı bakış açısından, belli bir çatı (yapı) içinde, sonu gelmeyen bir karşılıklı referans sistemi aracılığıyla oluştuğu için, genel çatıyı anlamak, metni anlamının temel hedefidir. Ancak, çatı yani metnin genel örgüsüyle metnin anlamını aynı şey saymak mümkün müdür? Aynı sayıldığı takdirde, anlam ile gösterenin özdeşliği sorunu ortaya çıkacaktır. Şayet anlam gösterenin

kendisi değil, gösterdiği şey ise anlam nerededir? Her ne kadar yapısalcı yaklaşım, anlamı, kendisini bize doğrudan ele veren bir şey olarak görmese de, yine de onu metnin içinde kalmak suretiyle ortaya çıkarılabileceğini varsaymaktadır. Bu durumda metnin, kendi içinde kapalı bir sistem haline gelmektedir. Bu da yukarıda değindiğimiz üzere, metnin, yorumcu ve dış dünyayı, birbirinden bağımsız olarak duran varlıklar şeklinde süreksizliğin (*discontinuity*) hâkim olduğu bir yığına dönüştürmektedir.

Özellikle Derrida tarafından temsil edilen ve yapısalcılığın belli bir çatıyı merkeze alan dil ve metnin anlayışındaki sorunlardan kaçınmak isteyen postyapısalcılık (*post-structuralism*), anlamın paylaşılabılır bir varlık olduğu varsayımını da reddettiği için, metni kendi içinde veya diğer metinlerle ilişkisi içinde (*inter-textuality*) sonsuzca çözülme imkânını barındıran bir farklılıklar yığınına dönüştürmektedir. Diğer bir deyişle, metnin gerçek bir varlığa sahip olmadığı, sadece yorumlar arasındaki sonu gelmez oyunlar için bir alan teşkil ettiği varsayılmaktadır.

Dil, Humboldt ve Izutsu gibi bazı dil felsefecileri ve semantikçilerin durumunda olduğu üzere, belli bir zaman diliminde belli bir toplumun ortak anlayışını ve dünya görüşünü yansıtan şey olarak görüldüğü zaman, mantıksal olarak *metin* kavramı belli bir toplumsal anlayışın küçük bir yansıması olarak değerlendirilmek durumundadır. Metnin yazarı, bir toplumun ferdi olduğuna göre, metnin anlamı yazarın öznel amaç ve niyetlerini aşan bir boyuttadır. Yazar sadece ait olduğu toplumun dünya görüşünü yansıtacak şekilde dili organize eder. Burada metnin anlamı, bireysel zihnin gerisinde duran

toplumsal zihne veya, Hegelci ifadesiyle, "kolektif ruh"a (*Geist*) geri götürülerek idealist bir tutum izlenmektedir. Anlamanın yalnızca bilinç içinde yer tutan bir şey olduğu varsayımı, *bir toplumun kendisi hakkındaki düşüncesini*, o toplumda ortaya çıkan bir metnin anlaşılması için hareket noktası olarak kabul etmeye sevk etmektedir. Ancak, dil ve metin, bilincin var olduğu şekliyle kendisini görmesini ve kavramasını mümkün kılan bir yansımadan mı ibarettir? Bilinç, kendisini dilde yansıyan şekliyle kavırıyorsa, bu durumda bir metnin o bilinci tahrif etmeden olduğu gibi yansıttığını söylemek sadece naif bir inançtan ibaret değil midir? Şayet dilin, şu ya da bu ölçüde bilinci yansıtma esnasında bir tahrife yol açması mümkünse, bilinç kendisini sahilik inancı doğrultusunda hep tahrif olmuş haliyle anlamayacak mıdır?

Dilin belli bir dünya görüşü olduğu inancı, idealist yaklaşımından ötürü, yukarıdaki sorulara mâruz kalmanın yanı sıra, yapısalci dil ve metin anlayışında olduğu üzere, dili belli bir tarihsel bağlamda kendi içinde kapalı bir şey olarak tasavvur etmeye iletmektedir. Bir dünya görüşü, dil ve metin olmaksızın doğrudan kendisine erişilebilecek bir nesne olmadığı için, dil ve metin, o dünya görüşünü ortaya çıkarmakta işlev gören işaretler sistemine dönüşecektir. Bu açıdan bakıldığında, her ne kadar yapısalcilik düşünceyi işaretlere; semantik ve idealist dil felsefesi dili düşünceye dayandırmak suretiyle ilk önce tam aksi kutuplarda yer alsalar da, dil ve metni kendi içinde kapalı bir sistem şeklinde düşündükleri için birbirlerine yaklaşmaktadırlar. Her iki yaklaşımda da dil ve metin *orada duran* ve

şifresi çözüldüğü anda açığa çıkabilen bir anlamın varlığını peşinen kabul etmektedir. Diğer bir deyişle, işaretler ile anlam arasında doğrudan bir paralellik ilişkisinin olduğunu varsayarak, dilin tahrifi sorununun göz ardı etmektedirler.

İdealist yaklaşımın bu naif dil ve metin kavramındaki sorunları açığa çıkarma gayretindeki Yeni Marksist ve materyalist dil anlayışı, en felsefi ifadesini Habermas'ta bulmuştur. Habermas'ın yaklaşımı, yaşayan bir toplumun kendi düşüncesi ile kendi dili arasında ortaya çıkabilecek bu tahrif sorununun, ancak farklı bir zaman veya mekân diliminde bu dili dışarıdan anlamaya çalışan bir yorumcu gibi hareket eden, yani olağan dilin üzerinde refleksiyon gerçekleştirebilen bilinç tarafından belirlenebileceğini öngörmektedir. *İdeoloji eleştirisi* adını verdiği bu yaklaşım veya refleksiyon felsefesi, dil ile maddî ilgi ve çıkarlar arasında doğrudan bir ilişki kurarak dilin maddî ilgi ve çıkarları kendi arkasında gizleyen bir maske olarak işlev gördüğünü savunmaktadır. Bu dil anlayışı bizi metinlerin de sonuçta maddî ilgi ve çıkarların gizlenmesine ve arka planda daha rahat bir şekilde işlev görmesine hizmet eden şeyler olduğu sonucuna iletmektedir. Bu dil ve metin anlayışı, daha önce Nietzsche ve Freud'da görülebilecek bir geçmişe güvensizlik duygusundan hareket eder ve gıdasını daha çok kuşkudan alır. *Kuşku hermenötiği* olarak da adlandırılan Habermas'ın ideoloji eleştirisi, tarihsel metinlerin arka plandaki anlamlarına ve sosyal ilişkiler ağı içinde maddî çıkarlarla olan münasebetine dikkat çekmekle önemli bir işlev yerine getirmektedir. İdealist felsefelerin naif tutumuna karşı bizi uyanık tutmakla dinî, siyasî, sosyal

metinlerin oluşum sürecinde nelerin olup bittiğini farketmemize katkıda bulunmaktadır. Ancak, dili ve metinleri, arka plandaki maddî ilgi ve çıkarları gizleyen birer maske olarak görmenin sınırı nerede ve nasıl çizilecektir? Zira maskenin varlığını farkedebilmek ve bu konuda ortak bir bilinç oluşturabilmek için, maddî ilişkilerden büyük ölçüde arınmış ve tahrif olmamış bir iletişimi sağlayacak dil ve metinlerin varlığını varsaymak gerekmektedir.

Bu sebeple Habermas'ın, Freud'un bilinç altı kuramına dayalı olarak geliştirdiği psikanaliz yönteminin sosyal alana aktarılmasıyla oluşan ideoloji eleştirisi kuramı, kuşkunun gerisinde ortak iletişimi mümkün kılan bir güven ilkesini yerleştirmek durumundadır. Aksi halde, ideolojiden arınmış ve tahriften uzaklaşmış bir dil ve metin anlayışını ortaya çıkarmak uğruna, tahrif olmuş iletişim iddiasıyla yargıladığı bir dil içinde bulunan kimseye kendi yaklaşımını kabul ettirme noktasında hangi dayanağa başvuracaktır?

İşte bu noktada, kanaatimce, dilin daha köklü bir boyutuna dikkatleri çeken bir başka yaklaşımla karşılaşyoruz. Bu yaklaşımı rafine hale getirenlerin başında Heidegger ve Gadamer gelmektedir. Heidegger ve takipçisi Gadamer'e göre dil, insanların varlığı tecrübe etmesini ve bu varlık tecrübesi etrafında karşılıklı iletişimi gerçekleştirmesini mümkün kılan bir ortamdır. Dilin daima düşünceyi aşan yapısı, onun tarihsel düşünceyi önceleyen ve belirleyen yapısından kaynaklanır. Bir insan, kendini farketmeye başladığı anda, dil ona bir şeyler söylemeye başlamış demektir. Bu yüzden Heidegger'e göre, insanlar değil dil söyler. Burada, *konuşma* ile

söyleme arasında köklü bir ayırım yapılmaktadır. Konuşma insanın yaptığı bir eylemdir. Dili konuşma olarak algılayan disiplinler, ağırlığı konuşana ve konuşmanın yapısına vermektedirler. Oysa dil, söyler. Söylenen şey, söyleme esnasında kendini ifşa eder. İfşa olan şey ise, içinde bulunduğumuz dünya ve varlıklardır.

Bu ontolojik dil anlayışına göre, dili anlamak varlığı anlamak, varlığa kulak vermektir. Bu sebeple konuşmanın gerisinde ve önünde *dinleme* yer alır. Burada dinlemek, bir fiziksel sesi veya konuşmayı işitmekle aynı şey değildir. Her işitilen şey, kendini açığa vurmayabilir. Oysa dinlemek, deyim yerindeyse, varlığın, ifşa olmak suretiyle insan bilincinde bir rezonans ve transformasyona yol açmasıdır. Bu sebeple dinlemek daima içte, ruhta gerçekleşen bir hadisedir. Bu anlamdaki dinleme tabiri, geleneğimizdeki *kalben anlama* tabirine oldukça yakındır. Bu dinleme ve anlama esnasında, anlaşılan şey *öteki* olmaktan çıkar, dinleyen varlığın bir boyutu haline gelerek onu değiştirir. Değişerek anlaşılan şey, bizzat insan olmanın anlamı yani insanın kendi kadridir.

İnsan, bir dili ve metni anlarken daha önce tecrübe etmediği bir ses, bir çağrı ve varlıkla yüzleşir. Bu yüzleşme esnasında kişi, eski ile yeni arasındaki ayırımın eşiğinde durduğunu daha iyi farkederek. Eski ile yeni arasındaki bu buluşma esnasında hem eskinin direnci hem de yeninin ne tür alternatifler sunabildiği test edilebilir. Bu karşılıklı test veya diyalog esnasında anlayan kişi, kendisini ve dünyayı daha farklı gözlerle algılama fırsatını yakalayabilir.

Özellikle Gadamer'in vurguladığı şekliyle dil, gelenektir yani tarihsel devamlılıktır. Tarihsel devamlılığın gerçekleşmediği yerde dil ve gelenek kesintiye uğramış yani anlama olayı gerçekleşmemiş demektir. Bu sebeple anlamak, dili anlamak, geleneğin sürekliliğini sağlamaktır. Metinler, yalnızca geleneğin daha gür bir sesle konuştuğu ve yeni boyutlar, açılar kazandığı iletişim merkezleridir. Dil veya gelenek, anlamamanın ve ortak iletişimin zeminidir.

Bu açıdan bakıldığında yukarıda değindiğimiz diğer dil anlayışları, dilin daha çok "refleksiyon" denilen düşünme boyutu içindeki görünümelerini sergilemektedirler. Ancak dilin bu tür tezahürleri de yine ortak iletişim esnasında farkedilebilen ve paylaşılabilen tezahürler olduğu için dilin ontolojik boyutu temel boyutu olarak kalmaktadır.

Durum ne olursa olsun, şayet konuşan insan ise, bu durumda onun zihninde oluşan tasarımlar, metinlerin anlamının oluşumunda hâlâ en belirleyici rolü oynamıyor mu? Yani metinleri anlamamanın yolu yazarı anlamadan geçmiyor mu?

Anlama yöntemleri arasında, *yazarı anlamaya* birinci derecede yer veren ve "niyet selci" (*intentionalist*) diye adlandırılan yaklaşımlar hermenötik gelenek içinde belli bir yer tutmaktadır. Çağımızda öncülüğünü E. D. Hirsch'in yaptığı bu yaklaşım, Rönesans ile ortaya çıkmaya başlayan *yazar sorunu*na kadar geri götürülebilir. Gerek klasik dönemlerde gerekse Ortaçağ'da bugün anlaşıldığı şekliyle bir yazar sorunu mevcut değildi. Zira, söz gelimi Aristo'nun eseri, Aristo'nun içinde bulunduğu tarihsel, sosyal ve psikolojik şartlara önem atfetmeksizin, ne söylediğine, ne tür iddialar ileri sürdüğüne bakarak

yorumlanmaktaydı. Bir metni kimin yazdığı, o metnin ne söylediğinden daha önemli bir sorun değildi.

Yazar sorunu, özellikle idealist felsefelerin desteği altında gelişen tarihselci yaklaşım ve bu bağlamda ortaya çıkan romantik düşünce içinde üretilen veya hissedilen bir sorun olmuştur. Bunun sebebi, hem farklı bir tarihte üretilmiş olan metinlere karşı kuşkucu bir tavırla yaklaşılmaya (Kartezyen felsefe geleneğe kuşkuyla bakılmasını öngörmekti) yani metinlerin doğruluk iddialarının askıya alınmaya başlanması, hem de klasik dönemlerde ve Ortaçağ'da görülmeyen *birey* kavramının belirleyici bir kavram haline gelmesidir. Burada *yazar* kavramı iki farklı açıdan ele alınmaktadır. Birinci anlamda *yazar* kavramı, metnin öncelikli anlam kaynağı olarak tasarlanmaktadır. Bu tasarımın gerisinde bir metnin, kendi tarihsel bağlamından farklı bir bağlama doğrudan konuşamayacağı için öncelikle kendi bağlamı içindeki birinci şahsa (yazar) geri götürülmesi gerektiği düşüncesi bulunur. Bu düşünce, modern tabirle, *anlamın yabancılaşması sorunu* karşısında tarihselcilerin verdiği bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. İkincisinde yazar, bir *yaratıcı güç kaynağı* olarak tasarlanmaktadır. Bu yazar tasarımı, yine tarihselci düşüncenin etkisi altında kaldığı halde anlamın yabancılaşması sorununu çözmek isteyen romantik düşünceye aittir.

Her iki yaklaşımı ilgilendiren temel sorun, bir metnin anlamının yazarın düşünce, niyet veya psikolojisine nasıl geri götürülebileceği ile ilgiliydi. Metnin anlamı ile yazarın o metni ortaya çıkardığı esnadaki düşüncesi, niyeti veya duyguları bir ve aynı şey midir? Bu bağlamda, metnin anlamını

yazarın psikolojik süreçlerine indirgemek isteyenler psikolojizmi veya genetik yaklaşımı benimsemekle eleştirilmişlerdir. Metnin anlamını, yazarın düşünce muhtevasına indirgemek isteyenler, idealist yaklaşım ile itham edilmektedir. Burada *idealist yaklaşım* tabiriyle yazarın söylediği şeyin muhtevasının yazara tamamıyla açık (şeffaf) olduğunu varsayan yaklaşım kastedilmektedir.

Ne var ki, özellikle Schleiermacher'ın ilk adımda gerçekleşen metnin diline ilişkin genel lengüistik (gramatik) anlamayı daha sınırlamak için benimseydiği ve teknik anlama adını verdiği ikinci adımda yazarın niyetinin bilinmesini zorunlu görmesi ve daha sonra Dilthey'in bunu olduğu gibi kabullenmesi, *yazar* kavramı etrafında daha farklı sorunları ortaya çıkardı. İtalyan hukukçu ve niyetselci E. Betti ile Amerikalı edebiyat teorisyeni Hirsch'i de yakından ilgilendiren bu sorulardan bazıları şunlardı: Bir başkasının zihnine geri gitmek (*divination*) veya o zihni, kendi zihninde yeniden inşa etmek (*reconstruction*) nasıl mümkündür? Yazarın kim olduğu ve niyeti, varsayalım ki bilindiği takdirde metnin anlaşılma olacağını nasıl söyleyebiliriz? Şayet metin, bir şey söyleyerek yani bir varlığı göstererek metin olabiliyorsa, bu durumda metin ortaya çıktığı andan itibaren zaten yazarın niyetini çoktan aşmış olmuyor mu?

Yazarı anlamayı metni anlama ile özdeş sayanların "ahlâkî" olarak adlandırdıkları kaygıları şudur: Şayet, yazarın metni yazarken sadece bir anlamı kastettiği varsayımından hareket edilmezse, metin yorumcuların elinde manipülasyona uğrar ve birbirleriyle çelişen yorumların sayısı gittikçe artar. Bu

sebeple yorumların birliğini ve uzlaşmasını sağlamak için yazarın niyetiyle metnin anlamının özdeş olduğu varsayılmalıdır.

Bu yaklaşım, metnin anlamını metin ile yazarı arasında gerçekleşmiş olan bireysel bir hadise içinde aradığı için, hiçbir zaman gerçekleştiğinden emin olunamayacak ve gerçekleşebileceği varsayılsa bile yorumcuya ne söyleyeceği belli olmayan bir anlamı hedef olarak benimsemektedir. Metni, metnin gerisindeki bilince geri götürmeye çalışmak, gerçekte metnin kendi başına anlamsız (bir şey söylemeyen veya her şeyi söyleyebilen) olduğunu kabul etmektir. Ne var ki bu durumda bizzat yazarın niyeti denen anlamın üretimi ve kontrolü zorunlu olarak yorumcunun eline verilmiş olmaktadır. Diğer bir deyişle, metnin yorumcu tarafından keyfi biçimde üretilmesini ve kontrol edilmesini engellemek isteyen niyet-selciler, yazarın kontrolünü de yorumcunun eline vermiş olmaktadırlar. Zira bir metnin yazarı olarak ele alınan şey, yorumcuların yine metinler aracılığı ile zihinsel olarak inşa ettikleri bir şeydir. Bu anlamda yazar ile biyografik yazar özdeşleştirilemez zira biyografik yazar, bütün kurgulamaların gerisinde kalacak şekilde tarihin derinliklerine karışmıştır.

Her metin belli bir tarihsel ortam içinde yazıldığına veya oluşturulduğuna göre, metinlerin içinde oluştukları tarihsel ortamı kendilerinde yansıtma-ları ilk elde kaçınılmaz görünmektedir. Bu durum metinleri anlamanın yolunun ait oldukları tarihsel ortamı anlamaktan geçtiğini göstermiyor mu?

Tarihsel ortamı anlama, özellikle tarihsel tenkitçilik denen ve içinde kaynak (*source*) ve rivayet (*narrative*) eleştirisini de barındıran anlama yönteminin

birinci derecede önem atfettiği bir anlama tarzıdır. Bu yaklaşım ile niyetseleci yaklaşımın ortaya çıkışı aynı dönemlere rastlamakta ve benzer kaygılardan beslenmektedir. Tarihsel ortamı anlama, daha bilimsel ve kanıtlanabilir bir tarihin ortaya çıkarılmasını amaçlamakta ve bu amaç doğrultusunda metnin anlamı ile tarihsel ortam arasında birebir ilişki varsaymaktadır. Niyetseleclikten ayrılan tarafı, metnin yazarın niyeti gibi öznel ve ideal bir şeye geri götürülemeyeceğini kabul etmesidir. Bunun gerekçesi, öncelikle yazarın da, tıpkı metin gibi, bir tarihsel ortamın ürünü olması, ikinci olarak yazarın ait olduğu dilin, öznel niyetleri taşıyamayacak ve başkalarına aktaramayacak kadar genel bir yapıya sahip olmasıdır. Bu noktada bilinebilecek en iyi şey, metnin hangi dil kullanım tarzına (*genre*) ait olduğudur. Böylece tarihsel ortama birinci derecede önem atfedenler, Aristo'nun bireyin değil, bireyin ait olduğu türün bilgisinin var olabileceği düşüncesini paylaşıyor görünmektedirler.

Tarihsel ortamı anlama, kuşkusuz o ortama ait olan bir metnin anlaşılmasında önemli ipuçları sunabilir. Ancak, kelimenin tam anlamıyla, "tarihsel ortam" denilen şey nedir? O, sınırları çizilebilecek ve diğer ortamlardan açıkça ayırt edilebilecek bir şey midir? Bunun yanı sıra, tarihsel ortam denen şey nerededir? Şayet, bu ortam yalnızca metinler aracılığı ile yorumcunun kurguladığı bir anlam ise, bu durumda metin ile tarihsel ortam arasında bir kısır döngü ortaya çıkmıyor mu?

Eğer "tarihsel ortam" denen anlam, diğer ortamlardan ve özellikle yorumcunun ait olduğu ortamdaki tamamıyla ayırt edilebilir bir anlam olarak

tasarlanırsa burada tam bir kısır döngünün ortaya çıkması kaçınılmazdır. Zira metinler tarihsel ortam aracılığıyla, tarihsel ortamlar da metinler aracılığıyla ortaya çıkacaktır. Bu kısır döngünün temel sebeplerinden birisi, “tarihsel ortam” denen şeyin, geçmişte kaldığı için artık gerçek bir varlığa sahip olmayıp, sadece yorumcunun zihninde ideal bir yapı olarak durmak zorunda oluşudur. Diğer sebebi ise, tarihsel ortamın ancak birbiriyle kaynaşabilen ve bir tür süreklilik arzeden dil geleneği veya dil gelenekleri içinde taşınan bir şey olduğunu göz ardı ederek, onu, yapay bir şekilde diğer ortamlardan soyutlamaktır.

Tarihsel anlamaya birinci derecede önem atfetmenin ve metni tarihsel ortama indirgemenin yol açtığı diğer bir sorun, metinlerin dil geleneği içinde, ait oldukları tarihsel bağlamın anlamını değiştirdikleri farkedilmediğinde ortaya çıkar. Hemen bütün metinler (tarihsel etki sahibi olan metinler), ortaya çıktıkları zaman yalnızca kendi bağlamlarının yeni bir gözle görülmesini sağlamazlar ayrıca daha sonraki tarihsel bağlamları da etkileyerek ilk bağlamları hakkında farklı anlayışların ortaya çıkmasını sağlarlar. Bu noktada en önemli örnek metin Kur’an’dır. Kur’an ortaya çıkmaya başladığı anda var olan düşünce tarzının karşısına yeni düşünme ve anlama tarzlarını koyarak insanlara yeni imkânlar alanını göstermiştir. Bu yeni imkânlar alanını tecrübe eden insanların sayısı arttıkça sadece kendi tarihsel ortamının değil, daha önce ortaya çıkmış ve daha sonra ortaya çıkacak bağlamların anlamını dahi değiştirmeye başlamıştır. Bırakınız çağdaş yorumcular için, bizzat sahâbe için bile Kur’an’ın tarihsel ortamının anlamını belli kavramlar içinde

açığa çıkarmak imkânsız olmalıdır. Zira bu ortam, orada duran bir süs eşyası gibi sabit bir görünüme sahip olmayıp, daima içindekilerle birlikte hareket etmekte olan bir ortamdır. Bu ortamın hareketi, gerçekte sona ermiş değildir. Şu an “İslâmî düşünce ve hayat geleneği” diye bir şeyin varlığını tecrübe ediyorsak, bu söz konusu ortamın değişime uğrayarak (zira hareket zaten değişim demektir) devam etmekte olduğunu gösterir.

Bu açıdan bakıldığında, bizi de bir şekilde içine alan ve hareket eden bu ortama dışarıdan bakmak imkânsızdır. Söz gelimi, “Kur’an’ın tarihsel ortamı” diye metinler aracılığıyla inşa edilen ve anlamı belirlenmeye çalışılan şey, gerçekte, günümüzün hareketli anlam dünyası içinde zihnin, soyutlama yoluyla, bir öteki bağlam kurgulamasından başka bir şey değildir. Ancak açık olan şey, kurgulanan bu tarihsel bağlamın anlamının bizim tecrübe sınırimız içinde ortaya çıkan bir anlam olduğudur. Diğer bir deyişle, Hz. Peygamber ile ashabın kendi tarihsel ortamlarını nasıl anladıklarını bilebilmek için herhangi bir sabit dayanağımız yoktur. Yegâne dayanağımız olan metinler, zaten kendi bilinçlerimizle birlikte hareket etmektedirler. Bu sürekli hareket sebebiyle asla cevaplayamayacağımız veya cevaplandırmak istediğimizde sadece kendi emperyalist tutkumuzu yansıtacağımız soru şudur: Bizden sonrakilerin bizi ve tarihsel bağlamımızı nasıl anlayacaklarını şimdiden belirlemek mümkün müdür? Bu soru, ilk bakışta çok belirli çizgi ve karakteristiğe sahip gibi görünen bir tarihsel bağlamın gerçekte sadece yaşayan insanların kendi dil ve kavramlarını tecrübe ediş tarzına göre yeniden üretilebilecek ve mahiyet

kazanacak bir esnekliğe sahip olduğunu gösterir. Yeniden üretilen şey, asla orijinalin kendisi olmadığı ve orijinal de artık mevcut olmadığı için, kaderi büyük ölçüde yorumcuya kalmış olan bir şeydir.

Tarihsel ortamı anlamamanın imkân ve sınırına dair bu düşünceler, geçmişi kendi dilsel paradigmamız içinde temsil edebileceğimiz sorusuyla yakından ilgilidir. Kuşkusuz bir metnin anlamını kendi tarihsel ortamına indirgemeye veya onunla özdeş saymaya çalışmak gibi bir naif duruma düşülmedikçe, geçmişin güncel dil içinde yeniden temsili yalnızca yeni bir kurgusal metnin oluşturulmasına ve anlaşılmak istenen asıl metin ile bu kurgusal metin arasında yeni ilişkilerin oluşturulmasına imkân verebilir. Böylece anlaşılan şey, gerçekte tarihsel ortamın kendisi olmaz, eldeki metnin şimdiki zaman içinde yeni bir açılım sağlamasına imkân vermek için geçmişe dair inşa edilen yeni bir anlam olur. Zaten tarihi, geçmişten ayıran şey, tarihin yaşayan dil ile birlikte insanlarla hep güncel ve çağdaş kalabilmesi, geçmişin de bu güncel dil ve tarih aracılığı ile yeniden kurgu konusu olarak var olma mücadelesi vermesi değil midir? Diğer bir deyişle, her ne kadar paradoksal görünse de, tarih, geçmişe karşı direnen ve geçmişle özdeşleşmek istemeyen bir şey değil midir?

Mademki geçmişi anlamamanın kaderi büyük oranda yaşayan insanların dil, dünya ve metin tecrübeleriyle birlikte oluşuyor, bu durumda, metinleri anlamamanın yolu yaşayan insanların da ait olduğu *yorum geleneklerini anlamadan* mı geçmektedir? Yorum geleneklerinden bağımsız bir şekilde 'metin' diye bir şeyden söz etmek mümkün müdür? Dahası yorum gelenekleri zaten yorumcuyu peşinen varsayıyorsa,

bu durumda metinlerin kaderi de yorumcunun kendisine mi bağılı olmaktadır?

H.-R. Jauss, W. Iser, S. Fish gibi edebiyat eleştirmeni ve filozofların savundukları alımlama estetiğı (*reception aesthetics*), okur-tepki eleştirisi (*reader-response criticism*) metinlerin anlamının, yorumcuların metinlerden anladıkları şeyden ibaret olduğunu varsaymaktadır. Bu yaklaşımın yansımalarını, W. C. Smith ile Farid Esack'ın Kur'an anlayışlarında görmek mümkündür.

Bu yorum anlayışı, niyetselci ve tarihselci anlama tarzlarının unuttukları bir noktayı, metin ile yorumcu arasındaki ilişkiyi ve 'şimdi'yi ön plana çıkarmakla naif nesnelci anlama yöntemlerinin kusurlarını daha fazla farketmemize imkân vermektedir. Anlamın, metin ile yorumcu arasında kurulmakta olan ilişkiler tarzı içinde açığa çıktığı için dinamik bir yapıya sahip olduğunu ileri süren okur-tepki eleştirisi veya alımlama estetiğı, metnin varlığını yorumcuların bilincine indirgemekle niyetselelerin tam karşı kutbunda yer alır. Bu yorum yöntemiyle Derrida'nın "yapı çözümücü" (*deconstructionist*) yaklaşımı arasında yorumcuyu ön plana çıkarma noktasında bir yakınlık söz konusudur. Metnin anlamını yorumcuya indirgeyerek metinleri, kendilerine ruh (anlam) üflenmesi gereken birer cansız gösterge haline indirgeyen bu yaklaşım kaçınılmaz olarak relativisttir. Ancak, burada yorumcular topluluğunun genel anlayışına önem verilerek aşırı öznelcilik sorunu kısmen aşılmaya çalışılmaktadır.

Bu yaklaşıma eleştiri getirmenin önündeki en büyük güçlük, bu yaklaşımın bir tür fideizmi benimsemesidir. Zira "Bir metnin anlamı, yorumcunun

ondan anladığı şeydir” demek, anlam ile anlama olayı arasında birebir örtüşmenin ötesine gidilemeyeceğini varsaymak demektir. Bu yaklaşıma getirilecek her itiraz, yine bu yaklaşımın anlamının eleştirmenin ondan anladığı şey ile örtüştüğü varsayımından hareket edeceği için ciddi bir ilerleme sağlayamayacaktır.

Bu fideist ve relativist yorum anlayışının olumsuz tepki verdiği nokta modern rasyonalizmin emperyalist tutumudur. İnsanları tek bir rasyonel tutum ideali peşinde tahakküm altında tutmaya çalışmak veya bu yönde propaganda yaparak sahte bir rasyonel bilincin oluşumunu sağlamak kabul edilemez şeydir. Bu sebeple, “okur-tepki eleştirisi” denen yaklaşım, gerçek anlamda bir yöntem fikrinden duyulan rahatsızlığı dile getirmekte ve yöntemsizliğin özgürlük anlamına geldiğine işaret etmektedir. Burada yöntem fikri ile emperyalizm arasında kurulan ilişki hemen reddedilebilecek bir ilişki değildir. Zira *yöntem fikri*, ilk defa Descartes ile birlikte tarih, dil ve geleneğe, bu bağlamda dinî düşünceye karşı aklın otoritesini koymak için ortaya atılmış bir şeydir. Modern rasyonalizmin temelinde bulunan yöntem fikri, aklın kontrolünden geçmeyen veya kontrol esnasında aklın meşruiyet vermediği her şeyin, *irrasyonel* kalacağını varsaydığı için emperyalist imâlar içermektedir. Modern rasyonalizmin bir ürünü ve felsefesi olarak ortaya çıkan modernizmi, yöntem fikrini merkezde tutarak emperyalist bir tutum takınmakla suçlayan okur-tepki eleştirisi, postmodern bir yaklaşımdır.

Ne var ki, bu postmodern eleştiri anlayışı, yine de okur veya yorumcunun bilincine, metin karşısında

öncelik vermek ve öteki denebilecek metni yorumcuya bağımlı kılmakla eleştirdiği emperyalist tutumdan kendisini tamamıyla kurtarabilmiş değildir. Her ne kadar, relativist tutumu sebebiyle yorumcu için bir özgürlük alanı açıyor olsa da, sonuçta yorumcuya yeni imkânlar sunabilecek ve onun bilincine direnebilecek bir metin kavramına yer vermediği için, gerçek özgürlük ile hayalî özgürlük arasında tecrübe edilebilir bir sınır kalmamaktadır. Oysa özgürlük, özgürlüğe direnen noktalar var olduğu sürece gerçek özgürlük olarak tecrübe edilebilir. Diğer bir deyişle, yorumcunun özgürlüğü ancak metnin özgürlüğünün var olduğu yerde açığa çıkabilir.

Bu durum metinlerin yorumcuya direnç göstermesi esnasında çözümlenebilecek bir soruna işaret ediyorsa, o halde metinleri yorumcunun zihninin dışında ve onu kuşatan pratik ortama ait mi görmek gerekir? Zira pratik ortam her zaman yorumcunun zihnine doğrudan direnç gösteren bir alandır. Şayet durum buysa metinleri anlamak pratik ortamı ve pratik ortam içinde geçerli olan kuralı anlamak mıdır? Kısacası metni anlamak, *pratik ortam ve kuralı anlama* ile aynı şey midir?

Bir metni anlama ile yorumcunun içinde bulunduğu ortamda ne yapması gerektiği hakkında bir ipucu elde etmesi (kuralı anlaması) arasında sıkı bir ilişki olduğuna dair yaklaşım ilk elde mâkul görünmektedir. Bu yaklaşım, *metin kavramına işlevsel açıdan baktığı için pragmatik îmâlara da sahiptir*. Ancak burada söz konusu olan şey, bir metnin yalnızca yorumcu için işlev görebildiği sürece anlamlı olabileceği şeklinde bir pragmatizm değildir. Diğer bir deyişle, burada, okur-tepki eleştirisi ve estetik

alımlama kuramında olduğu gibi, metnin varlığı yorumcunun bilincine indirgenmemektedir. *Metin* kavramı, yorumcunun içinde bulunduğu ortamda yeni şeyler söyleyebilen ve mevcut bilgiler karşısında yeni alternatifler sunabilen bir şey olarak kabul edilmektedir.

Böylece, yorumcuyu metni anlamaya sevkeden şey, mevcut durum ve bilgilerin yetersizliği karşısında, metni bu sınırların ötesinden seslenebilen ve mevcut ortamla diyaloga girebilecek bir unsur olarak görmesidir. Kuşkusuz bu yaklaşım, ancak kendi ortamı hakkında bir üst bilince sahip yorumcular elinde üretken olabilecek bir yaklaşımdır. Henüz kendi ortamını yeterince tanımayan veya bilinci, belli bir kavramsal şemanın sınırları içinde tutuklu olan bir yorumcu, bu sınırların ötesinden seslenen bir metni işlevsiz veya anlamsız olarak kabul edebilir.

Bu yaklaşımın risklerinden biri, özellikle siyasî, ahlâkî ve dinî bağlamda ortaya çıkabilir. Siyasî veya dinî otoritenin desteklediği metinler, bu yaklaşımla ele alındığı zaman, sosyal ve dinî birliğin sağlanmasında işlev görebilir. Ne var ki, bu durumda otoritenin meşru kabul ettiği metinlerin sınırı aynı zamanda toplumsal bilincin de sınırını belirlemeye başlar. İslâm geleneğinde “zâhirî anlam” denilen şey, pratik anlama doğrultusunda ele alınan metinlerin anlamının aynı zamanda halkın bilinç sınırı olarak kabul edilmesinden başka bir şey değildir. Bu sınır, bir toplumu belli bir merkez etrafında çerçevelemek anlamında otoriteryan bir özellik taşır. Birçok İslâm bilgininin, en azından *avam* denilen kitlenin birliği gibi siyasî bir amaçla destek verdiği zâhirî anlam

teorisi, kanaatimce, İslâm geleneğinde metinlerin sosyal ve siyasî kodlara dönüştürülmesinin en önemli sebepleri arasındadır. *Pratik anlama*, gündelik sorunların çözümünde en elverişli anlama yolu olmakla birlikte, büyük ölçüde bir mezhepleşme ve bir otoriteryan yönetime kapı aralamakla uzun vadede birtakım riskler de taşımaktadır. Bu risklerin başında, pratik anlamaya elverişli olmayan büyük felsefî, edebî ve bilimsel eserlerin, kodlaşma sürecinin dışında kalacağı için yararsız olarak görülmesi gelir.

İslâm geleneğinde, pratik anlamayı esas alan yaklaşım “fıkıh usulü” olarak adlandırılmaktadır. Ne var ki bu usul dinî, sosyal birtakım olayların çözümü için Kur’an ve hadis metinlerini mevcut ortamla dinamik bir ilişki içinde tutmak gibi erdeme sahip olsa da, toplum denen çok boyutlu bir sürecin birbirinden farklı anlama ihtiyaçlarını karşılayabilecek özellikte değildir. Fıkıhî anlamanın merkeze alındığı bir toplumda birtakım felsefî, teorik ve sanat eserlerinin, kodlaşmaya elverişli olmadıkları için, dışlanabildikleri de bir gerçektir. Bu dışlama hadisesi, pratik anlamanın, kendisi hakkındaki bir teoriye (pratiğin teorisi) dahi izin vermeyecek kadar pratik bir anlama hadisesine dönüştüğü zaman gerçekleşir. Bu dönüşüm içinde pratik ve pragmatik ayırımı ortadan kalkar.

Bu durumda pratik ortamı ve kuralı anlamanın yol açabileceği mahzurları kısmen ortadan kaldırmak, yorumcunun kendisini anlaması yani özelleştiri ile mümkün olabilir. “Kendini anlama” noktasında çaba göstermeyen bir yorumcunun, daha önce kısaca ele aldığımız anlama tarzlarının sorunları

karşısında kolayca şaşkınlık durumuna düşmesi de söz konusu olabilir. Zira her anlama olayı, sonuçta yorumcunun kendini anlamasına yol açmadığı sürece zaten yorumcu metinler karşısında ya tamamen bir yabancılaşma ya da tamamen bir savunmasızlık sorunuyla yüzleşmeyecek midir?

Şu âna kadar ele alınan anlama yöntemlerinin yararlarını arttırma ve risklerini azaltma noktasında en üst boyutta işlev görmesi beklenen anlama tarzı “kendini anlama”dır. Bu husus, Sokrates’in “Kendini bil” ile özellikle İslâm mutasavvıflarının dile getirdiği “Kendini bilen rabbini bilir” sözüyle özetlenegelmiştir. Hz. Peygamber’in pratik anlamasının sınırına işaretle, “Her ne kadar müftüler fetva verse de sen kalbine danış” sözü, kendini anlama olayındaki çok önemli bir hususa dikkat çekmektedir. O da şudur: İnsan, sosyal iletişim esnasında farklı anlama ve bilgilenme süreçleri içinde bulunur. Bu süreç esnasında topladığı bilgileri belli bir kaygı ve amaç doğrultusunda bir araya getirip, değerlendiren en sağlıklı bir sonuca ulaşacak olan yine kişinin kendisidir. Kişinin kendisini anlaması, sonuçta bir *bilgi* üretmez. Zira kendini anlama bir bilgi konusu, yani başkalarına aktarılabilir ve onlarla paylaşılabılır bir şey değildir. Kendini anlama olayını diğer bütün anlama olaylarından ayıran şey, bu anlamanın zamansallığı ve paylaşılamazlığıdır. Bunun sebebi, “ben” veya “kendi” kelimeleriyle işaret ettiğimiz varlığın sadece bir süreç içinde tezahür eden ve bu süreç esnasında kendini tecrübe eden bir varlık olmasıdır. “Ben” denilen şey, insanın bilincinin önünde hazır duran bir “şey” olmadığı için, İslâm geleneğinde bütün bilgilerin basiret ve feraset

eşliğinde hikmete dönüştürülmesinin zorunlu olduğu vurgulanmıştır.

Buradaki “hikmet” kelimesini, tasavvufî veya Şîî hikmet anlayışıyla özdeşleştirmemek gerekir. *Kendini anlama*, insanın başkalarıyla birlikte kendi kaderini ve varlık tarzını anlamasıdır. Tasavvuf ve Şîa, hikmet anlayışında, kısmen de olsa imam ya da şeyh tarafından başkalarına aktarılabilir bir bilgi özelliği gördüğü için, *hikmet* kavramını nispeten kodlaştırmıştır. Oysa kavramlar içinde asla yakalanamaz ve tutuklanamaz bir anlama hadisesi olarak kendini anlama, nasıl var olacağına dair insanın kaygı ve ümitleri esnasında gerçekleşen bir anlama tarzı olduğu için, bütün ideolojileri ve sınırları aşan bir boyuta sahiptir.

Ne var ki, tam da bu dinamik özelliği sebebiyle, günümüzün güçlü devletleri ve medya organları en fazla, *kendini anlama* olayını etkileme arzusundadırlar. Bu arzu doğrultusunda ellerinde bulunan en güçlü dayanak metinlerdir. Metinlerin insan bilinciyle insanın kendi varlığı ve dünyası *arasında bir ortam* teşkil etmesi, güçlü devletlerin ve medya organlarının beyin yıkama, propaganda ve reklam gibi unsurlara daha fazla sarılmalarına yol açmaktadır. Buradaki amaç, ideolojik yönlendirmeye en fazla direnç gösteren *kendini anlama* olayının bu direncini kırmak veya azaltmaktır. Direncin kırıldığı veya azaldığı noktalarda insanları kontrol etmek, yönetmek ve yönlendirmek son derece kolaylaşmaktadır.

Kendini anlama olayının direncini kırabilmenin en etkili yollarının başında, insanları belli bir metin veya metinler etrafında oluşturulan anlam bağlamı içinde tutmaya çalışmak gelir. Otoriteryan rejim ve

devletlerin sadece belli metinlere meşruiyet vererek diğer metinleri illegal kabul etmeleri bundan kaynaklanır. Bu noktada farkedilmesi gereken husus şudur: Metinler-arasılık ilişkisinin bulunduğu ve sürekli genişlediği bir ortamda kendini anlama olayının kontrol edilmesi veya yönlendirilmesi çok daha zordur. Sonuç olarak kendini anlamanın daha sahîh olarak gerçekleşebilmesi için metinler-arasılık ilişkisini sürekli açık uçlu tutmak gerekmektedir. Bir diğer deyişle, kendini anlamanın daha iyi yolu, daha fazla ve birbirinden farklı açılara sahip metinlerle yüzleşmekten geçmektedir. Kendisini çok farklı açılardan anlayabilen bir insan metinlerin de tek bir perspektif içinde anlaşılamayacağını farkedenden insandır.

Edebî Hermenötik

Edebî hermenötik, edebiyatın “kelimelerle yapılan sanat” (*belles lettres, schöne Literatur*) olması sebebiyle bizleri daha işin başında çok sayıda güçlkle karşı karşıya getirir. Bu güçlüklerin temelinde onun, felsefe, bilim, din, siyaset, tarih gibi beşerî bilimlerin hakikat iddialarının ve pratik hayatın gerçeklerinin etrafında şekillendiği ve anlam kazandığı “dil” içinde gittikçe daha imtiyazlı bir konum elde etmeye çalışması bulunmaktadır. Edebiyatın *kelimelerle yapılan sanat* olması zaten bu imtiyazın nasıl elde edildiği hakkında bize yeterince açık işaretler sunmaktadır. Hakikat iddiasında olan bütün entelektüel disiplinler ve pratik hayat süreci, dili, dikkatimizi bir *gerçeğe ya da gerçeklik tasarımı*na yönlendirmek için *kullanırlarken*, edebiyat dikkatleri doğrudan dilin kendisi üzerinde toparlamakta yani dilin kullanım ötesi ve öncesi mahiyetine yönlendirmektedir. Bu açıdan edebiyat, yukarıdaki yaklaşım tarzlarının dili *prospektif (ileriye yönelik)* bağlamda kullanmalarından farklı olarak *retrospektif (geriye yönelik)* bir bağlamda ele almaktadır. Böylece, kelimelerle yapılan sanat olarak *edebiyat*, dilin kendi içindeki potansiyelin bir sanat eseri formunda açığa çıkarılması

yani dilin potansiyel güzelliğinin yine dilin aynasında fiilen görünür hale getirilmesidir. Muhtemelen bu sebeple, edebiyat tarihinin kaderi, dilin anlaşılma veya ele alınma tarzlarına göre şekillenmiş görünmektedir.

Bu durum yukarıda işaret ettiğimiz güçlüklerin neler olabileceği hakkında bize fikir vermektedir. Edebiyat dışındaki bütün beşerî (Buna fen bilimlerini de dahil ediyoruz) bilimler ve pratik hayat sürecini şekillendiren din, siyaset, ahlâk gibi toplumsal gerçeklikler, dilin hâricî bir gerçekliğe veya hakikate işaret etmesi durumunda *anlam*lı olacağını kabul ederlerken, edebiyat -bütün bu yaklaşımları büyük oranda tehdit edecek şekilde- dilin böylesi hiçbir gerçeklik ve hakikate işaret etmemesi durumunda bile hâlâ *anlam*lı olduğunu *teşhir etmektedir*. Buna dayalı olarak o, bir gerçek ya da gerçeklik tasarımına nispetle *anlam ve hakikat* iddiasında bulunan bilimlerin ve pratik hayatın tezahürlerinin kullandığı dili onların kontrol alanından çıkarmaya başlamakta-
dır. Böylece edebiyatın dil içinde edindiği imtiyazlı konum, yalnızca kelimeleri bir sanat eserinin aslî unsuruna dönüştürmesinden değil, daha geride neyin gerçek neyin kurgu olduğu hakkında asırlardır yerleşik metafizik kanaatleri gittikçe daha güçlü biçimde sarsmakta oluşundan kaynaklanmaktadır. Belki bu yüzden özellikle Batı dünyasında metafiziksel kanaatlerin eleştirisi ve gözden düşüş tarihi ile edebiyatın daha imtiyazlı konum elde etme tarihi arasında kayda değer bir paralellik gözlenebilir.

Modern dünyada gerçek ve kurgu arasındaki sınırların belirsizleşmekte oluşu, kaçınılmaz olarak *anlam ve hakikat*in belirlenmesinde asırlardır

kendisine kriter rolü verilmiş olan Aristo mantığını da ciddi bir eleştiri konusu haline getirmektedir. Yine edebî eserlerin anlamının çokluğu ve kavramsal olarak belirlenemezliği dil üzerinde *hakikat* eksenli ve mantık destekli hâkimiyet kurmaya alışmış metafiziksel düşünceyi hayli sarsmış görünmektedir. Bu açıdan bakıldığında metafiziksel düşünceye ağır eleştiri getiren düşünürlerin kendilerine edebî düşünme alanında yer bulmaları daha anlaşılır hale gelmektedir. Bir diğer deyişle edebiyat, çağımızda sadece bir sanat tarzı olmaktan çıkıp, aynı zamanda metafiziksel düşünme tarzıyla bir hesaplaşma alanına dönüşmüştür. Bu durum, edebiyatın kendi üzerine entelektüel düşünme faaliyetleri (edebî eleştiri, okuma alegorileri, poetika) ile iç içe girmesine yol açmaktadır.

Oysa İlkçağ ve Ortaçağ'da bu entelektüel faaliyetin daha ziyade sistematik felsefî düşüncenin bir parçası olarak gerçekleştirildiğine tanık olmaktadır. Bu durum, hakikat ve anlamı metafiziksel düşünme alanına hasretmek isteyen filozofların edebiyatı genel olarak bir "kurgu" (*fiction*) ya da "zihinde mümkün" (hayal gücüne dayalı) bir alan olarak değerlendirmelerini mümkün kılmaktaydı. Bu yüzden Platon'un yalancılıkla ve ne dediklerini bilmedikleri iddiasıyla şairleri *Devlet*'inden kovması hayli kolay görünmekteydi. Yahut Aristo'nun ihtimaller alanının bir keşfi olarak edebiyata sahip çıkması hâlâ metafiziksel hakikatin kendi kavramsal-mantıksal sınırlarının belirlenebileceği kanaatine nispetle zararsız bir duruşu simgelemekteydi. Bu sebeple Platon ve Aristo'nun edebî eserler hakkındaki felsefî kanaatlerini ifşa eden poetikaları zaten edebî

eserlerin gerisine (metafizik alana) rasyonel olarak gidilebileceği varsayımından hareketle teşekkül etmişlerdi. Kısacası felsefe, edebiyatın ne olduğunu ve ne olmadığını açığa çıkarmamızı sağlayan bir sağlam zeminin keşfi olarak emniyette olduğumuzu bize bildirmekteydi.

Klasik İslâm düşünce tarihinde durum pek değişmiş görünmemektedir. Kelâmcılar ve filozoflar farklı tarzlarda da olsa Kur'an metnini metafiziksel alanın keşfini teşvik eden ilâhî kelâm olarak ele aldıkları için onu hem edebiyatın kurgusal karakterinden ayıştırmış hem de bizi felsefî ya da nazarî-cedelî düşüncenin Kur'an'ın işaret ettiği metafiziksel alana götüren karakterine güvenmeye çağırmışlardır.

Böylece edebiyatın kurgu ya da zihinde mümkünler alanına hapsedilmesi, zaten daha önce belirlenmiş olan gerçeklik ya da hakikat tasavvuru açısından verilen bir yargı konusu olmuştur. Gerçeklik ya da hakikatin açıkça belirlenebildiğinin varsayıldığı bir ortamda edebî eserlerin ya da edebiyatçıların iki tür kaderle baş başa kalacakları kolayca tahmin edilebilir: 1. Hakikat alanının dışına çıkarılmak yani boş söz ve yalancılıkla suçlanmak; 2. Hakikatin ikincil düzeyde bir temsilini sağladığı düşünüldüğünde ona *mimetik* bir meşruiyet vermek ve böylece onu bir araç kategorisinde görmek.

Ne var ki bu konuya dikkatlice yöneldiğimizde sorunun bu kadar kolayca çözülmesinin pek mümkün olmadığını farkedebiliriz. Felsefe, İlkçağ ve Ortaçağ'da metafiziksel gerçeğin keşfini amaçlayan veya bu keşfi sergileyen bir *anlatı* olayı olarak varlığını sürdürmüştür. Felsefe yapmak,

metafiziksel gerçeklikler hakkında bir kavramsal anlatı oluşturmak, filozof olmak bu anlatı konusuna (gerçekliğe) zihinsel tanıklık etmek (*theoria*, *te-maşa*) yani anlatının biyografik meşruiyet kaynağı haline gelmektir. Bu sayede felsefe; mitoloji, masal, hatta kutsal metinler gibi diğer anlatılardan kendisini ayırtmış ve meşruiyetinin sırf anlatılmak (hikâye) ya da söylenmekten (tebliğ) değil, daha ziyade mantıksal olarak test edilebilirlikten kaynaklandığını ileri sürmüştür.

Ancak felsefe ne yaparsa yapsın, kendisini bir *anlatı* olayı olarak sunmak zorunda kaldığı için işaret ettiği *hakikat* kendisinde açığa çıkan bir şey ya da *nesne* değil, herkesin kendisi için onu yeniden keşfetmek yani görmek durumunda kaldığı bir husus olarak durmuştur. Diğer bir deyişle felsefe, hakikati bize *veren* ya da *sunan* bir faaliyet değil, ancak onu kavramsal olarak *göstermek* çabasında olan bir anlatı olarak varlığını sürdürmüştür. Bu yüzden felsefe, gerçeklik hakkında konuşan yani hakikati bize hatırlatan ya da onu kavramlar içinde temsil etmeye çalışan mimetik bir eylemin ötesine gidememiştir.

Durum buysa nasıl oluyor da felsefe kendisini gerçeklik, edebiyatı ise kurgu alanına ait görebilmiştir? Metafizik olarak felsefenin, kendisini bu noktada hemen *tümel* yani bütünü ya da evrensel olanı araştırdığını, buna karşılık edebiyatın daima tikeller alanına ait olduğunu söyleyerek savunabileceğinin farkındayız. Ne yazık ki bu durum söz konusu felsefeyi kendi anlatısının ötesine taşıyamaktadır; zira gerçekliğin ancak tümel olarak kavranabileceği, tikellerin bize değişmez hakikati veremeyeceği şeklindeki varsayım zaten metafizik olarak

felsefenin kendi yerleşik kurgusudur. Kaldı ki her insan, felsefenin iddia ettiği gibi, hakikati kendisi için yeniden görmek durumunda ise, zaten felsefî olay yani temaşa hadisesi tikel bir olay olarak kalmaktadır. Tümelin keşfi ya da temasası tümel değil, tikel bir olaydır. Sonuçta felsefe ile edebiyat arasındaki sınır, ilk başta metafizik olarak felsefenin sunduğu gibi, kesin çizgilerle ayrıştırılabilecek bir husus olarak görünmemektedir. Belki de bu yüzden, günümüzün edebî eleştirmenleri Platon'un diyaloglarını salt felsefî bir *eser* kategorisinden ziyade edebî düşünmenin bir versiyonu olarak görme eğilimi içindedirler.

Geldiğimiz bu nokta, dikkatlerimizin edebiyat hermenötiğini yakından ilgilendiren bir köklü soruna yönelmesine yol açmaktadır: Edebî düşünme veya düşünceye edebîlik kazandıran şey nedir? Kısacası *edebîlik* nedir? Felsefî düşüncenin kendisini *metafiziksel hakikatin yegâne rasyonel mirasçısı ya da temsili* gibi takdim ettiği dönemlerde *edebîlik* sorununun çözümünü kolayca sunabildiğini görmekteyiz. Platon ve Aristo'nun yolunu genel hatlarla çizdiği klasik felsefe geleneğinde edebîliğin, gerçekliğin ya da hakikatin bir tür yansıması ya da temsili yani mimetik tezahürü olarak ele alındığını bilmekteyiz. Buna göre edebî eser kategorisi içinde görülebilecek bütün çalışmaların, zaten rasyonel (felsefî) olarak *bilinebilir olanın* söz sanatlarının kullanımı sayesinde yeniden söylenmesi anlamında alegorik bir değer taşıdığı kabul edilmiştir. Böylece edebîlik, bir *estetik* (Yunanca kökeninde duyuşsal anlamına gelmektedir) faaliyet olarak, soyut olanın somut olan içinde yeniden biçimlendirilmesi ve teşhir edilmesi

olarak ele alınmıştır. Bu yaklaşımı yalnızca İlkçağ ve Ortaçağ'da değil, Hegel'in güzellik anlayışında dahi görmek mümkündür.

Bu anlayışa göre edebîlik, zihnen yani kavramsal olarak soyutlanabilir bir hakikatin somut ortam içinde yeniden sunumu olduğu için her zaman *aşılabilir, ilerisine gidilebilir* bir durumdur. Yani *edebîlik* sadece form ya da şekle ait bir şeydir, muhtevaya değil. Böylece edebîlik, ne söylendiğine değil, bir şeyin nasıl söylendiğine dair bir husustur. Söylenen şeyin asıl ve orijinal hali (öz, cevher) ancak felsefî kavramlar içinde açığa çıkarılabilir. Buna göre, edebîlik, meşruiyetini felsefeden alan ikincil düzey (ârızî) bir hakikat olarak kalmaktadır. Kısacası edebîlik, bir teknik sorundur ve hayal gücünün üretimi sayesinde teşekkül eden bir yapay (ilâve) unsurdur.

Ancak burada bir başka sorun ile yüzleşmek kaçınılmaz olmaktadır: Şayet edebiyat her zaman tikeller alanında vuku bulan ve tikelleri konu edinen bir düşünme, söyleme ve yazma alanı ise, felsefe onun edebîliği hakkında konuşma hakkını nereden almaktadır? Tikellerin yalnızca tümelin bir örneği, numunesi ya da tecessümü (bedenleşme) olduğu, klasik metafiziksel felsefenin bir iddiasıdır. Yine aynı felsefî düşünce, tümelin soyutluğu ile tikelin somutluğu arasındaki farkı ve gerilimi de iyi bilmektedir. Zira klasik metafiziksel felsefe, her ne kadar tümeli bir şemsiye gibi düşünüp tikelleri onun altına yerleştirmek istese de, özellikle Aristo'nun ahlâk düşüncesinde farkedileceği üzere, tikellerin somutluğunun bir şekilde tümellerin soyutluğu tarafından kuşatılamaz olduğunun farkındadır. Yani her ne kadar tikel bir yönüyle tümelin altında yer

alsa da, somut olduğu için bir şekilde tümeli aşmakta ve hatta onu revize etmektedir.

Şayet durum buysa edebiyat, aslında felsefenin gözünü tümele diktiğı için gözden kaçırdığı ve farkedemediğı tikellerin bu *taşan, tümeli aşan* boyutunu teşhir eden, *tikelin kendine özgülüğünün farkedilmesini sağlayan* farklı bir yaklaşım değil midir? Yani o, felsefî düşüncenin tam da körleştiiği veya kendi kavramsal düşüncesinin sınırları içinde tutamadığı bir gerçeklik alanı ile bizi yüzleştiren özel bir düşünme faaliyetine dönüşmüyor mu? Kısacası o, zaten felsefî düşüncenin giremediğı ve nüfuz edemediğı, kısacası yok olduğı bir alana yöneldiğı için felsefenin yargısına hem muhatap olmayan hem de onu ciddiye almak durumunda kalmayan bir başka etkinlik haline gelmiyor mu?

Görebildiğimiz kadarıyla klasik metafiziksel felsefeye ciddi itirazlar getiren romantik felsefenin söylemeye çalıştığı şey biraz da budur. Edebiyatın dil içinde imtiyazlı bir konum kazanmasında büyük rol oynayan romantik felsefenin çözmeye çalıştığı önemli sorunlardan biri; bir edebî eserin edebiliğinin, eserin ferdiyeti ya da biricikliği bağlamında nasıl ele alınacağıdır.

Romantik felsefenin edebî eserlerin ferdiyeti ya da orijinalliğini bir kalkış noktası olarak seçmesi her şeyden önce hayal gücünün bir bilme tarzı olarak kabul edilmesi yani yaratıcı dehâ kavramıyla yakından ilgilidir. Romantik felsefe *yaratıcı dehâ* kavramıyla edebî eserleri alegori statüsünden orijinal eser statüsüne transfer ettiğinde aynı zamanda kavramsal olarak dile getirilemeyenin söylenmesi, biricik olanın dile gelişi olarak klasik felsefenin

somut-soyut şeklindeki ikilemini aşmaya çabalamıştır. Daha önce kısmen değindiğimiz üzere, felsefe, bir metafizik olarak kendisini soyut, tümel, evrensel, değişmez olana ait gördüğünde somutluk ya da ferdiyet soyuta nispetle anlam kazanan bir varolma tarzı olarak ele alınmıştır. Bu şekilde felsefe, *bu dünyanın* temel karakteri olan ferdiyet ve somutluk sorununu tamamen soyuta yani zihinsel (ideal) olana yükselmekle aşabildiğini, kısacası metaforik anlama tarzının ötesine gidebildiğini düşünmüştür.

Metaforik anlama, somut olandan hareketle soyut olanın kavranması yani somutluğun, fiziksel olanın, doğrudan tecrübe edilebilir olanın aşılabilmesi anlamında dinî, tarihsel, siyasî, edebî ve mitolojik bağlamlara ait görülmüştür. Metafizik, salt zihinsel, soyut olanın doğrudan bilinebilmesi olarak bütün metaforik anlama tarzlarını alegori statüsüne yani kavramsal olanın duysal algılar içinde bulanık ve dolaylı ifadesine indirgemıştır. Buna karşın romantik felsefe *yaratıcı dehâ* kavramıyla klasik felsefelerin soyutu somuta önceleyen ve üstün gören yaklaşımını reddetmiş ancak her ikisinin birlikteliğinin anlamlı olabileceğini düşünmüş görünmektedir.

Ne var ki romantik felsefe, edebî eserin ferdiyeti sorununu yaratıcı dehânın ürünü olarak çözmeye çalıştığında kaçınılmaz olarak kendisini bir başka ikilem içinde bulmaya başlamıştır. Bu ikilem ruhun derinliklerinden kaynayıp dışarıya taşan *eser* ya da *anlamın* dil içinde nasıl var olabileceği ile ilgilidir. Ruhun kendisinde var olduğu şekliyle eser ile dil içinde dışlaşmış, bedenleşmiş, katılaşmış eser aynı eser olamaz. Dilin, -bütün insanlara ait olabilen

toplumsal bir gerçeklik olarak- eserin dehânın yaratıcı bilincindeki saflığını ve derunîliğini kendisinde koruyabilmesi mümkün değildir. Böylece romantik felsefe, bir tür “Hz. Âdem’in cennetten düşüşü” imgesine paralel biçimde, ruhtaki saflığın dil içinde büyük oranda yok olduğunu düşündüğü için, edebî eserlerin edebîliğinin ancak ruhun derinliklerinde yeniden keşfedilmesi gereken bir husus olduğunu tasarlamış görünmektedir. Sonuçta romantik felsefe somut ve soyut dengesini, soyutu yani anlam ve edebîliği ruhun derinliklerine ait bir hususa indirgeyerek bir başka şekilde bozmuş olmaktadır. Özellikle Schleiermacher hermenötiğine bakıldığında bu durum açıkça farkedilebilir. Dilin -genele yani topluma ait bir gerçeklik olarak- edebî bir eserin kendine özgü anlamını bize vermesinin mümkün olmadığını düşünen Schleiermacher, çözümün *divination* yani yazarın bilincinin okurda yeniden inşası ya da bir tür empati olduğunu ileri sürmüştür. Buna göre, edebî eserin anlamı ve edebîliği, okurun yazarın bilincine kendisini transfer etme yeteneğine göre açığa çıkabilecektir. Dil içinde somutluk kazanmış eser ancak bu transfer için bize imkânlar sunabilir.

Dikkat edilecek olursa, Schleiermacher’da edebî eser, dilde varlık kazandığı şekliyle *gösterenler* olarak ele alınmakta ve anlam ya da edebîlik *nihaî gösterilen* olarak eserin dışına, yaratıcı bilincin derinliklerine ait bir hususa dönüşmektedir. Böylece romantik felsefe eserin ferdiyetini ya da anlamın orijinallliğini gösterenlerden hareketle *nihaî gösterilene ulaşma* şeklinde bir transfer sorununa dönüştürmektedir.¹ Sonuçta romantik felsefe yaratıcı dehâyı ideal yazar, eserin anlamını kavramak isteyen okuru da ideal

okur olarak konumlandırmak durumunda kalmıştır. Burada ideal yazar ve okur kavramları, eserin bütün gösterenlerinin işaret ettiği hususun kendisinde derlenip toparlandığı üst bilince atıf yapmaktadır.

Gelinen nokta romantik felsefenin klasik felsefenin çizgisine yaklaştığını da göstermektedir. Zira edebî eserin anlamı ve edebîliği, yazarın bilincine bir transfer sorunu ise bu durumda okur, somut olanı aşmakta yani metaforik anlamının ötesinde bir tür metafiziksel hatta mistik bir anlama tarzına yaklaşmaktadır. Her ikisi arasındaki fark, klasik felsefede tümelin tümel, tikelin tikel olarak ele alınıp ayrıştırılması, buna karşın romantik felsefede tikelin bir tümel gibi ele alınmasıdır. Bu fark, farkedilebileceği üzere, klasik felsefede tikelin tümelin bir tecessümü veya numunesi olarak ele alınmasına karşın, romantik felsefede tikelin bir yaratıcı bilincin kendisini dışa vurması (*expression*), ifade etmesi, projeksiyonu olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak romantik felsefenin bu yaklaşımı hâlâ bir şekilde dilde tecessüm eden eserin, yazarın ruhunun derinliklerinde kaynayan anlamın bir tür mimetik tezahürü olarak kalması riskine mâruz görünmektedir.

Romantik felsefenin XX. yüzyılda fenomenoloji, yeni gerçekçilik ya da yeni eleştiri, formalizm, felsefî hermenötik, yapısalcılık ve postyapısalcılık tarafından eleştiriye mâruz kalması edebiyatın konumunu ve edebî eserlerdeki *edebîlik* ya da *ferdiyet* sorununun anlamını hayli etkilemiştir. Bunun en önemli sebebi, bu yaklaşımların her birinin şu ya da bu ölçekte dili romantik felsefeden farklı biçim ve düzeylerde ele almalarıdır. Dil anlayışı, dilin

gerisinde verili bir bilinç ya da somut gerçeklik olmadığı, dilin kendi içinde otonom denebilecek bir yapıya sahip olduğu doğrultusunda değıştikçe, kaçınılmaz olarak edebiyatın anlam ve konumu da değışmiştir. Bu yüzden denebilir ki, XX. yüzyıl, daha önce romantik felsefenin başlattığı bir sürecin farklı revizyonlarla tamamlanması yani edebiyatın diğer disiplinler ve özellikle felsefe karşısında kendi otonomisini ve bağımsızlığını kazanma yüzyılıdır. Bunun sebebini belki en iyi biçimde yeni gerçekçilik ya da yeni eleştiri akımının kavramlaştırdığı *niyetsel yanılgı (intentional fallacy)* ve *etkisel yanılgı (affective fallacy)* ortaya koymaktadır. Bu kavramlara göre edebî eserin anlamı ve edebîliği, eserin gerisindeki yazarın niyetinin keşfi ya da okur üzerinde eserin etkisine bakarak ele alınamaz. Eser, kendi içinde *bütünlüklü bir gerçeklik* olarak ele alındığı takdirde anlamı ve edebîliği yani ferdiyeti farkedilebilecek bir husustur. Buna göre eser, karşımızda durduğu ya da karşısında durduğumuz şekliyle varolandır; kendisinden hareketle bir başka noktaya transfer olduğumuz bir husus değildir.

Elbette XX. yüzyılda edebiyatın konumunu etkileyen ve yukarıda zikrettiğimiz yaklaşımlar arasında edebiyatın konumu ve edebî eserlerin anlamı ya da anlamsızlığı sorusu karşısında ciddi denebilecek farklılıklar vardır. Bu farklılıklara değinmek, bu yazı içinde başarılabilecek bir husus değildir. Ancak kabaca işaret etmek gerekirse, edebiyatın otonomi kazanması edebiyatın metafiziksel düşünmenin köklü eleştirisinde bir zemin oluşturması kadar edebiyatın kendisini de ciddi biçimde sorgulamasına yol açmıştır. Zira edebî eserlerin temel özelliği okur

karşısında duran bir gerçeklik ya da birtakım formal yapılar veyahut da eseri oluşturan dilin kendi yapısal özellikleri ise, bu durumda eserin kendi dışında gösterdiği bir *nihai gösterilen* yoktur. Bu yaklaşım sonucu, edebî eserlerin anlamı sorunu yeni gerçekçilik, formalizm, yapısalcılık ve postyapısalcılık tarafından gerçek bir sorun olmaktan çıkarılmış, geriye eser ya da dil içinde anlamın nasıl üretildiği sorusu kalmıştır.

Bunun bir diğer ifadesi şudur: Söz konusu yaklaşımlar, edebî eserleri yapısal, formal ya da temel dilsel birimler açısından inceleme, kodlarını çözme, yapılarını deşifre etme, gösterenler arası ilişkileri ve katmanları keşfetme çabası ile yetindiklerinde, edebiyat artık eserlerin ne söylediği değil, nasıl söylediği açısından ele alındığı bir teknik analiz alanına dönüşmüştür. Bu durum edebiyatın bağımsızlaşmasının bir tür edebî nihilizm sorununa kapı araladığını îmâ etmektedir.

Bu ifadelerle elbette yukarıda andığımız yaklaşımların anlamsızlığı ya da gereksizliği gibi bir yargı oluşturmak istemiyoruz. Zira tarihsel süreç içinde bu yaklaşımlar ele alındığında her birinin kendi içinde rasyonel denebilecek gerekçelerden hareket ettikleri farkedilebilir. Meselâ yeni gerçekçilik, edebî eserleri kendi içinde bütünlüklü bir gerçeklik olarak ele aldığı bir taraftan edebiyatı mistisizm ve kaba tarihselcilikten, diğer taraftan faydacı ya da çıkarıcı ahlâk anlayışından kurtararak ona saygın bir statü bahşetmeyi amaçlamıştır. Formalizm, eserlerin formal analizleri sayesinde dünya kültürlerinin ana karakterlerini belirlemeyi amaçlamış, yapısalcı ve postyapısalcı analizler ise edebî eserler üzerinden

Üretilen ve gerçeklik olarak bireylere dayatılan b-
tn hiyerarşik tasavvurların üretim kaynağını deşif-
re etmeyi hedeflemiştir.

Bu hedefler ve kaygıları yüzünden klasik felsefe-
nin kendisine temel amaç olarak belirlediği *anlam*
ya da *değişmez hakikat* tasavvurunun edebiyat ala-
nında başlı başına bir siyasî ve ideolojik tahakküm
sorununa yol açtığını farketmişlerdir. Buna göre
yukarıdaki yaklaşımlar bir taraftan edebiyatı edebi-
yat olarak ele almak isterlerken, diğer taraftan onu
belli bir ideoloji ya da peşinen belirlenmiş hakikat
tasavvurunun hizmetkr ya da mümessili olmak-
tan kurtarmayı hedeflemişlerdir. Ancak bütün bu
faaliyet ve kaygılar, edebiyatı ya kendi içinde bir
nesneler yığınınna dönüştürmüş ya da edebî eserle-
rin içi ve dışı şeklinde edebiyat ile beşerî dünyanın
büyük oranda ayrıştırılmasına yol açmıştır. Sonuçta
edebiyat, tek tek edebî eserlerin kendine özgü an-
lamlarının keşif sürecinden ziyade bu nesneleri ya
da yapıları inceleyen genel bir edebiyat teorisi yani
poetika halini almıştır.

Farkedileceği üzere, bu yaklaşımlardaki temel
sorun, *anlam* dediğimiz hususun daima edebî ese-
rin dışındaki *bir* varlık veya gerçekliğe referansta
bulunması olarak ele alınmasıdır. Edebî eserlerin
kendi dışındaki bir varlık ya da gerçekliğe indirgen-
mesini, onların bir başka husus için araç haline ge-
tirilmesini reddeden yaklaşımların gözden kaçırdığı
husus, zaten anlamın bir *kaynaktan su çıkarma* faali-
yeti gibi eser içinden hâricî bir varlığa referansla ı-
karılan bir şey olmadığıdır. *Anlam* dediğimiz husu-
sun *gizli olan bir hakikatin belli bir usul ile bilgi alanına*
ıkarılması şeklinde ele alınması klasik felsefenin bir

varsayımıdır. Kaldı ki neden *anlam* sadece dışarıya yönelik bir *referans* sorunu olarak ele alınsın?

Özellikle postyapısalcılık içinde referans sorununun, klasik ve romantik felsefelerden farklı bir kulvarda, Kristeva'nın Saussure'un dil anlayışından ve Bakhtin'in *roman* poetikasıdan mülhem olarak geliştirdiği *metinler-arasılık* kavramı² yoluyla çözümlenmeye çalışıldığı bilinmektedir. "Edebî eserlerin hâricî bir varlığa değil, ancak diğer eser ya da metinlere referansla anlam kazandığı" şeklinde ele alınan *metinler-arasılık* kavramı, temelde *anlam* ya da *eserin* özdeşlik mantığı içinde ele alınmasına bir eleştiridir. Gerek Saussure'un dil anlayışında gerekse Bakhtin'in *roman* poetikasında dil ya da metin her zaman kendi içinde *ötekini* barındıran, *ötekine* referansta bulunan, anlamını *öteki* ile birlikteliğinden kazanan bir husustur. Bu yüzden *anlam* dediğimiz husus *bir* yani özdeşlik /aynıyet mantığı içinde ele alınamaz.

Kuşkusuz bu yaklaşım hem edebî eserin anlamı, edebîliği, ferdiyeti bağlamında farklı bir zemine işaret etmekte hem de edebî eserlerin hâricî referans sorununu olumsuz yönde çözümlemiş olmaktadır. Bu yaklaşım açısından anlam sadece *metinler-arası* ilişkiler bağlamında yapıların, kodların, üst ve alt düzey referans ilişkilerinin deşifre edilmesidir. Bu noktada postyapısalcılık içinde hâlâ edebî eserin ferdiyetinin merkezî bir konu olması gerektiğini söyleyen Riffatterre'in yaklaşımı bizi yalnızca hiyerarşik bir yapı ile baş başa bırakıyor görünmektedir. Ona göre, herhangi bir eser *metinler-arasılık* bağlamında, anlamını diğer metinlerle ilişkisi içinde kazanıyor olsa da, daha alt düzeyde metnin kendine

özgü / kendi içinde referanslar ağı söz konusudur.³ Metne ferdiyet kazandıran bu özel düzeyin deşifresi temel amaç olmalıdır. Postyapısalcı yaklaşımın belki en iyi özeti Derrida'ya atfedilen, "Metin-dışı diye bir şey yoktur" şeklinde özetlenen cümledir. Metinlerin hâricî gerçekliğe değil, sadece diğer metinlere atfen varlık ve anlam kazandığını îmâ eden bu yaklaşımın Foucault tarafından "metin metafiziği" olarak şiddetle eleştirilmesi kayda değer bir husustur.

Genel olarak dili ve özel olarak edebî metinleri otonomlaştıran yaklaşımların genel sorunu sadece Foucault'nun deyimiyle bir tür "metin metafiziği" üretmeleri değil, aynı zamanda metinler ile beşerî dünya arasındaki bağı koparmalarıdır.

Bu tabloya bakarak Husserl tarafından geliştirilen, edebiyat bağlamında Roman Ingarden tarafından dönüşüme uğratılan fenomenoloji akımı ile bu akımdan etkilenerek kendisini dönüştüren felsefî hermenötiğin edebî hermenötik bağlamındaki temel duruşunu anlamak kolaylaşmaktadır. Edebî hermenötik içinde en belirgin olan isimlerin Heidegger, Gadamer ve Ricoeur olduğuna yeri gelmişken değinmeliyiz. Bu düşünürlerin ortak amacı, bir taraftan dil ve edebiyatın otonomisine atıf yaparken diğer taraftan her ikisinin yaşama ortamı yani beşerî dünya ile organik kabul ettikleri dünyanın bağına koparmamak ve böylece anlam sorununu kavramsal, nesnel (hâricî) bir referans sorununa dönüştürmeden çözmektir. Bunun yolu, dil ve edebiyatı daima dünyayı ortaya çıkaran ve bu dünya içinde farkına vardığımız bir ontolojik süreç olarak ele almaktır.

Dil her ne kadar dünyayı bize getiren, onunla yüzleşmemizi sağlayan, dolayısıyla bu dünyanın bir parçası olarak bizi bize getiren ve kendimizin farkına varmamızı sağlayan ontolojik bir süreç olsa da, edebiyat, yazımızın başında işaret ettiğimiz üzere, dilin bu gücünü farketmemizi sağlayan bir sanattır. Bu noktada Heidegger ve Gadamer'in verdikleri örnekler konunun anlaşılmasını kolaylaştırabilecektir. Heidegger'e göre, taş, bir heykel ya da benzeri bir plastik sanat eseri içinde kendi varlığını ve hakikatini daha parlak şekilde ifşa eder. Sanat eseri, söz gelimi taş, onun belli bir pratik amaçlı kullanımın ötesinde *kendisi* yapar. Sanat eseri içinde taş, pratik kullanım biçimlerinden çok farklı olarak, bize bambaşka görünen ve kendisini doğrudan farkettilen bir varlık tarzına bürünür. Bu yüzden sanat eserleri sayesinde bizler varlığın hakikatine yani otantik ifşasına tanık oluruz.

Gadamer'in altın ile para karşılaştırması benzer bağlama işaret etmektedir. Altın, kendi değerini kendisinde gösterdiği için, değerini bir başka şeyden kazanan kâğıt paradan farklıdır. Buna göre, edebî eser içinde kelimeler hâricî bir varlığa ya da gerçekliğe işaret etmezler. Aksine onlar varlıklara işaret etme güçlerini yine kendilerinde açığa çıkarırlar.

Ricoeur'un yaklaşımı, kısmen formalist ve yapısalıcı tonları içermekle birlikte, temelde Heidegger ve Gadamer'in yaklaşımlarında zaten varsayılan bir hususa dikkat çekmektedir: Dünya. Ricoeur'a göre, edebî eserler içinde bulunduğumuz dünyadan başka muhtemel dünyaları ya da anlam ihtimallerini kendilerinde yansıtırılar yani dışarıya proje ederler. Bu

sebeple edebî eserleri anlayanlar kendilerini farklı muhtemel (anlam) dünyaları karşısında bulurlar. Bu durum, aynı zamanda okurun kendi dünyasını farklı bir gözle görüp kendisini ve belki dünyasını da değiştirebilme imkânıdır.

Bu yaklaşımdaki formalist ve yapısalcı ton, formalistlerin edebî eserleri *yabancılaştırma*, yapısalcıların *âşinâ kılma* bağlamında ele almalarına yönelik çağrışımında bulunmaktadır. Formalistlere göre, edebî eserler bu dünyaya ya da gerçekliğe dair inanç ve kabullerimize meydan okuyarak onları bize yabancılaştırırlar. Yapısalcılara göre ise edebî eserler içinde yabancılaştırılan dünyanın kodları ya da referans ağı çözümlendikçe yabancı unsurlar tekrar âşinâ olduğumuz bir dünyayı ortaya çıkarırlar. Söz gelimi, bir öykü içindeki *aslan*, kral ya da lider olarak çözümlenerek yeniden âşinâ hale getirilir. Görebildiğimiz kadarıyla, Ricoeur'un yaklaşımında tam anlamıyla böylesi bir yapısalcı referans ağı söz konusu olmasa da, bir şekilde bu dünyadan hareketle yabancı bir dünyanın edebî eser içinde proje edildiği ve bu yabancı dünyanın okurlar (yorum) sayesinde yeniden bu dünya ile buluşturulduğu tezi hâkimdir.

Heidegger, Gadamer ve Ricoeur'un yaklaşımlarındaki ontolojik boyut, her şeyin ötesinde *varlık* ve *hakikat* sorunu ile yakından ilgilidir. Her üç düşünürre göre, edebî eserlerin bir hakikat iddiası yani anlamı vardır. Bu iddia, varlığın nasıl bir şey olduğunu ya da olabileceğini bize tecrübe ettirerek bizi kendi kurgusal ya da ideolojik dünyamızdan çekip çıkarma imkânlarında bulunur. Zira modern çağda, varlıklar araçsal düşünme tarzı içinde birer enstrümana dönüştürüldükçe öznellik bütün varlığın otantik

ifşasını bastıran bir iktidar sorunu haline gelmektedir. Modern öznellik varlıkların anlamını (ifşasını) el altında (araç kategorisinde) ya da bilimsel nesnellik adı altında suskunlaştırdıkça insan hem dünyasına hem de varlığın kendisine yabancılaşmaktadır. Bu yönüyle genel olarak sanat eserleri ve özel olarak edebiyat bizi varlığın ve bu varlığın kendisinde yankılandığı dilin sesine yönlendirmektedirler. Böylece gündelik hayat ya da bilimsel nesnellik içinde zayıflatılmış, gücü azaltılmış varlık, sanat eserleri içinde kendi otantik ifşaları içinde konuşur hale gelmekte ve bizlerin öznelliğine gerçek anlamda direnç göstermeye başlamaktadırlar. Modern çağı karakterize eden en önemli sorun varlığın öznellik karşısındaki direncini *nesnellik* ya da *araçsal düşünme* kategorileri altında azaltmasıdır. Edebiyat bu anlamda dilin insan bilincine gerçek gücüyle direncini tecrübe ettirme hadisesidir.

Bu üç düşünürün ana hatlarıyla sunduğumuz yaklaşımından hareketle edebiyatın iki temel alanını teşkil eden şiir ve nesri nasıl ele alabiliriz? Şayet edebî eserler hâricî bir referansa sahip değilse yani temelde *kurgu* ise bu durumda şiir ve nesir arasında *anlam dünyası* açısından bir farklılık söz konusu mudur? Yoksa edebî hermenötik, bütün edebî eserleri *anlam dünyası* ya da *dilde ortaya çıkan varlığın ifşası* adı altında tekdüze hale getirip belli bir teleolojik kurgu içinde buharlaştırmakta ve onların ferdiyetini ya da orijinal karakterini gözden kaçırmakta mıdır? Bu noktada edebî hermenötik, klasik metafiziksel felsefenin edebî eserleri alegori statüsüne indirgemesi, romantik felsefenin *okurun yaratıcı dehânın bilincine transferi* adı altında

bir tür mistisizme dönüştürmesi, yeni gerçekçilik, formalizm, yapısalcılık ve postyapısalcılığın edebiyatı dünyasızlaştırması (nesneleştirilmesi) ve beşerî dünyadan ayırıştırması gibi ürettikleri sorunlar karşısında şiir ve nesri nasıl ele almalıdır? Edebî eserlerin birer *kurgu* olması ne anlama gelmektedir? Dahası bir kurgunun *edebîliği* nedir?

Kanaatimce şiiri nesirden, dolayısıyla her türlü edebî anlatı türlerinden ayıran en temel özelliği, onun bir *aporia* oluşudur. Yunanca kökeni (*a-poros*) açısından “geçit vermeyen” anlamına gelen “*aporia*” kelimesi, felsefe tarihinde çıkışı olmayan, güçlük çıkaran, aşilamaz, şaşırtıcı konular karşısında felsefî düşüncenin içine düştüğü zorluğu dile getirir. Burada söz konusu kelime ile anlatmak istediğimiz husus, şiirlerin metaforik anlam dünyası karşısında kavramsal düşüncenin kendisini *aporia* (şaşıklık) durumunda görmesi değildir. Daha temelde şiirin dil içindeki *aporia* durumunu en güçlü biçimde kendisinde yansıtmaya atıf yapmaktayız. Özellikle lirik şiirlerde hem hâricî referansın bulunmaması hem de kendi içinde bir anlatının bulunmaması onun *aporetik* karakterini güçlü biçimde ele vermektedir.

Buna göre, şiirin temel karakterinin *aporia* olması dilin herhangi bir varlığa işaret etmediği sürece yalnızca *işaret etme gücü* olarak kalmasıyla ilgilidir. Bu sebeple herhangi bir anlatı içermeyen lirik şiir okuduğumuzda kendimizi belli bir nesneler ya da varlıklar dünyasına değil, doğrudan dilin varlıkları ya da hakikati ifşa etme gücüne yönlendirilmiş olarak buluruz. Tam da bu nokta, dilin en köklü *aporetik* özelliğiyle yüzleşmemize sebep olur. Zira dil

ya da dile ait kelimeler, herhangi bir varlığı göstermedikleri sürece ortada sadece *dilin gösterme gücü, varlıkların dilde kendilerini ifşa etme imkânı*, kısacası *gösterme eyleminin kendisi* kalmaktadır. Artık ortada gerçek anlamda bir gösteren-gösterilen ilişkisi olmadığı için sadece *gösterme eylemi* kendisini ifşa etmeye başlar. Gadamer'in yukarıda kısmen değindiğimiz "altın" örneğini revize ederek söylersek, bu durum, altının takı, lira, tel, yüzük vb. amaçlara yönelik iş görme, form kazanma ya da referans olabilmeye özelliğini doğrudan kendisinde gösterebilme gücüne benzemektedir. Buna göre, altın kendi dışında herhangi bir varlığa (takı, yüzük, lira) referansta bulunmadığında (bu kavramlara nispetle form kazanmadığında) hâlâ bu gücü bir eylem olarak kendisinde ifşa etmeye devam eder. Dolayısıyla bir lira ya da yüzük olduğunda o altın haline gelmez; aksine zaten *altınlaşma* eylemini kendisinde sürdürdüğü için takı, lira, kolye gibi alacağı her form bu sürecin yalnızca bir açısı ya da görünümünden ibaret kalır.

Bu açıdan bakıldığında lirik şiir, herhangi bir anlatıya sahip olmadığı için, dilin kendisini dile getirmesi, dilin dil olarak kendisini ifşa etmesi, onun dil olma vasfının üzerini örtecek herhangi bir kurgu ya da *telosun* bulunmaması anlamında bir *aporia* oluşturur. Bu *aporianın* en köklü tecrübesini, isimlerden (gösterilenler) arındırılmış saf fiil dünyası içinde kendimizi bulmakla yaşarız. Bu yüzden, bir lirik şiirde yer alan "ağaç" kelimesi artık fiziksel dünyanın parçası olan herhangi bir ağacı göstermez. Aksine ağacın dilde nasıl kendisini ifşa edebildiğini ve bu bağlamda ağacın nasıl kendisi olabildiğini yani anlam kazanabildiğini dile getirerek onun etrafında

çok sayıda kelimenin tabir câizse titreşmesine ve rezonans alanı içine girmesine yol açar. Buna dayalı olarak, “ağaç” kelimesi titreşim alanına giren kelimelerle birlikte metaforik anlamın oluşmasına yol açar.

Bu durumu belki daha duyulur yani somut bir alandan, müzikten hareketle yeniden dile getirmek yararlı olabilecektir. Herhangi bir müzik enstrümanından hareketle, söz gelimi, “la” notası seslendirildiğinde yalnızca “la” notası seslendirilmiş olmaz. Bunun yanı sıra la notası ile etkileşime girebilecek bir sürü nota farklı oktavlarda aynı anda titreşim (akustik) alanına girmeye başlar. Bu sayede “la” notasını fiilen duyan bir müzikal kulak, aynı anda diğer notaların bu çağrışım alanında biriktiklerini farkederek. Sonuçta, müzikal kulak ya da bilinç, onun “la” notası olduğunu farkederek. Şayet bu akustik ya da rezonans alanı oluşmasaydı, o sesin “la” notasına ait olduğunu farketmek mümkün olamazdı. Benzer örnekler matematik ve alfabeden hareketle de verilebilir. Söz gelimi 3 dediğimizde, 3 rakamı etrafında birçok rakamın bir araya geldiğini, f dediğimizde çok sayıda harfin titreştiğini farkedebiliriz. 1-9 arası rakamlar bu şekilde titreşim alanına girmeseydi, 3 rakamının ne anlama geldiğini farkedemezdik.

Böylece şiir, şiir içinde seçilmiş olan kelimeler ya da kurulmuş olan dizeler sayesinde dilin varlıkları *nasıl* dile getirebildiğini oluşturan akustik alan içinde okur ya da dinleyenine farkettermeye başlar. Tabir câizse bu durum, bir bakıma, dil içinde varlıkların doğum (tecelli) imkânına yani varlıkların bir tür karanlıktan aydınlığa çıkış ortamına tanıklık etme durumudur. Bir şiir içinde yer alan “ağaç” kelimesi,

bütün ağaçların dilde nasıl görünür olabildiklerine dikkat çektiği için bu kelime pratik bağlamda herhangi bir ağaca referansta bulunabilmektedir. Aksi halde “ağaç” kelimesi ile, söz gelimi, evimizin önündeki bir ağaca işaret etmemiz mümkün olmazdı. Geline bu noktada farkedileceği üzere, şiir gerçekte dilin nasıl dil olabildiğini bize tecrübe ettirir. Bir başka ifadeyle, şiir, dilin bütün pratik ve bilimsel kullanımlarından önce nasıl bir gösterme gücü ve eylemini kendisinde barındırdığına dikkat çekerek bizi bu kullanım öncesi dilin gerçekliğine yönlendirir.

Bu gerçeklik düzeyinde herhangi bir kalkış (başlangıç) ve varış noktası (son) yani bir zamansal-mekânsal anlatı ya da dilin tamamına ait belli bir mantıksal (rasyonel) kurgu söz konusu olmadığı için dil temel gerçekliği itibariyle aporetik görünmekte ve şiir aynı şekilde bir anlatı içermediği için dilin bu aporetik vasfını kendisinde yansıtarak *aporia* durumuna erişmektedir.

Sonuç itibariyle şiir, dilin bize kendi dışına geçit vermeyen, aşamaz, şaşırtıcı ve belli bir dil öncesi ya da dil ötesi varlık ya da kurguya indirgenemez gerçekliğini tecrübe ettirdiği için bir sürgün alanına dönüşür. Ancak dilin, dolayısıyla şiirin *aporia* durumu burada da kendisini gösterir: Dil, sürgün alanı olduğu için bizim gerçek yuvamızdır. Bu *aporianın* sebebi, bizlerin genelde *yuva* ve *sürgün* kavramlarını *âşinalık* ve *yabancılık* kavramları ekseninde karşıtlık içinde kurgulama alışkanlığımızdır. *Âşinalık*, hemen her zaman belli bir başlangıç ve sonu içeren zamansal ve mekânsal anlatıya nispetle ortaya çıkar. *Âşina* olduğumuz şey, zaten belirli bir noktadan hareketle

kendisini belirlenebilir bir zaman ve mekân içinde konumlandırabildiğimiz şeydir. Yani daima bir şeyden hareketle kavradığımız diğer bir husustur. Zihinimizin *âşinalık* kavramını daima belli bir kurgu ya da anlatıya nispetle ele alması, kendisi hakkında tümel bir kurgu ya da anlatıya imkân vermeyen dili ve dilin bu gerçekliğini kendisinde açığa çıkaran şiiri sürgün alanı olarak görmemize yol açmaktadır. Ancak daha geriye gittiğimizde zaten bütün kurgu ve anlatıları mümkün kılan hususun tam da dilin kurgu ya da anlatıya gelemeyen gerçekliği olduğunu farkettiğimizde sürgün alanının aynı zamanda gerçek yuva olduğunu kavramaya başlarız.

Bu noktada şiirin en temelde neden *aporia* olduğunu belki daha iyi kavrama durumuna erişmekteyiz. Zira şiir, dilin aynı anda hem sürgün alanı hem de yuva olduğunu yine dili dile döndürerek ifşa etmektedir. Bu sebeple şiir okurken bütün kelimeler ve dizeler bize aynı anda hem âşina hem de yabancı görünür. Belki ilk başta tuhaf gelecek olsa da hâlâ şu iddiayı ileri sürmek bize mümkün görünmektedir: Şiir, dilin kendisi üzerine katlanması, varlıkları gösterme gücünü kendi içinde çoğaltması, yani kendi gerçekliğini iki defa güçlendirmesi durumudur. Yine müzik alanından örnek verecek olursak bu durum, gündelik iletişimde daha çok kelimenin ve anlamın oluşumunda işe yarayan bir insan sesinin, müzikal bir eserin icrası esnasında derhal kendisini kendi üzerine katlanmış, kendisini çoğaltmış, kendi gerçekliğini iki defa güçlendirmiş olarak sunmasına benzemektedir. Bu durumu, söz gelimi bir radyo veya televizyon yayınında sunucuyla karşılıklı konuşma esnasında gördüğümüz bir ses sanatçısının

şarkı icra etmeye başladığı anda birdenbire sesinin, az önceki konuşma esnasındaki sesine nispetle, bambaşka bir güç, parlaklık ve güzellik içinde açığa çıktığını farkederek tecrübe etmişizdir.

Şiir, dilin kendi içinde güçlendirilmesi, gösterme gücünün yine dil içinde açığa çıkması olduğu için, şiirde yer alan kelimeler ya da dizeler bir nesir formu içinde kavramsal düzeye aktarılamazlar. Yine aynı sebepten, herhangi bir dil içinde yazılmış bir şiir, bir başka dil içinde şiir formunda da olsa lâıykıyla çevrilemez. Zira her bir şiir, içinde yazıldığı dilin kendi akustik ortamının ifşası olarak karakter kazanır. Bu sebeple bir dilde yazılan ya da söylenen şiiri bir başka dilde yeniden söylemeye çalışmak, keman için bestelenmiş çoksesli bir konçertoyu, bağlama ya da rebap ile tek sesli Türk mûsikisi içinde icra etmeye benzeyebilir. Ya da bağlamanın tınlarına göre tasarlanmış zeybek formundaki halk müziği eserini klasik Türk müziği enstrümanlarıyla yeniden seslendirmek gibi bir *kayıp* ve *azalma* sorununa dönüşebilir. Zira bir kemanın kendi içindeki ve diğer klasik Batı müziği enstrümanlarıyla arasındaki rezonans ya da akustik alan, asla bir başka enstrüman ya da müzik alanı ile birebir oluşturulamaz.

Burada artık her bir şiirin nasıl kendi içinde ve ait olduğu dil ortamında ayrıcalıklı orijinal bir akustik rezonans alanı oluşturduğunu farkedebiliriz. Her ne kadar her şiir, ait olduğu dilin gerçekliğini kendisinde ifşa etse de, hâlâ her bir şiir, kelimelerle oluşturduğu farklı metaforlar, dizeler yani söyleme biçimiyle kendine özgü bir akustik vasıf kazanır. Bu yüzden muhtemelen bize en güzel, en anlamlı ve en güçlü görünen şiirler, dilin varlıkları

gösterme gücünü kendilerinde en iyi ifşa eden ve böylece rezonans yani çağrışım alanı en geniş şiirlerdir. Bunun bir başka ifadesi şudur: En güzel ve güçlü bulduğumuz şiirler, çok muhtemelen bize içinde bulunduğumuz dünyayı farklı imkânlarıyla birlikte geniş bir ufuk içinde getiren, yani dilin bizi varlıklarla farklı açılardan buluşturma gücünü en fazla tecrübe ettiren şiirlerdir.

Zira edebî eserler *kurgu* adı altında içinde bulunduğumuz *gerçeklik* dünyasından ayrı tutuluyor olsalar da, aslında durum belki bunun tam tersidir: Edebî eserler tam da kurguları sebebiyle şu ya da bu nesneyi değil, nesnelerin bize görünebilir olma imkânını tecrübe ettirerek gerçeklikle *nasıl buluşa-bildiğimizi* bize bildirirler. Kısacası edebî kurgular, tek tek nesnelerin kendilerine değil, öncesine dik-katlerimizi yönlendirerek söz konusu nesnelerle aramızdaki ilişkinin dil içinde nasıl kurulabildiğini farketirirler. Edebî kurgular, asla boşlukta değil, ait olduğumuz dil dünyasından hareketle yine aynı dünyanın yeniden üretilmesiyle ortaya çıkarlar. Buna göre, kurguların -formalistlerin vurguladığı üzere- bu dünyayı bize yabancılaştırmalarının gerisinde zaten âşina olduğumuz, içinde yer aldığımız dil dünyası vardır. Burada sorun, yapısalcıların yaptığı gibi, kurgu içinde yabancılaşan dünyayı belli kültürel karşılıklar bularak âşina olduğumuz beşerî dünyaya geri getirmekle çözülmemektedir; zira onlar her hâlükârda âşina olduğumuz dil dünyasının bize aynı zamanda sürgün diyarı olduğunu hatırlatmaktadırlar. Sonuçta edebî kurgular, bir yapay üretimden çok daha geride, dilin kendisini topyekün temellük edemediğimiz için, onun bize

yuva olduğu kadar bir sürgün alanı da olduğunu bildirirler. Her bir edebî kurgu, dil dünyasının *aporetik* karakterinin bir gölgesi (*aporia*) olarak üzerimize düşer. Böylece, genelde her bir edebî eserin, özelde her bir şiirin bize dilin bir elçisi olarak geldiğini anlarız.

Şiire dair bu genel değerdendirmelerimiz elbette farklı dönemlere ve kültürlere ait şiirler arasındaki farkları gözden kaçırmamıza fırsat vermemelidir. Zira söz gelimi Ortaçağ'da yazılmış divan ya da tasavvuf şiirleri ile modern çağın poetikalarını kendilerinde yansıtan şiirler arasında kritik denebilecek farklar vardır. Bu noktada pek iddialı olmamakla birlikte, en kritik farkın modern şiirlerin -modern poetikaların etkisi altında- *kendi üzerinde düşünen şiirler* olmasında yattığını kanaatindeyiz.

Divan şiirleri, tıpkı tasavvufî şiirler gibi, daha ziyade Osmanlı hat, tezyinat, mimari, felsefe ve mûsikisine paralel olarak, bir *estetik imar* kaygısı içinde varlık kazanmış görünmektedir. *Estetik imar* tabiriyle, metafiziksel çerçevesi ve zemini önceden belirlenmiş bir kâinat anlayışı içinde mantıksal ilişkileri ve estetik uyumu ortaya çıkarma kaygısıyla tek tek varlıkların detaylı olarak yeniden biçimlendirilmesini kastetmekteyiz. Kısacası estetik imar ile mevcut metafiziksel çerçeve içinde görülebilir her şeyi yerli yerine oturtma anlayışına işaret etmekteyiz. Bu sebeple divan ve tasavvuf şiirlerinde en fazla göze çarpan şey, tek tek varlıkların kendilerini öngörülebilir bir metafizik çerçeve içinde ait oldukları yerlerinde konumlanmış olarak sunmalarıdır. Bu yüzden onları genel olarak kendileri üzerinde düşünmeyen şiirler olarak ele almak ve ontolojik

bir karakter içinde yorumlamak mümkün görünmektedir.

Buna karşılık modern (ve postmodern) poetikaların etkisi altında yazılmış modern (ve postmodern) şiirler bize daha çok *düşünen şiir* karakteri içinde görünmektedirler. *Düşünen şiir* tabiri ile şiirin ne olduğuna ve olabileceğine dair reflektif bilinci kendi içinde yansıtmaya çalışan şiir tarzını kastediyoruz. Bu sebeple söz gelimi Necip Fazıl'ın "Allah'a (ezeliliğe) ulaşma çabası" olarak özetlenebilecek poetikasını kendisinde yansıtan şiirler ile Yûnus Emre gibi mutasavvıf şairlerin şiirleri arasında önemli fark ortaya çıkmaktadır. Necip Fazıl'ın şiirleri, şiirin ne olması gerektiğine dair düşünceyi (poetika), kendilerinde yansıtan şiirlerdir. Belki buna paralel olarak Yahya Kemal ile Mehmet Âkif'in şiirleri arasındaki fark ilkinin kendi (nostaljik, kaybolan Osmanlı kültürü) poetikasını kendi içinde yansıtmaya yani düşünen şiirler olması, ikincisinin ise divan ve tasavvuf şiirleri gibi, belli bir metafizikten hareketle varlıkların kendisinde konumlandığı şiirler olmasıdır.

Farkedilebileceği üzere, "düşünen şiir" tabiriyle nitelediğimiz şiirlerde düşüncenin kendisi bir görüş alanı oluşturmakta ve şiirin dünyasında ortaya çıkan hususlar, bu ufuktan hareketle görünmektedirler. Dolayısıyla şiirin kendi üzerinde düşünme eylemi ile düşünülen şeyler arasında belli bir estetik mesafe oluşmakta yani şiirin kendisinde belli bir poetik mekân açılmaktadır. Bu mekân sayesinde şiir kendisi hakkında konuşmakta ve okurunu kendi dışında herhangi bir noktaya yönlendirmemektedir. Sonuçta şiir kendi poetikasını kendisinde teşhir

etmekte yani söylemek istediği şeyi yine kendisinde göstermektedir.

Oysa divan, tasavvuf ve Âkif'in şiirlerinde böylesi bir poetik mekân dikkat çekmemektedir. Onlarda ortak görünen husus, okurun düşüncesini belli bir imgeye yönlendirmeleri yani salt metafor dünyası olarak kalmalarıdır. Dolayısıyla bu metaforların *nereden hareketle* oluşturulduğuna dair herhangi bir reflektif bilincin izine şiirde rastlanmaz. Bu durum bir bakıma minyatürlerdeki imgelerin *nereden hareketle* oluşturulduklarına dair bilincin minyatürde yansıtılmamasına benzemektedir. Orada yalnızca görülmesi gerekenler kendilerini teşhir ederler. Yani *bakış açısı* ya da *göz*, şiirler içinde farkedilebilir bir rol oynamaz.

Sonuçta *düşünen şiir* kategorisinde görülebilecek şiirlerde dil-şiir arasında ortak olan *aporia* durumu hemen farkedilebilmektedir. Bu kategori dışındaki şiirlerde yalnızca metaforlar dünyası okuru kendi içine çekmekte yani *aporianın* kaynağı olan dil, kendisini şiirin ön planındaki metaforların gerisinde gizlemektedir. Böylece tek boyutlu ya da tek düzlemli bir şiir tecrübesi yaşanmaktadır.

Modern (ve postmodern) şiirlerin kendileri hakkında düşünen şiir olmaları, daha önce değindiğimiz edebiyatın otonomi kazanmasıyla yakından ilgili bir husustur. Ancak bu durum, divan ve tasavvuf şiirlerinin gerçek anlamda bir şiir olarak görülüp görülemeyeceği şeklinde modern bir tartışmaya kapı aralıyor görünmektedir. Şayet divan ve tasavvuf şiirleri, çerçevesi edebiyat dışı bir düşünme tarzı (felsefe, metafizik, din, ahlâk, siyaset, ideoloji vb.) tarafından belirlenmiş alan içinde

yazılmışsa, bu durum zaten kavramsal olarak (nesir) anlatılabilir olanın nazım formatında yeniden yazılması olmayacak mıdır? Şayet durum buysa divan ve tasavvuf şiirleri temelde mimetik karakterde varlık kazandığı için şiirden ziyade alegori statüsüne ait olmayacak mıdır? Görebildiğimiz kadarıyla Âkif'in şiirlerinin gerçek şiir olup olmadığı hakkında zaman zaman yükseltelen itirazların temelinde de benzer sorular yer almaktadır. Platon'un ideler nazariyesine dayalı mağara alegorisi hatırlandığında, temel sorun divan, tasavvuf ve hatta Âkif'in şiirlerinin bir tür mağara alegorisi haline gelip gelmeyeceği ile ilgilidir.

İşin ilginç yanı, Osmanlı tarihinde felsefenin varlığı ya da yokluğu tartışmalarında kimi zaman Osmanlı'da felsefenin şiir ve diğer sanatlar yoluyla yapıldığına dair düşünceler, bir şekilde *Osmanlı'da felsefe ve sanat* ikilemine yol açmaktadır. Zira söylendiği gibi felsefe sanat yoluyla yapılmışsa, bu durumda ortada gerçek bir sanat eseri değil yalnızca bir alegori kalmakta, şayet gerçekte sanat eseri varsa bu durumda ortada felsefe kalmamaktadır. Zira şiir gibi diğer sanatların en önemli özelliği *nesir içinde anlatılamaz olanın söylenebilmesi* yani sanat eserlerinin, orijinal eserler olarak, kendi çevirilerine ya da başka türlü söylenebilmelerine izin vermesidir. Felsefe her zaman başka türlü söylenebilir, çeviriye açık, tekrarlanabilir bir dilsel karaktere sahip olduğu için Platon'dan beri edebiyat ve diğer sanatlar ile kendisi arasına belli bir mesafe koymuştur. Bu sebeple felsefenin şiir ya da diğer sanatlar içinde yapıldığını söylemek hem felsefî dilin kendi tarihsel-kavramsal karakteriyle uyuşmamakta hem

de sanat eserlerinin gerçek statüsü sorununa yol açmaktır.

Bu soru(n)lar karşısında, burada ileri sürebileceğimiz açık bir çözüm iddiası söz konusu değildir. Ancak yukarıda kavramlaştırdığımız *estetik imarın* metafizik olarak felsefî düşünce tarafından belirlenmiş bir çerçeve olduğunu belirtelim. Bu durum ilk elde bütün Osmanlı sanat faaliyetlerinin alegori statüsünde olduğu şeklinde bir izlenim oluştura-bilecektir. Bu izlenim tamamıyla yanlış sayılma-malıdır. Zira Osmanlı'da sanatlar genel olarak *tekrarlanabilirlik (arabesk)* üzerinde kurgulanmış görünmektedir. Hat sanatında söz gelimi sülüs, ta'lik, divanî gibi farklı yazı stillerinde harflerin bütün levhalarda (harflerin tarihsel gelişimlerini/farklılıklarını göz önünde tutarak söylersek) aynı dene-bilecek estetik karakterini koruması, mûsikide söz gelimi segâh, uşşak, rast gibi makamlarda aynı ses ve dizilerin (inici, çıkıcı, inici-çıkıcı) kullanılması, şiirlerde belirli imgelerin farklı kombinasyonlarla tekrarlanması bu izlenimin tamamen haksız olmadığını îmâ etmektedir. Bu durum karşısında Osmanlı'da gerçek sanat eserinin olduğu iddiası ile-ri sürülecekse, bunu o döneme ait eserleri mevcut felsefî ve diğer düşünme tarzlarına indirgemeyen bir yaklaşımla yeniden yorumlayarak şimdi düşün-düğümüzden çok farklı bir sanat anlayışını kavramlaştırmak gerekebilir. Bu bağlamda çözülmesi gereken en önemli entelektüel sorun, tekrarlanabilirlik üzerinde tekrarlanamaz, orijinal, benzersiz, başka türlü söylenemez olan sanat eserinin nasıl ortaya çıkabileceğidir.

Burada şiir hakkındaki tartışmalarımızı sonlandırıp, edebî hermenötiğin diğer sorunu olan nesir ve anlatı konusuna kısaca değinebiliriz.

Kanaatimce nesrin ve nesir formundaki roman, hikâye, masal vb. kurgusal anlatıların en temel özelliği *projeksiyondur*. Batı dillerinde “ileriye fırlatma, göze çarpma” anlamlarına gelen “projeksiyon” kelimesi, nesir dediğimiz formda kurgunun zaman-mekân örgüsü içinde daima ileriye dönük olarak açılmasını yani nesrin temelde *öngörülebilirlik* ya da *beklenti* formatı içinde yol alışını dile getirir. “Projeksiyon” kelimesinin kökenindeki *pro* bir kalkış ya da ileriye hareket noktasını temsil eder; *jection* ise ileriye gitme, fırlatılma olayına atıf yapar. Kısacası baştan öngörülebilir ya da beklenti konusu olabilir bir *son* (*telos*), kelimenin kendisinde îmâ edilmektedir. Bu sebeple nesir, tarihsel olarak felsefî metinlerde ve bilimsel eserlerde vazgeçilmez bir yazma ve düşünme formu olarak önem kazanmıştır. Zira başlangıç ve son fikri arasında ortaya çıkan öngörülebilirlik ya da beklenti durumu aynı zamanda mantıksal düşünmenin en önemli vafını dile getirir. Başlangıç ve son, mantıksal düşünme içinde zaten anlamlarını birbirlerinden kazanan diyalektik bir ilişkinin iki ayrı noktasıdır. Mantık tarihi, nesrin temel özelliği olan projeksiyonda diyalektik olarak açığa çıkan baş ve son arasındaki süreçlerin kontrol edilme tarihidir. Kısacası mantık, nesir içinde projeksiyonun kendi üzerine rasyonel düşünerek gerçekleşmesidir.

Nesir formundaki edebî kurgu yani anlatı eserleri, görebildiğimiz kadarıyla, felsefî ve bilimsel eserlerin temel karakteri olan mantıksal (reflektif-rasyonel)

projeksiyon anlayışının, dilin aporetik dünyası içine taşınması durumudur. Felsefî ve bilimsel eserlerde her zaman başlangıç ve son gerçek dünya ya da kendisine gerçeklik atfedilen dünya içinde anlam kazanır. Bu sebeple, başlangıç ve son kavramları kendi değerlerini *varolan* ya da *varlık* kavramlarına referansla ifşa ederler. Buna karşın, edebî anlatılar, birer kurgu olarak, tıpkı şiir gibi, dilin kendi aporetik dünyası içinde gerçekleşen projeksiyonlardır. Ancak nesrin şiirden farkı, görebildiğimiz kadarıyla, dilin aporetik dünyası içinde belli bir mantıksal projeksiyon alanı yani *plot* mekânı oluşturmastır. Plot, anlatı eserler içinde, kurgunun kendisinden hareketle yayıldığı ve toparlandığı merkez noktaya atıf yapmaktadır. Bir başka deyişle, nasıl ki felsefî ve bilimsel eserler içinde mantık, projeksiyonun kendi üzerinde rasyonel düşünerek ilerlemesini temsil ediyorsa, plot, anlatı içinde kurgunun kendi üzerinde düşünerek ilerlemesini temsil eder. Böylece felsefî ve bilimsel metinlerdeki *mantık*ın yerini, edebî anlatılarda *plot* alır.

Geldiğimiz noktada farkedilebileceği üzere, tıpkı mantık gibi, plot anlatı eserler içinde bilincin ikiye yarılmasını, kendisini hem anlatan hem de anlatılan olarak iki farklı noktada görmesini temsil eder. Mantık, felsefî ve bilimsel eserlerde, filozof veya bilim insanının kendisini hem anlatılan içinde ya da yanında hem de anlatıcı olarak o yerin dışında görmesi durumudur. Bunun gibi plot, anlatı eylemi içinde anlatıcının kendisini iki farklı düzlemde konumlandırmasına işaret eder.

Kuşkusuz burada edebî anlatılarda her anlatıcının ya da onun yerini tutan bir imgenin kendisini

anlattığını söylemiyoruz. Sadece felsefe tarihinde temel sorunlardan biri olan *üçüncü göz*ün durumuna benzer şekilde anlatı eyleminin kendi içinde kaçınılmaz olarak *üçüncü göz*ü ürettiğine dikkat çekmekteyiz. *Üçüncü göz*, iki husus arasındaki ilişkiyi analiz edip tartışırken yani iki husus hakkında anlatı oluştururken kendisini gizleyen, ancak tam da bu sebeple kendisini anlattığı hususların hemen yanı başında bir perspektifsiz perspektif olarak sunan bilinç ya da söylem noktasına işaret eder. Meselâ Platon, ideler kuramında ideler ve onların gölgesi olarak sunduğu mağara arasındaki ilişkiyi incelerken kaçınılmaz olarak kendisini her ikisinin dışında mekân ve zamanı belli olmayan bir *üçüncü göz* olarak konumlandırır. Kelâmcılar, Allah'ın zâtı ve isimleri (sıfatları) arasındaki ilişki hakkında konuşurlarken benzer şekilde kendilerini bu ikisinin dışında *üçüncü* bir noktada konumlandırmış olurlar.

Bu sebeple plot, anlatı eserlerinde anlatı eyleminin kendisinden taşıdığı (*pro*) ve yine kendisine geri döndüğü (*jection*) *telos*u aynı anda temsil etmektedir. Bu açıdan bakıldığında her ne kadar edebî anlatılar zamansal olarak ileriye dönük (*linear*) takvim bilincinin olumlanması, olumsuzlanması ya da tahrif edilmesi gibi boyutlara sahip olsalar da, gerçekte *anlatı eylemini* yani plotun kendisini gerçekleştirme alanını aşamadıkları için bir tür dairesel görünüm teşkil ederler. Böylece anlatı eylemi, anlatı üzerindeki gerçek iktidarı oluşturur. Öyle ki bu iktidar sebebiyle bütün anlatılar kaçınılmaz olarak bir hiyerarşik yapıya dönüşürler. Her şey anlatı eyleminin yani projeksiyonun birer unsuru, boyutu ya da tezahürü olarak anlam kazanmaya başlar. Tam da

bu sebeple anlatıcı ya da anlatıcı yerini tutabilecek bütün muhtemel hususlar anlatı eyleminin gerçekleştirildiği iktidarın bir parçası ve koruyucusu olarak işlev üstlenirler.

Bu iktidarın en temel gücü plot ya da anlatı eserinin bütün kurgusuna hâkim olan *zamanı* (*kronos*) hem doğurması hem de kontrol etmesidir. Anlatı eylemi zamanı projeksiyonun temel fiili olarak açığa çıkarıp yaydıkça *mekân* (*topos*) oluşmaya ve görünür hale gelmeye başlar. Bu sebeple mekân, her zaman anlatıda zamanın bir işlevi yani zaman tarafından üretilen bir şeydir. Bu durum klasik Yunanca'daki *ergon* (eser) ve *energeia* (iş, eylem, enerji) arasındaki farka nispetle daha iyi anlaşılabilir. Anlatı eyleminde, *zaman* enerjinin (*energeia*) açığa çıkmasıdır; *mekân* ise enerjinin açığa çıkması esnasında tecessüm eden bir şey yani üründür (*ergon*). Sanat felsefelerinde müzik icrası, zamansal karakteri sebebiyle *energeia*, ortaya çıkan bir heykel ya da hat yazısı mekânsal karakteri sebebiyle bir *ergon* olarak kabul edilebilir.

Şayet anlatı eylemi, zamanı projeksiyonun temel fiili olarak açığa çıkarıp yayıyorsa, bu durumda anlatı içinde vuku bulan bütün olaylar zamanın zamansallığının birer gölgesi ya da hayaleti olarak mekânda yansıtılırlar. Bir diğer deyişle, anlatı zamanı içinde tecessüm eden mekân, zaten zamanın izleri olan olaylar sayesinde açığa çıkmakta olan bir süreçtir. Bu sebeple anlatı içinde teşekkül eden mekân, bir anıt ya da hat yazısının mekânından farklı olarak zemin değil, muhtevanın (olaylar, karakterler, ilişkiler) derlenip toparlanma alanı ya da muhteva sayesinde derlenip toparlanan bir alan olarak iş görür.

Böylece anlatı eserlerinin dünyası zaman ufku (*pro*) içinde görünür hale gelen mekân (*jection*) sayesinde anlamlı bir dünyaya dönüşür. Sonuçta anlatı eserleri, dilin aporetik (geçit vermez) dünyası içinde kurgulanan yani proje edilen bir imkânlar dünyası olarak gerçek varlıklarını kazanırlar.

Bütün bu analiz ya da değerlendirmelerden sonra ortaya çıkan kritik soru şudur: Anlatı eserlerinde iktidarı oluşturan anlatı eylemi ya da projeksiyon, nihaî olarak kimin ya da neyin gerçekleştirdiği bir eylemdir? Bu sorunun cevabını detaylıca araştırmak belki Platon'dan günümüze kadar süren bütün anlam tarihi üzerindeki felsefî tartışmalara geri dönmeyi gerektirir. Çalışmamızın başında yer verdiğimiz anlama tarzları zaten bu sorunun farklı şekillerde nasıl tartışılabilmesine de işaret etmektedir. Burada yalnızca dört ayrı yaklaşıma kısa atıf yapmakla yetinelim: 1. Bu eylem anlatı eserini oluşturan biyografik yazara aittir (niyetseleçilik). 2. Bu eylem, anlatı eseriyle yorumcu arasında tarihsel olarak kurulan ilişkiye aittir (felsefî hermenötik). 3. Sadece esere anlam ve hayat kazandıran yani eserde yer alan bütün harfler, kelimeler, cümleler arası anlam boşluklarını doldurup ona bir dünya kazandıran yorumcuya aittir (okur merkezli yorum felsefeleri). 4. Bu eylem zaten dilin kendi gösterenleri arasında kurulan ilişkilerden başka bir şey değildir (yapısalcılık).

Yazımızı bu tartışmaların bizi götürebileceği farklı noktaların genel anlamına işaret etmekle sonlandıralım: Edebî eserlerin *edebîliği* ya da kurgusal bir anlatının edebîliği, anlama ve yorum tarzlarına göre farklı şekillerde cevaplandırılabilir

bir sorun olarak kalmaktadır. Belki de bu durum, edebiyatın modern çağda kazandığı otonomisine rağmen hâlâ varlığını dilin *aporiasına* referansla kazanabiliyor olmasının bir tezahürüdür. Zira her zaman edebî eserlerin edebîliği sorunu dilin aporetik dünyası içinde kendimize bir yol bulmaya çalışma sorunu olarak anlam kazanmaktadır. Belki de edebiyatın yani anlatı ve şiir eserlerinin bütün kurgusal karakterinin bize her zaman anlamlı gelmesi dilin aporetik dünyasını asla aşamıyor olmamızdan kaynaklanmaktadır. Bunun bir diğer ifadesi şudur: Dilin sınırlarını aşabilseydik, zaten edebiyata ya da edebî eserlerin edebîliği sorununa anlamsız olarak bakabilirdik. Bu sebeple varoluşumuzun dilselliği ile dilin aporetik dünyasının ayrıştırılamazlığı neyin tam anlamıyla gerçek ve neyin tam anlamıyla kurgu olduğuna üçüncü göz olarak karar verebilmemizi mümkün kılmamaktadır. Metafiziksel felsefe yapma tarzı hep üçüncü göz olma arzusunun bir tecellisi olarak varolageldi. Ancak tam da bu çabası sebebiyle o, kendisinin kurgudan tamamen âzâde saf bir gerçeklik olduğunu kimseye kanıtlayamadı. Belki de bu yüzden felsefe tarihine en fazla yön veren Platon'un felsefî eserleri temelde bir edebî düşünme biçimi olarak anlamını hep koruyageldi.

Kur'an Hermenötiği

Kur'an'ın ilk tebliğ anından günümüze kadar sürdürdüğü *hakikat* iddiası ile bu iddiayı *doğru* olarak anlama arasındaki ilişki hermenötik bilinç için oldukça ilgi çekicidir. İlgi çekici olmasının sebebi, Kur'an'ın hakikat iddiası ile Kur'an'ı doğru anlama arasındaki ilişkinin hayli karmaşık olması ve asırlardır yürütülmekte olan bilimsel ve felsefi anlama çabalarımıza hayli direnç göstermesidir. İlk bakışta Kur'an'ın hakikat iddiası ontolojik, onun doğru anlaşılması ise epistemolojik bir sorun gibi görünmektedir. Belki bu yüzden gerek klasik İslâmî ilimlerin teşekkülünde gerek modern ilâhiyat bilimlerinin gelişiminde Kur'an'ı doğru anlama usul ve yöntemlerinin kayda değer bir yer tuttuğuna tanık olmaktayız. Ancak oryantalist düşüncenin Kur'an'a herhangi bir *dinî hakikat* değeri atfetmeksizin, onu tarihsel eleştiri bağlamında *doğru* olarak kavrama iddiasına karşın müslümanların genel olarak Kur'an'a inanmayı onu doğru anlamamanın bir şartı olarak ileri sürdüğü bilinmektedir. Bu noktada Fazlurrahman gibi bazı modernist düşünürlerin anlamamanın *saf bilinç* (*pure cognition*) konusu olduğu düşüncesinden hareketle *inanmayı* doğru anlamamanın bir şartı olarak görmediklerini de dile getirelim.

Doğru anlama ile *inanma* arasındaki ilişkinin analizi bu yazının bir hedefi değildir. Ancak burada “kutsal metin karşısında sorumluluk üstlenme anlamında inanma olmaksızın metnin hakikat iddiasının insana nasıl açılacağı” ile “kutsal metni doğru anlamadan önce nasıl sorumluluk üstlenileceği” şeklinde iki farklı kaygının zihinleri meşgul ettiğini tahmin edebiliriz. Bu noktada Kur’an hermenötiği açısından önemli olan, kutsal metin ile onu anlamaya çalışan insan arasındaki ilişkilerin boyutlarını kavrayabilmektir. İnanma veya inanmama arasındaki farklılık, her şeyden önce metin ve yorumcu arasındaki ilişkinin çok farklı düzeylerde kurulmasına yol açacaktır. Dahası inanan insanın kutsal metin karşısında sorumluluk üstlenmesi, zaten o kişinin anladığı metnin anlamının bir parçası haline gelmesine sebep olacaktır.

Bu yüzden Kur’an’ın hakikat iddiasıyla onu doğru anlama arasındaki ilişki, inananlar açısından bakıldığında kolayca ontolojik ve epistemolojik ayrımlar olmayacaktır. Sadece inanmayanlar açısından hem Kur’an’ın doğruluk iddiası hem de onun doğru anlaşılması tarihsel, estetik, siyasî, hukukî boyutları olan ama temelde epistemolojik kalan bir sorundur.

Bütün bunlarla, Kur’an’ı anlama konusunun, onun ilk tebliğinden günümüze kadar Kur’an’a inanan ve inanmayan insanların varlığını dikkate aldığımızda, birbiriyle yakın temasta olan iki ayrı anlama geleneğine yol açtığına işaret etmek istiyoruz. Kur’an’a kutsal bir metin olarak bakmayan insanların içinde bulunduğu anlama geleneğini incelemek bir başka araştırma konusudur. Biz burada daha çok Hz. Peygamber dönemi ve sonrasında

Kur'an'ın çağrısına olumlu yaklaşıp sorumluluk üstlenmiş olan müslümanların içinde bulunduğu anlama geleneğine atıfla bazı hususları kavramaya çalışacağız.

İslâm dünyasında yaklaşık son iki asırdır tekrarlanan “Kur'an'a geri dönüş” parolasının karşımıza çıkardığı en önemli soru Kur'an'ın anlamının *ne ve nerede* olduğu sorusudur. “Hz. Peygamber ve sahâbenin anladığı gibi” Kur'an'ı anlamamanın temel hedef haline getirilmesi, bir süre sonra dikkatlerin “Hz. Peygamber'i doğru anlama” hedefine yönelmesine yol açmıştır. Görebildiğimiz kadarıyla burada zihinleri kurcalayan temel husus, klasik Yunan düşüncesinin ebedî sorusunu, *arke* problemini hatırlatmaktadır.

Klasik Yunan filozofları, felsefi düşünceye yani kâinatın mahiyetinin kavramsal olarak anlaşılmasına yöneldiklerinde varolan her şeyi doğru anlamamanın ancak varolan her şeyin en temel prensibini (*arke*) kavramakla mümkün olacağını düşündüler. *Arke*, her şeyin kendisinden kaynaklandığı ve kendisine geri döndüğü bir prensip olarak varlığın temel *hareketini* temsil etmektedir. Buna göre, düşünce bu *harekete* uygun düşecek bir kavramsal boyut kazandığında varlığın hakikati kendisine açılmış, kendisini doğru olarak göstermiş olacaktır.

Müslümanların “Kur'an'a geri dönüş” parolasının gerisinde sanki bu tür bir *arke* arayışına paralel denebilecek bir temel ilke yani *hareket* anlayışının bulunduğunu düşünebiliriz. Hatta nüzûl sırasına göre Kur'an'ın yeniden tefsir edilmesi çabalarının bu düşünce sebebiyle ortaya çıktığını tasarlayabiliriz. Zira söz konusu parolanın temel hedefi,

Kur'an'ın nüzûlünü yani *ilâhî hakikatin temel hareketini* günümüzde yeniden tekrarlamaktır. Zaten Hz. Peygamber'i doğru anlama noktasında son yıllarda artan akademik çabaların da benzer şekilde sünneti "Hz. Peygamber'in söz ve eylemlerinde tecelli eden hakikatin bir hareketi" yani Allah katında doğru olanın kendisini zamansal ve mekânsal olarak açığa çıkarma tarzı şeklinde ele aldıkları farkedilmektedir.

Ne var ki ilâhî hakikatin hareketini epistemo-
lojik düzeyde belirleyebilmek mümkün müdür? Kur'an'ın ve buna bağlı olarak Hz. Peygamber'in sünnetinin *doğru* olarak kavranmasını mümkün kılacak bir temel hareket noktasını (*arke*) tespit etmek söz konusu olabilir mi? Dahası böyle bir *ilke, hareket noktası* yani *sıfır nokta* var mıdır? Yoksa günümüz İslâm düşüncesinin kaderi bu arayış sürdükçe klasik Yunan düşüncesinin kaderine mi benzeyecektir? Bilindiği üzere klasik Yunan düşüncesi, önce fiziksel olarak kabul ettiği *arkeyi*, tartışmalar ilerledikçe, bir süre sonra "kâinatın ruhu ya da aklı" gibi yarı soyut bir noktaya, Eflâtun ile birlikte zihnî (ideal) bir dünyaya ve Plotinos'ta gördüğümüz üzere, zihin üstü (aklen erişilemez saf enerji) düzeyine taşımıştır.

Bu duruma bakarak, belki klasik İslâm düşünce tarihinin zaten kabaca buna benzer yaklaşımları kendi içinde barındırdığı ileri sürülebilir. İslâmî ilimlerin teşekkül sürecinde Selefî ve sonra Zâhirî düşünme tarzının söz konusu ilâhî hakikatin ya da varlığın hareketini Hz. Peygamber dönemindeki tek tek somut olaylar ya da tarihsel uygulamalarda bulma çabasında olduğu bilinmektedir. Kelâmcılar arasında somuttan soyuta giderek bu hareketin keşfedileceği düşüncesi hâkim olmuş; İslâm filozofları bu hareketin ancak

kavramsal (zihnî, metafiziksel) düzeyde ele alınması gerektiğini ileri sürmüş ve mutasavvıflar bu hareketin rasyonel düşünceyi de aşan bir noktada tecrübe edilebileceğini savunmuştur.

Yaklaşık son iki asırda İslâm düşüncesinde, Avrupa'da gelişen modern bilim ve felsefelerin etkisi altında tekrar en başa yani en somut olana dönme ve oradan hareketle yeniden soyuta yönelme çabalarına tanık olmaktayız. Ancak klasik İslâm düşüncesinde gördüklerimizden farklı olarak burada "somut" kelimesi iki farklı araştırma alanına işaret etmektedir. İlki *tarihsel eleştiri* faaliyeti olarak Kur'an'ın nüzûlü tarihinde gerçekte nelerin olup bittiğini bilimsel olarak araştırmaktır. İkincisi, modern tabiat bilimlerinin verileri ışığında ilâhî hakikatin kâinat içindeki hareketini yani tezahür etme tarzını açığa çıkarmaktır. Her iki alandaki faaliyetler modern bilimler ile İslâm arasında bir zıtlığın olmadığını göstermeye yani Kur'an'ın anlamının evrenselliğini kanıtlamaya mâtuftur.

Daha sonra somuttan soyuta doğru bir gidişin olduğunu farkediyoruz. Artık burada amaç, Kur'an'ın temsil ettiği ilâhî hareketin sosyal ve siyasî alandaki anlamını yani boyutlarını keşfetmeye yöneliktir. Günümüzde *siyasal İslâm* tabiriyle anılan bu yorumlama çabasında Kur'an'ın asıl amacı sosyal ahlâk ve adaletin *tevhit* kavramı ekseninde gerçekleştiği bir toplum düzeninin inşası olarak belirlenmektedir.

Kur'an'ın anlamının sadece soyut bir düzeyde kavranabileceğini düşünenler ise kabaca *seküler mekân* ya da *laik toplum* kavramını merkeze alanlardır. Bu yaklaşıma göre, ilâhî hakikatin hareketi artık sosyal görünürlük değil bireysel hayat tarzı

açısından ele alınmalıdır. Yani o gerçekte tek tek insanların zihin dünyası ve vicdanı içinde etkin olabilen bir şeydir. Bu sebeple ilâhî hakikatin bireysel dünya içindeki hareketi ile bireylerin dinî hakikat adına toplumu şekillendirmesi arasında bir ayırım söz konusu olmalıdır.

Dikkat edilecek olursa, klasik ve modern İslâm düşünce tarihine kısaca atıfla değinmeye çalıştığımız farklı yaklaşımlar Kur'an'ın anlamının *ne* ve *nerede* olduğu sorusunu cevaplarken ortak denebilecek şu felsefî tutumu sergilemektedirler: Kur'an'ın anlamının neşet ettiği nokta epistemolojik olarak belirlenebilir.

Görebildiğimiz kadarıyla bu felsefî kanaat, yazımızın başında değindiğimiz *Kur'an'ın hakikat iddiası* ve *Kur'an'ın doğru kavranması* arasındaki karmaşık ilişkinin *bir yerden başladığını* varsaymakta ve *o yerin ne olduğunun* belirlenebileceğini ileri sürmektedir. Yukarıdaki kısa atıflarımızı hatırlayacak olursak, bunlar Hz. Peygamber etrafındaki tarihî olaylar (sebeb-i nüzûl, söz konusu dönem içinde anlaşıldığı şekliyle Kur'an, hadis ve sünnet, sahâbe kavli vb.), fitrî akıl, metafiziksel akıl, ilâhî tecelliye hazır hale gelmiş kalp, tarihsel eleştiriye tâbi tutulmuş tarihsel bağlam (Hz. Peygamber dönemindeki dünya görüşü), siyasî-sosyal nizam, bireysel inanç-vicdan gibi farklı hususlardır.

Ne var ki epistemolojik düzeyde belli bir hareket noktasının belirlenmesi, bazı felsefî soruları da beraberinde getirmektedir. İnsan bilinci belli bir ön anlama yani *doğruluk* kavramı olmadan bir metni ilâhî hakikatin hareketi ya da tecellisi olarak kavrayabilir mi? Kur'an metni, her şeyden önce beşerî

dil içinde tezahür eden bir hadise ise, dilin insan bilincini doğruya eriştirme kadar hataya sevketme özelliği, yeni anlamları keşfetme noktasında insan bilincine sunduğu zıt imkânlar karşısında böylesi bir steril, otantik, yanlıştan arındırılmış, mâsum bir hareket noktasına nasıl karar verilmektedir? Kelâm, felsefe, tasavvuf, tarihsel eleştiri, siyasal İşlâm, sekülerlik gibi birbirinden çok farklı düşünme ve varolma tarzları ilâhî hakikatin hareketini, tezahür tarzını yani anlamını belirlemek isterken, belli bir yer ya da *hareket noktasını doğru* bir yer ya da hareket noktası olarak nasıl belirlemektedir?

Görebildiğimiz kadarıyla burada ister istemez *kendiliğinden doğru* kabul edilen yani meşruiyetini yine kendisinden alan bir nokta varsayılmaktadır. Böylece klasik ve modern İşlâm düşüncesine hâkim görünen ve açıkça dile getirilmemiş felsefî tutum şu şekilde dile getirilebilir: İlâhî hakikatin anlamının en parlak biçimde tecelli edeceği yer, bizim zaten doğruluğu kendisinden menkul olarak kabullendiğimiz yerdir. Kanaatimce kelâmcıların *fitrî akıl*, filozofların *metafiziksel akıl*, mutasavvıfların *kalp*, Bâtınîler'in *imam*, tarihsel eleştirmenlerin *tarihsel bağlam*, seküler insanların *bireysel inanç ve vicdan*, siyasal İşlâmcılar'ın *sosyal siyasî nizam* şeklinde bir hareket noktası seçmeleri arasında *doğruluğu kendinden menkul ilke (arke)* açısından ciddi bir fark görünmemektedir.

İşlâm düşünce tarihinde, tıpkı klasik Yunan düşüncesinde olduğu gibi, *temel hareket noktası (arke)* arayışının genel felsefî bir tutum haline gelmesi kısmen anlaşılabilir bir husus olarak görünmektedir: İnsan bilinci, çokluk karşısında bu çokluğun kendisi

etrafında toparlandığı bir noktayı keşfetmek ister. Bu noktadan hareketle *çokluk* karşısında dağılmamak, yolunu yitirmemek, dolayısıyla hem bildiği şeyden hem de kendisinden emin olmak ister. *Çokluk* içinde *biri* yani her şeyin kendisi etrafında derlenip toparlandığı ve buna karşılık açıldığı ve genişlediği noktayı kavradıkça görülmesi gerekeni (öz, asıl, cevher, değişmez olan, evrensel, tümel) gördüğünü kabul eder. Bu açıdan bakıldığında İslâm düşünce tarihinde sorun olarak görülen şey *arke arayışı* değil, *arkenin ne olduğudur*. Daha açıkçası sorun *çokluk* içinde *birin* nerede tecelli ettiği. Yukarıdaki sorumuz da zaten *birin* tecelli edeceği yerin doğruluğunun nasıl belirlendiği ile ilgilidir. Elbette bu sorumuz aynı zamanda *çokluk içinde birin* belirlenmesinin nasıl mümkün olduğu ile de ilgilidir.

Görebildiğimiz kadarıyla, İslâm düşünce tarihinde *çokluk içinde bir* şeklinde özetlenebilecek *arke* yani ilâhî hakikatin hareketi, *Kur'an'ın anlamı* olarak kabul edilmiştir. Buna göre, aranan ve belli bir yerde tezahür ettiği kabul edilen *anlam*, Parmenides'ten itibaren felsefe tarihinde hüküm sürmüş görünen ve çağımızda M. Heidegger'in kavramlaştırdığı *ontolojik ayırma* tekabül eden bir şeydir. Ontolojik ayırım, basit ve temel bir sorunun cevabı olarak ortaya çıkar: Tek tek varlıklardan ve onların toplamından farklı olarak bütün varlıklarda aynı olan varlık nedir? Kısacası varolanların *varlığı* nedir? Dikkat edilecek olursa soru, her varolana baktığımızda farkettiğimiz ama hiçbir varolana indirgenemeyecek *varlık* hakkındadır.

Bu felsefî sorunun Kur'an'ın anlamı bağlamındaki ifadesi şu şekilde olabilir: Tek tek Kur'an âyetlerinde ortaya çıkan ama asla hiçbirisine tek

başına indirgenemeyecek olan, böylece ilâhî kelâmı beşerî kelâmdan ayıran ilâhî hakikat nedir? Soruyu İslâm bağlamında sorduğumuzda durum şu olabilmektedir: İslâm dini içinde yer alan tek tek hususlarda ortak olan ama hiçbirisine indirgenemeyen ve böylece İslâm'ı, Hristiyanlık, Yahudilik, Hinduizm vb. dinlerden, beşerî ideoloji ve felsefelerden, kısacası kendisi dışındaki her şeyden ayırmamızı sağlayan şey nedir?

Farkedileceği üzere, burada “ontolojik farklılık” diye adlandırabileceğimiz husus, Kur'an âyetlerini anlarken, ortaya çıkan anlamların her birinde ortak olan yani her birini “Kur'ânî” şeklinde nitelememize yol açan ancak hiçbirine indirgenmeyen *bir* noktanın kendiliğinden ayrışmasıyla ilgilidir. Yine İslâm düşünce tarihinde İslâm dinini sürekli olarak yabancı unsurlardan ayıklama çabası, “İslâm” kelimesinin muhtevasını teşkil eden tek tek unsurların varlığının, bu unsurların ortaklaşa paylaştığı *varlığa* atıfla ele alındığını göstermektedir.

Zaten *arke* sorunu, İslâm düşüncesi tarihinde Kur'an'ın anlamı yani “ilâhî hakikatin hareketi” şeklinde formüle edilirken, bir şeyleri “İslâmî” ya da “Kur'ânî” şeklinde nitelememize imkân veren hakikatin nerede ve nasıl keşfedileceği sorusunu içermektedir. Çok muhtemelen, Kur'an'a inananlar ile inanmayanlar arasında oluşan anlama farklılığı ya da anlama gelenekleri, ontolojik farklılık noktasında bir kırılmadan kaynaklanmaktadır. Zira Kur'an'a inanmayanlar için “İslâmî” ya da “Kur'ânî” kelimelerinin gösterdiği bir *varlıkların varlığı* yani ilâhî hakikat yoktur. Olsa olsa sadece tarihsel olarak tezahür

eden ve tarihsel olaylar olma dışında bir hakikat iddiası taşımayan tek tek varlıklar vardır.

Kur'an hermenötiği, bu noktada, Kur'an'ın anlamının kavranması için ontolojik farklılığı esas almakla birlikte, *anlamın yani varlıkların varlığı, ilâhî hakikatin hareketi* şeklinde ifade etmeye çalıştığımız hususun epistemolojik olarak belirlenebilir bir yer ya da *noktada* kavranabileceğini kabullenmez. Bu yüzden Kur'an hermenötiği kendisini yukarıda andığımız düşünme tarzlarından belli ölçülerde ayırır ve ontolojik ayırımın her şeyden önce ontolojik-tarihsel bir hadise olduğunu kabul eder. Diğer bir deyişle, hermenötik düşünme açısından Kur'an'ın anlamı, yani ilâhî hakikatin hareketi ya da *Kur'ânî* ve *İslâmî* kelimeleriyle anladığımız husus zihnimizin bir nesnesi, bilincimizin karşısında duran bir şey haline gelmez. Bu sebeple *Kur'an'ın anlamı*, epistemolojinin bir konusu değildir. Aksine o, insan dünyası içinde tecelli eden, varlığını bu dünyanın açılmasıyla açığa çıkarmakta olan ve tek bir nesne ya da bilgiye indirgenemeyecek olan tarihsel hadise ya da tarihsel süreçtir.

Şimdi kısaca özetlediğimiz bu yaklaşımın ne anlama geldiğine yine Kur'an'a atıfla değinelim.

Kur'an, Allah'ın birinci tekil şahıs (*ben*) formunda konuşması olarak Hz. Peygamber'in tebliğ ettiği, tebliğ esnasında tarihsel hadiseye dönüştürdüğü bir metindir. Bu yüzden o, belli bir tarihsel zaman ve mekânda yaşayan insanları *sen* formatında muhatap olarak kabul eden bir hitap, çağrı, söz-veriş, vaat tir. Bu özellikleri sebebiyle Kur'an, "tarihsel ortam" dediğimiz ve zaten açılarmekte olan beşerî dünya ile bağlarını kurarak anlamını açığa çıkarmaya

başlamıştır. *Kur'an'ın anlamı*, bu yüzden, Kur'an ile kendisine yönelmeye başladığı beşerî dünya arasında kurulmakta olan tarihsel bağlardır. Burada "tarihsel" kelimesi, hem Kur'an'ın anlamının yaşayan tarih içinde açığa çıkmakta oluşuna hem de tarihî sürece yön vermesine, onu etkilemesine, tarihî olaylar aracılığıyla tecrübe edilmekte, somutlaşmakta oluşuna işaret etmektedir. Kısacası Kur'an, anlamını asla *boşlukta* değil, her insanın içinde yer aldığı *bu dünyada*, dil içinde, tarihî olaylara etki ederek tezahür ettirmektedir.

Zaten tebliğin ilk anından itibaren Allah'ın birinci tekil şahıs formunda insanlara seslenmesi olarak Kur'an, bütün dünyadan soyutlanmış, izole edilmiş, *kendi başına bir şey* değil, aksine *bu dünya içinde ve bu dünya için* konuşan yani *bu dünyanın anlamını ve amacını* ifşa etmeye çalışan bir metin olarak anlaşılmıştır. Bu yüzden Kur'an'ı dinleyen insanlar, Kur'an'ın anlamını daima *bu dünyayı* anlarken farketmişlerdir. Kur'an'ın anlamı zaten bu dünyanın anlamıdır ve asla birbirlerinden ayrılamazlar.

Buna bağlı olarak Hz. Peygamber ve diğer insanlar, Kur'an'ı anladıklarında, *herhangi bir şeyi* değil, bu dünyada neyin olup bitmekte olduğunu ve daha sonra (öte dünyada) nelerin olabileceğini farklı bir göz ile farketmeye başlamışlardır. Bu sebeple Hz. Peygamber ve ashabı için Kur'an'ın anlamı Kur'an metni ile bu dünya *arasında* açılmakta yani kurulmakta olan bir bağlantıdır. Bir başka deyişle Kur'an'ın anlamı onlar için ne sadece *Kur'an metnine* ne de sadece *bu dünya*ya bakılarak kavranabilecek bir şeydir. Aksine Kur'an, Allah ile insanlar arasında *ben ve sen* formatında bir hitap ilişkisi olduğundan onun anlamı metin ile onu

anlayan insanın dünyası arasında zamansal ve tarihsel olarak kurulmakta olan bir süreçtir.

Kur'an, beşerî dilin imkânları içinde Allah'ın bir hitabı, sözü, söz-verme yani vaadi olduğu için dilde ortaya çıkmakta olan bu dünya ile bağını kurmaktadır. Bu sebeple Hz. Peygamber ve diğer insanlar yani bizler arasında ortak olan husus, dil içinde açığa çıkmakta olan dünyadan hareketle Kur'an'a yönelebilmemizdir. Dolayısıyla dilin bize taşımakta, getirmekte olduğu *bu dünya* ve onun anlamı olmaksızın Kur'an'ın insanlara bir hitap olarak anlamını açması söz konusu değildir. Bu noktada Fazlurrahman'ın Kur'an'ı bir soruya *cevap* olarak ele almasının önemli bir gerçeğe işaret ettiğine dikkat çekmeliyiz.

Kur'an'ın bir soruya cevap olarak anlamını açığa çıkarması, onun bir *söz (kelâm)* ve ontolojik anlamda bir *kelime* olarak ele alınmasını gerektirir. Ancak *söz* ve *kelime* ne demektir?

Ontolojik anlamda *kelime* ile yalnızca sözlüklerde yer alan, cümleler içinde kullanılan kelime kastedilmemektedir. Belki daha ziyade o, bir kelimenin potansiyel anlamının ontolojik tezahürü anlamında tarihselleşmesine ve böylece *kelimenin gerçek kelime* haline gelmesine işaret eder. Bu durumu anlamak için Kur'an metninin Hz. Peygamber döneminde ve sonrası dönemlerde insanların önüne bir *fırsat*, *şans*, *imkân* olarak çıkmasına dikkat kesilmek gerekir. Kur'an, bir söz-verme (vaat) olarak anlamını ifşa ederken aynı zamanda o, bu vaat eşliğinde hitap ettiği insanların dönüşmesine, şimdi olduğundan daha farklı olmasına, geleceğini şimdiden düşünmesine imkân veren, insana şans tanıyan, dolayısıyla insana dönüşebileceği bir *açık alanı* gösteren kelimedir.

Dikkat edilecek olursa, *kelime*, anlamını daha ziyade potansiyelinden kazanan, söylenmeyenden alan, yani açık alana işaret ederek anlamını kendi dışından elde eden bir şeydir. Bu sebeple kelime, dilsel olmaktan ziyade bir *gösterme eylemi* ve açık alana, imkân haline, potansiyele yönlendirme faaliyetidir. Kur'an'ın, Allah'ın insanlara bir hitabı olduğunu söylerken, bizler bu hitabın *analitik muhtevası*ndan ziyade onun insanların önüne açtığı yeni imkânları, henüz gidilmemiş, tecrübe edilmemiş dünyaları, insanın sahip olduğu potansiyelini farketmesini anlamaktayız. Bu durum söz ve kelime arasındaki yakın bağı ve kısmî farklılığı da dile getirir. Elbette Kur'an, bir söz olarak kendi dışına referansla anlam kazanır. Ancak Kur'an'a dikkat kesilen ve onun karşısında sorumluluk üstlenen insanlar, Kur'an'ın anlam potansiyelini tarihsel olarak açığa çıkardıkları için bir anlamda *kelime* olmaya başlarlar. Yani Kur'an'ın anlamı, onu anlayanın varlığında ve eylemlerinde konuşmaya başlar.

Kur'an böylece sadece kendi sözüyle değil, aynı zamanda kendisine inananların temsil ettiği kelimelerle konuşmaya başlar. Bu durumu belki basit düzeyde beste ile enstrümantal icra arasındaki ilişki ile de açıklamak mümkündür. Beste kendi melodik dizisine sahip bir şeydir ve bu dizi notalarla temsil edilir. Ancak herhangi bir enstrüman ile icra edildiğinde aynı anda konuşmaya başlayan iki gerçeklik çıkar: Melodik konuşma ve enstrümanın kendine özgü sesiyle konuşması. Birbirinden çok farklı enstrümanlarla icra edilen aynı *melodi* her bir enstrümanın kendine özgü karakteri sebebiyle ayrı ayrı konuşmalara dönüşür. Böylece enstrümanlar melodik

diziye çoğaltırlar ve onu farklı ses renkleri ve icra yetenekleri içinde konuştururlar. Bir bestenin icrası esnasında yalnızca beste açığa çıkmaz; aynı zamanda enstrümanın kendisi de konuşmaya başlar yani bir kelimeye dönüşür. Buna göre, Kur'an'ın kelime olması, hem ilâhî söz, vaat ya da hitabın bir açık alana, potansiyele insanları yönlendirmesine hem de bu potansiyelin insanların eylemleriyle aktüel-leşmesi durumuna, aktüelin potansiyel adına konuşmaya başlamasına işaret eder. İslâmî literatürde önemli yeri olan *Îsâ Kelimetullah* tabirini bu bağlamda ele almak uygun görünmektedir.

Bu yaklaşım Kur'an'ın bir *logos spermatikos* formunda ele alınabileceğine de işaret etmektedir. Her ne kadar, bu Yunanca tabirin anlamı İlkçağ filozoflarına kadar geri götürebilirse de, tabir olarak kullanımı, şu anki bilgimize göre, Stoacılar'a aittir. Stoacılar, bu tabiri, her şeyin kendisinden neşet ettiği ve kendisine geri döndüğü kâinatın temel ilkesi anlamında kullanmışlardır. Buradaki en kritik vurgu, varolan her şeyin zaten *logosu* bir ölçüde paylaştığı, ondan nasibini aldığı ve böylece her şeyin *logos* ekseninde belli bir irtibat ve uyum içinde olabildiğidir. Bu yüzden *logos spermatikos* tohumlanan kelime, döllenen veya dölleyici kelime, varolanlar tarafından paylaşılan kelime gibi anlamlara gelmektedir. Hıristiyan düşüncesi, "teslis" inancını izah ederken, Îsâ'yı bir *logos spermatikos* olarak ele almaya çalışmıştır.

Ancak bizim bu tabiri Kur'an bağlamında ele alırken yapmaya çalıştığımız şey teolojik bir izah değil, tarihsel fenomenolojik bir tasvir gayretidir. Kur'an, anlamını kendisine referansla değil, kendi dışında varolma tarz ve imkânlarına insanların dikkatlerini

çekerek açığa çıkarır. Bu yüzden Kur'an'a inanan ve onu hayatlarına tatbik etmek isteyen insanlar bir süre sonra Kur'an'ın anlamını başka insanlarla paylaşırken, bu anlamı kendi teolojik, ahlâkî, sanatsal, siyasî vb. alanlarında keşfederken bulurlar. Buna göre Kur'an'ın anlamı Kur'an metni diye çerçevelenmiş, analitik olarak deşifre edilmiş bir nesne içinde bulunacak bir husus değildir. Aksine Kur'an anlamını her zaman kendi dışındaki tarihsel ortamı, zihinleri, kalpleri, dil kullanım tarzlarını, kısacası hayat tarzını ve dünyayı *etkileyerek*, tabir câizse *kelimenin* beşerî hayat tarzı ve bu dünya içinde tohumlanması ve açılmasıyla ifşa eder. Bu sebeple Kur'angörülen değil, kendi dışındaki gerçekleri *gösteren* (âyet) bir metin olarak kavranır. Çok muhtemelen İslâm düşünce tarihinde hayli dikkat çekmiş olan ve müslümanın ferasetini "Allah'ın nuruyla görüne" şeklinde açıklayan hadis rivayeti böylesi bir durumla irtibatlıdır.

Zira Kur'an, kendi anlamını "doğrudan" (analitik) değil "dolaylı" (etkileyerek) biçimde açığa çıkardığı için kendisini bir *projeksiyon* olarak sunar. "Projeksiyon" kelimesi, "ileriye fırlatma" veya "karşıya yansıtma" anlamına gelmektedir. Buna göre Kur'an metni, insanların dikkatini kendi dışında bir alana yönlendirip görülmesi gerekeni *orada* farketttirdiği zaman anlamını ifşa eder. Belki bu duruma işaret olarak Kur'an'da yer alan bir âyete dikkat çekmekte yarar vardır. Müşriklerin kurumuş kemikleri göstererek "Bunu kim diriltecek?" sorusuna Kur'an "Onu ilk diriltten"¹ şeklinde cevap verir. Burada müşriklerin, Kur'an'ın kemiğin diriltilecek olmasına dair iddiasını anlamlandıramamaları, kemiği ve Kur'an metnini *doğrudanlık* kategorisi içinde ele

almalarındandır. Buna karşın Kur'an'ın verdiği cevap, kemiğin diriltilmesinin ve Kur'an'ın anlamının ancak insan bilincinin bir başka alana (hayatın başlangıcına ve öte dünyaya) projeksiyonu sayesinde farkedilebileceğini îmâ etmektedir. Biz de Kur'an'ın proje edici karakterine referansla onun bir *kelime* olarak anlam kazandığına dikkat çekmekteyiz.

Bu projeksiyon sayesinde Kur'an metninin anlamı zamansal ve mekânsal bir boyut kazanır. Bu boyutu en kaba haliyle kavramanın yolu, belki Kur'an ve hadis ya da sünnet arasındaki ilişkiye kısaca yönelmektir. Kur'an'ın dile getirdiği "salât" kelimesinin Hz. Peygamber'in tarif ettiği ve kılarak örneklendirdiği "namaz" olarak anlam kazanması tam da kelimenin zamansal ve mekânsal projeksiyonlarından birine işaret eder. Hz. Peygamber namaz kılarak "salât" kelimesinin anlam potansiyelini zamansal ve mekânsal olarak farkedilebilir bir şekle büründürdüğünde, aynı zamanda bu kelimenin zaman ve mekâna yansıtılarak anlamını kazanmasına da yol açmaktadır. Yani "salât" kelimesi anlamını kendisinden (sözlük ya da analitik izahından) değil, bir başka şey üzerinden (dolaylı olarak) elde etmektedir.

Benzer durum, yine Kur'an'ın dile getirdiği "iyilik yapınız", "âdil olunuz" gibi ifadelerin anlamının ancak bir projeksiyon olarak açığa çıkmasıyla mümkün olmasında görülebilir. Bu ifadeler, ancak ve ancak Kur'an'a kulak kesilen insanlar iyilik yapmaya ve âdil olmaya başladıklarında (kelimeye dönüştüklerinde) gerçek anlamlarına erişebilirler. Aksi halde Kur'an'ın durumu, yalnızca nota kâğıdı üzerinde yer tutan notaların durumuna benzeyebilirdi. Müzik notaları gerçek varlığına ancak enstrümantal veya

vokal olarak *seslendirildiklerinde* yani ses aracılığıyla tarihsel dünyaya proje edildiklerinde erişebilirler.

Bu durum yüzünden Kur'an, anlamını tarihin geri çevrilemezliğinden kazanmaya başlar. Zira *kelime* bir defa, yukarıda andığımız şekilde, anlam potansiyelinin keşfedilmesi, açığa çıkarılması yani tarihsel ortam içinde projeksiyona dönüşmesiyle birlikte artık *geri alınamaz* bir gerçekliğe dönüşür. Bir tarihsel vâkıa, fenomen olarak kendi gerçekliğini insan bilincine dayatmaya başlar. Basit bir zihinsel ya da dilsel unsur olmaktan çıkar, kelimenin gerçeklik alanında taayyünü, varlık kazanması, kendi özdeşliğini ifşa etmesi söz konusu olur. Hz. Âişe'nin, "Hz. Peygamber yaşayan Kur'an'dı" şeklinde yorumlanabilecek sözünü² bu bağlamda ele almak mümkün görünmektedir. Kısaca söylersek, müslümanların gözünde Hz. Peygamber'in hayat tarzı Kur'an'ın bir tarihsel projeksiyonu yani ilâhî kelimenin tarihsel bir gerçeklik kazanarak anlamını ifşa etmesi halidir.

Ancak verdiğimiz bu örnekler ve yapmaya çalıştığımız tartışmalar hâlâ Kur'an'ın kelime olarak ele alınmasının anlamını yeterince açığa çıkarmamaktadır. Zira *kelimenin* projeksiyonu asla yalnızca bir varlık ya da nesnede gerçekleşmez. Bir diğer ifadeyle, Hz. Peygamber, Kur'an'ın tarihsel bir projeksiyonu olarak rol oynarken, bu hadise boşlukta değil, bir şehir ortamında gerçekleşmektedir. Şehir ortamı, yapısalcı felsefenin dilini kullanarak söylersek, her bir unsurun kendi dışına referansla yani her bir birimin kendisinden farklı olana işaret etmesiyle anlam kazandığı bir ortamdır. Buna göre, hiçbir şey *kendi başına* anlamlı değildir. Her şey anlamını, kendisinden farklı olandan elde eder.

Böylece anlam özdeşlikler değil, farklılıklar arasındaki ayrılık, benzemezlik, birbirine indirgenemezlik durumunda tecelli eder. Meselâ bir cümle içinde birbirine benzemeyen kelimeler anlamlarını tam da birbirlerinden farklı olarak birbirlerine işaret etmeleriyle elde ederler. Yapısalcı açıdan bakıldığından şehir, farklılıkların birbirlerine çok karmaşık biçimde referansta bulunmalarıyla teşekkül eden büyük bir edebî ya da felsefî metne benzer.

Kur'an metni, bu açıdan bakıldığında şehri oluşturan sayısız denebilecek farklılıklar içinde onlarla karşılıklı referans ilişkisi içine girerek anlamını proje edebilen yani farklılıklar sayesinde anlamını elde edebilen *kelime*dir. Bu sebeple Hz. Peygamber ve ashabı Kur'an'ı anlarken, içinde bulundukları şehir ortamında kendilerini, başkalarını, yaptıkları veya yapmadıkları şeyi anlamaktaydılar. Bu durum Kur'an'ın anlamının asla onu anlayanın varlığından, yapıp ettiklerinden ve içinde yaşadığı ortamdan izole edilerek açığa çıkmayacağını îmâ etmektedir.

Şehrin yukarıda kısaca değindiğimiz özelliğini kendi içinde kapalı bir yapı gibi anlamak doğru olmayacaktır. Zira şehir nasıl ki farklılıkların karşılıklı referans ilişkileri olarak varlık kazanıyorsa, aynı zamanda bir şehir diğer şehirlere, kısacası dünyaya karşılıklı referanslar ağı içinde yer alarak bağlanır. Hâsılı şehir, insanın dünyaya açılma tarzıdır ve bu dünya ile ilişki içinde varolma biçimidir. Bu açıdan bakıldığında Hz. Peygamber'in doğuda Çin ve Kore'ye kadar uzanan bazı Asya ülkeleri, güneyde Yemen, batıda bazı Afrika ülkeleri ve kuzeyde Anadolu ve kısmen Avrupa ülkeleri ile ticarî, kültürel, dilsel, siyasî vb. temasta olan Mekke ve Medine gibi

şehirlerde Kur'an'ın anlamını kavramakta oluşuna özel önem vermek gerekmektedir.

Mekke ve Medine, Araplar'ın dünyaya açıldıkları ve dünya ile bağlantı kurdukları iki önemli şehir yani Kur'an'ın anlamının açılmasına, kavranmasına, anlamının sürekli genişlemesine imkân veren ortamlardır. Bu şehirlerde Kur'an'ın anlamının açılması sebebiyle müslümanların çok kısa zamanda dünyanın büyük bir kısmına Kur'an'ı tanıtmaya imkânını bulabildiklerini görmekteyiz. Özellikle Ortaçağ'da Arapça'nın bir dünya dili haline gelmesi, Kur'an'ın bir dünya dilinin parçası haline gelmesine yol açmıştır. Bu, Kur'an'ın anlamının dilin imkânları sayesinde ve insanların dil aracılığıyla dünya ile ilişkiye geçebilmesi esnasında evrensel düzeyde ifşa olabildiğinin bir başka ifadesidir. Dilin imkânlarının ancak şehir içinde ve şehrin imkânlarının ancak dil içinde kavranabildiğini göz önüne getirdiğimizde Kur'an metni ile şehir arasında nasıl da karşılıklı bir anlam ilişkisi olduğunu farkedebiliriz.

Zaten bu karşılıklı ilişki sebebiyle klasik İslâm düşünce tarihinin teşekkül etmeye başladığını ve İslâm dininin *kelimenin* yanı sıra bir *kâvram* sorunu haline geldiğini görmekteyiz. Tarihî süreç içinde müslümanların İslâm'ı *kelimenin* yanı sıra *kavrama* yönelerek anlamaya başlamalarının en önemli sebebi şehirlerin dilin potansiyelini farketme noktasında insan bilincine sunduğu avantajlardır. Bu avantajlardan ilki şehri oluşturan farklılıklar sebebiyle İslâm dininin diğer inanç sistemlerinden farklılığını entelektüel olarak ortaya koyma zorunluluğunun belirmesi, diğeri buna bağlı olarak İslâm düşüncesinde reflektif bilincin gelişimidir.

Ancak bütün bu avantajların gerisinde sonuçları ya da etkileri çok büyük olan kritik bir tarihsel gelişme, Kur'an metninin Hz. Peygamber sonrası yazılı bütüncül bir forma sokulması yani tek bir beden ya da varlık olarak *mushaf*ın teşekkülü olarak durmaktadır.

Kur'an hermenötiği açısından Hz. Peygamber döneminde Kur'an'ın varlık tarzlarının ve anlamının tasviri ve analizi ne kadar önemliyse, Kur'an'ın yazılı tek bir beden (*mushaf*) olarak teşekkülü de o kadar önemlidir. Zira Hz. Peygamber'in vefatıyla vahyin sona ermesi, bilâhare Kur'an âyetlerinin nüshalarının toplanarak yazılı bir bütüncül forma büründürülmesi Kur'an'ın her şeyden önce zaman ve mekânla ilişkisinde kritik dönüşümlere yol açmış ve onun anlamının tezahüründe daha önce söz konusu olmayan yeni boyutlar ortaya çıkmıştır. Bütün bu değişimlerde hem yeni boyutlar kazanmakta olan şehirlerin etkisi olmuştur hem de bu değişimler İslâm tarihinde *şehir* tasavvurunun farklılaşmasında rol oynamış görünmektedir.

Bu kritik değişimleri anlayabilmek için Kur'an'ın mushaf haline gelmesi esnasında ortaya çıkan dönüşümlere kısa atıflarda bulunalım. Hz. Peygamber döneminin en önemli özelliği Kur'an'ın anlamının *pratik* düzeyde tezahürüdür. Burada "pratik" kelimesi basitçe "zaten bilinen bir şeyin pratiğe yani tatbikata dökülmesi" şeklinde "bilgiden tatbikata" ya da "düşünceden uygulamaya" yönelik bir hareketi dile getirmemektedir. Aksine o, öncelikle Hz. Peygamber'in ve ashabın içinde yaşadığı ve etkileşim halinde olduğu Mekke, Medine gibi şehirlerde ve sonrasında "şehrin dışı" diye adlandırılabilir köy, kasaba, vaha,

Çöl gibi ortamlarda ortaya çıkmakta olan *dil praksi*si-
ne yani sözlü iletişimin en temel formuna gönderme
yapmaktadır. Dil praksi si, kelimelerin dilde telaffuzu
anlamında *pratik*ten farklıdır. *Praksi*s, dilin anlamı-
nın karşılıklı konuşma esnasında belirmesi yani an-
lam dediğimiz şeyin tek tek dil kullanıcılarına ait bir
şey olmamasıdır. Aksine anlam, aynı dil içinde dü-
şünebilme ve dünyayı farkedebilme imkânına sahip
insanların ontolojik olarak karşılıklı bağımlılığıyla
teşekköl eder. Dil praksi si, bu yüzden “dilin diyalojik
karakteri” olarak adlandırılmaktadır. Burada hassas
olan nokta, insanların karşılıklı bağımlı olmadıkları
bir ortamın mevcut olmayışı yani *kendi başına, soyut,*
fildişi kulede gerçekli ği izleyen insan tasarımı nın ancak
bir *tasarı*mdan ibaret olmasıdır.

Bu yüzden dil praksi si tabiri aynı zamanda dilin
tarihsel boyutunu yani insan düşünce sinin zaman-
sallı ğını ve tarihselli ğini dikkatlere sunar. Bir di ğer
deyişle, insan bilinci dile bağımlı oldu ğundan ve dil,
anlamı ancak karşılıklı ontolojik bağımlılık sürecinde
açı ğa çıkmakta olan bir husus oldu ğundan “anlam”
dediğimiz şey dil praksi sinin açacak, dilin zamansal-
lı ğını geride bırakacak şekilde *kendi başına insan*ın
bütün zamanlar için keşfedebilece ği bir husus de ğil-
dir. Kaldı ki böylesi bir farazî keşfi dil praksi sinden
bağımsız olarak açığı çıkarma gücü de yoktur.

İşte Hz. Peygamber zamanında Kur’an’ın an-
lamının pratik olması, bu anlamın dilin praksi si,
zamansallı ğı, tarihselli ği yani karşılıklı konuşma
enasında insanların ontolojik olarak birbirlerine
bağımlılığı içinde tezahür etmekte oluşunu dile
getirir. “Sahâbe” dediğimiz insanlar, Kur’an’ın an-
lamını şehrin kendilerine sundu ğu dilin imkânları

içinde karşılıklı ontolojik bağımlılık ortamında zamansal olarak keşfedegelmişlerdir. Bu yüzden Kur'an, sahâbe için öncelikle pratik bir konudur yani sözlü iletişimin aslî bir unsurudur. Bir başka deyişle sahâbe için Kur'an, sözlü iletişim içinde anlamı açığa çıkmakta olan bu dünyanın yeniden kavranmasına yol açan yeni bir sözlü iletişim şeklidir.

Sözlü iletişimin en önemli özelliği daima karşılıklı yüzleşmeyi gerektirmesi yani anlamın teşekkülünde insanların sahip oldukları yüzün belirleyici bir rol üstlenmesidir. Burada "yüz" kelimesi, gündelik dildeki yüz (surat) ile sınırlı değildir. Belki o daha çok insanların birbirlerine kendilerini gösterme tarzı, gösterme olayı ve buna bağlı olarak insanların birbirleri önünde karşılıklı bir direnç noktası oluşturmalarıdır. "Yüz" kelimesi bu anlamda insanların daima *birine, karşıdakine, kendisini diğerine gösteren, ona bir anlamda direnen, onu anlayan ve kendi anlam dünyasını da ona bir şekilde ifşa eden, karşıdakinin varlığına bir sınır çeken gerçek bir varlığa, insana* konuşmasına atıf yapar. Fenomenolojik açıdan söylersek, yüz (*vech, face*) en temelde bir fenomendir yani insan bilincinin kendisine yöneldiği ve bu yönelme esnasında karşıdakinin anlam dünyasını belli bir *muhteva* olarak farketmeye başladığı bir farkındalık alanıdır. Buna bağlı olarak yüz, daha gerisine gideemediğimiz, ancak karşısında durabildiğimiz ve tam da bu sebeple kendisini anlamlı bulduğumuz yani kendi kurgularımıza indirgeyemediğimiz bir direnç noktasıdır. Bu bağlamda karşıdakinin yüzü, konuşanın yüzünün açığa çıkmasını yani konuşanın kendisini karşıdaki insan aracılığıyla farketmesini sağlar.

Hız. Peygamber zamanında Kur'an'ın anlamının pratikliğini şehir ortamında dil praksişini temelinde ele alırken, aynı zamanda dil praksişinin zaten yüz fenomeni sayesinde mümkün olduğuna dikkat çekmekteyiz. Hız. Âişe'nin "Hız. Peygamber yaşayan Kur'an'dı" şeklinde yorumlanabilecek sözünü bu noktada Hız. Peygamber'in içinde yaşadığı toplumda Kur'an'ın bir anlamda yüzü olarak tezahür ettiğı şeklinde açıklamak mümkün görünüyor.

Ancak Hız. Peygamber'in vefatı sonrası Kur'an'ın mushafa dönüştürölmesi ve hadis ile sünnet dediğimiz şeyin bir *rivayet* ve *anlatı* konusu haline gelmesi, ister istemez Kur'an'ın *gayri şahsî bir otorite* olarak tezahürüne yol açmıştır. Bir diğere deyişle, Kur'an artık yalnızca *yüzleşme* değil, aynı zamanda *okunma ve yorumlanma* süreci içinde anlamı belirlenmesi gereken bir gayri şahsî varlık haline gelmiştir. Hâricîler'le bir tartışma esnasında Hız. Ali'nin söylediğı rivayet edilen söz bu durumu gayet açık olarak sergilemektedir: "Kur'an kendi başına konuşmaz, insanlar onu konuşturur." Bu durum Kur'an bağlamında sözlü iletişimden yazılı iletişim düzeyine geçişin de bir özetidir. Zira yazı, insanlar arasındaki bir mesafeye olduğu kadar aynı zamanda anlaşılması gereken konu ile anlamak isteyen arasındaki mesafeye de atıfta bulunur. Bu mesafe aynı anda hem zamansal hem de mekânsaldır. Daha açık olarak söylersek, Hız. Peygamber zamanında Kur'an'ın değindiğı konu *burada-şimdi* ortaya çıkmakta olan hususlar ile ilgilidir ve bu yüzden Kur'an'ın anlamı ile ona kulak verenler arasında zamansal-mekânsal bir mesafe yok gibidir. Hız. Peygamber sonrası Kur'an'ın mushaf haline getirilmesi, bu yüzden her şeyden önce, insanlar ile

Kur'an arasında zamansal ve mekânsal bir mesafenin zaten oluşmaya başladığını da açıkça gösterir.

Sözün insan karşısındaki rolü ile yazının insan karşısındaki rolü arasındaki farklılığa yöneldiğimizde durum daha farklı boyutlarıyla açığa çıkmaya başlar. Söz, işitildiğinde anlaşılan veya anlama zorluğu çıktığında daha farklı söylenmesi o an talep edilebilen bir husustur. Diğer bir deyişle, söz, bir yüzleşme hadisesi esnasında içinde bulunulan *belli bir ortamın* desteğiyle anlamı şekillenmekte olan bir husustur. Sözün anlamı, genel olarak sözün kendisinde değildir. Belki daha çok, söylenme tarzı, söylenme ortamı, karşıdakinin yüzü, hakkında konuşulan hususun o an nasıl kavrandığı gibi çok farklı hususlara bağlıdır. Ancak yazı, nasıl kaydedilmişse o şekilde kalan, insan düşüncesini daha çok kendisiyle yüzleştiren, böylece daha soyut düşünmeyi gerektiren bir husustur.

Belki bu yüzden Kur'an'ın mushaf halini almasıyla Kur'an'ın anlamının gittikçe daha soyut bir karaktere büründüğünü görmekteyiz. Bu ise yukarıda değindiğimiz şehirlerin insan bilincinde reflektif düşünme gücünü arttırmasına yol açmaktadır. *Reflektif düşünme*, bir şey hakkında düşünmedir. Yani insan bilincinin, anladığı konu ile arasında *entelektüel bir mesafe*, *kritik bir alan* oluşturması; konuya, konunun birbirinden çok farklı noktalardan görülmesini sağlayacak yeni görüş açılarından hareketle yaklaşması ve en sonunda *kendi konumu* ile *anladığı konu* arasındaki ilişkileri farketmesidir. İnsan bilincinin bir konuya hangi açıdan, ne tür bir amaçla, hangi hususları varsayarak yaklaştığını farkedecek şekilde yönelmesidir. Sonunda reflektif düşünme, düşüncenin kendisini

kritik etmesi, kendi konumunu sürekli gözden geçirerek anladığı konuyu kavramaya çalışmasıdır.

İslâm düşünce tarihinde, Kur'an'ın mushaf haline gelmesi, sonrasında mezheplerin ortaya çıkmaya başlaması, şehirlerin çoğalması ve şehirlerin farklı boyutlarının kavranması, Kur'an'ın pratik anlamının yanı sıra reflektif bilinç açısından yeniden anlama konusu haline gelmesi birbirleriyle bağlantılı hususlardır. Bu hususlara Arap dilinin kurallarının belirlenmesi, sözlük çalışmalarının yapılmasını, dil felsefesinin ortaya çıkmasını, dil-mantık ilişkisi hakkında tartışmaların yürütülmesini de eklemek gerekir. Arap dili üzerinde soyut düşünme tarzının gelişiminin ve dil bilgisi kurallarıyla kâinattaki varlık tarzları arasında bağlantıların kurulmaya çalışılmasının Kur'an hermenötiğinin gelişiminde ne tür rol oynadığı tartışılması gereken bir husustur.

Ancak peşinen İslâm düşünce tarihinde kelâm, felsefe, fıkıh, tasavvuf felsefesi gibi düşünme tarzlarının doğuşunun dil üzerindeki entelektüel birikimle yakın ilgisinin olduğunu söylemek mümkün görünüyor. Zira dil üzerinde entelektüel düşünme aynı zamanda reflektif bilincin gelişiminin çok önemli bir basamağıdır. Andığımız bu disiplinlerin tamamı Kur'an'ın anlamının yalnızca pratik bilinç değil, belki ondan daha belirleyici olarak nazarî yani reflektif bilinç açısından belirlenmeye başladığını gösterirler. Sonuçta reflektif bilincin en temel özelliği açığa çıkmaktadır: Kavramsal düşünme.

Kur'an'ın mushaf haline getirilmesi, düşünce ile anlam arasında hem zamansal ve mekânsal mesafenin varlığına tanıklık etme hem de bu mesafeyi arttırma olayı olarak müslümanlar arasında -Hz.

Peygamber zamanında görülmeyen- bir *kavramsal düşünmenin* başlangıcına da işaret eder. Buna dayalı olarak Kur'an Hz. Peygamber döneminde *kelime* eksenli yani dil praksişi içinde anlamı belirlenmekte olan bir *süreç* şeklinde tezahür ederken, daha sonra *kavram* eksenli yani mevcut dil praksişine dayalı olarak tezahür eden reflektif bilincin bir *nesnesi* olarak anlamını kazanmaya başlamıştır.

Kelimededen kavrama geçiş süreci, kelimenin sosyal alandaki akışkanlığı, hareketliliği, diyalojik karakterine karşın, kavramın çerçeve çizici, sabitleyici, özdeşliği belirleyici özelliğini ön plana çıkarmıştır. Kısacası Kur'an'ın kavram eksenli olarak anlaşılmasına başlanması, Kur'an'ın mushaf içinde çerçeveye alınması, sabitlenmesi, özdeşliğinin belirlenmesinin doğal bir sonucu gibidir. Çok muhtemelen mutasavvıfların diğer düşünme tarzları içindeki bilginleri Kur'an'ın dışı ya da kabuğuyla (şeriat) sınırlı kaldıkları gerekçesiyle eleştirmeleri, kavramsal düşünme içinde anlaşılan Kur'an'ın bize kelime eksenli ele alınan Kur'an'ın anlamını veremediği ile ilgilidir. Ancak burada ciddi gördüğümüz bir farkı hemen dile getirmeliyiz. Hz. Peygamber döneminde dil praksişi yataydır yani toplumsal düzeydedir. Sûfîler ise, kelime eksenli anlayışa yakın denebilecek bir anlayışı îmâ ettiklerinde bunu dikey yani insan ile Allah arasındaki bir ilişki olarak ele alıyor görünmektedirler. Bu yüzden sûfîlerin Kur'an'ı anlama tarzları ile Hz. Peygamber döneminde Kur'an'ın kelime eksenli anlaşılması arasında kritik farklılıklar vardır.

Selefîler'in, Zâhirîler'in, daha sonra tarihselci düşüncenin Hz. Peygamber dönemindeki dil praksişini *sabit, dondurulmuş, dilde kavramsal* olarak

belirlenebilir ve sonrasında benzeri tekrarlanabilir bir evrensel model gibi kabul etmeleri, yukarıda kısmen tartıştığımız kelime eksenli Kur'an anlayışı ile asla paralellik göstermez. Zira Hz. Peygamber döneminde dil praksişi, yaşayan bir süreçtir. Oysa bahsettiğimiz yaklaşım tarzlarında bu süreç donmuş yani kavramsal bir birikim olarak *karşımızda duran* bir nesneye dönüştürülmüş haldedir.

Kur'an'ın günümüzde nasıl anlaşılacağı sorusu, bu yüzden ciddi bir hermenötik sorun olarak durmaktadır. Ancak bu sorunun cevabının en azından kestirme bir cevap olamayacağı oldukça açıktır. Zira Kur'an'ı yalnızca Hz. Peygamber döneminin dil praksisinin kavramsal olarak modelleştirilmesi gibi kendi içinde çelişkili ve ironik bir yaklaşımla anlamak mümkün değildir. Anlamak, daha önce söylediğimiz gibi, dil ve dünya arasındaki yaşayan bağlantılara (geleneğe) dayalı reflektif bir düşünme içinde yeni bağlantıları teşekkül ettirebilmektir. Bu yüzden Kur'an hermenötiği asla dondurulmuş bir anlam modelinden hareket etmez. Aksine anlam, ancak yaşayan bir gelenek varsa mümkün olabildiğinden yaşayan gelenekten hareketle ciddi bir refleksiyonu gerektirir. Aksi halde son iki asırdır İslâm dünyasında ortaya çıkmakta olan en büyük sorunu yeniden üretmiş ya da güçlendirmiş olmaktayız: Bölünmüş bilinç sorunu. Müslümanlar, kavramsal düşünme ile kelime eksenli düşünme arasındaki farkı dikkate almadan Kur'an'ın anlamının uzak bir zaman ve mekâna referansla bulunabileceğini varsaydıkları sürece, sürekli olarak bir kayıp adanın izini sürer gibi, Kur'an'ın anlamının izini sürmektedirler. Bu durum asla geri gelmeyen geçmiş ve sürekli

yenilenen şimdi arasında müslüman bilincinin ikiye bölünmesine yol açmakta ve müslümanlar entelektüel ve varoluşsal açıdan ne orada ne de burada varolabilmektedirler.

Elbette Kur'an'ın anlamı, Kur'an'ın başka metinler, dönemler ya da bilinçler içinde *erimemesi*, *çözülmemesi*, *kendi direncini korumasını* beraberinde getirmekte ve bir şekilde anlayan ve anlaşılan arasında bir farklılık kalmaktadır. Ancak bu farklılık müslüman bilincinin bu dünyaya asla yerleşememesi ve ona hep yabancı kalmasını, sonuçta kendisini gerçekçi olarak kavrayabileceği bir noktadan uzaklaşmasını gerektirmektedir. Kur'an'ın kendisini anlayandan farklılığı, onun tefsirlerine indirgenememesi yani gerçek anlamda bir *metin* olarak kalmasıdır. Bu özelliği yüzünden o daima kendisine yönelenin bir tür eleştirisi yani kritiği olur. Bu durum düşüncenin sürekli kendisini aşmasının bir imkânına, anlama sınırının ancak zamansal bir sınır olduğuna işaret eder.

Oysa uzun süredir müslümanlar bölünmüş bilincin ağır sonuçlarıyla yüzleşirken Kur'an söz konusu kritik işlevini de yerine getirememektedir. Zira Hz. Peygamber dönemine hapsedilmiş bir Kur'an anlayışı zaten eleştiri imkânını kaybetmiş, yani düşüncenin bir nesnesine indirgenmiş Kur'an anlayışıdır. Kur'an'ın yaşayan bir *metin* olarak ele alınması, bu yüzden Kur'an hermenötiği için hayatîdir. Bu şekilde Kur'an metni kendi kritik işlevini sürdürebilir. Bu da onun hem kelime hem de kavram olarak ele alınmasını gerektirir. Ancak bunun için onun kelime olarak (yaşayan gelenek) ele alınmasının refleksif bilinç konusu olan kavramsal anlamaya öncelik arzettiğini yeniden belirtelim.

Ahlâk Hermenötiği

Ahlâkî olanın ne tür bir gerçeklik ve meşruiyet düzeyine sahip olduğu sorusu, ahlâk hakkında düşünmek ve *çağımızın ahlâkî sorunları* kategorisinde görülen hususları anlamak isteyen herkes için galiba en kritik sorulardan biridir. Bu sorunun kritik tarafı, bizi ahlâkın paradoksal yönüyle yüzleştirmesinden kaynaklanır. Bu paradoksu belki en iyi, Aziz Augustine'in zamanın gerçekliğine dair çok bilinen paradoksal söylemine atıfla dile getirebiliriz: "O halde zaman nedir? Kimse bana sormadıkça onun ne olduğunu biliyorum. Şayet sorana onu açıklamak istersem, bilmiyorum." Benzer şekilde, toplumsal gelenekler içinde her insan, ahlâkın ne olduğunu pratik olarak bilir. Belli bir ahlâkî eğitim süreci içinde bireyler, ahlâken doğru ve yanlış şeklinde öğrendiği kategorik ayrımları yaşarken tatbik edebilir. Ancak, ahlâkî kavram ve kurallar üst düzey bir düşünme ve sorgulama konusu haline geldiklerinde insanlar ahlâkın ne olduğunu bilmediklerini farkedерler. Bu durum ister istemez ahlâkın pratik ve teorik düzeyde anlamları arasında bir ayrışmaya yol açar ve hangi düzeyin daha belirleyici olması gerektiği sorusunu kritik bir sorun haline getirir.

Ahlâkın pratik düzeydeki anlamı, içinde bulunduğumuz pratik ortamda doğrudan yüzleştığımız sorunları nasıl anladığımız ve onlara nasıl yaklaştığımızla ilgilidir. Bu yüzden pratik düzeyde ahlâk, anlamını söz konusu ortamın çerçeveleyici karakteri içinde kazanır. Anlaşılması ve çözümlenmesi gereken sorunun ahlâkî anlamı, söz konusu ortamın sınırları içinde açığa çıkan, farkedilen, doğrudan tecrübe edilen bir husustur.

Ancak ahlâkın teorik düzeydeki anlamı, farklı pratik ortamlar içinde gerçekleşen ahlâkî düşünme sürecinde rol üstlenen hususların ne derece doğru anlaşıldıkları ve meşru olduklarıyla ilgilidir. Bu durumda ortaya birbirinden çok farklı sorular çıkar: Pratik ortamlar içinde bizi yönlendiren geleneksel ahlâkî kavramlar bizi ahlâken doğru karar vermeye ne ölçüde sevkedebilir? Ahlâken doğru ve yanlış olanın peşinen bilinebilmesini sağlayacak kavramlar ya da ilkeler var mıdır? Kavramların *aynılığı* ve ahlâkî olayların her seferinde *farklılaşması* karşısında söz konusu kavramlar, her bir olayın kendilerine özgü yönlerini görmemizi nasıl sağlayabilirler? Yoksa onlar bizi işin başında şartlandırarak ahlâken doğru olanı görmemizi engellemekte ve bir tür körlüğe mi yol açmaktadırlar? Şayet her bir ahlâkî olay, tikel bir durum olarak, kendine özgü boyutlara sahipse bu durumda zaten ortaya bir tür ahlâkî dil ya da kavramları aşan bir *ötekilik* sorunu çıkmıyor mu? Yani ahlâkî yargılarımız aslında bize öğretilen hususlara peşin inancımızı temsil etmek gibi salt öznel bir unsura dönüşmüyor mu? Kısacası ahlâk diye bir gerçeklik alanı var mıdır? Yoksa o sadece bizim öznel değerlerimize mi işaret etmektedir?

Dikkat edilirse, pratik düzeyde ahlâk, anlamını doğrudan ahlâk üzerinde düşünmeyen ve böylesi bir refleksiyona bütüncül olarak izin vermeyen bir eylem süreci içinde açığa çıkarır. Bir başka deyişle, pratik düzeyde ahlâk, insan bilincinin pratik ortam içinde kurulmakta olan ilişkiler ağı içinde ahlâkî bir anlama erişebildiğine işaret eder. Bu sebeple onun kendisine ahlâkî anlamı oluşturma imkânını veren bütün pratik ilişkiler ağının üstünde konumlanmasını sağlayacak bir imtiyaz noktası yoktur. İnsan bilinci, ahlâkî anlamı belirleyebildiği, şekillendirebildiği ve bir tatbikat süreci olarak kavrayabildiği pratik ortamın bir parçasıdır. Ahlâk, her zaman bir eylem olduğu için asla pratiği aşıp salt teorik düşünce boyutuna erişemez. Dolayısıyla ahlâk, anlamını zaten ahlâkî düşünmenin kendisinin ahlâkî bir pratik olmasından elde eder.

Buna karşılık ahlâkın teorik düzeydeki anlamı, söz konusu pratik ahlâkî anlam hakkında insan bilincinin duyduğu kuşku ya da sorularla oluşmaya başlar. İnsan bilinci pratik ortamı aşamayacaksa bu durumda pratik ortamın bütün karanlık noktaları ahlâkî kararlarımızı ve doğruluk düşüncemizi yönlendiren bir düşünce ya da kavram öncesi durum olarak kalacaktır. Böylesi bir ortamda gerçekten ahlâken doğruyu bilebildiğimizden ve tatbik edebildiğimizden asla emin olamayacağız. Hâsılı ahlâkî düşüncemiz, düşünülemeyen yani karanlık kalan bir sürü hususun bizi yönlendirmesi olarak bir tür illüzyon ya da rüyaya dönüşecektir. O halde ahlâkın pratik düzeyde anlamı, bir tür anlaşılamaz olanın üstünün örtülmesi, dile gelmemiş olanın gizli kalmasına yol açılması ve belki de insanın bütün karanlık

gerçekliğinin kendisini maskeleyeceği olmayacak mıdır? Kısacası ahlâk, bütün ahlâksızlıkların tersyüz edilerek meşrulaştırılmasına yol açarak insanların kendilerini aldatması sürecine dönüşmeyecek midir?

Yazımızın başından itibaren dile getirdiğimiz bu sorular, ahlâk düşüncesi tarihi içinde kendi referanslarına sahiptir. Özellikle Sokrates ve Eflâtun ile başlatılan ahlâk felsefesi ya da etik tarihi, her bir toplumun kendine özgü ahlâkî bilincini ve tatbikat tarzını yansıtan pratik ahlâk alanındaki değişim ve farklılıklar karşısında evrensel ahlâkî doğrulara nasıl erişebileceğimiz sorusunu merkeze almıştır. Bu soru, gelenekler içinde anlamı belirlenmekte olan, normatifliğini tarihsel tatbikat ya da dinî / mitolojik inançlardan alan pratik ahlâk karşısında felsefî düşüncenin tatminsizliğini ve bir arayış içine girmesini dile getirir. Kısaca söylersek, bu soru *ethos*u belirlemekte olan *mitos*a karşı *logos*u yerleştirme çabasıdır. Ahlâkî doğruyu belirlemekte olan geleneğe karşı felsefî aklın sorgulayıcı bir rol üstlenmesidir.

Göründüğü kadarıyla *ethos* bağlamında *mitos* ve *logos*un kendilerine özgü güçlü ve zayıf yönleri söz konusudur. *Mitos*, geleneğin sürekliliğini sağlayan tarihsel anlatı ya da dinî / mitolojik inanç şekli olarak *sürekli hatırla(t)ma* eyleminden güç devşirmektedir. Zira *mitos*, ahlâkî teorik bir eylem değil, *yaşanmışlık* olarak ele aldığı için her zaman ahlâkî hikâye, kıssa, fıkra, mizah, tarih (*istoria*) düzeyinde anlaşılır kılma çabasıdadır. Diğer bir deyişle, *mitos*, ahlâkî (*ethos*) her zaman *tarihî ya da kurgusal örnekler* üzerinden hatırlatan bir etkinliktir. Gerçekte *mitos*un da bir anlatı olduğunu dikkate aldığımızda burada kendisini meşrulaştıran bir anlatı

etkinliğine tanıklık ederiz. İçinde ahlâkî örneklerin ya da kahramanların yer aldığı bir anlatı, tam da bu örnekler ya da kahramanlar sayesinde bir meşruiyet kazanır. Geleneğe dayanan ve geleneği yaşatan ahlâkî anlatılar, *kahraman ahlâkını* ön plana çıkardıkları için her zaman kahramanları merkeze alan *olaylar* zincirine sahiptirler.

Ahlâkın, böylesi bir olaylar zinciri içinde yaşayan ve başarıya ulaşan bir *kahraman ahlâkı* haline gelmesi, kahraman ahlâkının “yaşanmışlık” yani “kendi doğruluğunu tarihsel olarak kanıtlamışlık” olgularına dayanmasıyla yakından ilişkilidir. Böylece geleneksel normatiflik statüsüne erişen kahraman ahlâkı ya da pratik ahlâk kendisini baştan öngörülen bir telos ya da amaçlılık düşüncesiyle kuşatılmış ve güçlendirilmiş bulur. Diğer bir deyişle pratik ahlâk, sonucu baştan öngörülebilen ve bu sebeple araçların seçiminde yeni bir düşünce eylemine ihtiyaç bırakmayan ahlâk tarzı haline gelir. Geleneksel ahlâkî kural ve kavramlara uygun bir hayat tarzı süren toplum, bu ahlâkî amaçsallık doğrultusunda araçları kolayca seçebilir. Neyin ahlâken iyi, neyin ahlâken kötü olduğu baştan belirlenebildiği için *bu iyi* ya da *bu kötüye* giden yollar için başında belirlenebilir hususlar olarak kabul edilir.

Sonuçta pratik ahlâk, başlangıç ve sonucu aslında aynı noktada buluşan yani başlangıç ve sonucu aynı düşünme tarzı içinde belirlenebilir bir dairesel görünüm kazanır. Her ne kadar toplumsal ahlâkî pratikler tarih süreci içinde değişime uğrasalar da ahlâkî olanın belirlenmesinde başlangıç ve sonuç arasındaki bu döngüsel ilişkiyi kuran pratik düşünme tarzı pek değişime uğramaz. Sonuçta bu tür bir

kahraman ahlâkına yön veren mitos, kendi içinde kapalı bir devre yani kısır döngü oluşturabilir. Mitos, kendi kahramanını üreten ve ürettiği kahramanı kendisine kulak verene örnek olarak gösteren bir anlatı (hatırla(t)ma) ahlâkına dönüşebilir.

Ne var ki böylesi bir ahlâk tarzında en önemli sorun, ahlâka yön veren mitos ya da anlatıya tâbi olmayan insanlarla nasıl bir ahlâkî ilişkiye girileceğidir. Söz gelimi birbirine zıt iki ayrı *mitosa* kulak veren insanların ahlâk anlayışları ve kahraman ahlâkı çatışmaya girdiğinde olayları hangi ahlâka göre görmek gerekecektir? Her bir anlatı, kaçınılmaz olarak kendi içeriğini belirlerken aynı zamanda kendi sınırını da çizmeye ve böylece *anlatının dışı* ya da *öteki* denilen bir alanın oluşumuna yol açar. Buna göre, mitos eksenli bir kahraman ahlâkı kendisine itaat edeni ödüllendiren ve itaat etmeyeni cezalandıran bir yaptırım gücüne eriştiğinde, bu mitosa inanmayan bütün insanları kaçınılmaz olarak dışlayan, küçümseyen, onları *barbar* kabul eden ve sonunda yabancılaştıran bir dost-düşman ikilemine yol açabilir. Daha doğrusu işin başında bu ikilem üzerinde kendi tarafını seçen bir ahlâk tarzı haline gelebilir. Ancak bu durum artık ahlâkın, kendi doğrusunu kendi belirleyen bir anlatıya yönelik kesin inanca dönüşmesine yol açmayacak mıdır? Ahlâk, bir kesin inanç ya da bir tür din haline geldiğinde zaten kendi kendini yok etmiyor mu? Bu durumda ahlâkın ahlâk olarak kalmasına yol açacak farklı bir yol arayışına girmek kaçınılmaz olmuyor mu?

Anlayabildiğimiz kadarıyla Sokrates ile birlikte ahlâk felsefesi ya da teorik düşüncenin *logosa* dayalı bir ahlâk arayışına girmesi bu tür kısır döngüden

çıkarmak için yeni bir yol arayışıdır. İnsan aklının evrensel ahlâkî doğrunun kendisinde tecelli edeceği bir kavramsal açıklığa ya da aydınlanmaya erişebileceği umudu Sokrates ve Eflâtun'u ömür boyu süren bir düşünme ve konuşma eylemine sevk etmiş görünmektedir. Kavramsal açıklık, dil içinde ortaya çıkabilecek bir şey olduğu için, her iki filozofun ahlâk ve dil arasında sıkı bir ilişki kurmaya çalıştıkları farkedilmektedir. Ancak bu dil, gündelik pratik ahlâka yön veren anlatının (*mitos*) dili değil, sorgulama, düşünme, tartışma, fikir alışverişi esnasında kelimelerin kavrama dönüşmesine yol açacak bir dildir.

Tasavvufî terminolojiyi konunun daha iyi anlaşılması için kullanmakta çok mahzur görmeyeceksek, bu durum cehd ve riyâzet ile ruhun tecelliye hazır hale getirilmesi çabasına benzer bir çabadır. Nasıl ki tasavvufa göre, ruhun yüksek hakikatleri alması için yoğun bir cehd ve riyâzet eşliğinde cilâlanması söz konusu ise, benzer şekilde Sokrates ve Eflâtun'da da evrensel hakikatlerin yansımalarını sağlayacak şekilde kelimelerin yoğun bir çaba eşliğinde pratik hayatın yanılgılarından, hatalı düşünme tarzlarından, geleneksel inançların karanlık noktalarından arındırılmaya çalışılması söz konusudur. Kısacası her iki filozofun amacı, pratik ahlâkı mümkün kılan gündelik dilin üzerinde evrensel yani teorik hakikatin tecellisine imkân verecek felsefî (kavramsal) dilin oluşumuyla evrensel bir ahlâka giden yolu hazırlamaktır.

Ne var ki ahlâkı bilgiye, evrensel ahlâkı evrensel doğruları bilen insana tâbi kılan bu ahlâk anlayışı ne kadar gerçekçidir ve yaşanan gerçekle bağlantısı

ne kadardır? Bilen insanın bile bile yanlış yapmama-
cağını varsayan bu anlayış, her şeyden önce insanın
bu dünyadaki varlığını onun kavramsal düşünme
çabasının emrine vermek hatta ona indirgemek gibi
dar bir görüşe saplanmıyor mu? Şayet benzetmek
çok hatalı olmayacaksa, denizin yüzeyinin üstünde
duran aysbergin üst noktasının denizin içinde kalan
ve daha büyük yekün teşkil eden kısmına hâkim ola-
bileceğini ve onu kontrol edebileceğini düşünmek
her şeyden önce denizin hareketli gerçekliğini ve
onun aysbergi kaldırma gücünü göz ardı etmek de-
ğil midir? Aysbergin üst kısmının deniz yüzeyinin
üstüne çıkabilmesi zaten denizin kaldırma gücü sa-
yesinde mümkünse, benzer şekilde toplum içinde
yaşayan filozofun, bir insan olarak, teorik düşünme
gücü zaten gündelik dil yani toplumsal gelenekler
sayesinde mümkün hale gelmiyor mu?

Aristo, hocası Eflâtun ve onun hocası Sokrates'i
ahlâkî alanda kavramsal düşünceye abartılı bir
önem atfetmekle eleştirir. Zira kavramsal düşünce-
nin toplumsal hareketlilik yani ahlâkî ortam içinde-
ki rolü oldukça sınırlıdır. Bunun sebebi *ahlâkî bilgi*
dediğimiz şeyin her şeyden önce felsefî bilgi (*logos*)
ve sanatkârın teknik bilgisinden (*tekne*) farklı ol-
masıdır. Filozofun ethos alanında logosu keşfetme
çabası ancak Sokrates ve Eflâtun'da görülebilecek
bir boş kavramsal genelleme ile sonuçlanacaktır.¹

Kuşkusuz Aristo, kavramsal düşüncenin ahlâkî
hakikati keşfetme noktasındaki sınırlılığını ileri
sürdüğünde felsefî ahlâkı tamamen devre dışı bı-
rakmamaktadır. Onun işlevi ancak ahlâken iyi ya
da kötü olanların bir katalogunu yapmak ve böyle-
ce pratik ahlâkî bilince yol göstermeye çalışmaktır.

Hans-George Gadamer'in yorumuna göre, Aristo burada *sorumluluk* kavramına özel bir yer ayırmaya çalışmaktadır. Zira ahlâkî alanda en önemli olan şey, insanın sorumluluğunun bir başkasına devredilemezliği yani her insanın kendi başına karar verme durumunda kalmasıdır.² Bu sebeple logos ya da felsefî ahlâk, ahlâkî sorumluluk alanını teşkil eden ethos ya da toplumsal geleneği aşarak, ahlâkî bilgiye indirgeyemez.

Farkedileceği üzere Aristo, Sokrates ve Eflâtun'u eleştirirken, basitçe bir mitosa geri dönüş parolası oluşturmamaktadır. Toplumsal geleneklerin ya da mitosun ethos bağlamındaki tarihsel rolünü göz ardı etmeksizin *logosa benzer* bir ahlâkî bilginin oluşturulabileceğine işaret eder. Bunun anlamı kabaca şudur: Ahlâkî düşünme çabası, ahlâkî ortamın karmaşık ve çoğu defa öngörülemez yapısı içinde ahlâkî doğruyu açığa çıkarmaya çalışırken, bütün zamanlar için en doğru olanı belirleyemez. Zira ahlâkî doğrunun karakteri, salt akulla belirlenemeyecek kadar zamansaldır yani toplumsal pratiklere bağlıdır. Bugün burada ahlâken doğru olanın yarın veya bir başka zaman hâlâ doğru olacağını akıl kendi başına garanti edemez. Zira ahlâk, zihnî ya da formel bir unsur değil, şimdi-burada yapılması gerekeni görebilmek ve onu gerçekleştirebilmektir.

Böylece Aristo'yu, hem logos hem de mitos eksenli ethos anlayışından kısmen uzaklaştıran temel unsur, yine Gadamer'in tespitine göre, tikellerin tümeleri revize etme durumudur.³ Anlayabildiğimiz kadarıyla, Aristo'nun özel bilgi türü olarak gördüğü ahlâkî bilginin (*fronesis*) ayrıcalıklı yönü bu noktada belirginleşmeye başlamaktadır. Zira Sokrates ve

Eflâtun'un kavramsal düşünme modelinde, tümel-ler evrensel ahlâkî hakikatlerin tecelli ettiği dil ve düşünme düzeyi olarak aynı zamanda tikelleri kuşatan yani onları hem aşan hem de kendi şemsiyesi altına alan bir metafiziksel alana atıf yaparlar. Böylece ahlâkî doğrular, sadece akulla kavranır olandan duyularla tecrübe edilir olana yönelik bir hareket haline gelir. Diğer bir deyişle, ahlâk tümel olanın tikel olana tatbikat sürecine dönüşür.

Buna karşılık mitos eksenli kahraman ahlâkına göre, tarihsel ya da kurgusal örnekler (kahramanlar) bir tür zaman-dışılık (*primordial*) ya da Mircea Eliade'nin tabirlerini ödünç alırsak, *ab initio* yani zamanın başlangıcı rolünü üstlenirler. Onlar her bir tikel durumda taklit edilmesi ya da kendisinden ders çıkarılması gereken bir tür *ara dünya* oluştururlar. Burada *ara dünya* tabirini ne tamamen zihnî (formel) ne de tamamıyla somut (tarihsel) olma anlamında üçüncü bir düzeye işaret olarak kullanıyoruz. Bu *ara dünyalık* karakteri sebebiyle mitosun sunduğu kahraman örnekleri ahlâkî bilinç ile somut tarihsel ortam *arasında* yer alırlar. Onlar tabir câizse, *kendilerine bakılarak*, şimdi-burada yapılması gerekeni görmeye yardımcı olurlar.

Aristo'nun öne çıkardığı *fronesis* yani ahlâkî bilgi veya bilinç ise mitosun kahramanlarının oluşturduğu örneklerden ziyade hâlâ Sokrates ve Eflâtun'un kavramsal düşüncesine yakındır. İnsan bilinci, her ne kadar bir tümel kavram olmaksızın tikel olanı farkedemese de, tümel kavramlar ahlâkî ortam içinde ancak bir tür tecrübe birikimi yani tikellere dair bilgi ve tecrübenin belli bir noktada toparlanması anlamında bir görüş ufku oluşturur. Ancak her bir

tikel, zamansal-mekânsal somutluğu sebebiyle tümeller tarafından kuşatılamaz ve onların sağladığı görüş alanı içine tamamen girmezler.

Tümel tarafından kuşatılamaz boyutları sebebiyle ahlâkî olaylar ya da sorunlar özel bir görme biçimini gerektirirler: Tikelin kendine özgülüğünü keşfedecek bir görme biçimini. Tarihsel ya da beşerî ortam içinde hiçbir tikel bir diğeri ile aynı olmadığı için, söz konusu özel görme biçimi her bir tikelin *farklılığının farkına varılması* olayı haline gelir. İşte tümellerin kuşatamadığı bu somut farklılık durumu, kaçınılmaz olarak tümellerin anlamında bir revizyona yol açar. Bunun anlamı şudur: Tikellere dair bilgilerin bir noktada derlenip toparlanması olarak kavram ya da logos, yeni bir tikelin kendine özgülüğü yani farklılığı sebebiyle tümelde kısmî bir çözülme ve yeniden toparlanmaya yol açar.

Tümel kavramların insan bilincinde ve tikel olayların kendine özgülüğünün ahlâkî ortam içinde bulunduğunu göz önüne aldığımızda, Aristo'nun ahlâkî bilgi ile insan bilinci ve toplumsal mekân arasında karşılıklı bir bağımlılık ilişkisini anladığını düşünebiliriz. Ancak bu karşılıklı bağımlılıkta önemli olan unsur, insan bilincinin toplumsal mekânda olup biteni anladıktan sonra kendisine dönüş yapması yani insanın kendisini ahlâkî ortam içinde anlamasıdır. Bu nokta yine Aristo'nun, Sokrates ve Eflâtun'un logos merkezli ethos anlayışı ile mitos eksenli geleneksel ahlâktan ayrıldığı bir noktadır.

Sokrates ve Eflâtun'un metafiziksel düzeyden ahlâkî ortama (tümelden tikele) doğru tek yönlü ya da hareketli olarak ele aldığı ahlâk anlayışında insan zaten metafiziksel bilgiyi tecrübe etmiş varlık

olarak kendisini anlamaktadır. Mitos merkezli kahraman ahlâkında ise, insan her zaman bir başkasını örnek alarak kendisini dönüştürmekte yani her zaman kendisini bir başkasında görmektedir. Bu sebeple kahraman ahlâkında “kendine dönüş” diyebileceğimiz bir hareket yerine her zaman üstün görülen kahramana dönüş şeklinde bir *başkasına dönüş* söz konusudur. Aristo’nun ahlâkî bilgi ya da bilinç (*fronesis*) anlayışında ise her zaman görülmesi gereken farklılığa yönelerek insanın kendisine dönmesi yani toplumsal süreç içindeki sürekli değişme (farklılaşma) sayesinde insanın kendisini revize etmesi söz konusudur. Böylece ortada ne saf anlamda tikel ne de saf anlamda tümel vardır. Ahlâkî bilgi tikelin aynasında tümelin ve tümelin aynasında tikelin görülmesi şeklinde bir yarı aydınlık yarı karanlık alanın tecrübesine dönüşür.

Bu durum “ahlâkî bilgi” denilen şeyin niçin bir başkasına aktarılabilir bilgi olmadığını imâ eder. Ahlâkî bilgi, tikellerin tümeli sürekli revize etmesi olarak, mecburen her bir ahlâkî ortamın varlığını bilginin tezahür etmesinin imkânı olarak görür. Bir başka deyişle, ahlâkî bilgi, tarihsel ortamları ve olayları (farklılık) aşacak şekilde tümel yani kendisiyle özdeş (aynılık) bilgi statüsüne erişemez. Ahlâkî bilgi, ahlâkî insanın kendisini tarihsel ortam içinde anlaması olarak, ancak her bir insanın kendisine yönelik bilincindeki dönüşümlere işaret edebilir. Bu yüzden o, her insanın ahlâkî ortamlar içinde kendisini yeniden ve yeniden anlama sorununa dönüşür. Belki ilk başta paradoksal görünse de, *ahlâkî bilgi*, kesin bir ahlâkî bilgiye ulaşamayacağının bilgisi ya da bu sorunu farketme durumudur. Bu şekilde

Aristo, ahlâkî bilginin her insanın kendi sorumluluğunu üstlenmesini engellemeyecek bir özgürlük yani yeniden düşünme-görme-eyleme alanına işaret eden açık-uçlu bilgi türü olduğunu îâm etmektedir.

Batı düşüncesinde Aydınlanma dönemiyle birlikte metafiziğe yöneltilen eleştiriler ister istemez ahlâk düşüncesinde de kayda değer dönüşümlere yol açmıştır. Bu süreç içinde özellikle I. Kant'ın yarar eksenli ahlâk anlayışına karşı pratik aklın evrensel ahlâkî kurallarını ön plana çıkardığına tanık olmaktayız. Yarar eksenli (*utilitarian*) ahlâk anlayışının, ahlâkın çok sayıda insanın en fazla mutluluğu elde etmesine yarayacak şekilde ele alınması talebini Kant'ın "ahlâkın bir başka husus için bir araç haline getirilmesi" şeklinde eleştirmesi ve bunun yerine ahlâkî ilkelerin kendi başına amaç olarak ele alınması fikrini ileri sürmesi formel ahlâkın güçlenmesine yol açmıştır.

Burada Kant'ın gözettiği hedefi belki daha önce tartıştığımız hususlara referansla ele almak yararlı olabilir. Sokrates ve Eflâtun'un evrensel ahlâkî hakikatlerin dilde tecellisine ve insan varlığında *erdemli hayat* olarak tezahürüne yol açacak şekilde ele aldığı ahlâk anlayışı, aynı zamanda teorik hayatın pratik karşısında öncelenmesi ve yüceltilmesidir. Bu yaklaşım Sokrates ve Eflâtun'un *polis* yani *şehir* ortamını niçin insanın erdemli varoluşunun en temel imkânı olarak gördüklerini de kısmen açıklar. Şehir, *theoria* yani entelektüel temaşanın (kuramsal düşünce) gerçekleşmesi için gereken kavramsal dilin oluşumuna imkân verir. Bu yüzden felsefî ahlâk, teorik hayatın tezahürü olarak aynı zamanda *polise* (*şehir*) ait bir şeydir. Polis, böylece, insanın yüksek

düzeyde kendini gerçekleştirme imkânı olarak bir varolma tarzını dile getirir. Ancak tam da bu yüzden Sokrates ve Eflâtun'un öngördüğü ahlâk bütün insanların gerçekleştirebileceği bir husus olmaktan çıkarak entelektüel kesimin ahlâkı olarak kalmak durumundadır.

Aristo'nun öngördüğü ahlâk, pratik hayatın sınırları içinde logos-benzeri bir düşünme ve tatbikat olarak gerçekleştiği için çoğunluğun ahlâkı olarak varolabilir. Kısaca söylersek, Aristo, ahlâkı mütevazi olan (aşırılıklardan kaçan) her akli başında insanın gerçekleştirebileceği bir faaliyet olarak görmektedir.

Ne var ki, bu durum Kant'a farklı toplumsal geleneklerin farklılığı ya da ethosların çokluğu açısından ahlâkî ilkelerin formel düzeyde evrenselleşmesini engelleyen bir yaklaşım olarak görünmüş olabilir. Bu durumda pratik aklın kendisi dışında herhangi bir noktadan meşruiyet aramasına gerek bırakmayacak şekilde evrensel ahlâkî ilkeleri kendisine kesin kurallar olarak vazetmesi en uygun bir çözüm yolu olmalıdır. Bir diğer deyişle, Kant zaten pratik aklın ahlâken herkes için en doğru olanı kendiliğinden keşfedebileceğini düşünmektedir.

Ancak Kant'ın önerdiği, kendini kontrol eden ve kendi dışından hiçbir telkin almaksızın ahlâklı olabilen insan tasarımı ne ölçüde gerçekçidir? Sokrates ve Eflâtun'un entelektüel (seçkin) ahlâkından, klasik toplumların mitos eksenli kahraman ahlâkından, Aristo'nun toplumsal ethosa dayalı mütevazi çoğunluk ahlâkından farklı olarak Kant'ın, insanın kendi pratik aklının evrensel keşfine dayalı olarak ahlâklı kalabileceğini ileri sürmesi tarihsel bir varlık olarak insan gerçeğiyle ne ölçüde uyumaktadır?

Bu yaklaşım, ahlâkı, insanın bütün şahsî çıkarlarına, yani mutlu olmak, haz almak, maddî yarar sağlamak, öte dünyada kurtuluşa ermek gibi amaçlara hizmet edecek şekilde bir araç haline getirmesini engelleyebilecek bir üst kontrol merkezini pratik bilince atfederken, aynı zamanda ideal bir insan modeli geliştirmiş olmuyor mu? Bir başka deyişle bu yaklaşım, insanın kendisini tamamen kontrol edebilecek şekilde kendisine açık olduğu yani insanın kendi gerçekliğinin tamamen farkında olduğu şeklinde bir *kendinde şeffaf insan* imajını üretmiyor mu? Daha sonra psikanalistlerin ortaya çıkaracağı üzere, insanın hayatını çoğunlukla kendi gerçekliğine kapalı olarak yaşadığı dikkate alındığında böylesi bir kendini kendi dışında bir amaca mâtuf olmaksızın kontrol edebilen insan tasarımı oldukça naif kalmıyor mu?

Elbette bu sorular, Kant'ın temelde çözmek istediği sorunun meşruiyetini yani ahlâkın keyfiliğe ve çıkarıcılığa karşı direndiği ölçüde ahlâk olabileceği fikrini örtbas etmemektedir. Buna karşın Kant'ın önerdiği çözümün tarihsel olarak gerçekleşebileceğine dair gereğinden fazla umutlu olmamızı da engeller. Zaten *bilimsel bilgi* kavramının tarihî süreç içinde yegâne meşru bilgi haline gelmesiyle birlikte Kant'ın ahlâk anlayışı kadar daha önce değindiğimiz ahlâk anlayışlarının meşruiyetinin de topyekün bir sorgulamaya mâruz kaldığını görmekteyiz.

Pozitivist bilim insanlarının savunduğu *bilimsel bilgi* anlayışı, sadece bilimsel araştırma ve deneye tâbi olabilen ve denetlenebilen bilgiyi meşrulaştırdıkça, böylesi bir mahiyeti olmayan ahlâkî bilgi veya yargıların *öznellik* kategorisi içine yerleştirilmesine

yol açmıştır. F. Nietzsche'nin "Ahlâkî fenomenler yoktur, yalnızca fenomenlerin ahlâkî yorumu vardır"⁴ şeklindeki ifadesinin, pozitivist bilgi anlayışı karşısında, "Ahlâkî olgular yoktur, sadece olguların öznel değer duygusu açısından yorumu söz konusudur" şeklinde yeni bir şekle büründürüldüğüne tanık olmaktadır. Modern bilim çağının, ahlâkî kavram ve ilkeleri öznelleştirip izâfileştirirken, aynı zamanda hem pozitif bilginin yegâne meşru bilgi olduğuna inanan hem de kendisini sadece bu bilgi türüne konu olarak görebilecek paradoksal ve ironik bir insan imajını ürettiğine dikkat çekmeliyiz. Diğer bir deyişle, sadece bilimsel bilginin meşruluğuna atfedilen metafiziksel (bütüncül) inanç ile bu bilgi türünün parçalayıcı, indirgeyici ve izole edici yaklaşımına konu olmak arasındaki büyük çelişki aynı zamanda ahlâk felsefesinin de sonunu getirme riskini barındırmaktadır.

Bu risk karşısında XX. yüzyılda *değer ahlâkı* diye tabir edilen ve değerlerin ontolojik mahiyetini açığa çıkarmaya yönelik felsefî çabaların ortaya çıktığını görmekteyiz. Analitik ve fenomenolojik felsefe eylemleri içinde doğrudan ya da dolaylı olarak ahlâkın belli bir ontolojiye dayandırılıp dayandırılmayacağı sorununun tartışılmasına devam edilmektedir. Küreselleşme cereyanının beraberinde getirdiği "kültürler arası" ve "dinler arası" etkileşimlerin yoğunlaşması, Hans Küng'ün, "Dinler arasında barış olmadıkça toplumlar arasında barış olamaz" cümlesiyle sloganını bulan küresel ahlâk arayışlarına yol açmaktadır. Dünya genelinde dinin etkisinin artması kadar sekülerleşmenin de yaygınlaşması ister

istememez ahlâk anlayışlarının yeniden sorgulanmasına yol açmaktadır.

Yazımızın başından itibaren tartışmaya çalıştığımız ahlâk anlayışlarının her birinin öngördüğü insan anlayışı kadar ahlâkî kavramların zaman ve mekân ile ilişkilendirilmesinde de farklılıklar olduğu görülmektedir. “Küresel çağ” olarak adlandırılmakta olan günümüz ortamında ahlâkî kavramların ve ilkelerin yeni mekân ve zaman algılarıyla ne tür bir ilişki içinde olacağı ahlâk felsefelerinin tartışmak durumunda olduğu yeni sorunlardır. Küresel iletişim ortamı içinde insanın varolma tarzındaki değişimler kaçınılmaz olarak yeni kavramların teşekkülünü gerektirirken diğer taraftan geleneksel ahlâk anlayışlarının ontolojik zeminini yok etmektedir.

Bu durum, kendilerini klasik metafizik ve kozmoloji zemininde temellendirmiş ve ahlâk anlayışını da bu zemine dayalı olarak kavramlaştırmış olan yahudi, hristiyan ve müslümanların geleneksel din ve ahlâk anlayışlarını da derinden etkilemektedir. Önce Aydınlanma sürecinde metafiziğe getirilen eleştiriler, sonra bilimsel bilgi karşısında ahlâkî bilginin evrensel meşruiyet iddiasından arındırılması ve en son küresel çağda gelişen yeni zaman ve mekân anlayışları ister istemez dinî ahlâk anlayışlarının tarihsel varlığını ciddi biçimde tehdit etmektedir. Zira dinî ahlâk anlayışlarının en ciddi sorunu veya boşluğu yeni zaman ve mekân anlayışları bağlamında kendilerini yeniden anlamlandıracak kavramlardan yoksun olmalarıdır. Geleneksel dinî ahlâk terminolojisi, küresel çağın genel olarak seküler anlam alanı içinde belirleyici bir rol üstlenememektedir.

Böylece bu bölümün başında değindiğimiz paradoksal durum bir bakıma küresel bir soruna dönüşmektedir. Geleneksel ahlâk anlayışlarına bakarak ne olduğunu bildiğimiz ahlâk, küresel çağın yeni zaman ve mekân anlayışları karşısında ne olduğunu pek de bilemediğimiz bir hususa dönüşmektedir. Bu sorunun, görebildiğimiz kadarıyla, klasik metafiziksel düşüncenin *aynılık* ya da *özdeşlik* kavramı ekseninde geliştirdiği ahlâk felsefelerine karşın, küresel çağın *farklılık* ya da *ötekilik* kavramı üzerinde ahlâkın yeniden ele alınması talebiyle ilgisi vardır.

Buraya kadar yaptığımız analizler ve tartışmalar hatırlandığında, klasik ahlâk felsefelerinin önemli bir kısmının insanın ya da ahlâkî doğruların özdeşliği ya da aynılığı ekseninde geliştirildiğini farkedebiliriz. Bu duruma en iyi örnekler olarak, Sokrates ve Eflâtun'un seçkinci idealist ahlâk anlayışı, klasik çağların mitos eksenli kahraman ahlâkı, Kant'ın evrensel ahlâk anlayışı, pozitivizmin ahlâkı öznel yargılar olarak tek bir kategoriye indirgemesi, kendilerini metafiziksel ve kozmoloji temelinde anlayan geleneksel dinî ahlâk anlayışları verilebilir. Buna karşılık küresel çağın felsefesi olarak ele alınabilecek postmodern düşüncenin *farklılık* ya da *ötekilik* kavramları üzerinden dünyayı yeniden anlamlandırma çabaları ister istemez ahlâk felsefelerinin bu kavramlar üzerinden yeniden tartışılmasına yol açmaktadır. Küresel çağın, farklılıkların birbirlerini yok etmeksizin bir arada yaşamak zorunda kaldığı bir çağ olması, günümüz ahlâkî düşüncesinin *özdeşliğin farklılık ya da ötekilik üzerine hâkim olmasını* var-
sayan geleneksel ahlâk anlayışlarını sorgulamasına sebep olmaktadır.

Bu sorgulamanın en belirgin olarak Emmanuel Levinas, daha sonra Jacques Derrida, Michel Foucault, Paul Ricoeur ve Hans G. Gadamer gibi filozoflar tarafından gerçekleştirildiğini görmekteyiz. Bu filozofların ortak denebilecek vurgusu, ahlâkın ancak farklılık ya da ötekiliğin ontolojik olarak kabulüyle mümkün olabileceğidir. Bir diğer deyişle, ahlâk ancak başkasının varlığını insanın kendi kavramsal dünyasına indirgememesiyle yani özdeşliğin farklılığa tahakküm etmemesiyle mümkün olabilir. Bu yüzden ahlâkî bilincin küresel çağda karşılaştığı en kritik sorun, bütün insanlara ahlâken yaklaşırken bunun tüm insanları tek bir ahlâkî perspektifin (özdeşliğin) içine yerleştirmeksizin nasıl başarılabileceğidir. Diğer bir deyişle sorun, farklılıkların ontolojik karakterine yönelirken, her daim farklılığa açık kalırken, bu farklılıkları yok etmeyecek bir ortak ahlâkî zeminin nasıl mümkün olabileceğidir. Zira insanlar arasında ortak ahlâkî zeminin belirlenmesi aynı zamanda farklılıkların ontolojik boyutuna bir müdahaleye yani belli bir özdeşliğin farklılıklara belli oranda dayatılmasına yol açmaktadır. Bu ise kimi filozoflarca farklılıkların özgürlük ve sorumluluk alanına ahlâk adına bir müdahale olarak yorumlanmaktadır.

Ahlâk hermenötiği, bu sorunlar karşısında bir yol bulma çabasında olan, ancak önceliği bu sorunları ve soruları anlamaya veren bir beşerî etkinlik olarak durmaktadır. Diğer bir deyişle, ahlâk hermenötiği toplumsal ethosun anlam ve değerini yani insanlara ahlâkî ortam içinde ne yapması gerektiği noktasındaki yol gösterici rolünü göz ardı etmeksizin, ahlâkî sorunların anlamını keşfetme çabasıdır. Zira ahlâk,

en temelde bu dünyayı anlamlandırma faaliyetidir ve bu yeni anlamlandırma çabası ancak geleneğin (dilin) bize kadar getirdiği anlamlı dünyadan hareketle mümkün olabilir. Kısacası ahlâk ancak bize dil içinde verilmekte olan dünyadan hareketle söz konusu olabilir.

Farklılık ya da ötekilik denilen ontolojik gerçeklik ancak dilin imkânları içinde açığa çıkmakta, görünür olmakta olan dünya sayesinde yakalama şansına eriştiğimiz bir gerçekliktir. Elbette dil ya da diller bize tamamen özdeş olan bir dünyayı sunmamaktadırlar. Aksine bu dünyanın çok farklı boyutları ya da perspektifleri farklı diller içinde açığa çıkmaktadır. Ancak yine de farklı dünya algıları arasındaki mesafe dil sayesinde aşılabilmektedir. Bu yüzden ahlâkın *olması gereken* kategorisinde normatif biçimde ele alınması ahlâkın yalnızca bir boyutunu ön plana çıkarmaktadır. *Olmaması gereken* kategorisi, doğal olarak, özdeşlik kavramı ekseninde anlaşılan ve farklılıkları belli ölçüde bastıran bir yaklaşıma yol açmaktadır. Buna karşın her ahlâkî normatif ilkenin varlığının ve anlaşılmasının ancak dilin ya da dillerin sahip olduğu imkânlar içinde ortaya çıkan dünyalara bağımlı olması zaten özdeşliğin gerisinde bir şekilde farklılığın yer aldığına işaret eder.

Ahlâkın evrenselliğini, bu açıdan bakıldığında, belli bir ahlâkî kurallar setinin her yerde aynılığı şeklinde özdeşlik kavramı ekseninde anlamak doğru görünmemektedir. Aksine, bu tabir diller içinde açılmakta olan dünyaların farklılığı ve çoğulluğuna rağmen ahlâkın her bir dil dünyasında kendine yer edinebilmesi anlamına gelmektedir. Belki bu durum sebebiyle ahlâk anlayışları arasındaki farklılık,

ahlâkın dogmatik bir yapı haline gelmesini engellemekte ve ahlâkın sürekli kendisini revize eden bir açık uçlu düşünme eylemi olarak kalmasını sağlamaktadır. Sonuçta ahlâkın normatifliği, ahlâkın bize sadece yol göstermekle kalmaması ve aynı zamanda yol gösterme eylemi üzerinde yeniden düşünmemize yol açması anlamında çift yönlü hale gelir. Diğer bir deyişle, ahlâkî kurallar değerlerini bize sadece değerli olanı göstermekle kazanmazlar. Aynı zamanda onlar kendilerini sorgulamamızı sağlayarak *değer* dediğimiz şeyin katılaşmasını, donuklaşmasını, bir objeye dönüşmesini engellerler. Böylece ahlâkî bilinç, aynı zamanda kendisini, kendi değer algılarını, kendi ahlâk ilkelerini sorgulayan bilinçtir. Zira kendisine açık olmayan bir bilincin başkasına açık bir ahlâkî bilince dönüşme şansı yoktur.

Erasmus, “Pax loquitur” (Barış konuşur) diye başladığı *Querela Pacis* (Barışın Sitemi) adlı eserinde “barış”ı insanlara konuşan bir karaktere dönüştürür. Böylece tabiatı itibariyle soyut, kendisini gizleyen ama bir o kadar da bireysel ve toplumsal düzeyde dolaylı olarak tecrübe edilebilir olan barışın bu şaşırtıcı görünümünün metaforik olduğuna atıf yapar. Bir diğer deyişle içinde olduğumuz zaman anladığımız ama kendisini kuşatamadığımız için kavrayamadığımız *barışın* ontolojik düzeyde metafora dönüştüğüne dikkat çeker. Konuşurken gizlenen (susan), gizlenirken (susarken) konuşan barış ile paralel boyutlara sahip “sağlık” da karşımıza bir metafor sorunu olarak çıkar. Fisagor, Empedokles, Alkmeon, Hipokrat, Demokritos, Galen, Râzî, İbn Sînâ gibi filozof-hekim geleneği içinden çıkarak günümüze erişen uzun tıp tarihi kendisini temelde “Hastalık konuşur” şeklinde formüle edebileceğimiz bir metaforun etrafında konumlandırmıştır. Bu yüzden “Sağlık konuşur” şeklinde formüle edebileceğimiz bir metaforun ne anlama geldiğini tıp tarihine referansla anlamak pek mümkün görünmemektedir.

Belki de bu metaforun anlamı tıbbî düşünme ve araştırma alanını aştığı için, antik Yunan ve Ortaçağ düşüncesinde “tıp teolojisi” ve “tıp metafiziği” diye adlandırılabileceğimiz düşünme biçimleri ortaya çıkmıştır. Tanrı Apollon, Homer’in anlattıklarına bakılacak olursa, hem sağlık hem de hastalık tanrısıdır. Hastalık, insanlara ceza olsun diye Apollon’un yukarıdan gönderdiği bir şeydir. Buna paralel olarak İlkçağ’da *demon* yani “kötü ruh”, Ortaçağ’da şeytan ve cinler, hastalığın sebebi olarak tıp teolojisinde yerlerini almışlardır. Tales ile birlikte felsefî (kavramsal) düşüncenin yeşermeye başlaması bir süre sonra Fisagor, Empedokles gibi düşünürlerin elinde tıp metafiziğinin ortaya çıkmasına yol açmış görünüyor. Bu düşünürlerle göre, kâinat ya da varlığı oluşturan temel unsurlar arasındaki uyum ve denge, mikro düzeyde insanda sağlık dediğimiz denge ya da iç barışın oluşumuna yol açmaktadır.

Fisagor’da tek ve çift sayılar arasındaki uyum, Alkmeon’da sıcak-soğuk, acı-tatlı, yaş-kuru gibi zıtlıkların dengesine dönüşür. Empedokles’te hava, ateş, toprak ve su şeklindeki makro unsurlar insan bedeninde kan, sarı safra, kara safra, balgam şeklinde mikro yansımalarla dönüşür. Kabaca gözlemlediğimiz kadarıyla tıp metafiziğinin bu makrokozmetik temel unsurlara dayalı mikrokozmetik sağlık (humoral tıp) anlayışı Ortaçağ İslâm (*ahlât-ı erbaa*) ve Batı tıp düşüncesinde etkisini sürdürmüştür.¹

Kuşkusuz tıp metafiziği yalnızca bahsettiğimiz kültürlerde ortaya çıkmış bir husus değildir. Uzak-doğu düşüncesinde *Ying-Yang*, Kanada yerlilerinde *evren döngüsü* ya da *teker* ve Afrika sakinleri arasında “*gök*” (*tanrılar*) ve “*yer*”in (*dünyevî unsurlar*)

uyumu anlayışı, sağlık ve hastalığı evrensel armoniye dayalı olarak izah etmeye çalışan bütüncül yaklaşımlar olarak halen varlıklarını kısmî ölçüde de olsa sürdürmektedirler. Bu tarihsel ve kültürel örneklerle dikkate sunmak istediğimiz temel husus, sağlık dediğimiz fenomenin *bütünden* hareketle anlaşılacak *bir* (tikel) gerçeklik olarak kabul edilmesidir. Ancak tıp metafiziği gerçekte bizi yukarıda formüle etmeye çalıştığımız “Sağlık konuşur” ve “Hastalık konuşur” şeklindeki iki ayrı metaforun gerisine -sağlık ve hastalığın sıfır noktasına- götürebilir mi?

Yukarıdaki kısa örneklerden anlaşılacağı üzere “tıp metafiziği” diye adlandırdığımız düşünme biçimi, tecrübe alanımız içindeki sağlık ve hastalık fenomenlerinin gerisinde temel, düşünülebilir, makro unsurların bulunduğunu ileri sürerek söz konusu metaforların gerisine gitmeye çalışmaktadır. Bu yaklaşıma göre sağlık ve hastalık, insan bedeni ve ruhunun kâinatın temel uyum ya da dengesine paralellik arzetmesi ya da etmemesi durumudur. Yine bu yaklaşım, insanın sağlık ve hastalık durumunda kâinatın (bütün) aynı şekilde kalmaya devam ettiğini varsayar. Böylece tıp metafiziği temel yaklaşımını *ideal* ya da *mükemmel* bir sağlık varsayımına dayanır. Zira mantıksal olarak bakıldığında, kâinatta böylesi bir *uyum* ya da *dengeyi* metafiziksel düzeyde bilebilmek *ideal* yani *mükemmel* bir zihin ve beden sağlığını gerektirmektedir. Ancak kim ideal veya mükemmel bir zihin ve beden sağlığı içinde olduğunu kendisine ve bütün insanlara evrensel düzeyde nasıl kanıtlayabilecektir?

Bu soru, klasik Yunan ve Ortaçağ İslâm düşünce tarihi içinde iki farklı anlatıya ironik biçimde atıfta

bulunmaktadır. Demokritos, hayvan kadavralarını uzuvların yapısını ve işlevini incelemek amacıyla parçalara ayırmaya (*teşrih*) başladığında, komşuları bu çabayı bilimsel araştırmayı aşan bir tür delilik işareti olarak yorumlarlar ve Hipokrat'ı onu tedavi etmesi için davet ederler. Hipokrat, Demokritos ile uzun uzun konuştuktan sonra Abdera ahalisine, Demokritos'un akıllı bir bilge olduğunu ve kendilerinin ondan daha deli olduklarını söyler.² Klasik İslâm filozofları arasında kabul gören anlatıya göre, filozoflardan oluşan bir toplum ya da şehirde hukuk ve tıp insanlarına gerek kalmayacaktır. Zira filozof, kâinattaki denge ya da uyumu kavramsal (ideal) düzeyde bilen ve buna uyum sağlayarak hep sağlıklı kalan kişidir. Bu yaklaşım, bir yönüyle, cennet tasvirlerinde ortaya çıkan ideal zihnî ve bedenî sağlık anlayışını çağrıştırmaktadır.

Dikkat edilecek olursa, ilk anlatıda halk bir filozofu deli olarak suçlarken, ikinci anlatıda filozofun ideal sağlığı bilebilecek ve bunu gerçekleştirebilecek biri olduğu dile getirilmektedir. Birbirine zıt iki "filozof" imgesi, aynı zamanda tıp metafiziğinin temel sorununa da dikkat çekmektedir: İdeal veya mükemmel zihin ve beden sağlığı nedir? Bu düzeyde bir sağlığın bilinmesi nasıl mümkündür? Şayet zihin ve beden sağlığına/rahatsızlığına göre insanın kendisine ve dünyaya bakışı kaçınılmaz olarak dönüşüyorsa yani sağlık ve hastalık durumuna göre dünyanın anlamı ve tezahür biçimi insan için değişiyorsa, insan kendi varoluşundaki bu dönüşümlerden bağımsız olarak makrokozmosmik uyumu metafiziksel düzeyde nasıl bilebilecektir?

Bu sorularla işaret ettiğimiz husus, tıp metafiziğinin *bütünden bire* tek yönlü düşüncesinin temelde tersini yani *birden bütüne* doğru bir düşünme tarzını gizlice varsaydığıdır. Bir başka deyişle, evrende zıtlıkların âhengine dayalı tıp metafiziği açıkça dile getirilmeyen, beşerî alanda ideal bir zihin, ruh ve beden sağlığını varsaymakta ve bu varsayım üzerinden teori üretmektedir. Böylece tıp metafiziğinin “Sağlık konuşur” ve “Hastalık konuşur” şeklinde formüle ettiğimiz metaforların gerisine gidemediğini, yalnızca bu metafor ekseninde dönüp dolaştığını ileri sürebiliriz.

Bu durum, burada inceleme konumuz olmamakla birlikte, Ortaçağ İslâm toplumlarında tıbbın meşrulaştırılması ve reddedilmesine dair tartışmaların anlamı üzerinde yeniden düşünmeye yol açabilir. Kazâ ve kader tartışmalarının bir sonucu olarak özelde tıbbî müdahalenin genelde tıp biliminin şer’î olup olmadığı sorusu zihinleri kurcalayınca bir taraftan “nebevî tıp” anlayışının ve diğer taraftan “tıbbî müdahalenin Allah’ın ezelde belirlediği kadere karşı çıkmak olduğu”na dair inancın savunucularının toplumu etkilemeye çalıştıkları görülmektedir.

Tıp metafiziğindeki makrokozmos ve mikrokozmos arasındaki ilişki böylece Allah’ın ezelî takdiri ve insan sağlığı-hastalığı arasındaki ilişki şeklinde yeni bir tıp teolojisine dönüştürülmüştür. Nebevî tıp bağlamındaki eserler, sağlık ve hastalığı temelde Allah’ın bir iradesi ve faaliyeti olarak görmekle birlikte onun fiziksel-ahlâkî sebeplerine ve boyutlarına da dikkat çekmektedirler. Buna karşın tıp bilimini tamamen inanca aykırı görenlerin konuyu

yalnızca teolojik düzeyde (kadercilik) ele aldıkları farkedilmektedir.

“Tıp teolojisi” olarak adlandırdığımız bu yaklaşımlarda da tıp metafiziğindeki temel gizli varsayım faaliyet halinde görünmektedir: İnsanlar teolojik düzeyde sağlık ve hastalığı ele alırlarken peşinen kendi ruh ve beden, sağlık ya da rahatsızlıklarını hareket noktası haline getirmektedirler. Ancak bir sonraki adım, bu hareket noktasını gizleyecek şekilde *bütünden bire* yönelmektedir. Böylece sağlık ve hastalık gibi insan varlığının iki temel tarzını, hastalık ve sağlığın söz konusu olmadığı bir evrensel düzeyden hareketle açıkladıklarını varsaymaktadırlar.

Bütün bu analizlerle insanların tecrübe ettikleri sağlık ve hastalık durumunun ötesine gidemediklerine, bu yüzden sağlık ve hastalığın en temelde bizi kendi içlerinde tutan ontolojik metaforlar olarak kaldığına işaret etmekteyiz.

Tıp hermenötiğini bizim için anlamlı ve önemli kılan husus, insan varlığının iki farklı tezahür tarzı olarak sağlık ve hastalığın daima bizler için metafor sorunu olmaya devam edeceğini farkettilmesidir. Bu bağlamda tıp hermenötiğinin itiraz ve eleştirisi yalnızca tıp metafiziği ve teolojisine değil, aynı zamanda Descartes sonrası ağırlık ve etki alanını gittikçe genişleten ve modern klinik tıp dünyasının genel sorunu haline gelen tıp fiziğinedir.

Tıp fiziğini Descartes ile birlikte ele almaya başlamak yaygın bir tutum olsa da, en geride Hipokratçı tıp anlayışının bulunduğunu söylemek pekâlâ mümkün görünmektedir. Zira Hipokrat veya Hipokratçı tıp insanların tıp teolojisine bir tepki olarak *hastalıkları tabiattan* hareketle ele almaya başladıkları

bilinmektedir. Buna göre hastalık, tanrı ya da tanrıların bir cezası ya da demonların bir müdahalesi değil, insan bedeninin kendi içindeki bir dengesizlik ya da düzensizlik sorunudur.³ Şayet bir cezadan söz edilecekse, bu ancak insanın tabiata karşı çıkmaya çalışmasının bedeli olarak anlaşılmalıdır. Hipokrat tıp geleneğinin, hastalığı gökyüzünden yeryüzüne indirmesi yani yalnızca tabiatı referans noktası olarak kabul etmesi genelde modern tıbbın başlangıcı olarak kabul edilir.

Descartes'ın yaptığı ise insan bedenini kendi içinde işleyen bir makine gibi kabul etmektir. Descartes fiziği ve sonrasında Newton'un mekanik dünya anlayışı modern tıp bilimine genel karakterini verecektir: Tıp fiziği yani insan bedenini fizik temelinde mekanik bir süreç ya da naturalistik işaretler sistemi olarak anlama. Tıp biliminin, kendisini materyalist ve pozitivist felsefelere dayandırmasıyla *sağlık, hastalık, rahatsızlık* gibi temel kavramların anlamı, somatoloji, psikiyatri, farmakoloji anlayışı, doktor-hasta ilişkileri ve en genelde hasta-hastane ilişkileri yeni boyutlar kazanacaktır.

Bu boyutların en dikkat çeken, tıp fiziğinin kendisini birtakım ayrımlar içinde bir alana hasretmesidir. Söz gelimi hastalık (*disease*) ile rahatsızlık (*illness*) arasında ayırım yapılması ve klinik tıbbın, tıp fiziği perspektifi içinde, kendisini yalnızca hastalıkla sınırlaması. Buna bağlı olarak hasta ile hastalık ve doktor ile hastalık arasında ayırım yapılması. Acaba bu ayrımlar ne anlama gelmektedir ve ne ölçüde mâkul ayrımlardır?

Klinik tıp, tıp fiziği yani materyalist-pozitivist perspektif içinde, kendisine yalnızca *matematiksel*

olarak ölçülebilirliği ve kanıta dayalı teşhis-tedavi yöntemlerini kriter olarak kabul edince, hasta bedeni kaçınılmaz olarak kendi içinde parçalara ayrılabilir bir mekanik ilişkiler ağı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu, hasta bedeninin hastanın kendi benliğinden, bilincinden, hayat tarzından bağımsız *yaşayan bir şey* olarak ele alınması anlamına gelmektedir. Böylece hastanın yaşadığı, tecrübe ettiği, benliğini kendisinden hareketle algıladığı *beden (lived body)* ile doktorun analiz ettiği, matematiksel ölçüm konusu haline getirdiği *beden (living body)* ayrışmaya başlamaktadır. Kısacası hastanın *rahatsızlık (illness)* perspektifinden algıladığı beden ile doktorun *hastalık (disease, illet)* perspektifinden ele aldığı beden arasında ciddi bir ayırım ortaya çıkmaya başlamıştır. Artık doktoru ilgilendiren şey, hastanın dünyasının bir parçası olarak var olan beden değil, kendi analiz yöntemleri karşısında bir nesne ya da pasif bir varlık olarak duran bedendir.⁴

Her iki beden anlayışı arasındaki farkı Heidegger'in perspektifinden hareketle dile getirmek isabetli olacaktır. Heidegger, doktorun teşhis ve tedavi konusu olarak gördüğü cismanî bedenin sınırının deri (cilt) olduğunu, buna karşın insanın doğrudan tecrübe ettiği bedeninin ise *ekstatik* olduğunu söyler. Yaşantı konusu olan *ekstatik beden*, "ekstatik" kelimesinin işaret ettiği üzere, dışarıya taşan, yani insanın içinde yaşadığı dünya içindeki mekânlar, zamanlar, olaylar, günlük pratiklerle etkileşim içinde olan, bir bakıma birbirinden çok farklı unsurlar ile birlikte *örülmekte olan* bedendir.⁵

Bu sebeple hastanın kendi zihninde ya da bedeninde tecrübe ettiği rahatsızlıkla (*illness*) doktorun

teşhis ve tedavi süreci içinde kendisine konu haline getirdiği hastalık (*disease*) aynı anlama gelmemektedir. Rahatsızlık, hasta için yalnızca bir acı, ağrı ya da travma sorunu değil, belki bundan daha önemli olarak onu gündelik hayatından, ileriye yönelik tasarımlarından, sosyal ilişkilerinden, hatta kendi bedeniyle olağan ilişkisinden koparan sosyopsikolojik-somatik bir sorundur.

Buna karşılık klinik tıp için hastalık, özellikle günümüzde “geleneksel” kelimesiyle dile getirilen ve geçtiğimiz asrın sonlarına kadar büyük oranda etkin olan tıp fiziği perspektifine göre, hasta bednine ait olan bir şeydir yani “o” kelimesiyle gösterilebilecek bir nitelik, sıfat ya da durumdur. Ancak bu yaklaşım, ister istemez hasta bedenini hastalığın kendisinden hareketle görülebildiği bir tür pencere imgesine ya da, Richard Baron’un metaforuyla, hastalığı dışarıya yansıtan bir tür “yarı saydam ekrana” dönüştürmektedir.⁶

Klinik tıbbın, tıp fiziği perspektifi içinde, hasta bedenini *kendi başına* bir şey olarak ele alması sadece bedensel rahatsızlıklarla sınırlı değildir. Nöroloji ve hatta psikiyatri, materyalist felsefeye dayandığı sürece, zihnî rahatsızlıkların tedavisinde bilinci ve duyguları bir şey olarak ele almaktadır. Böylece beden, klinik tıp için, kendi içinde karmaşık bir ilişkiler ağına sahip natüralistik ya da fiziksel işaretler sistemi haline gelir. Yapısalcı felsefenin diliyle söylersek, bu semiyotik alanda her bir işaret bir başka işarete referansta bulunarak anlam kazanır. Belki bu yüzden, klinik tıbbın kanıta dayalı ve matematiksel olarak ölçülebilir bir olgu olarak gördüğü *hastalık* yalnızca beden semiyotiğinin bir parçası olarak

kalmamakta, belki tersinden bütün bedeni hastalığın anlamının kavranmasını sağlayan bir boyuta indirgemektedir. Kısacası, bedenin kendisi hastalığın bir parçasına dönüşmektedir.

Böylece klinik tıbbın kendisini sınırladığı bir başka ayırım ortaya çıkmaktadır: Doktor-hastalık ayırımı. Yukarıda genel yaklaşım tarzını kabaca özetlemeye çalıştığımız tıp fiziği, bedeni kendi içinde bir işaretler sistemine indirgediğinde ve bunu matematiksel olarak ölçülebilir, kanıta dayalı teşhis yöntemi içinde yaptığında ister istemez doktorun kendisi de hastalık (*disease*) karşısında nötr bir pozisyonda kalmaktadır. Burada “nötr” kelimesiyle hasta ve doktor arasında herhangi bir empati olmadığı şeklinde doktor-hasta ilişkisi bağlamına atıf yapmamaktayız. Söylemek istediğimiz şey, doktorun kendi becerisi, bilgisi, öngörüsü, tahminleri, sezgisini yani *tıbbî akıl yürütme (medical reasoning)* sürecinin de büyük oranda *kendine özgülük* ya da *orijinallik* vasfını yitirmesidir. Kısacası “nötr” kelimesi doktorun tıp fiziği perspektifi içinde bir tür teknisyen ya da mekanikçi durumuna düşmesi sebebiyle kendisini bir anlamda *genelleştirmesine* işaret etmektedir. Burada ortaya çıkan en büyük sorun, Hipokrat sonrası anlamını asırlar boyunca sürdürmüş olan *doktorun eli* tabirinin de gittikçe ortadan kalkması, *tıbbî dokunma* kavramının buharlaşmasıdır.

Doktorun eli tabirinin anlamı, özellikle Türkiye’de kabaca gözlemleyebildiğimiz kadarıyla 1990’lı yıllara kadar tatbik edildiği şekliyle, basitçe doktorun teşhis amacıyla hastalık bölgesine elini dokundurmasından ibaret değildir. Felsefî anlamıyla o, doktorun tıp anlayışını sembolize eden ve belki tıbbî

tercihini yansıtan bir fenomendir. Zira Descartes sonrası tıp, kendisini materyalist-pozitivist tıp fiziği perspektifi içinde, bir *bilim* olarak görmeye başladıığında, aynı zamanda Hipokrat tıp geleneğinden kendisine uzanan tarihi içinde bir ciddi kırılmaya yol açmıştır. Zira Hipokrat tıp geleneği içinde gelişen klasik tıp tarihinde tıp, temelde bir bilim değil, *pratiktir*.

Her şeyden önce klasik tıp geleneği, kendisini sağduyuya dayalı, ahlâkî bir pratik olarak görmüş ve bu yüzden tıbbı daha ziyade “iyileştirme sanatı” olarak nitelemiştir. Burada “sanat” kelimesinin kullanımı, elbette günümüzde *sanat* kavramından oldukça farklıdır. Belki en büyük fark, Gadamer’in dikkat çektiği üzere, *sanatın* bir kavram olarak kendisini *tekne* ve *poiesis* yani bir nesnenin yapımı ve üretimi olarak kavramasıdır. Söz gelimi bir ressam ya da heykeltıraş sanat eserini *yapar ve üretir*. Buna karşılık doktor ya da hekim amaçladığı şeyi yani sağlığı *tekne* ve *poiesis* anlamında yapıp üretmez. O sadece tabiata yani hastanın bedenine, sağlığına yeniden kavuşması için uygun görünen bir teknikle yardımcı olmaya çalışır. Bu sebeple hasta sağlığına kavuştuğunda *sağlık* doktora değil, hastaya ait bir gerçeklik olarak tezahür eder.⁷

Sağlık, bu bağlamda, *genel geçer bir durum* değil, *belli bir insanın sağlığı* olarak kendine özgü (bireysel) beden ya da tabiata referansta bulunduğu için, klasik tıp geleneği, doktor ve hastası arasında *bir ve bütün* bağlamında cereyan eden gerilimi her zaman dikkate almıştır. Her ne kadar klasik tıp geleneği *bütün* diye gördüğü evrensel unsurlara dair *tümel bilgiyi* özel duruma tatbik edilmesi gereken bir husus olarak kabul

etse de, hâlâ doktorun karşısında duran *bir hastanın* rahatsızlığının teşhisini genel bilgi ile peşinen kavramamayacak sorun şeklinde ele almaktadır.

Buna göre, doktor hastasına genel doğrularla yetinerek yaklaşamaz; aksine genel içine yerleştiremeyecek özel durumları kavramak durumundadır. İşte yukarıda *doktorun eli* metaforuyla kastedilen husus doktorun tümel ve tikel arasındaki boşluk ya da mesafeyi kendi feraseti, sezgisi, konuya özel düşünebilme yeteneği, genel bilgileri sayesinde aşabilmesidir. Kısacası, *doktorun eli* metaforu, doktorun her bir hastası karşısında tamamıyla bir başka zaman tekrarlanamaz ve böylece genelleştirilemez yani bilim haline getirilemez olan *orijinal tıbbî düşünme-teşhis-tedavi sürecini* dile getirir.

Buna karşılık, tıp kendisini Descartes-Newton fiziğine dayalı olarak, bir *bilim* olarak kabul etmeye başladığında dikkatini *özel, tekrarlanamaz, orijinal* olandan ziyade *genel, kanıtlanabilir, her zaman aynı şekilde ölçülebilir* olana vermeye başlamış görünmektedir. Bu durum, felsefe ve tıp çevrelerinde halen tartışma konusu olan “Tıp bir bilim midir yoksa pratik midir? Şayet her ikisi birden ise *bilim* ve *pratik* kavramları nasıl yan yana getirilebilecektir?” şeklinde bir ikilemin oluşumuna da yol açmıştır. Bize doğru görünen yaklaşım, tıbbın (burada klinik tıbbı anlamaktayız) haddizatında bir bilim değil, bilimsel verileri kullanan bir pratik olduğu şeklindeki yaklaşımdır. Zira medikal pratisyenler yani kliniklerde hasta tedavisiyle uğraşan doktorlar kaçınılmaz olarak tabiat bilimcilerinden çok farklı bir akıl yürütme tarzına yönelmek zorundadırlar.

Bu zorunluluğun sebebini belki İngilizce “*reification*” (cisimleştirme), “*concreteness*” (somutluk) kelimeleriyle veya Whitehead’in “*misplaced concreteness*” (yanlış konumlanmış somutluk) tabiriyle dile getirdiği bir akıl yürütme hatasına (*fallacy*) dikkat çekerek göstermek yararlıdır. Bu hata, birtakım istatistik verilerini ya da genel bilgileri somut, tikel gerçeklik ya da *olgu* gibi kabul etmekle ortaya çıkar. Tabiat bilimleri daima genel geçer bilgilere ulaşma amacındadır. Ancak tıp, bilimin kendisine sağladığı genel bilgileri tikel bir hastalığın anlamını belirleme, teşhis ve tedavi sürecinde bir “olgu” gibi kabul ettiğinde kendisini bilim gibi görmenin yol açtığı mantık hatası içinde bulabilecektir. Zira genel bilgiler her zaman yalnızca genel bilgilerdir ve asla doktorun karşısında duran tikel bir hastanın rahatsızlığını ortaya çıkarmak için yeterli değildirler. Dahası onlar aynı hastalığın farklı zamanlardaki tezahürlerini belirlemek için de yeterli değildirler. Her hasta, ayrı bir hastadır ve onun zihinsel-bedenî gerçekliği ile içinde hayatını sürdürdüğü fiziksel-sosyolojik-kültürel ortamı arasında bir başka hastanınki ile tamamen özdeşleştirilemeyecek bir *farklılık* yani *orijinallik* söz konusudur.

Bu durum, tıp fiziği perspektifi içinde kendisini bilim olarak görme çabasına rağmen modern tıbbı, ister istemez çok farklı bir düzlemde düşünmeye zorlamaktadır. Bu düzlemi, daha önce yapısalcı felsefe açısından dile getirdiğimiz semiyotik (işaretler) düzlemin ötesinde, bir anlatı (*narrative*) düzlemi olarak ele almakta yarar vardır. Kuşkusuz modern tıp, tabiat bilimlerinin verilerini kullanırken aynı zamanda kanıta dayalı teşhis ve tedavi yöntemini

mümkün olduğu kadar sürdürmek durumundadır. Ancak yukarıda hastanın bireyselliği bağlamında hastalığın orijinal (farklılık) karakterine atıf yapmamızdan da anlaşılacağı üzere, tıbbî düşünmenin kendi hareket noktasının ancak bir varsayım ya da ön anlama (ön yargı) olarak iş göreceği açıktır.

Bunun anlamı kabaca şudur: Tıbbî düşünme doğruluğu tümel olarak kanıtlanmış olmasından ötürü her bir tikel duruma olduğu gibi tatbik edilebilecek bir hareket noktasına sahip değildir. Aksine her bir tikel durum, tümelin genel ve soyut karakterini aşan bir özel somutluğa sahip olduğu için her zaman tikel karşısında yeniden gözden geçirilmek durumundadır. Bir başka deyişle tıbbî düşünme her zaman karşılaşılabilecek özel somut durum karşısında şu ya da bu ölçüde revize edilebilecek bir varsayım ya da “ön anlama”yla (öngörü, önyargı) mâlûldür.

Karşılaşılan somut durum, salt fiziksel bir durum olmanın ötesinde, yaşayan bir şahıs olarak kendi dünyasına sahip bir hastanın rahatsızlığı olduğu için, hastanın kendi hastalığına dair söylemlerini ya da anlatılarını da içermektedir. Doktor karşısında hastanın kendi rahatsızlığını anlama ve anlatma tarzı ister istemez hastalığı hastanın sadece bedenine ait bir nitelik ya da durum olmaktan çıkararak onu dış yani sosyal ortamla ilişkilendiren bir düzeye sürükler. Belki bu yüzden hastalığın sosyolojik anlamıyla medikal anlamı arasında genel bir gerilim oluşabilmekte ve bu durum hasta ile doktor arasında kritik anlaşmazlıklara da yol açabilmektedir. Hastanın perspektifiyle doktorun perspektifi arasındaki farklılıktan ötürü zaman zaman anılan gerilimler ortaya çıksa da hâlâ hastalık/rahatsızlık

durumu doktor ve hastanın genel olarak paylaştığı bir gerçeklik olmaya devam edebilir.

Doktorun hastalık bağlamında yüzleştığı somut durum, ayrıca semptomları ve hatta semptomsuzluk durumunu içermektedir. Yunancada “araz, talihsizlik, başa gelen şey” anlamına gelen *semptom*, doktorun özel olarak beden düzleminde bir tür iz sürmesini, yani izler arasında yol alarak belli bir anlamlı anlatı oluşturabilmesini gerektirmektedir. Bu anlatının oluşabilmesi için doktorun fiziksel incelemeler ve gerektiğinde testler yapması söz konusudur. Bütün bunları içeren bir anlamlı anlatı oluşturabildiği zaman doktor bir hastalığı teşhis edebildiğini kabul eder.

Doktorun yüzleştığı somut durum, ayrıca teşhis edilen hastalığın tedavisi için doktoru *bir yol bulmaya çağıran gerçeklik* olarak belirir. Hastalık, tabiat bilimcinin karşısında pasif olarak durduğu varsayılan tabiattan farklı olarak doktoru, özellikle akut rahatsızlık durumunda, âcil olarak eyleme davet eder. Somut durumun kendine özgülüğüne uyum sağlayacak bir tedavi sürecini gerçekleştirmesi için ona seslenir, doktora konuşmaya başlayan bir ses ya da *kelime* olmaya başlar. Bu çağrıya kulak veren doktor, en uygun tedavi sürecini tasarlamak yani tedavi sürecini hem kendisine hem de hastasına mâkul gelen bir *plot* (hedef noktası, plan, kurgu) ekseninde bir anlatıya dönüştürmek durumundadır.

Son olarak doktorun hastası bağlamında yüzleştığı somut durum, doktor ve hastayı buluşturan beşerî dünyanın bütün gerçekliğine referansta bulunur. Doktor ve hasta asla boşlukta değil, beşerî dünyanın bir boyutunu (perspektif) temsil eden

linik ya da klinik benzeri bir ortamda karşılaşırlar. Yukarıda farklı boyutlarını belirlemeye çalıştığımız somut duruma ait bütün unsurları kendisinde toparlayan ve böylece hepsini doktor ve hasta için anlamlı hale getiren bu beşerî dünyadır ve onun bir boyutu olan klinik ortamdır. Bir başka deyişle klinik ortam, yalnızca bir teşhis-tedavi bağlamında doktor ile hastasının yüzleşme mekânı değil, daha geride o beşerî dünyanın farklı bir tezahür biçimi, bu dünyanın özel bir yorum alanı yani perspektifidir. Doktor ve hastanın yüzleşmesi esnasında, klinik veya klinik benzeri ortamın özel perspektifi, yukarıda değindiğimiz *somut durumun bütün boyutlarının* derlenip toparlanmasına yani bütüncül bir anlatı formunu kazanmasına yol açar.

Böylece doktor-hasta arasındaki ilişki içinde rol oynayan semiyotik-yapısalcı düzlem ile onu aşan anlatı düzlemi bu dünya ya da yorum alanı içinde ortaya çıkar. Burada kaydedilmesi gereken ilginç nokta şudur: Klinik tıp perspektifinde doktor-hastalık ayırımını temsil eden *semiyotik-yapısalcı düzlem*, doktorun hastalığı teşhis ve tedavi çabası esnasında kaçınılmaz olarak bir *anlatı düzleminin* oluşumuyla aşıldığında, doktor *anlatıyı belli bir plot* ekseninde kurgulayan kişi olarak bu anlatının bir parçası haline gelmektedir. Kısacası anlatı düzeyinde *doktorun bakış açısı* aynı zamanda “hastalık” dediğimiz hususun açığa çıkma sürecinin bir parçasına dönüşür. Bu durum bir bakıma *quantum* (parçacık) fiziğinde araştırmacının perspektifinin, açığa çıkan gerçekliğin bir belirleyici unsuru haline gelmesine benzemektedir.

Bu yaklaşım tarzımız ile tıp felsefesi alanındaki çalışmalarıyla tanınan Drew Leder'in "medikal metin" anlayışı arasında kısmî örtüşme ve ayrışmalar söz konusudur. Leder, doktor-hasta ilişkisinde dört ayrı metin formundan söz eder: a) Tecrübi (*experiential*) metin; b) Anlatısal (*narrative*) metin; c) Fiziksel ya da algısal (*perceptual*) metin; d) Enstrümantal metin.

Tecrübi metin ile Leder, hastanın kendi rahatsızlığına referansla semptom olarak gördüğü hususlara yüklediği anlamı, rahatsızlığı hakkındaki sosyal anlatıları yani klinik teşhis öncesi hastanın kendi durumuyla ilgili genel algısını kasteder. *Anlatısal metin* ile doktorun hastasının kendini ifade tarzına göre hastalığa ilk elde yaklaşmasına atıfta bulunur. *Fiziksel veya algısal metin* ile doktorun ilk pratik muayenesiyle elde ettiği bilgilere referansta bulunur. *Enstrümantal metin* ile kan tahlilinin ve x-ray türü makinelerin sunduğu verileri anlamaktadır. Leder bütün bu metin türlerinin *hasta olarak şahıs* (*person as ill*) hakkında bir öykü ya da genel bir anlatının parçası olduğuna dikkat çekmektedir.⁸

Bizim yaklaşımımız, Leder'in değindiği metin formlarına ilâve olarak, doktorun kendi ön anlaması yani ön yargısının işlevine ve "metin" dediğimiz şeyin, klinik tıp bağlamında yalnızca okunacak ya da yorumlanacak bir şeyden ibaret olmadığına dikkat çekmektedir. Leder, *metin* kavramını doktorun karşısında duran bir *nesne* gibi ele almaktadır. Oysa klinik tıp bağlamında metin, edebî (*literary*) ya da bilimsel (kognitif) metin kavramından belli noktada ayrışır. Bunlardan daha fazla olarak o bir bakıma ahlâkî normatifliği de içeren ve bu yüzden doktoru

hastalık karşısında sadece bilimsel değil, ayrıca ahlâkî bir duruş sergilemeye çağıran yani *konuşan bir metindir*. Bu sebeple hastanın bedeni doktor karşısında pasif bir bilimsel inceleme nesnesi değil, daha ziyade ahlâkî ve bilimsel boyutlara sahip bir eylem (tedavi) alanı oluşturur.

Bunlara ilâveten Leder, *hasta olarak şahıs* bağlamında farklı metin formlarının genel bir hikâyenin parçasına dönüştüğünü söylerken, doktor ve hastayı aşan yani her ikisini de buluşturan beşerî ortam ve bu ortamın bir perspektifi olan klinik mekânın semantik dünyasına değinmemektedir. Oysa doktor, *hasta olarak şahıs* ancak beşerî bir anlam dünyası içinde dile gelebilen bir gerçeklik olarak kavrayabilir. Bir başka deyişle, Kay Toombs'un sözünü ettiği doktor ve hastası arasında anlamlı bir ilişkinin kurulmasını sağlayan *hastalık gerçeği*⁹ ancak beşerî ortam ve onun bir boyutu ya da perspektifi olan klinik mekân içinde *paylaşılan bir gerçekliğe* dönüşür. Böylece tıbbî düşünme/akıl yürütme (*medical reasoning*) süreçlerinin tamamını ifade eden *reflektif düşünme* öncesinde (*pre-reflective*) doktor ve hastası, hastalık ekseninde birbirlerini yorumlarken karşılaşır. Bu son nokta, tıp hermenötiğinin kendi özel ilgi alanına da îmâda bulunur.

Zira andığımız bu reflektif öncesi safhada *sağlık, hastalık, rahatsızlık, doktor, hasta, iyileşme* gibi tıbbî karşılaşmaya yön veren en kritik kavramlar henüz klinik tıbbın sınırlayıcı, nesneleştirici, ötekileştirici düşünme biçimine mâruz kalmamış haliyle anlamlarını açığa çıkarırlar. Bu sebeple tıp hermenötiği, henüz klinik karşılaşma fiilen vuku bulmadan bu tür karşılaşmaları anlamlı kılan reflektif öncesi

ortamın ya da dünyanın anlamını araştırmayı amaçlar. Bu araştırmaya dayalı olarak fiilî klinik karşılaşma ve teşhis-tedavi-iyileşme süreçleri esnasında doktor ve hastanın perspektiflerinin ne boyutlarda kesiştiğini ve ayrıştığını anlamaya çalışır. Bütün bunlarla günümüz tıp dünyasının bir krizi olarak görülen materyalist-pozitivist tıp fiziği perspektifi içinde hastalık-rahatsızlık, hastanın dünyası-hastalık, doktor-hastalık gibi mekanik, nesneleştirici, ötekileştirici ayırımlarla ortaya çıkan klinik tıbbın *gayri insanîleşmesi (dehumanization)* sorununun nasıl çözümlenebileceği üzerinde fikir üretmeye devam eder. Kısacası tıp hermenötiğinin asıl sorunu klinik tıbbın insanîleşmesi ve anlamlı bir dünya olarak kalmasının her zaman nasıl mümkün olabileceğidir.

Böylesi bir sorunun anlaşılması ve çözüm üretilmesi için tıp hermenötiği reflektif öncesi safhaya yöneldiğinde kendisini kaçınılmaz olarak beşerî ortamın tarihsel-zamansal-dilsel karakteriyle yüzleşirken bulmaktadır. Zira modern tıp anlayışı içinde bizler genelde *sağlık* ve *hastalık* gibi kavramları soyutlanmış tıbbî düşünme modeli içinde anlama alışkanlığını edinsek de, diğer taraftan beşerî varoluşun iki tarzı olarak sağlık ve hastalığın aynı zamanda bir tarihsel, zamansal, dilsel bilinç sorunu olduğunun farkındayızdır. Kısaca söylersek, sağlık ve hastalık fenomenleri beşerî tarihin bir parçası olarak kendi anlatılarına ve tarihsel derinliklere sahiptirler.

Bu sebeple tıp hermenötiği sağlık ve hastalık fenomeninin felsefî, sosyal, tıbbî analizleri kadar tarihsel ve edebî yorumlanma tarzlarına da kulak vermek durumundadır. Zira insan sosyal-tarihsel-kültürel

bir varlık olarak klinik tıbbî müdahaleye konu olan hastalık ve rahatsızlık durumunu hâlâ klinik tıbbın teknik dünyasını aşacak şekilde *içinde yaşadığımız dünyayı* bir anlama tarzı olarak ele almaktadır.

Bu sebeple Hipokratçı klinik tıp anlayışı sağlık ve hastalığı, belki Homer'in anlattığı şekliyle mitolojik tanrı Apollon'un elinden çekip alarak yeryüzüne yani tabiatın kendisine ait gördü. Ancak bu durum daha sonra yahudi, hristiyan, İslâm dinî düşüncelerinde Tanrı'nın iyileştirici gücü anlayışı üzerinde radikal bir etki oluşturmadi. Zira hristiyan inancında İsa'nın "ilâhî şifa dağıtan eli" anlayışı, İslâm düşüncesinde Allah'ın isim ya da sıfatı olarak görülen *şâfi* (şifa verici) kavramı, Hz. Eyyûb'un hastalık karşısındaki sabrı, Hz. Peygamber'in tıbbî yaklaşımları bu dinlere mensup insanların bilincinde belirgin bir rol üstlenmektedir. Tasavvufî hikâyelerde, aşk öykülerinde *aşkın bütün olumsuz semptomlarına rağmen bir hastalık değil, varoluş sırlarına vâkıf olma* şeklinde ele alınması, yorumlanması gereken hususlardır. Fuzûlî'nin "Aşk derdiyle hoşem, el çek ilâcımdan tabîb" sözü bu noktada önemli görünmektedir. Kanûnî'nin "Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi" sözü sağlığın metaforik boyutuna özel bir referansta bulunmaktadır.

Özellikle Hristiyanlık ve İslâm arasında ciddi bir ayrılık konusu olan *fıtratın bozulması ve restorasyonu* sorunu, her ne kadar ilk elde metafiziksel görünse de, aynı zamanda tıp teolojisi sorunu olarak ele alınmaktadır. Zira her iki dinin düşünce tarihi içinde *hastalık* ve *günah* kavramları arasında zaman zaman bağlantı kurulmaktadır. Fıtratın bozulmasının aynı zamanda zihinsel, ruhsal ve bedensel bir

sorun olarak dışarıya yansıdığına dair genel kanaat söz konusudur. Zira her iki dinî düşünce tarihi, fıtratın bozulması sorununu beşerî ortam içinde gerçekleşen ahlâkî yaşantı tarzının arka planı olarak görmektedir. Böylece fıtratın bozulması ahlâkî hayatı etkiledikçe aynı zamanda yeme, içme, bedeni koruma gibi bir sürü hususta klinik tıp sorununa da yol açmaktadır. *Dua ve müzikle tedavi* konusu, tıp teolojisi kadar klinik tıbbın da yakın ilgi odağı haline gelmektedir.

Bütün bunların yanı sıra farklı ekonomi ve eğitim düzeylerine sahip halkın sağlık ve hastalığa dair algıları ve bu bağlamda kullandıkları kelime hazinesi yalnızca sosyal tıbbın değil, aynı zamanda tıp hermenötiğinin de ilgi alanı içindedir. Zira Herzlich'in dile getirdiği üzere belli bir toplumun sağlık ve hastalığa dair kullandığı dil, aynı zamanda bu insanların başkalarına yaklaşma tarzını yani dünyayı ve farklı insanları yorumlama tarzlarını da ifşa eder. Buna göre ekonomik ve eğitim durumu iyi olan insanlar sağlığı, hayatın kendi içindeki akışının doğal bir sonucu yani hayat ortamıyla insan varlığı arasındaki *uyum* olarak kabul ederken, durumu iyi olmayanlar sağlığı zorlu hayat şartları içinde üste çıkabilmek yani bir tür *şans ve talih* olarak görmektedirler. Buna göre ikinci kesim için hayat şartları, kendisine uyum sağlanacak bir husus değil, aksine insan sağlığını tehdit eden unsurdur.¹⁰

Yukarıda kısmen değindiğimiz hususlardan farkedileceği üzere, *sağlık* ve *hastalık* gibi kavramlar arka planda bir ontolojiyi ve dünya görüşünü varsayar. Bu yüzden sağlık ve hastalık bağlamında ele alınabilecek *hasta*, *doktor*, *rahatsızlık*, *beden*, *hastane*,

tedavi, iyileşme gibi kavramlar asla klinik tıbbın onları ele aldığı sınırlılıklar içinde tutulamazlar. Buna bağlı olarak sağlık ve hastalık fenomenlerini anlarken, *sağlık* ve *hastalık* kavramlarının işaret ettiği ontolojiye ve dünya görüşlerine eğilmek gerekmektedir.

Sonuç olarak, klinik tıp tarihi, yazımızın başında söylediğimiz gibi, kendisini daha ziyade “Hastalık konuşur” metaforu ekseninde konumlandırmış görünmektedir. *Sağlık* kavramının ontolojik arkaplanı fenomenolojik hermenötik bağlamında analiz/tasvir edildikçe çok muhtemelen tıp hermenötiği kendisini daha ziyade “Sağlık konuşur” metaforu ekseninde konumlandıracaktır. Bunun sebebi şudur: Klinik tıp belki sürekli hastalıklarla ve hastalarla yüzleşmesi sebebiyle *sağlığı* daha ziyade *hastalığın olmayış hali* şeklinde negatif açıdan tanımlamaktadır. Buna karşın tıp hermenötiği *sağlığı*, daha ziyade bir denge-uyum hali yani insanın kendi rutin pratik hayatını proje, plan ve eylemleri bağlamında sürdürmeye devam etmesi şeklinde bir süreç olarak ele almaktadır. Ancak kanaatimce tıp hermenötiğinin asıl rolü, hastalık/rahatsızlık durumunda insanın kendi bedenine, topluma, dünyasına yabancılaşma sorunu karşısında anlam sürekliliğinin sağlanması için bir reflektif bilinç geliştirmesidir.

Daha açık söylersek, modern toplumlarda rahatsızlık durumunda hasta insan iki farklı yabancılaşma sorununu aynı anda yaşamaya başlamaktadır. Birincisi az önce belirttiğimiz gibi, insanın kendi bedenine ve bedeninden hareketle gördüğü dünyaya yabancılaşmasıdır. Svenaeus bu yabancılaşma sorununu Heidegger’in terimleriyle *dünya içinde*

yuvasızlaşma ya da *yurtsuzlaşma*¹¹ olarak metaforik düşünceye transfer eder. İkincisi, modern klinik tıbbın, tıp fiziği perspektifi içinde hastalık-rahatsızlık, hasta-hastalık, hasta-doktor şeklinde ayırımlarla hastanın hayat dünyasını parantez içine alarak onu kendi bedenine, hastalığına, doktora, hastaneye, klinik muayene ortamlarına, tedavi süreçlerine vb. yabancılaştırmasıdır.

Tıp hermenötiğinin, kendisini “Sağlık konuşur” şeklinde dillendirdiğimiz bir metafor ekseninde konumlandırma çabası, bu sebeple her iki yabancılaşma sorunu içinde hastanın anlam dünyasının kesintiye uğramasını engellemeye mâtuftur. Modern klinik tıp, felsefî olarak söylersek, kendisini *süreksizlik* ya da *kesinti* olarak sunmakta ve hasta insanı bu kesinti ya da süreksizlik sorununa mâruz bırakmaktadır. Hayatın anlamının kesintiye uğraması, hastanın kendisini normalde ait olmadığı bir ortamda bulması, bu ortam içinde kendi sorunlarına yabancılaştırılması, ister istemez tıp hermenötiğinin modern klinik tıp anlayışına ciddi eleştiriler ve öneriler getirme imkânını da oluşturmaktadır. Hem doktorların hem de hastaların hayatın anlamındaki sürekliliğin kesintiye uğraması sorununu reflektif düzeyde farketmeleri, bu kesintinin kısmen giderilmesine ve modern tıbbın bir krizine dönüşen doktor-hasta ilişkilerinin anlamlı bir zemine oturtulmasına katkıda bulunabilecektir. Zira doktor-hasta arasındaki ilişki sorunu basit bir ahlâkî ya da empati sorunu değil, daha geride ontolojik-felsefî bir sorundur.

Hüsn-i Hat Hermenötiği

Hat sanatı (*hüsn-i hat*), bir yazı türünün sanat formunda tarihsel süreklilik kazanması anlamında, hem yazının hem de *estetik bilincin* dönüşümünü aynı anda dile getirir. Ortaçağ'da daha ziyade mimari mekânların dekoratif unsuru ve Kur'an nüshalarının üst düzey bir estetik zevk içinde tezahürü anlamında işlevsel olan hat sanatının daha sonra İslâm dünyasında gittikçe otonomlaşıma yolunda form kazandığını görmekteyiz. Bu bağlamda hat sanatı, Ortaçağ'da kendi dışında zaten anlamı olan mekânlara ve metinlere nispetle varlık kazanırken, otonomlaşıma ya da özerkleşme sürecinde mekânı kendisi teşkil eden, mekânın kendisine göre anlam kazandığı bir boyut kazanmaya başlamıştır.

Bu sebeple hat hermenötiğini tek bir kavramsal düşünme formu yerine, hat sanatının tarihsel sürekliliği içindeki dönüşümüne paralel olacak şekilde farklı kavramsal düşünme tarzları içinde ele almak uygun görünmektedir. Bu yaklaşım aynı zamanda yazıya dair estetik bilincin geldiği noktayı daha iyi farkedebilmek için önem arz etmektedir.

Ne var ki modern sanat yorumcuları ve tarihçilerinin, genel olarak, hat sanatını belli bir mânevî

ve tarihsel algı ya da dinî tecrübe dünyası içinde konumlandırıdıklarını görmekteyiz. Bu noktada en dikkat çeken iddialara göre, hat sanatı müslümanların, *tevhit* akîdesine uygun düşecek tarzda soyuta yönelmelerini ve görünür olan tabiatın gerisinde görünmez olan yasa ya da kozmik-mistik ilkelerin keşfini amaçlamalarını temsil etmektedir. Buna göre, hat sanatı Allah'ın yarattığı varlıkları ve hatta O'nun yaratma eylemini taklit etmekten kaçınarak, tek yaratıcının Allah olduğunu vurgulayan bir sanat tarzıdır.¹

Görebildiğimiz kadarıyla bu yaklaşım tarzı, hat sanatının özellikle Ortaçağ'da daha ziyade dekoratif amaçlı olarak kullanımı ve yazının (harfler) soyut karakterlerden ibaret olması şeklinde iki noktada kendisine dayanak bulmaktadır. Ancak hat sanatının hem gittikçe otonomlaşmaya başlaması hem de soyut karakterli harflerden teşekkül etmesiyle kozmik bir metafiziksel/mistik kurgu arasında ne tür bir rasyonel ilişkinin kurulabileceği sorusu karşısında bizde bu yaklaşım tarzının sorgulanması gerektiği kanaati uyanmaktadır.

Bu sorgulamayı yapabilmenin muhtemelen en uygun yollarından biri doğrudan hat sanatının belli bir eser formunda ne tür bir varlık kazandığını ve anlamını nasıl açığa çıkardığını araştırmaktır. Bunu yaparken zihinleri karıştırabilecek bazı hususları en başta birbirinden ayırmak gerekmektedir. Öncelikle modern ya da postmodern tarzdaki hat çalışmalarını şimdilik bir tarafa koyarak, geleneksel dünyada *hat sanatı* tabirinin anlam alanına dikkat çekmeliyiz.

İlk olarak hat sanatı, bir yazı sanatı olduğu için, sürdürülebilir, değişik kompozisyonlarda (*istif*) ve mekânlarda tekrarlanabilir harflerin teknik düzeyde algılanmasına yol açmaktadır. Bir hat öğrencisi, bu sanatı öğrenmeye başladığında harflerin kendi aralarındaki ilişkilerini teknik düzeyde algılamaya ve yazı mekânında kâğıt, mürekkep vb. ile kendi eliyle onları yeniden üretmeye çalışır. Böylece hat sanatı, sürdürülebilir, çoğaltılabilir, tekrarlanabilir, yeniden düşünülebilir temel yazı unsurlarının kendi içindeki sonsuz potansiyeline atıfta bulunur.

İkinci olarak bu potansiyel belli bir mekânda belli bir istif içinde açığa çıktıktan sonra artık hat sanatı karşımızda duran ve hattatından ayrılmış belli bir esere atıfta bulunur.

Üçüncü olarak, hat sanatı genel olarak bir dilsel ya da sembolik anlamı bulunan metinlerin yazılmasıyla oluştuğu için, bu metinlerin kendilerine de atıf yapmaktadır; âyet, hadis, atasözü, şiir vb. yahut sadece vav harfi gibi.

Dördüncü olarak hat sanatı, uzun soluklu bir tarihsel sürece atıf yaparak İslâm dünyasında estetik-sanat bilincinin gelişimine dikkat çeker. Böylece o, iletişim kültürünün bir parçası olan yazının genel sanat algısı içinde nasıl yoğrulduğunu ve şekiller kazandığını açığa çıkarır. Dolayısıyla hat sanatı aynı zamanda bir iletişim kültürünün adıdır. Bu kültür içinde hattat, yazı malzemeleri, yazının ekonomik, psikolojik, toplumsal karşılıkları yer alır.

Bu yazımızda hat sanatı derken genel olarak ikinci noktaya ağırlık vereceğiz ve bu noktanın metin ve yazı bilinciyle arasındaki ilişkiyi irdelemeye çalışacağız. Bunu yaparken en temel kaygımız, hat

sanatının bir tarihsel eser olarak anlamının bu sanattı doğuran, besleyen kelâmî, metafiziksel, tasavvufî, tarihsel arka plana indirgenmesini önlemektir. Zira hat sanatını bir *sanat hadisesi* olarak ele almakla, onu belli bir inanç, fikir, kurgu ya da bilginin bir tür yansıması, sembolü ya da işareti olarak ele almak arasında büyük fark vardır.

Onu bir sanat hadisesi olarak ele almak, ileride daha ayrıntılı olarak tartışacağımız üzere, onunla doğrudan yüzleşmektir. Buna karşın onu bir fikir, inanç ya da kurgunun yansıması, sembol ya da işareti gibi ele almak, onda bir başka şeyi görmek, onu bir *başkası için* kategorisinde araç ya da aracı haline getirmek; hâsılı onun *gözden kaybolmasına*, bir başka şeyin *görünür* olmasına yol açmaktır. Bu yaklaşım tarzının göz ardı ettiği en önemli husus, hat sanatının bir *görme biçimi* olduğu, dolayısıyla onun *dinî metinler, tarih, estetik, sanat, mâneviyat* vb. bir sürü kavramın yeniden ele alınmasına ve anlamlarının dönüşmesine yol açtığıdır. Bu sebeple hat sanatını anlamayolunda sormak durumunda kaldığımız en önemli sorulardan biri, hat sanatının ne tür bir görme biçimi olduğu ve bunu nasıl başardığıdır. Bir başka deyişle, bir hat eseri, ortaya çıktıktan sonra nasıl bir *anamlı dünya* haline gelmekte, kendisine bakan veya onu yorumlayanlarla arasında ne tür bir tarihsel, estetik, varoluşsal, dinî, ahlâkî anlam dünyası ortaya çıkmaktadır.

Bu bağlamda sorulması gereken diğer sorulardan bir kısmı şunlardır: Hat yazısının zaman, mekân, çizgi, nokta, dil ile ilişkisi nedir? Hat yazısının ontik, estetik, dilsel, zamansal, mekânsal, yapısal karakteri nedir? Hat yazısının yalnızca yüzey

olması ve yüzey tecrübesini yorumcusuna yaşatmasının anlamı nedir? Hat yazısı, denge ve orantı gibi bilincin rasyonel taleplerini karşılama noktasında üst düzey bir estetik tecrübe konusu olduğuna göre, bizleri akli dünyaya mı yoksa bazı araştırmacıların iddia ettiği gibi bir tür mânevî dünyaya mı yönelendirir? Yoksa Aristocu anlamda başlı başına bir *eylem* alanı olarak hat yazısı sürekli bir *anlam fazlalığı* ya da *güzelliğin taşması* olarak kendi dünyasını kendi içinde mi kurar? Hat yazısı dış dünyadan büyük oranda bağımsızlaşan bir sınırlı dünyanın oluşumu yani bir tür hayatın zamansal-mekânsal sürekliliğini kesintiye uğratan mükemmel bir dünyanın bize kendisini dayatması -kusurlu dünyadan bir tür kaçış alanı- mıdır?

Hat yazısı tabirinde “hat” kelimesi, sözlük anlamı açısından her ne kadar nokta, çizgi, sınır gibi anlamlara gelse de, teknik açıdan o, en temelde *harfi* gösterir. Kuşkusuz harfin oluşumunda noktaların sürekliliği anlamında çizginin belirleyici rolü vardır. Ancak hat yazısını hat sanatı haline getiren temel unsur harftir zira o *okunan* ya da *yazı* kategorisi altında anlam kazanan bir şeydir. Bu sebeple o, her ne kadar modern zamanlarda otonomluk kazanma yolunda önemli mesafe katetse de, hâlâ modern soyut resimden ayrılır.

Modern soyut resim, söylemek istediğini açıkça söyleyemeyen, bu sebeple anlamı ancak ona bakan kişinin kavram dünyası sayesinde oluşabilen bir karaktere sahiptir. Bir başka deyişle modern soyut resimde imgeler, çizgiler, renkler ancak onu yorumlayan kişinin kavram dünyası sayesinde dile

gelebilirken, hat sanatı, zaten bir yazı formu olarak, kendisi dile gelmektedir.

Ancak burada “harf” kelimesini yalnızca *yazılı* boyutu içinde ele aldığımıza dikkat çekmeliyiz. Zira harflerin zihnî, sözlü boyutları karşısında yazılı boyutu, işin doğrusu, kendi içinde bazı zorluklar ve zayıflıklar kadar güç ve iktidarı da barındırmaktadır. Zihnî ve sözlü boyut, konuşan ve anlayan insanın yaşadığı ortam ile doğrudan ilişkisini temsil eden ve onu açığa çıkaran bir şey iken, harfin yazılı boyutu bu imkândan yoksundur. O anlaşılmak ve yaşanan ortama dahil olabilmek için harflerin zihnî ve sözlü boyutuna muhtaçtır.

Buna karşın, insan bilinci anlamlandırma noktasında yaşadığı sıkıntıları aşabilmek, daima değişen ortamlar içinde kendi hâfızasının sürekliliğini inşa edebilmek için harflerin yazılı boyutuna muhtaçtır.

Ancak hat sanatında harf yalnızca bir *yazılı harf* değildir. O, yazının estetik bir boyut kazanma, yazının doğrudan kendi üzerine dikkatleri toparlaması olarak mekânın özgün ve soyut bir tasarım içinde belirginleştirilmesidir. Bu sebeple gündelik iletişimin bir parçası olarak tutulan el yazısı notu ya da bir mektup yazısıyla hat sanatı adını alabilecek yazı arasında her şeyden önce mekân anlayışında farklılık vardır. El yazısı notu veya mektup yazısında mekân sadece mesajın iletimini sağlayacak şekilde organize edilir. Kısacası mekân yalnızca işlevsel bir anlam kazanır. Oysa hat sanatında mekânı şekillendiren yazı, onu kullanıma açık olmayacak şekilde diğer mekânlardan ayırtırmakta, yazı mekânı kendisini yine kendisinde proje eden ya da yansıtan bir boyut kazanmaktadır.

Bu özelliği yüzünden hat sanatında mekân basitçe yazının üstüne yazıldığı ve yazının arka planı olarak kalan boş bir zemin değildir. Aksine mekân kendisini harfler sayesinde biçimlenmiş ya da biçimlenerek harf görünümünü kazanmış olarak ön plana çıkarır. Bu açıdan bakıldığında yazı ve mekân ilişkisi, bir masa ve yer ilişkisinden oldukça farklıdır. Masa, zemin üzerine yerleştirilen, dolayısıyla yerinden edilebilir bir şeydir. Buna karşın hat sanatında harfler, mekân üzerine yerleştirilen şeyler değildir. Aksine harfler, zaten mekânın şekiller sayesinde varlık kazanması yani yerin *mekânlaşması* olarak yazılı boyut kazanabilirler. Kısacası yazı ve yazı mekânı aynı gerçekliğin iki farklı görünümüdür.

Bu durum bir bakıma müzikteki ses ve sessizlik (*es*) ilişkisine benzemektedir. Müzikte ses, sessizlik üzerine inşa edilen zamansal bir varlık değildir. Aksine ses ve sessizlik zaten aynı melodik yapının iki farklı boyutudur.

Bu sebeple, hat sanatında yazı, yani yazı olarak şekillenen mekân, bir yüzey oluşturur. Burada “yüzey” kelimesi kendi içinde çok boyutluluk arzeden bir gerçekliğe işaret etmektedir. Her şeyden önce hat sanatının bir yüzey oluşturması ve sadece yüzeyden ibaret olması, onun kendi içinde bir *derinlik*, *iç*, *arka plan* ya da klasik kavramla söylersek, *bâtını* bir boyutunun olmamasındandır. Hat yazısının yalnızca bir yüzey olması ve bundan ibaret olması onun en temel karakterini açığa çıkarır: Orijinallik. Daha açık deyişle, o kendi dışında var olan bir aslın ya da orijinalin kopyası (*mimesis*) değildir. Bu yüzden o, iç ya da bătında olan bir şeyin dışarıya yansması ya da taşması olayı da değildir. Buna

bağlı olarak o kendi derinliği içinde birtakım sırları barındıran bir geçit, eşik vb. değildir. Aksine o, soyut formda imgeler olarak neyse o şekilde kendini açığa vurandır.

Bu durum, hat sanatının niçin kendi üzerinde bir anlatı ya da kurguya izin vermediğini de açıklamaktadır. Söz gelimi, bir tarihsel olayı kendi kurgusu içinde resmeden bir tablo, anlaşılmaq için bir şekilde anlatıya ve tablo adının konulmasına ihtiyaç duyar. Modern soyut resim bile, geleneksel imgelerden olabildiğince kendisini arındırarak kavramsal dünyaya doğrudan seslenmek istemesine rağmen, hâlâ bir *ad* ya da kısa anlatıya ihtiyaç duymaktadır.

Hat sanatı, kendi gerçekliğini kendi yüzeyinde dile getirdiği için klasik ve modern soyut resme nispetle daha bir otonomluk kazanma imkânına sahip görünmektedir. Kanaatimce hat sanatının klasik bilinç içinde *ruhanî bir hendese* olarak tanımlanması değindiğimiz bu husus ile çelişmemektedir.

İlk bakışta *ruhanî hendese* tabiri, hattatın ruh ya da zihninin estetik eğitime atıf yapıyor görünmektedir. Bu durumda o, ruhu (ve ruha bağlı olarak göz ve eli) estetik olarak eğitilen hattatın kendi zihin dünyasında tasavvur ettiği bir hendesenin yazı zemini üzerine aktarıldığı izlenimini verebilmektedir. Kısacası o, bir tür mimar ya da mühendisin kendi tasarımını dışarıya yansıtması gibi ele alınabilmektedir. Ancak dikkatlice düşünüldüğünde hat sanatının, basitçe hattatın iç dünyasındaki bir yazı imgesinin dışarıya yansıması olmadığı farkedilebilir. Bunun en temel sebebi, her şeyden önce zihnî mekân ile yazı formunda şekillenen hâricî mekân arasındaki ontik ve yapısal farklılıktır. Diğer i se,

bir hat yazısını zihinde *tasarlama* ile karşımızda şekillenen mekân sayesinde *görme* arasında ciddi bir perspektif farklılığı söz konusudur.

Belki bu durumu daha iyi ifade edebilmek için yine müzik bağlamından bir örnek vermek yerinde olacaktır. Bir bestekâr zihninde bir melodi tasarlamak istediğinde zorunlu olarak sese ihtiyaç duyar. Ancak zihninde tasarlanan ses ile dışarıda ağız ya da enstrüman aracılığı ile oluşturulan ses arasında çok büyük farklılık vardır. İlkinde ortada gerçekte ses olmadığı sürece gerçek anlamda melodi de yoktur. Oysa ikincisinde fiziksel sesler aracılığı ile ortaya melodi çıkar. Bu yüzden bestekâr kendi kulağıyla duyabildiği sürece bestesini nihayete erdirmiş olabilir. Beethoven'ın sağırılık problemi sonrasında da beste yapmaya devam etmesi bu duruma ilginç bir örnektir. 9. *Senfoni*'yi ikinci şef olarak yönetmek üzere sahnede yerini aldığı anda, o ancak kendi tasarımı olarak bestesi ile baş başa kalırken, birinci şefin yönettiği orkestra sayesinde seslendirilen beste kendi gerçekliğine ulaşmıştır. Dolayısıyla Beethoven'ın tasarladığı beste ile salondaki diğer insanların duyduğu beste arasında muazzam bir farklılık söz konusu olmuştur.

Bunun gibi, hattat ancak görebildiği sürece yazısını farkedebilir. Hattatın zihninde tasarladığı şey, henüz yazı dolayısıyla bir sanat eseri değildir. Bu sebeple hat yazısı, hattatın zihninden çok eli ile daha yakından irtibatlıdır. Zihinde tasarlanan yazı imgesi, mekânın şekillenmesi olarak yazının orijini ya da menşei değildir. Aksine yazı mekânının hattatın zihninde bir ön projeksiyonudur. Yazının varlık kazanacağı mekânın hattatın zihninde bir “ön

tasarım" olarak açığa çıkmasıdır. Kısacası hattatın, yazacağı yazıyla (yazı olarak şekillenecek mekân) önceden yüzleşmesi yani yazının bir yüz olarak belirtmeye başlamasıdır.

Anlaşılabacağı üzere, hat sanatının sadece bir yüzey olması, onun kendi içinde bir derinlik ya da arka plan taşıyamaması her şeyin ötesinde hat yazısının bir yüz olmasıyla ilgilidir. Hat yazısı, daha gerisi olmayan bir yüz olarak yüzey teşkil eder. Tam da bu sebeple, hat sanatı yazıyla ona yönelen insan arasında bir yüz(ey) tecrübesi olarak tarihsel bir hadise haline gelir.

Bu noktada hat yazısının bir yüzeyden ibaret olmasının farklı boyutunu kavrama şansına ulaşmaktayız. Hat sanatı, bir yüz ve yüzey olarak yazının, herhangi bir yazı olmadığını, pratik amaca hizmet eden yazılardan farklı olarak bir anlam fazlalığına yani güzelliğin taşmasına yol açtığını îmâ eder. Böylece bir sanat eseri olarak hat yazısı, artık bir yazıdan daha fazla anlam taşır. Bu anlam fazlalığını ya da güzelliğin taşmasını daha iyi farkedebilmek için birtakım imgelere başvurmak yararlı olacaktır.

Hat sanatında yazı, mekânın estetik ve dekoratif biçimlenmesi olarak kendi otonomluğunu açığa çıkardıkça, zorunlu olarak pratik amaçlı işlevsel mekânlardan ayrışır. Bu durum, hat sanatında mekânın bir şekilde kendi sınırını belirginleştirmesine ve kendisini tıpkı soyut harfler gibi soyutlaştırmasına yol açar. Sonuçta hat tablosu ya da yazı mekânı, bir müzede teşhir edilen nesneler gibi, kendisine hem yakın hem de uzak olduğumuz bir mahiyet kazanır. Karşısında durduğumuz halde dokunamadığımız ve dokunmak istediğimizde bizden

uzaklaşan yani bize pratik olarak ait olmayan bir varlık tarzına erişir. Bu açıdan hat yazısını, yağmurun dinmesi ve güneşin yeniden kendisini göstermesi esnasında açığa çıkan gök kuşağına benzetmek kabaca mümkün görünmektedir. Nasıl ki gök kuşağı hemen karşımızda durduğu halde asla bize ait olmayan ve bu sebeple aramızdaki estetik mesafeyi koruyan bir şey ise, benzer şekilde hat yazısı da ortaya çıktığı andan itibaren hattatı da dahil olmak üzere, kendisine yönelenler ile arasındaki estetik mesafeyi sürekli olarak korumaya başlar.

İşte hat sanatı, bu estetik mesafe içinde kendi değerini, güzelliğini kendisine yönelene yansıtmaya başlayarak bir tür anlam fazlalığı haline gelir. Bu noktada artık hat sanatı, tabirin kendisinden anlaşılacağı üzere, *okunmak için* kategorisindeki basit bir yazı olmaktan uzaklaşarak, *görölmek için (temaşa)* kategorisinde var olmaya başlar. Burada *görölmek için* kategorisinin yazının (*harflerin*) güzelliğini görme biçimi ile eş anlamı olduğuna dikkat çekmeliyiz. Yazının güzelliği -ortada belli bir metin söz konusu ise- metnin anlamının bu güzellik tecrübesi içinde yeniden görölmesini de ihtiva edebilir.

Bu özelliği yüzünden hat sanatı, dilsel metinler (âyet, hadis, atasözü gibi) kadar simgesel anlamlara sahip harfler ya da imgeler bağlamında da icra edilmiştir: Vav veya elif harfi, kayık, sikke, taç imgeleri gibi. Modern zamanlarda ise hat sanatındaki anlam taşmasına daha farklı açılardan dikkat çekilmeye başlanmıştır. Mekânın şekillenmesi olarak hat yazıları, cami, medrese, mushaf gibi bir başka mekânla ilişkisi kurulacak şekilde dekoratif amaca hizmet etmenin çok ötesinde, kendi içine daha bir

kaplanmaya yani kurgusal yapıları sayesinde özerkleşmeye başlamıştır. Burada modern hat çalışmalarının genel özelliği gibi görünen *kurgusal yapı* ile klasik tarzdaki hat eserlerinin genel özelliği olan *istif* ya da *kompozisyonun* aynı anlama gelmediğine hemen dikkat çekmeliyiz. İlkinde *harfler* ve -şayet varsa- yazılan *metin* aracılığıyla tablonun kendisinde bu ikisini de aşan bir başka anlamın ortaya çıkarılması söz konusudur. İkincisinde ise yalnızca harfler arasında estetik denge ve orantı imkânlarının belli bir soyut güzelliği ortaya çıkaracak şekilde gerçekleştirilmesine tanık oluruz.

Bu durum, modern hat çalışmalarıyla klasik hat yazıları arasında kayda değer bir farklılığın ortaya çıkmasına da yol açmaktadır. Klasik hat yazıları, yukarıda dikkat çektiğimiz üzere, en temelde tekrarlanabilir, sürdürülebilir, farklı istiflere imkân tanıyan temel unsurlar olarak harflerin belli formlarda aşağı yukarı sabitlenmesi üzerine inşa edilmişlerdir. Belki bunun istisnalarından biri Ahmet Karahisârî'nin tamamıyla bitişik olarak yazılan meşhur *Besmele*'sidir. Günümüz modern hat çalışmalarında da benzer şekilde artık sabitlenmiş karakterlerdeki harfler, kompozisyonun gerisindeki teknik düzey olarak yer almamaktadır. Bunun yerine her bir çalışmada kendine özgü ve tekrarı olmayan harflerle inşa edilen yazılar ya da yazı-benzeri şeyler farklı kurgusal yapılara ait olacak şekilde ortaya çıkmaktadır.

Kuşkusuz burada harfler hâlâ tanınacak şekildedir. Ancak bu harfler klasik olarak kendi kimliğine erişmiş sülüs, nesih, ta'lik ya da divanî hattının harflerinden farklıdır. Herhangi bir yazı türü içine yerleştirilebilecek bir karakteristikten yoksundur.

Tam da bu yoksunluk sayesinde her bir hat çalışması, dikkatleri yazıdan ziyade *kurgusal ortam* olarak kendisi üzerinde toplamaktadır.²

Klasik ve modern hat yazıları arasındaki farklılıklardan biri daha bu şekilde ortaya çıkmaya başlamaktadır. Klasik hat yazıları, harflerin belli bir yazı türü içinde karakter ya da kimlik kazanması sebebiyle oluşan sürdürülebilir, tekrarlanabilir özelliği sayesinde farklı mekânlar ile kendileri arasında bir ilişki kurulmasına imkân tanımaktadır. Bu sebeple klasik hat sanatında yazı mekânı, cami, resmî bir kurum binasının giriş kapısı, çeşme gibi daha geniş bir mekân içinde yerini alan özel bir dekoratif mekân olabilmektedir. Bunun yanı sıra bu mekân, yazılan metin ya da metin benzeri şeylerin anlamıyla kaynaşan bir anlam alanına sahiptir. Sonuçta klasik hat eserlerinde yazı, yazının dilsel içeriğinden ve daha geniş mekânın dekoratif bir parçasından daha fazla anlama gelmekle birlikte hâlâ belli kültürel sınırlara sahiptir.

Buna karşın modern hat çalışmalarında yazı, kendisi dışında herhangi bir hâricî mekânın parçası olmayan ve sadece kendi sınırları içinde kurgusal eylem alanına (*plot*) dönüşen bir boyut kazanmaktadır.

Bu durumun ortaya çıkmasında hat yazısının artık sadece dinî ya da müslümanlara ait kültürel mekânlarla değil, gayrimüslim ülke topraklarında müze, üniversite vb. seküler mekânlarla da buluşmasının rolü vardır. Bir bakıma bu hadise, hat sanatının geleneksel dünyasından uzaklaşması, yani bütüncül olarak tasarlandığı varsayılan klasik kültürel ortamın dışında kalmaya başlaması anlamında

olumsuz bir yabancılaşma sorunu gibi algılanabilir. Ancak diğer taraftan hat yazısının tam da bir sanat eseri olarak anlam fazlalığının nasıl bir şey olduğunun daha iyi farkedilmesine yol açmaktadır. Hat sanatı, bir anlam taşması hadisesi olarak, farklı mekânlarda kendi kimliğini koruyabilmektedir.

Görebildiğimiz kadarıyla bu hadisenin oluşumunda en etkili rol, hat yazısında aklın denge, orantı, geometrik formlar gibi rasyonel taleplerine cevap verebilen bir estetiğin ortaya çıkmasıdır. Zaten klasik hat eserlerine baktığımızda neredeyse bütün yazıların rasyonel bir orantı ve denge unsuru üzerinde kurgulandıklarını görmekteyiz. Modern hat çalışmalarında ise, zaman zaman resim, heykel gibi farklı sanat dallarıyla belli ölçülerde kaynaşacak ve hatta postmodern felsefelerin etkisi altında rasyonel açıdan belirsizliği ve öngörülemezliği simgeleyecek şekilde tasarımlara da tanık olmaktadır.

Geldiğimiz bu noktada ister istemez hat sanatıyla zaman arasındaki ilişkinin ne olduğu sorusu belirmeye başlamaktadır. Klasik tarzlardaki hat yazılarında zaman sorununun, az önce işaret ettiğimiz estetik bilincin rasyonel denge ve orantı talebinin üst düzeyde karşılanması sebebiyle daha işin başında büyük oranda “kalıcılık” bağlamında çözümlendiğini düşünebiliriz. Zira böylesi tasarımlarda, tıpkı Batı’daki klasikçilik (*classicism*) felsefelerinde görüleceği üzere, *şimdi ve bütün zamanlar için* kategorisinde geçerli olacağı düşünülen hassas denge ve orantı kuralları tamamıyla aktif görünmektedir. İnsan aklının -kendisi için mükemmel gördüğü düzeyi- hat eserlerinde yakalamaya çalıştığı farkedilmektedir.

Ancak bu ifadeler, bizleri hat sanatının tarihsel gelişimi ve dönüşümü gerçeğinden uzaklaştıracak şekilde bir “zaman üstüçülük” yanılgısına sevketmemelidir. Zira Selçuklu öncesi dönemden Cumhuriyet’in başlarına kadar süren geleneksel hat sanatındaki tarihsel dönüşüm içinde³ klasik hat yazısı algısı, sürekli olarak kendi içinde bir evrensel denge ve orantı noktası aramıştır. Bu anlamda Şeyh Hamdullah’ın yazılarındaki denge ve orantı bilinciyle söz gelimi Sâmi Efendi’nin yazılarındaki denge ve orantı bilinci arasında dikkat çekici farklılıklar vardır. Mustafa Râkım’ın hat sanatındaki üslûplaştırma çabası yani yazıyı daha rasyonel bir denge ve orantıya kavuşturarak onu bir anlamda evrensel sanat düzeyine taşıması bu yüzden kritik dönemeçlerden biri olarak kabul edilmektedir. XX. asrın önde gelen hattatlarından Hâmid Bey ile Mustafa Halim arasında dahi denge ve orantı sorununun farklı çözümlendiğini düşünmekteyiz. Hâmid Bey, görebildiğimiz kadarıyla, maksimum hareketle denge ve orantıyı oluştururken, Mustafa Halim minimum hareketle eserlerine karakter kazandırmaktadır. Bu sebeple ilkinde rahat, ferah ve saltanat süren bir mekân anlayışı ön plana çıkarken, ikincisinde daha gergin, keskin, netleştirilmiş bir mekân anlayışı dikkat çekmektedir.

Burada dikkat çekmeye çalıştığımız nokta şudur: Her ne kadar hat sanatı, aklın rasyonel denge ve orantı taleplerine cevap vermeye çalışarak bir tür klasikçilik felsefesini kendi içinde benimsemiş olsa da, bu arayışın kendisi hâlâ tarihseldir ve tam da denge ve orantı ile neyin anlaşılması gerektiği noktasında tarihsel bilinç açısından farklı perspektifler

söz konusudur. Meselâ Selçuklu dönemi hat yazılarının, mimari mekânın kendi içindeki denge ve orantısı içinde âdeta eriyen, ona uyum sağlamaya çalışan ve bu mekâna tutunmaya çalışan bir görünümü vardır. Bu yüzden söz konusu dönemdeki hat yazıları, arabesk motifler gibi, kendi içlerinde baş ve son fikrini yorumcusuna telkin etmeyecek şekilde mimari zeminin bir parçası halindedirler.

Oysa Osmanlı döneminde, özellikle Mustafa Râkım ve sonrasında hat sanatı mimari mekâna ait olmak yerine, belki tam tersine mimari mekânı kendisine ait kılan bir karakter kazanmaya başlamışlardır. Bir bakıma bu durum, piramitlerdeki alt (zemin) ve üst (uç) nokta arasındaki ilişkiye benzetilmektedir. Her ne kadar piramitler gittikçe yükselen ve yükseldikçe daralan bir mekân anlayışını yansıtıyorlar da, sonunda bütün alt mekânlar en üstteki uç noktanın kendisinde derlenip toparlanırlar. Bu şekilde ilk başta dayanak olarak kabul edilen ve bütün yükü çektiği düşünülen zemin ve diğer üst mekânlar, uç noktanın ön plana çıkmasını sağlamak, dolayısıyla kendi anlamlarını uç noktadan almak üzere var edilmiş gibidirler. Osmanlı döneminde hat sanatı, piramitlerin uç noktasına benzer şekilde, geride kalan bütün mimari mekânları kendi ekseninde derleyip toparlayan bir üst boyut işlevine sahip görünmektedir.

Bu sebeple hat sanatının kendi içindeki dönüşüm ve gelişiminde tarihsel bilinç açısından estetik bilincin denge ve orantı arayışından söz etmek daha doğru görünmektedir. Her ne kadar farklı tarihsel dönemlerde belki evrensel kabul edilen denge ve orantıya ulaşıldığı varsayılmış olsa da, hâlâ bu

evrensellik anlayışının kendisinin tarihsel olduğunu göz ardı etmemeliyiz. Zaten modern hat çalışmalarına baktığımızda klasik hat eserlerindeki harfler arasında oluşturulan denge ve orantı anlayışından iyice uzaklaşmakta olduğunu farketmekteyiz. Burada daha önem arzeden şey, mekânın kendi içinde bütüncül organizasyonu ve yazının başlı başına bir anlamlı kurgu olarak algılanmasıdır. Yani artık klasik üslûpta yazılmış hat yazılarının amaçladığı *temaşa edilmek için kategorisinden ziyade çok katmanlı kurguların çözümlenmesi esnasında anlaşılacak* üzere tasarımlar ağırlık kazanmış olduğu görünmektedir.

Bu yüzden *zaman* kavramı, klasik tarzdaki hat eserlerinde daha ziyade yazılan metin veya metin benzeri şeylerin okunması, anlamının kavranması, harflerin güzelliğinin temaşası, şayet yazıya bakan kişi hat sanatının inceliklerine vâkıf ise, yazıların teknik ve sanatsal açıdan incelenmesi noktasında devreye girerken, modern hat çalışmalarında anlam tablonun bütün mekânına kurgusal olarak yayılmış olduğu için *zaman* kavramı farklı boyutta tezahür etmektedir. Buna göre, anlam bir tabloya yönelen kişi ile tablo arasında kurulacak muhtemel perspektifler içinde belirlenmesi beklenen bir husustur. İşte bu yüzden anlam, farklılaşan ve önceden kültürel kodlarla belirlenemeyen perspektiflere bağımlı hale geldiği için *zaman* eserin yorumlanma süreci olarak kendisini açığa çıkarmaya başlar. Bir başka deyişle, zamanı dikkate almadan modern hat eserlerinde eser ve yorumcu arasında ilişkinin kurulması ve yönlendirilmesi pek mümkün görünmemektedir.

Bu durum, tarihsel olarak bakıldığında, klasik ve modern dönemlerdeki birey algısındaki

değişikliklere paralellik arz ediyor gibidir. Klasik dönemlerde birey, ait olduğu toplumun değer ve inançları içinde kültürel olarak kendi yerini ve konumunu bilen, dolayısıyla kendisini büyük oranda emniyette hisseden bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak modern dönemde, Nietzsche'nin "bütün değerlerin değersizleşmesi" tabirinden anlaşılacağı üzere, birey kendisini böylesi bir emniyet ortamı içinde görememektedir. Bu sebeple bireyleşme sorunu, aynı zamanda bireyin tecrübe ettiği emniyetsizlik ortamı içinde kendisine anlamlı bir yol bulma ya da üretme sorunudur. Diğer bir deyişle modern birey kendisini, kendi zamansallığı içinde farketmektedir. İşte modern hat çalışmaları ile klasik hat eserleri arasındaki farklılıklardan biri bu anlamda bireyin eser karşısındaki konumunun değişmesidir.

Klasik hat eserleri, anlamı dilsel ve kültürel olarak belirlenmiş ve yorumcuya çok büyük oranda sunulmuş bir sanat dünyası içinde üretilmiş ve anlaşılmıştır. Bu sebeple bugün hâlâ klasik tarzda hat eserleri üretenler, ürettikleri eserlerin en azından kültürel anlamı konusunda kendilerini tarihsel olarak belirlenmişlik içinde bulmaktadırlar. Buna karşın modern hat çalışmaları ise, içinde yaşadığımız dünyanın artık eski dünya olmadığını yorumcularına açıkça farketdirecek şekilde nostaljik bilinç yerine *şimdi-burada* tezahür eden zamansallık sorununu ön plana çıkarmaktadırlar.

Bunun bir diğer anlamı şudur: Artık hat tablolarında anlam, eser tarafından kültürel ortam içinde yorumcuya yansıtılabilecek bir şey değildir. Yani anlam, eser ve yorumcu arasında kültürel olarak

kodlanmış bir düzeyde açığa çıkabilecek durumda değildir. Aksine ortada böylesi bütüncül, tarihsel süreklilik arzeden ve başkalarından öğrenildiği şekliyle benimsenebilecek kültürel ortam kalmadığı için, eser ve yorumcu arasında bir anlam boşluğu ve belirsizliği vardır. Her ne kadar eser, estetik değeri itibariyle anlam fazlalığı ve güzelliğin taşması sonucu, yorumcunun karşısına yeni bir yüz olarak çıksa da, hâlâ yorumcunun kendisi eserin anlamının belirlenmesinde aktif bir rol oynamak durumundadır. Kısacası yorumcu, artık eserde bulmaya çalışacağı anlamın bir parçası haline gelecektir. Böylece eser ve yorumcu arasında asla üst düzeyde belirlenemez ve zamansal olarak değişime açık bir anlam ilişkisi kurulacaktır.

Dikkat edilecek olursa, bu durum aynı zamanda eserin yorumcunun anlam dünyasının bir parçası haline gelmesi demektir. Belki böylece klasik ve modern hat çalışmaları arasında kısmî bir farklılık daha ön plana çıkmaktadır. Klasik tarzdaki hat eserlerinde aklın rasyonel talepleri bağlamında mekânın dekoratif organizasyonu söz konusu olduğu için bir bakıma idealize edilen bir mekân algısı belirgindir. Fiziksel yazı zemini, estetik bilincin idealizasyonu ile uyum içinde kendi gerçekliğini açığa çıkarmaktadır. Böylece reel zemin ile ideal soyut tasarımlar arasında bir buluşma noktası (yazı mekânı) sağlanmış durumdadır ve bu nokta pratik hayatın gerçeklerinden (olup bitenden) ziyade, ideallere (olması gerekene) yakın görünmektedir. Buna karşılık, modern hat eserlerinde estetik bilincin idealizasyonundan ziyade yorumcuyu anlamı keşfetme noktasında bir kurguya davet söz konusudur.

Yorumcu kendi dünyasını ya da zamansallığını esere yansıtmadan anlam kendisini artık kültürel kodlar sayesinde ele vermemektedir. Bu şekilde olan-bitenin farklı perspektiflerden görülmesi modern hat eserlerinde daha belirgin bir karakter haline gelmektedir.

Sonuç olarak, klasik hat eserleri, yorumcuyu belli bir ideal (zihnî) güzellik noktasına yükselmeye (mîraca, ruhî hendeseye) teşvik ederken, modern hat eserleri, yorumcuyu içinde bulunduğumuz gerçekleri farklı açılardan görmeye teşvik etmektedir. Bu şekilde aralarındaki ilişki dikey ve yatay olmak üzere yön farklılığı sorununa dönüşmektedir. Klasik üslûptaki hat yazılarında, harflerin güzelliğinin eserin yüzeyinde teşhir edilmesine karşılık, modern üslûptaki hat yazılarında harflerin güzelliğinden ziyade levha ya da tablonun tamamına yayılmış kurular dikkat çekmektedir. Böylece eserin yüzü ya da yüzeyi okurun özel olarak anlamlandırma çabasını gerektirmektedir. Klasik hat levhalarında güzellik (ve anlam) bize gelen, bize taşan ve bizi varmak istediği noktaya taşıyan bir faaliyet iken, modern hat levhalarında güzellik ve anlam kurgusal yapı içinde kendi öznelliğimizi harekete geçirerek aramız gereken çoğulcu/çok anlamlı bir dünyaya dönüşmektedir.

Müzik Hermenötiği

Müziğin varlık tarzının büyük oranda zamansal ve kavram ötesi oluşu, onun bir yazı, resim, heykel gibi insan bilinci karşısında mekânsal olarak konumlandırılmaması, müzik hakkında düşünce üretenlerin müziğin anlam ve değeri konusunda birbirinden oldukça farklı noktalara yönelmesine sebep olmuş görünmektedir.

Bu yaklaşımları anahatlarıyla aşağıdaki gibi üç noktada toparlayabiliriz.

Özellikle klasik Yunan ve Ortaçağ İslâm dünyasında kabul gören birinci yaklaşıma göre, müzik kozmik gerçekliğin bir tür mikro yansımasıdır. Müzik bir şekilde kozmik veya ilâhî gerçekliği tecrübe eden insan ruhunun derinliklerinden dışarıya taşan bir şey, bir dile geliş olarak anlaşılmalıdır. Bu anlayış içinde duygular, mistik ya da metafizik denebilecek bir gerçeklik düzeyinin tecrübe imkânına ve aracına dönüşmektedir. Bir başka deyişle, duygular aslında duygusal ve maddî olmayan bir gerçeklik düzeyi ile insan arasındaki irtibatın tezahür biçimi olarak ele alındığından zaten anlamını metafizikten almaktadır. Dolayısıyla duyguların anlamının metafizik düzeyde ele alınması, ister istemez müziği de

metafizik temele yerleştirmekte ve müziği metafiziğin bir dili ya da yansıması haline getirmektedir.

Ancak metafiziksel gerçeklik öncelikle tasavvufi sembolik dilde ya da metafizikçilerin kavramsal (*logos*) dilinde kavranabildiği için müziğin kendisi hâlâ bu dilin anlam dünyası içinde kalmaktadır. Bu yüzden müzik zaten dil içinde belirlenebilir ya da kavranabilir olanın tecrübesi olarak ikincil bir düzey teşkil etmektedir.

İkinci yaklaşıma göre, müzik kavramsal düşünmeye uygun olmadığı, kavramsal düşünme düzeyinde anladığımız bir gerçekliği bize asla sunamadığı, belki yalnızca duygusal boyutumuzla sınırlı kaldığı için gerçekte bir dil değildir; yani herhangi bir anlamı yoktur. Bu sebeple o olsa olsa beşerî duyguların bir dışa vurumudur.

nc yaklaşıma göre müzik, kavramsal olmadığı yani kavramsal algının sınırları içinde hapsolmediği için, bizi dilin sınırlarının ötesine götürür ve böylece hakikatle doğrudan yüzleştirir. Müziğin anlamının kavramsal olarak belirlenememesi, onun bir dil olmadığı anlamına gelmez. Aksine o sürekli yorumlama çabasını dinleyiciden talep ederek anlamını her birey için bir yeni tecrübe formunda açığa çıkarır. Diğer bir deyişle onu amaçsallık (teleolojik) açısından ele alınan dil ile mukayese etmek, belli bir mesajı ya da muhtevayı bir kişiden diğerine iletme aracı olan dil ile karşılaştırmak zaten müziğin tabiatına aykırıdır. Zira teleolojik açıdan ele alınan dil, insanın dilin kendisine değil, bir konu ya da nesneye odaklanmasına atıf yapar. Oysa müzik, doğrudan kendisine katıldığımız bir faaliyet alanıdır

(*energeia*). Bu yüzden o, *eser* ya da *ürün* (*ergon*) şeklinde nesneleştirilebilecek bir şey değildir.

Müziğin tarihsel süreç içinde geçirdiği dönüşümlere baktığımızda, yukarıdaki yaklaşımlar arasındaki farklılığa belki en çok insan-kâinat arasındaki ilişkiye dair yaklaşımlardaki değişimin ve bugünenstrümantal müzik adını verdiğimiz, çoğu filozofun “mutlak (*absolute*) müzik” diye adlandırdığı, içinde insan sesi ve sözünün yer almadığı müzik türünün gelişiminin yol açtığı düşünülebilir.

İlkçağ ve Ortaçağ’da insan varlığının kâinat içinde ve ona uyum sağlayarak var olabilen bir gerçeklik düzeyi olarak ele alınması müziğin kâinat içinde insan bağlamında konumlandırılmasına yol açmıştır. Bir başka deyişle, insanın kâinattaki ilâhî armoni ya da uyumu farketmesi ve bu uyum içinde kendi gerçekliğini şekillendirmeye çalışması aynı zamanda müziğin rolünü de belirlemiştir. Müzik bu harmonik yapı içinde insanın var olma tarzını ifşa eden, bu tarzın anlamını dile getiren, dolayısıyla insan ve kâinat arasındaki denge ve uyumun sesi olarak bir tür reflektif boyut kazanan sanattır. Müzik, kozmik armoni içinde kendi varlığının anlamını keşfeden insanın yüksek düzeyde tecelli eden metafiziksel ya da mistik algısının bir tür yansımasıdır.

Ne var ki, özellikle Batı dünyasında insan ve tabiat arasındaki gerilimlerin ön plana çıkarılması ve insanın tabiat karşısında var olma mücadelesini verdiğine dair felsefî kanaatlerin pekişmesi, yukarıda andığımız uyum kavramının yerini çatışma kavramına bırakmasına yol açmıştır. Bu durum kaçınılmaz olarak insanın duygu dünyasının anlamına dair köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Buna

göre artık duygular, kâinata uyum sağlayan insanın metafizik ya da mistik tecrübesinin bir imkânı ya da tecelli alanı değil, belki daha ziyade insanın tabiat ile arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanan bir çatışmalar dünyasıdır. Bu çatışmalar aynı zamanda insan bilinci ile tabiatın bir parçası olan bedeni arasındaki çatışmaları da kapsamaktadır. Belki de bu yüzden müzik içinde uyumlu bir dünya oluşturmak isteyen insan, orada bir kozmik uyumu yansıtmakta değil, aksine içinde barındığı dış dünyanın belirsizlik ve kaotik yapısı karşısında kendisine sığınak açmaktadır.

Dikkat edilirse, bu yaklaşımlarda müziğin konusu, kavramsal dil içinde ele alınan bir dünyaya referansla belirlenmektedir. Bu çabanın yönlendirici diğer etkeni de zaten bu noktada iyice belirginleşmektedir: Müziğin dile bağımlı bir faaliyet olarak görülmesi. Daha açık deyişle, İlkçağ ve Ortaçağ'da müzik, insan sesi ve sözü aracılığıyla yapılan ve enstrümanların bu ses ve sözün yedeğinde durduğu bir faaliyet olarak anlaşıldığından müzik her bakımdan dil ile kuşatılmış durumdadır. O hem kavramsal dil sayesinde şekillenen bir dünya algısına eşlik etmesi hem de insan sesi ve sözünü ön plana çıkarması anlamında enstrümantal müziğe henüz kendi başına bir anlam atfetmeyen müzik türüdür.

Doğu ve Batı müzik tarihinde enstrümantal müziğin gelişmeye ve kendi alanını oluşturmaya başladığı dönemlerde bile çoğu enstrüman yapımcısının ve bestekârın kendilerine amaç olarak insan sesinin kendisini veya şarkı söylemesini seçmeleri bu bağlamda dikkat çekicidir. Türk müziğinde ney, tanbur ve rebap gibi enstrüman seslerini değerlendirenlerin

insan sesine yakınlığı bir tür kriter olarak ele almaları, Batı müziğinde birçok bestekâr ve icracının (Chopin ve Paganini gibi) piyano, keman, klarnet, viola de gamba gibi enstrümanları, klasik dönem opera sanatçılarının *belkanto* (*bel canto*) yani “güzel insan sesiyle sanatkârane eser okuma” tarzını bir tür kriter olarak icra etmeye çalışmaları bu bağlamda kayda değer hususlardır.

Ancak hem Batı hem de klasik Türk müziğinde salt enstrümantal eserlerin gittikçe ön plana çıkması ve bizde taksimlerin başlı başına bir müzik eseri olarak kendine yer edinmesi ve ses kayıtlarına konu olması müziğin bir dil olup olmadığı sorusunun yeni baştan sorulmasına yol açmıştır. Artık burada herhangi bir insan sesi ya da sözünden bağımsızlaşmış otonom denebilecek bir melodik kurgu ve icra söz konusu olup, müziğin anlamının bu yeni duruma göre sorgulanmasını talep etmektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan sorulardan bazılarını şu şekilde dile getirebiliriz: Müzik eseri bir metin midir? Şayet metin olarak ele alınacaksa bunu faaliyet (*energeia*) ya da objektif eser (*work*) şeklinde mi kabul etmek gerekir? Hangi yaklaşım kabul edilirse edilsin, müziğin bizi çevreleyen *yaşam dünyası* ya da kültürel-tarihsel (geleneksel) dünyamızla irtibatı nedir? Soruyu daha derinleştirirsek, müziğin zaman, mekân, sessizlik (sükût), yazılı ve sözlü metin formlarıyla ilişkisini nasıl ele almak gerekir? Buna göre, müziğin felsefe, din, edebiyat gibi farklı düşünme tarzlarımızla ilgisi nedir?

Müzik, her ne kadar sese dayalı bir gerçeklik alanı oluştursa da, tıpkı hat sanatında harflerin herhangi bir harften daha fazla anlama ve gerçekliğe

sahip olması gibi, o da her zaman herhangi bir sesin anlamından daha fazlasına sahiptir. Zira müzikte *ses* ile hat sanatındaki *nokta* ya da *çizgiyi* en temele yerleştirmek, ortada bir müziğin ya da hat sanatının olduğunu göstermez. Bu bağlamda hat sanatının ancak *nokta* ya da *çizgilerin* bir *harf* haline gelmesiyle tecelli etmesi gibi, müzik de seslerin bir *melodik birim* şeklinde organize olmasıyla tecelli eder. Bu yüzden müziğin en temelde ses değil, sesler sayesinde oluşan melodik birim zemininde anlaşılması gerekmektedir.

Bu ayrıştırmanın önemi şudur: Müzikte ses, kendi başına bir fenomen değildir. O yalnızca bir fenomenin tezahürü için imkân ya da potansiyeldir. İnsan bilincinin bir müzik faaliyeti olarak kendisine yönelebilmesi, müzikal sesi diğer seslerden ayırt edebilmesi için, ortada en azından bir melodik birim şeklinde ses fenomeni olmalıdır. Bu bağlamda melodik birim olarak ses fenomeni, söz gelimi, rüzgârın veya denizdeki dalgaların yol açtığı seslerden, kuşların cıvıltısından, şiirsel bir metnin seslendirilmesinden farklıdır. Müzik, tamamen bilinçli olarak inşa edilen, yani müzik faaliyeti olarak insan bilincinin kendisine yönelmesiyle ortaya çıkan bir beşerî üretim tarzıdır.

Burada beste esnasında insanın kendisinde hazır bulabileceği melodilerin kaynağı sorunuyla ilgilenmediğimiz açıktır. Melodilerin kaynağının ister *musa* ya da *mousike* bağlamında mitsel, ister Tanrı'nın doğrudan ilhamı şeklinde yarı dinî yarı metafiziksel, ister tamamen insanın ruhunun kendiliğinden üretimi şeklinde beşerî olduğu düşünülsün bizim için durum değişmez. Her hâlükârda

gerek bestekâr gerek müziği dinleyenler ortaya çıkan şeye bir melodik birim olarak ses fenomeni şeklinde yaklaştıkları sürece ortada müzik faaliyeti söz konusu olabilir. İnsan bilinci, bu fenomenin daha gerisine giderek müziği algılayamamakta ve anlamlandıramamaktadır. Dolayısıyla üzerinde durduğumuz temel soru, “Müzik faaliyeti insan bilinci için ne zaman söz konusu olmaktadır?” “İnsan bilinci müziği hangi noktada algılayabilmekte ve farkedebilmektedir?” sorusudur.

Kanaatimce melodik birim olarak ses fenomeninin gerisinde müzik adını verebileceğimiz herhangi bir gerçeklik söz konusu olmadığı için, müziğin bu düzeyden daha geriye götürülme çabaları artık müzik alanının dışına çıkmaktır. Bu yüzden müziğin bir dil olup olmadığı, bir anlamının bulunup bulunmadığı sorusunu kozmik armoni, ruhun derinlikleri ya da dinî-mistik bir noktadan hareketle cevaplandırmaya çalışmak, her şeyden önce müzik ötesi bir alandan hareket etmek demektir. Bu ise melodik bir algının söz konusu olmadığı noktada müziğin anlamının keşfedilmesinin zaten nasıl mümkün olacağı şeklinde yarı paradoksal ve ironik bir soruya yol açmaktadır. Bu soru, içinde ahlâkî düşünmenin fiilen vuku bulmadığı salt epistemolojik, salt inançsal ya da salt metafiziksel bir noktadan hareketle ahlâkî kuralların anlamının belirlenmesinin nasıl söz konusu olacağı şeklindeki yarı paradoksal ve ironik soruya benzemektedir.

Dikkat çekmeye çalıştığımız husus şudur: Nasıl ki ahlâkî kuralların anlamı ancak ahlâkî düşünme eylemini gerçekleştiren bilinç tarafından kavranabiliyorsa, bu kuralların anlamını salt fizik, matematik,

gramer bilgisi, ya da metafizik ilkelere bakarak keşfetmek mümkün değilse, aynı şekilde müziğin anlamı da ancak melodik birim olarak ses fenomeniyle yüzleşen insan bilinci yani müzikal bilinç için söz konusu olabilir. Böylece müzik faaliyetinin tecelli edişiyile bu tecelliye bilinçli olarak yaklaşan insan arasında gerçekte melodik birimler bir ses fenomeni haline gelebilir. Dolayısıyla müziği anlamak aynı anda hem müzikal eserleri hem de bu eserlere belli bir farkındalık düzeyinde yaklaşan insan bilincini dikkate almayı gerektirmektedir. İşte müzik hermenötiğinin en temel ilgisi müzik eseri ve insan bilinci arasındaki karşılıklı ilişkinin nasıl ve hangi düzeylerde vuku bulduğu sorusu üzerindedir.

Bu bakımdan, özellikle klasik Türk müziği eğitim ve öğretimin yapıldığı akademik ve akademik olmayan mekânlarda nota bilgisi ve makamsal analizler bağlamındaki araştırmalar *dolaylı olarak* müzik hermenötiğinin ilgi alanına girmektedir. Zira bu tür araştırmalarda ortada müziğin bir faaliyet olarak kendisi değil, onun ortaya çıkması öncesinde yer alan fiziksel (müzik fiziği, akustik bilimi, enstrüman yapımcılığı vb.) ve epistemolojik (nota, müzikal semboller, enstrüman icra teknikleri, makamsal yapılar, temel diziler, usuller vb.) unsurlarla ortaya çıkması sonrasında bir beste içinde yer alan temel müzikal unsurların analizi söz konusu olmaktadır.

Bu gerekli ve önemli bilgiler sonunda anlaşılmayı bekleyen en önemli soruya yol verirler: Bir ses fenomeni olarak melodik birim ya da müzikal gerçeklikle ona yönelmiş insan bilinci arasındaki ilişki nasıl ve nerede gerçekleşmektedir? Bir müzikal eserin insan hayatı ve bilinci için anlamı nedir?

Müzikal eserin yorumlanması hangi zemin ya da boyutlarda gerçekleştirilecektir? Şayet müzikal eser, ancak icra edildiği anda gerçekliğine erişiyorsa (bir faaliyet alanı haline dönüşüyorsa), onun icrasıyla yorumlanması arasında zamansal bir farklılık söz konusu değilse, bu durumda müzikal eserlerin solo ya da orkestra (grup) düzeyinde yorumlanmasıyla eserin kendisi arasında açık bir ayırım mümkün olmayacaktır. Öyleyse icracıların veya dinleyicilerin eserin farklı anlaşılma ve yorumlanma imkânını farketmeleri nasıl mümkün olabilecektir? Yoksa müzikal eserler, yorumcuların belirli icra gelenekleri içinde sınırlanan, dolayısıyla anlam potansiyellerini büyük oranda kaybeden bir trajik sonuca mı mahkûmdurlar?

Bütün bu soruları yönlendiren temel felsefî yaklaşımı şu şekilde dile getirebiliriz: Müzik eserleriyle ona yaklaşan müzikal bilinç arasında zamansal, mekânsal ve metin düzeyinde bir karşılıklı döngü ya da spiral ilişki söz konusudur. Bu döngüsel ya da spiral ilişki sebebiyle müzik eserlerinin anlamını yalnızca bestelerde ya da müzikal bilincin kendisinde aramak, anlam dünyasını tek bir noktaya indirmek demektir. Bu yüzden müziği anlamak için söz konusu döngüsel ya da spiral ilişkilerin ontolojik mahiyetini açığa çıkarmaya çalışmak gereklidir.

Bu noktada dikkatlerimizi -öncelikle müzik mahiyeti gereği zamansal olduğu için- müziğin zamansallığının ne anlama geldiği sorusuna yönlendirebiliriz. Melodik birim olarak ses fenomeninin zaman içinde ortaya çıkan ve az sonra yok olan ontik karakteri sebebiyle zamansallık müziğin bir görünümü, perspektifi, dolayısıyla müziğin algılanışında

bir tür hareket noktası olur. Ancak zamansallık açısından müziğin farkına varabilmekte ve onu anlamlı görebilmekteyiz. Bir başka deyişle “zamansallık” dediğimiz şey, müzik eserinin bilincimizin görüş alanına girmesini mümkün kılan zemindir, yani bu görüş alanının kendisidir.

Bu yüzden müziğin zamansallığını basitçe ölçülebilir saat zamanıyla sınırlandırmak mümkün değildir. Elbette müzik eserleri içinde ritim, notaların zamansal değerleri, icra esnasında yorumlama tarzına göre hızlanma ya da yavaşlamalar saat zamanı içinde matematiksel olarak ölçülebilir hususlardır. Hatta her bir notanın matematiksel olarak kendine özgü titreşim sayısı vardır (la: 440 frekans gibi). Ancak burada asıl önemli olan şey, insan bilincinde melodik birim olarak ortaya çıkan ses fenomeninin yani müziğin her zaman matematiksel olarak ölçülebilir zaman algısını aşan yeni bir zamansallığa yol açmasıdır.

Belki her iki zaman düzeyleri arasındaki farkı en iyi, bir müzik eserinin ölçü çalışılması, öğrenilmesi, deşifre edilmesi, usul ve notalar arasındaki ilişkilerin analizi vb. ile onun bir konser formatında dinleyiciye açık şekilde icrası esnasında kavramaktayız. İlkinde her bir notanın zamansal değeri, usul ya da temponun hızı gibi unsurlar saat zamanı içinde konumlandırılabilir ve değerlendirilebilir şeylerdir. Bunun sebebi bu düzeyde müziğin bir faaliyet olarak henüz ortaya çıkmamış olmasıdır. Yalnızca müziği ortaya çıkaracak temel unsurların tek tek belirlenmesi ve bir tür inşa süreci içinde rollerinin kavranması söz konusudur. Bu durum bir bakıma içinde insanın yerleşeceği ve kendisine yuva edineceği bir

evin hangi unsurlarla ve hangi süreçleri takip ederek inşa edileceğinin analizine benzemektedir. Dolayısıyla ortada bir taslak ve bu taslağa göre işlevleri anlaşılacak tek tek birimler söz konusudur.

Ancak ikinci düzeyde yani bir bütün olarak müzik eserinin faaliyet düzeyine çıkarılması, icra edilmesi, yorumlanması ve dinleme çabasının konusu haline gelmesi esnasında müzik eseri gerek saat zamanını doldurması gerekse insan bilincine yeni bir gerçeklik düzeyini sunması anlamında farklı bir zamansallığa yol açar. Artık burada saat zamanı, anlamını matematiksel olarak ölçülebilirlikten değil, kendisine muhteva teşkil eden melodik süreçten ve değişimlerden alır. Bir başka deyişle zaman, artık düşünülür, tasarlanabilir, matematiksel olarak ölçülebilir, içi boş bir şey olmaktan çıkarak muhtevası açısından tecrübe edilebilir, melodik yapılar sayesinde mekânsallaşan, akışkan bir süreç haline gelir.

Saat zamanı, içinde vuku bulduğu halde anlamı açısından kendisini aşan bir müzik icrası sayesinde yerini melodilerin ortaya çıkardığı yeni bir zamansallığa bırakır. Artık burada zayıf-güçlü, yavaş-hızlı, bas-tiz, yumuşak-sert gibi farklı uçlar arasında seyreden melodik faaliyetin yeni bir söylem, ifade ya da dil hadisesi olarak dikkatleri kendisinde toplaması söz konusudur. Kuşkusuz Carl Dahlhaus'un yorumladığı şekliyle Johann G. von Herder gibi, müziği bir "enerjik sanat" (*energische Kunst*) olarak kabul etmek yani onu bir objektif eser (*work, ergon*) değil, faaliyet (*energeia*)¹ olarak ele almak uygun görünmektedir. Zaten yukarıda müzik eserine birincil (analiz) ve ikincil (icra) düzeylerde yaklaşım arasındaki farklara değinirken, müzik eserinin ilk

düzeyde bir objektif eser (*ergon*) ve ikinci düzeyde ise bir faaliyet olarak tezahür ettiğine dolaylı olarak dikkat çektik.

Bütün bunlardan sonra asıl dikkat edilmesi gereken şey, müzik eserinin icra ya da faaliyet olarak açığa çıktığı anda hem sürekli değişen hem de kendisiyle aynı kalan karakteridir. Burada müzik eserinin ortaya çıkardığı zamansallığın iki farklı boyutunu fark etmekteyiz. Bir taraftan o, anbean değişim içindedir, bu yüzden dikkatleri hem geriye hem de ileriye yönlendirecek şekilde kendisini proje etmektedir. Diğer taraftan o, yalnızca icra edildiği anda fiilen var olduğu için kendisini hep *an* içinde derleyip toplamaktadır. Böylece zamansallık, müzik eserinin kendini açığa çıkarma tarzı, var olma biçimi, bir yayılma ve toparlanma hareketi, bir tür konuşma çabasıdır.

Bu noktada Gadamer'in modern soyut resim için kullandığı "suskun, nutku tutulmuş, dilsiz imge" anlamına gelen *speechless image* tabirini müzik eserleri için *speechless melody* yani "suskun, dilsiz ya da nutku tutulmuş melodi" şeklinde kullanmak mümkündür. Gadamer bu tabirle, modern soyut resim sanatının söyleyeceği herhangi bir şeyin olmadığına değil, tam tersine çok şeyi aynı anda söylemeye çalışırken bir tür nutkun tutulması sorunuyla mâlûl olduğuna işaret etmektedir.² Müzik eserleri kendi zamansallıkları içinde aynı anda birden çok şeyi söylemeye çalışırken ortaya çıkan nutuk tutulmasına benzer bir sorunla mâlûl görünmektedirler. Bu yüzden müziğin zamansallığı, her zaman bir tür taşma, bir sıkışıklık durumundan kurtulmaya çalışma, kendini *anın* sınırlarından kurtarma, hep *an* içinde

ortaya çıkma ama söylemek istediğini tam da o an söyleyememe, söylenmesi gerekenin hep söylenenden fazla kalması ve bu yüzden müziğin söylenenden ziyade söylenmeyene daha çok ait olması, yani sestten daha ziyade sessizliğe atıf yapması şeklinde tezahür eder.

Bu açıdan bakıldığında müziğin zamansallığı sorunu müziğin zaman içinde faaliyete geçmesinden, icra edilmesinden daha ziyade söylenemeyenin söylenen (icra edilen) melodi üzerinde oluşturduğu yoğun baskı ve böylece söylenemeyenin çağrısına kulak verme sorununa dönüşür. An içinde doğrudan dinlenen melodik seyirle an içinde açığa çıkamayan anlam arasındaki bu farklılık ya da gerilim ister istemez müziğin zamansallığını belki Derrida'nın *differance* (farklılık-erteleme) kavramı ekseninde ele almayı gerektirmektedir. Derrida'nın post yapısalci yaklaşımdan hareketle kullandığı bu kavramın, dilsel metinler içinde sürekli olarak dilin (gösterenler) kendi içindeki farklılığı ve birbirlerine sonsuzca göndermede bulunmaları yüzünden anlamın sürekli bir farklılaşma ve ertelenmeye mâruz kalmasına atıf yaptığını belirtelim.

Müzik bağlamında kullanmaya çalıştığımız şekliyle bu kavram, daha çok "an" içinde ortaya çıkan müzik icrasıyla an içinde kendini açığa çıkaramayan müziğin dili ya da anlamı arasındaki farklılığın aynı zamanda sürekli olarak bir anlam ertelenmesine yol açmasına atıf yapmaktadır. Buna göre, müziğin fiilen açığa çıkmasıyla anlamının kavramsal olarak açığa çıkamaması arasındaki farklılık ve gerilim sürekli olarak zamansal bir boşluğa, eksikliğe, tamamlanmamışlığa yani zamanın kendi içinde tecrübe

edilen-edilemeyen, yaşanmış-yaşanmamış, içi doldurulmuş-doldurulamayan, anlaşılan-anlaşılamayan şeklinde ayrışmasına ve zamansallaşmasına yol açmaktadır.

Bu sebeple bestekârın bile kendi müzik eserini tam olarak duyması, zamansal olarak tecrübe etmesi, anlaması mümkün görünmemektedir. Daha açık deyişle, yukarıda andığımız sebeplerden ötürü, bestekârın da kendi müzik eserinin dilsiz/nutku tutulmuş/farklılaşmış/ertelenmiş karakteri karşısında yoğun bir anlam baskısını ve onun zamansallığını tecrübe ettiğini kolayca varsayabiliriz.

Farkedileceği üzere, müziğin zamansallığı sorunu bizi söylenen-söylenemeyen bağlamında metin, ses-sessizlik bağlamında mekân sorunuyla yüzleşmeye zorlamaktadır.

Yukarıda müziğin birincil (objektif eser, *ergon*) ve ikincil (enerjik, faaliyet) düzeylerde tezahüründen söz ederken aynı zamanda onun bir metin olarak kavranmasının ne anlama geldiğine de dolaylı olarak işaret etmiş durumdayız. Burada birincil düzeyde ortada bir objektif eserin söz konusu olmasına karşın gerçek anlamda müzikten söz edilemeyeceğine yeniden dikkat çekmeliyiz. Zira bir bestenin usulü, tempo hızı, melodik yapısı, makamsal geçkileri, kullanılacak enstrümanlara göre partisyonları vb. bağlamında analizi esnasında ortada notaya dökülmüş bir objektif eser söz konusudur. Ancak müzik icra esnasında bir ses fenomeni olarak ortaya çıkabildiğine göre, faaliyet düzeyinde onun metinsel karakterinin belirleyici olduğunu belirtmemiz gerekmektedir.

Ne var ki tam da bu yüzden onun faaliyet düzeyindeki metin karakteri kendi içinde aynı zamanda icracının yorumunu da barındırmaktadır. Böylece müzik icrası, metnin ve yorumun birlikteliği ya da karşılıklı bağımlılığı anlamında hermenötik bir döngü sorununa yol açmaktadır. Bu döngü, dikkatlerimizi ortada eser yoksa yorumun, yorum yoksa fiilen eserin var olamaması anlamında müzik eseriyle insan bilinci arasındaki ontolojik ilişkiye yönlendirir.

Bu noktada ses ve görüntü kayıt cihazlarının icat edilmesi ve geliştirilmesi sonucu müzik icralarının elektronik ortamlara kaydedilmesinin müziğin metinsel karakterinde dikkat çekici bir dönüşüme sebep olduğuna işaret etmeliyiz. Kayıtların söz konusu olmadığı dönemlerde müziğin sadece icra esnasında fiilen var olabilmesi ve icra sonrasında tekrar kendi zihni ya da notalar aracılığıyla işaret edilen ideal durumuna geri dönmesi, ister istemez müzik eseri ve insan bilinci arasındaki hermenötik döngünün daha fazla zamansallaşmasına ve belirsizleşmesine yol açmaktaydı. Bu nedenle bahsi geçen zamansallığı ve belirsizliği belli oranda aşmak için söz konusu dönemlerde icraların tarzına ve anlamına dair hatırı sayılır bir sözlü ve yazılı literatürün oluşturulduğuna tanık oluyoruz.

Söz gelimi Wolfgang A. Mozart'ın yine müzisyen olan babası Leopold Mozart ile yazışmaları, Franz Listz ve Robert Schumann'ın N. Paganini'nin verdiği konserler sonrası düşünceleri ve değişimlerine dair notlar, Mesut Cemil'in babası Tanbûrî Cemil'in icralarına tanıklık edenlerin ağzından derleyerek oluşturduğu *Tanbûrî Cemil Bey'in Hayâtı* adlı eser

böylesi bir sorunun aşılması noktasında kayda değer metinlerdir.

Müzik icralarının kayıtları belki böylesi sözlü ve yazılı literatürün yerini alarak müzik eseri ve insan bilinci arasındaki döngüsel ilişkinin yeni bir boyuta taşınmasına yol açmıştır. Zira müziğin ontik karakteri sebebiyle zamansal oluşuna karşın bir kayıt cihazıyla icrasının kaydedilmesi onu nota ve insan bilinci arasında yeni bir metin formuna erdirmiş tir. Bu metin formu, notanın yalnızca *görülebilirlik* gibi, bir faaliyet yani ses fenomeni olarak müzikle doğrudan ilişkisizliğine karşın, istenilen her an *duyulabilirlik* gibi müziğin ontik karakterini insan bilincine sunabilmektedir. Aynı icracının farklı zamanlardaki yorumlarının veya farklı icralar arasındaki yorum farklılıklarının kayıt altına alınması, müzik eseri ve yorumları arasındaki ilişkilerin kısa zamanda mukayesesine izin verdiği için bir bakıma müzik alanında “metinler-arasılık” düzeyinin oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Müzik eseri ve icrası arasındaki ontik birliktelik açısından bakıldığında “metinler-arasılık” sorununun hayli çetin olduğu farkedilebilir. Bu sorunun özellikle modern Batı nota yazım sistemini çok zaman sonra kullanmaya başlayan Türk müzik geleneği için daha derin olduğuna işaret edelim.

Zira uzun tarihî süreci içinde en çok hoca ve öğrenci arasındaki meşk usulü içinde varlığını korumaya çalışan Osmanlı dönemi müzik eserlerinin bilâhare Hamparsum ve sonra modern Batı nota sistemi içinde yazılı metin haline getirilmesi öncesinde ve esnasında eser-icra birlikteliğinden hayli boyutlar ve özellikler kaybettiğini kolayca tahmin

edebilmektedir. Günümüzde dahi klasik ve halk müziği eserlerinin notaya alınışında eserin nasıl yorumlanacağını gösteren özel simgelerin ve işaretlerin hemen hiç kullanılmayışı, nota yazımının daha çok *şan* açısından belirlenmesi eserin *görülebilirlik* kategorisinde metin haline dönüştürülmesinde bile çok ciddi kayıplara yol açmaktadır.

Belki bu sebeple klasik müzik ve halk müziği eserlerinin icra kayıtları, nota formundaki yazılı metinden daha üst düzey bir metin formu halindedir. Duyulur metin formu olarak ses kayıtları, icra-
nın detaylarını gösterecek şekilde yazılı metin formuna dönüştürüldüğünde görülür ve duyulur olan metin düzeyleri arasındaki mesafeyi daha rasyonel bir ölçüde kısaltmaktadır. Bu son hususa Tanbûrî Cemil'in plak kaydına referansla notaya alınan *Şedd-i Araban Saz Semâisi* ile Cinuçen Tanrıkörür'un kendi yorumunu da gösterecek şekilde notaya aldığı *Nihavend Saz Semâisi*'nin keman, çello ve kanun ile icra edilen kaydını örnek vermek mümkündür.

Müzik eserlerinin bestelenmesi kadar icrasının da bir gelenek konusu olduğunu dikkate aldığımızda müzik eserlerinin yazılı ve duyulur formlardaki metin düzeyleri arasındaki farkın ciddi bir sorun olarak karşımızda durduğunu farketmekteyiz. Bu noktada muhtemelen tambur, ney, kudüm, rebap, kanun gibi enstrümanların ses renkleri ve icra teknikleri açısından düşünülmüş ve tasarlanmış klasik müzik eserlerinin notalarının günümüzde daha ziyade ud, keman, darbuka, klavye, klarnet gibi enstrümanlarla arabesk icra tarzında seslendirilmesi kayda değer bir husustur. Klasik müzik icrası tambur-ney-kudüm üçlüsünün dingin ve vurgulu

(dikey) karakterinden ud-keman (Türk keman icra tarzı)-darbuka üçlüsünün ezik ve yassı (yatay, arabesk) karakterine doğru bir gelenek dönüşümü ya da kırılması yaşadıkça notaların metinsel anlamı ve değeri de değişim geçirmektedir. Günümüzün ezik ve yassı icra tarzına dair kayıtların çoğalması ve gelecek nesillere aktarılması sonrasında duyulur metin formunun yazılı metin formunun anlaşılmasında geçmişe nazaran daha farklı bir rol üstleneceğini şimdiden kestirebiliriz.

Bu durumun yalnızca icra geleneğinde bir dönüşüm ya da kırılma sorunundan ibaret olmadığı, aynı zamanda müzik eserlerinin anlamının kavranması noktasında da önemli sorunlara yol açacağı âşikârdır. Müzik eserlerinin anlamının kavranması süreci, daha önce belirttiğimiz üzere, müzik eseri ve insan bilinci arasındaki döngüsel ya da spiral ilişkiyi ön plana çıkardığı için müzik ve mekân sorunu derhal belirleyici bir sorun haline gelmektedir.

Yazımızın başında belirttiğimiz gibi, müziğin varlık tarzı açısından zamansal olması ve bir heykel ya da tablo gibi mekânsal olarak insan bilinci karşısında konumlandırılamaması müziğin mekân ile ilişkisini hayli kırılğan ve reflektif bir soruna dönüştürmektedir. Zira bizler doğal olarak müziğin zamansal olduğundan söz ederken, aynı anda onun gerek icra gerekse elektronik olarak kaydedildiği ortam anlamında mekân ile ilişkisinin de farkındayızdır. Ancak zaten sorun da tam bu noktada kırılğanlaşmaya başlar: Müzik, her ne kadar bir ortamda ya da yerde icra edilip kayıt altına alınsa da, hâlâ o, yer kavramının îmâ ettiği yerleşme eylemini gerçekleştirmez. Bir heykel ya da tablonun yer ile

ilişkisi, onun o yerde yerleşmesi, konumlanması, o yeri sahiplenmesi ya da oraya ait olmasıdır. Dolayısıyla *yer* kavramı bu tür fiziksel nesneler için bir referans noktası ve görüş alanı teşkil ederler.

Ancak müzik, varlık tarzı zamansal olduğu için, herhangi bir yerde yerleşemez, o yere göre ele alınamaz ve *yerin* oluşturduğu görüş alanı içinde farakedilemez. Tam tersine müzik eseri icra edilmeye başlandığı anda kendi mekânını açar ve icra esnasında bu mekân ifşa olur. İcranın tamamlanmasıyla o mekân ortadan kalkar ve icra edilen yer tekrar belirginleşmeye başlar. Bunun anlamı şudur: Müzik, her ne kadar yer tutmasa da, kendi mekânını açarken aynı zamanda *yer* kavramının anlamını da dönüştürür. *Yer* artık, kendi içinde yerleşilen dolayısıyla belli nesneler için bir tür zarf ya da çerçeve işlevini üstlenmekten ziyade, müziğin kendi mekânını açma hadisesinin gerisinde duran bir imkân haline gelir. Bu yüzden müziğin yer ile ilişkisinin zamansallığı, *yerin* farklı bir mekânın tezahürüne açık olması anlamına gelmektedir. *Yer*, müziğin kendine özgü mekânının en güçlü anlamıyla açılması için akustik bir tarzda oluşturulduğunda, bu durum hâlâ *yerin açıklık* anlamındaki güç ya da imkânını gösterir.

Müzik icrası sırasında müzik-mekân ilişkisi, az önce ele aldığımız *açıklık* ya da *imkân* kavramının yanı sıra *ses-sessizlik* ilişkisi ya da diyalektiği haline gelmeye başlar. Her ne kadar ses-sessizlik ilişkisi, ilk önce, doğrudan bestenin kendisindeki ses ve sessizlik (es, notalar ve melodiler arasındaki zamansal ses boşlukları) açısından ele alınsa da, bu ilişkinin belki en derin boyutu doğrudan müzik icra ortamı

içinde yer tutan insanların birer *dinleyici* olarak *sessizlik* içinde durmalarıdır.

Yukarıda, müziğin her zaman bir *dinleyiciyi* yani ona bir melodik birim olarak ses fenomeni şeklinde yaklaşan insan bilincini gerektirdiğini belirtmiştik. Bu bilincin olmadığı yerde müziğin ortaya çıkamaması aynı zamanda icra ortamı içindeki en anlamlı sessizliği temsil eden insan varlığı olmaksızın melodik birimlerin ses fenomenine dönüşmemesi demektir. Dolayısıyla müzik-mekân ilişkisinde asıl belirleyici olan, icra ortamının akustik bir yer olmasından daha ileride bu ortamın en anlamlı sessizliğini teşkil eden insan bilincidir. Bu bilinç sayesinde müziğin yer ile ilişkisi, müziğin kendi mekânını açması esnasında kurulmaya başlanır.

Böylece müziğin mekân ile ilişkisinde *yaşam ortamı*, *hayat bağlamı* gibi tabirlerle ifade edilen insanın kendine özgü kültürel dünyası, müzik icrasının kendi içindeki ses ve sessizliğin gerisinde bu seslerin ve sessizliğin birer müzik fenomeni haline dönüşmesinde rol oynayan bir anlam dünyası teşkil eder. Bir başka deyişle, müzik eseri içinde notaların icrası anlamında sesler ve notalar arası zamansal boşluklar anlamında sessizlik, topyekün bir müzik hadisesi olarak bir yerde açığa çıkarlarken, aynı zamanda onlar o yerin gerçek sessizliğini temsil eden dinleyicilerin bilinçleri sayesinde yorumlanarak anlamlı hale gelirler.

Yorumlanmayan ses, asla bir ses, dahası müzik sesi haline gelemmez. Bu yüzden ses-sessizlik ilişkisi gerçek anlamda bir diyalektik oluşturur. Müzik icrasının kendi içindeki ses-sessizlik aynı sürecin iki boyutudur ve birbirlerinden ayrıştırılmazlar. Zaten

bizler “melodi” derken hem sesin hem de sessizliğin ortaya çıkardığı zamansal bir süreçten söz ederiz. Ancak asıl sessizliği yani dinleme olayını gerçekleştiren insan bilinci ile müziğin ses fenomenine dönüşmesi arasında diyalektik ortaya çıkabilir. Bu diyalektik, kolayca farkedilebileceği üzere, yorumlayıcı bilinç ile yorumlanan ses fenomeni arasındadır. Ses, her ne kadar fiziksel açıdan belli bir frekans yani titreşim olayı olsa da, onun ses haline gelmesi insan bilincinin onu yorumlamasına bağlıdır.

Ses kavramı bu yüzden titreşimle (frekans) insan bilinci arasındaki diyalektiğin ortaya çıktığı mekânı gösteren bir kavramdır. Ses tamamen ne insan bilincine ne de titreşimin kendisine aittir. O, aksine her ikisi arasında bir buluşma, farklılaşma, dönüşme mekânının zamansal olarak açığa çıkması durumudur. Ses, hem titreşim hem de insan bilincinin diyalektik içinde karşılıklı dönüşmesine atıf yapar.

İşte bu yüzden “müziğin anlamı” dediğimiz şey, müzik dinlendikten sonra gerçekleşen ilâve bir anlamlandırma faaliyeti değildir. Tam tersine melodik birimin bir ses fenomeni yani müzik hadisesi olarak açığa çıkmaya başlaması esnasında gerçekleşmekte olan bilincin dönüşümüdür. İnsan bilinci, titreşimleri müzik sesi olarak yorumlamaya başladığı esnada kendisini müziğin açtığı mekânı tecrübe ederken bulur. Böylece o titreşimleri yorumlarken aynı zamanda müziğin mekânında yeni dönüşümlere mâruz kalır. Müziği anlama olayı aynı zamanda müziğin mekânında insan bilincinin dönüşümü haline geldiği için, müzik eserlerini “belli bir muhteva ya da mesajın belli kavramlar aracılığıyla aktarımı”

anlamında olağan dil kavramıyla karşılaştırarak ele almamak uygun görünmektedir.

Müziğin kavram ötesi mahiyeti, bir mesajın aktarımı anlamında dilin oluşumuna izin vermez. Aksine o, bir mesajın olmaması, aktarılacak bir muhtevanın bulunmaması anlamında insan bilincinin kavramsal anlama faaliyetinin sınırlarını yine insan bilincine tecrübe ettirir. Karşılaştığı, tecrübe ettiği halde ne zamansal ne de mekânsal olarak müziği kendi karşısında konumlandırıramayan, onu temellük edemeyen, onu sahiplenemeyen, dolayısıyla ona sınır çizemeyen bilinç, kendisini müziğin mekânında harekete geçirilmiş olarak bulur.

Her bir müzik eserinin kendine özgü bir melodik çizgisinin olduğunu dikkate aldığımızda, insan bilinci tecrübe ettiği müzik icrasının ortaya çıkardığı mekânın kendine özgü karakteri içinde yeni bir yolculuğa çıkar. "Müziğin anlamı" dediğimiz şey, her bir bestenin, her bir icranın kendine özgü melodik çizgisi içinde bilincin almaya başladığı yeni şekiller, yeni hareketlenme durumu içinde açığa çıkmaya başlar. Anlaşılacağı üzere, müzik, belli bir mesajın bir aktarımı şeklinde insan bilinci karşısında cereyan eden bir süreçten daha çok, insan bilincinin kendisini kontrol edemediği bir hareket ya da seyir durumu anlamında bir dil olayıdır.

Müzik, tarihsel bir kültürel birikim içinde şekillenmeye devam eden, daima anlam alanını kendi geleneği ile irtibatı sayesinde açığa çıkaran beste ve icra hadisesi olduğu için, insan bilincinin icra esnasında harekete geçirilmesi aynı zamanda insan bilincinin müzik geleneği ile irtibatının yeniden kurulmasıdır. İnsan bilinci tecrübe ettiği belli bir

bestenin kendine özgü mekânını tecrübe ederken, o mekânda harekete geçirilirken hem bu mekânı hem içinde durduğu yeri ve müzik geleneğini topyekün kendi hayat ortamı ya da kültürel dünyasıyla irtibatlandırır. Böylece bir müziği anlama hadisesi, insan bilincinin ait olduğu dünya ile ilişkilerini yeniden kavraması hadisesine dönüşür. Müziğin anlamı, kavramlarla sınırlanan bir muhtevanın anlaşılmasından ziyade, kavramlar arası ilişkiler sayesinde oluşan kültürel beşerî dünyanın yeniden anlamlandırılmasıyla ortaya çıkar. Kısacası, müziğin kavram ötesi mahiyeti zaten kavramlar arasında kurulduğu için doğrudan kavranamayan ilişkilerin sarsılması, beşerî dünyanın harekete geçirilmesi, *bu dünyanın* topyekün kavranamayacağının farkedilmesi anlamında bizleri bir alacakaranlık içinde bırakır.

Belki de müziğin genel olarak *kalbin dili* şeklinde adlandırılmasının sebebi burada olabilir: İnsan aklının kavramsal gücünün yetersizliğini farketmesi durumunda insan kalbinin inisiyatifi ele alması ve aklın, içine düştüğü alacakaranlıkta bir umutsuzluğa ya da nihilizmekapılmasını engellemesi. Belki de müzik, kavramsal anlamının duraksadığı yerde hâlâ bir şeylerin, kendi dünyamızın topyekün anlamlı olduğunu bize kalbimizin ya da müzikal bilincimizin farketmesiyle anlamını açığa çıkarmaktadır. Belki de o böylece doğrudan anlaşılamaz olanın başka bir düzeyde anlaşılması, insan bilincinin kendi üzerinde topyekün bir refleksiyonudur.

Notlar

Edebi Hermenötik

- ¹ Dilthey'in yaklaşımı kısmen Schleiermacher'in yaklaşımına benzemektedir (Bu bağlamda derli toplu bilgi için bk. Özlem, *Hermeneutik ve Şiir*).
- ² Ayrıntılı bilgi için bk. Allen, *Intertextuality*, s. 8-60.
- ³ Ayrıntılı tartışma için bk. Allen, *Intertextuality*, s. 115-125.

Kur'an Hermenötiği

- ¹ Yâsîn 36/78-79.
- ² Müslim, "Salâtü'l-müsâfirîn", 139.

Ahlâk Hermenötiği

- ¹ Gadamer, *Truth and Method*, s. 310.
- ² Gadamer, *Truth and Method*, s. 311.
- ³ Gadamer, *Truth and Method*, s. 310-321.
- ⁴ Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, s. 85.

Tıp Hermenötiği

- ¹ Bu konuda ayrıntılı bilgi için Magner'in *A History of Medicine* adlı eserinin 4 ve 5. bölümlerine bakılabilir.

- ² **Magner, *A History of Medicine*, s. 103-104.**
- ³ **Magner, *A History of Medicine*, s. 95.**
- ⁴ **Leder, *The Body in Medical Thought and Practice*, s. 17-35.**
- ⁵ **Aho, "Medicalizing Mental Health", s. 251.**
- ⁶ **Toombs, *The Meaning of Illness*, s. 14.**
- ⁷ **Gadamer, *The Enigma of Health*, s. 31-43.**
- ⁸ **Leder, "Clinical Interpretation: The Hermeneutics of Medicine", s. 924; Greenhalgh, "Narrative Based Medicine", s. 325.**
- ⁹ **Toombs, *The Meaning of Illness*, s. 10.**
- ¹⁰ **Castro, "The Subjective Experience of Health", s. 1019.**
- ¹¹ **Svenaesus, "Illness as Unhomelike Being-in-the-World", s. 333-343.**

H ü s n - i H a t H e r m e n ö t i ğ i

- ¹ **Bu yaklaşımların derli toplu bir özeti ve tartışması için bk. Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, s. 19-118; Burckhardt, *Art of Islam*, s. 52-57.**
- ² **Kurgusal karakteri baskın modern hat yazıları için Malik Anas, Helen Abbas, Hassan Massoudi, Julien Breton, Jordan Jelev, Parviz Tanavoli gibi sanatçıların eserlerine bakılabilir. Leaman, genel olarak modern hat çalışmalarına eleştirel yaklaşmaktadır (bk. Leaman, *İslam Estetiğine Giriş*, s. 57-60).**
- ³ **Hat sanatının kısa tarihçesi ve tarihsel örnekleri için bk. Berk, *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı*.**

M ü z i k H e r m e n ö t i ğ i

- ¹ **Dahlhaus, *Esthetics of Music*, s. 10**
- ² **Gadamer, *The Relevance of Beautiful*, s. 84 vd.**

Kaynakça

- Aho, Kevin, "Medicalizing Mental Health", *Journal of Medical Humanities*, 29 (2008), s. 243-259.
- Allen, Graham, *Intertextuality*, London: Routledge, 2000.
- Berk, Süleyman, *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı*, Ankara: İnkılab Yayınları, 2013.
- Burckhardt, Titus, *Art of Islam: Language and Meaning*, Indiana: World Wisdom, 2009. (Tercümesi: *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*, trc. Turan Koç, İstanbul: Klasik, 2013.)
- Castro, Roberto, "The Subjective Experience of Health and Illness in Ocuituco: A Case Study", *Social Science & Medicine*, 41 (1995), s. 1005-1021.
- Dahlhaus, Carl, *Esthetics of Music*, trc. William Austin, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Gadamer, Hans-Georg, *The Enigma of Health*, trc. Jason Gaiser-Nicholas Walker, Stanford: Stanford University Press, 1996.
-, *The Relevance of Beautiful and Other Essays*, trc. Nicholas Walker, ed. Robert Bernasconi, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
-, *Truth and Method*, London: Bloomsbury Academic, 2004.
- Greenhalgh, Trisha, "Narrative Based Medicine: Narrative Based Medicine in an Evidence Based World", *BMJ (British Medical Journal)*, 318 (1999), s. 323-325.

- Leaman, Oliver, *İslam Estetiğine Giriş*, trc. Nuh Yılmaz, İstanbul: Küre Yayınları, 2010.
- Leder, Drew (ed.), *The Body in Medical Thought and Practice*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1992.
-, "Clinical Interpretation: The Hermeneutics of Medicine", *Theoretical Medicine*, 11 (1990), s. 924.
- Magner, Lois N., *A History of Medicine*, New York: Taylor and Francis Group, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, *Beyond Good and Evil*, trc. Walter Kaufmann, New York: Vintage Books, 1966.
- Özlem, Doğan, *Hermeneutik ve Şiir*, İstanbul: Notos Kitap, 2011.
- Svenaesus, Fredrik, "Illness as Unhomelike Being-in-the-World: Heidegger and the Phenomenology of Medicine", *Medicine, Health Care and Philosophy*, 14 (2011), s. 333-343.
- Toombs, S. Kay, *The Meaning of Illness: A Phenomenological Account of the Different Perspectives of Physician and Patient*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993.

Dizin

9. Senfoni • 159

Abbas, Helen • 196

Âdem (Hz.) • 48

Afrika • 94, 128

ahlâk • 106; ~

hermenötiği • 123; ~ın
normatifliği • 125; felsefi

~ • 113 değer ~ 1 • 120;

evrensel ~ anlayışı • 122;

idealist ~ anlayışı • 122;

kahraman; ~1 • 109

ahlâkî • 105; ~ bilgi • 112; ~

ortam • 115

Ahmet Karahisârî • 162

Âişe (Hz.) • 93

alegori • 46

alegorik • 44

Ali (Hz.) • 99

Alkmeon • 127, 128

amaçsallık • 172

Anas, Malik • 196

anlam • 8; ~ dünyası • 57;

~ fazlalığı • 155; ~ ın

yabancılaşması • 23

anlama • 7; ~ sanatı • 7;

dili ~ • 15; doğru ~

• 78; gramatik ~ • 24;

kalben ~ • 21; kendini

~ • 34; lengüistik ~ • 24;

metaforik ~ • 47; ön

~ • 140; pratik ~ • 8;

pratik ortam ve kuralı

~ • 32; tarihsel ortamı

~ • 25; teknik ~ • 24;

yazarı ~ • 22; yorum

geleneklerini ~ • 29

anlatı • 42

anlatısal (*narrative*)

metin • 143

Apollon • 128

aporetik • 58

aporia • 58

araçsal düşünme • 56

Araplar • 95

Aristo • 22

arke • 79

Asya • 94

âşinâ kılma • 56

âşinalık • 61

Avrupa • 94

Aydınlanma • 117

aynılık • 106, 122

Aziz Augustine • 105

- Bakhtin • 53
 barış • 127
 Baron, Richard • 135
 Batı • 12
 beden (*lived body*) • 134; ~
 semiyotiği • 135; ekstatik
 ~ • 134
 Beethoven • 159
 Besmele • 162
 Betti, E. • 24
 bilgi; ahlâkî ~ • 112; bilimsel
 ~ • 119 teknik ~ • 112
 birey • 23
 bölünmüş bilinç sorunu • 103
 Breton, Julien • 196
 burada-şimdi • 99

 Chopin • 175
concreteness (somutluk) • 139
 Cumhuriyet • 165

 çatı • 16
 çatışma • 173
 Çin • 94; ~ düşünce
 tarihi • 12
 çokluk • 84; ~ içinde bir • 84

 Dahlhaus, Carl • 181
deconstructionist • 30
 değişmez hakikat • 52
 Demokritos • 127
 Derrida • 17, 183
 Descartes • 31, 132
 Devlet • 41
differance
 (farklılık-erteleme) • 183
difference • 16
 dil • 7; ~ geleneği • 27; ~
 praksisi • 97
 dilsiz imge • 182
 Dilthey • 24

 dinî hakikat • 77
 dinleme • 21
 dinleyici • 190
divination • 24, 48
 diyalog • 33
 Doğu • 12
 doktor • 144; --hastalık
 ayırımı • 136; ~un
 eli • 136
 dua ve müzikle tedavi • 147
 duyulabilirlik • 186
 dünya içinde
 yuvasızlaşma • 148
 dünyasızlaştırma • 58

 edebî; ~ hermenötik • 39; ~
 nihilizm • 51
 edebîlik • 44
 edebiyat teorisi • 52
 Eflâtun • 80, 108
 Eliade, Mircea • 114
 empati • 48
 Empedokles • 127
energeia (iş) • 73
 enerji • 73
 enerjik sanat (*energische Kunst*) • 181
 epistemolojik • 77
 Erasmus • 127
 erdemli hayat • 117
ergon (eser) • 73, 181
 Esack, Farid • 30
 eser (*work*) • 181
 estetik • 44; ~ bilinç • 151;
 ~ imar • 65; ~
 tecrübe • 155
ethos • 108
 etkiyel yanılgı (*affective fallacy*) • 50
expression • 49
 eylem • 73, 107
 Eyyûb (Hz.) • 146

- farklılaşma • 106
 farklılık • 16, 122
 Fazlurrahman • 77
 felsefî; ~ ahlâk • 113; ~
 hermenötik • 49
 fenomenoloji • 49
 ferdiyet • 47
 fıkıh • 34
 fiction • 41
 fideizm • 30
 Fisagor • 127
 Fish, S. • 30
 fiziksel ya da algısal
 (perceptual) metin • 143
 formalizm • 49
 Foucault • 54
 Freud • 19
 fronesis • 113
 Fuzûlî • 146

 Gadamer, H.-G. • 20
 Galen • 127
 gayri insanileşme
 (dehumanization) • 145
 gelenek • 22
 genre • 26
 gerçek kelime • 88
 gerçeklik • 64
 görme biçimi • 154
 görülebilirlik • 186
 görülmek için • 161
 gösteren • 48; ~ler • 16
 gösterilen • 48 nihai ~ • 51
 güzelliğin taşması • 155

 Habermas, J. • 15, 19
 hadis • 34
 hakikat • 77; ~ gerçekliği • 16
 Hâmid Bey • 165
 Hamparsum • 186
 Hâricîler • 99
 hasta olarak şahıs • 143
 hastalık (disease) • 128, 134
 hat sanatı • 151
 hattat • 153
 Hegelci • 18
 Heidegger, M. • 8
 Herder, Johann G. von • 181
 hermenötik • 7; ahlâk
 ~i • 123; edebî ~ • 39;
 felsefî ~ • 49; hüsn-i hat
 ~i • 151; kuşku ~i • 19;
 müzik ~i • 171; tıp
 ~i • 127
 Hermes • 7
 Hristiyanlık • 85
 hikâye • 43
 hikmet • 36
 Hinduizm • 85
 Hipokrat • 127
 Hirsch, E. D. • 22
 Homer • 128
 Humboldt • 17
 Husserl, E. • 54
 hüsn-i hat hermenötiği • 151

 Ingarden, Roman • 54
 Iser, W. • 30
 Izutsu, T. • 17

 İbn Sînâ • 127
 idealist; ~ ahlâk anlayışı • 122;
 ~ yaklaşım • 24
 ideler kuramı • 72
 ideoloji eleştirisi • 19
 İlkçağ • 41
 illet • 134
 inter-textuality • 17
 İsmâ • 90; ~ Kelimetullah • 90
 İslâm • 33; ~ düşünce
 tarihi • 11

İslâmî; ~ düşünce • 28; ~
sanatlar • 11

işaret • 16

iyileşme • 144

iyileştirme sanatı • 137

Jauss, H.-R. • 30

Jelev, Jordan • 196

Kanada • 128

Kant, I. • 117

Kanûnî • 146

Kartezyen felsefe • 23

kavram • 95, 102-104

kavramsal düşünme • 101

kaynak (*source*) • 25

kelime • 88-92, 94, 95,

102-104; ~ den

kavrama • 102; ~ lerle

yapılan sanat • 39

klasik; ~ dönem • 22; ~

felsefe • 49

klasikçilik • 164

kolektif ruh • 18

konuşma • 20

Kore • 94

Kristeva, J. • 53

Kur'an • 27; ~'a geri

dönüş • 79; ~'ın

anlamı • 87

kurgu • 40

kurgusal ortam • 163

kuşku hermenötiği • 19

Küng, Hans • 120

Leaman, O. • 196

Leder, Drew • 143

Levinas, Emmanuel • 123

Listz, Franz • 185

logos • 90; ~ *spermatikos* • 90

mağara alegorisi • 68

Massoudi, Hassan • 196

medikal metin • 143

Medine • 94

Mehmet Âkif • 66

mekân (*topos*) • 73

Mekke • 94

Mesut Cemil • 185

meta-dil • 16

metafizik • 47

metafiziksel; ~ düşünme

tarzı • 41; ~ felsefe • 46

metin • 15, 104; ~

metafiziziği • 54

metinler-arasılık • 37, 53

mimesis • 157

mimetik • 42

misplaced concreteness

(yanlış konumlanmış

somutluk) • 139

mistisizm • 51

mitos • 108

modern; ~ çağ • 56; ~

öznellik • 57; ~

rasyonalizm • 31

modernizm • 31

Mozart, Leopold • 185

Mozart, Wolfgang A. • 185

mushaf • 96

Mustafa Halim • 165

Mustafa Râkım • 165

mutlak (*absolute*) müzik • 173

müzik • 171; ~in anlamı • 191;

~ hermenötiği • 171; ~in

zamansallığı • 184

Necip Fazıl • 66

nesir • 57

nesnellik • 57

Newton • 133

Nietzsche, Friedrich • 19, 120

Nihavend Saz Semâisi • 187
 niyetsel yanlış (intentional fallacy) • 50
 niyetselci • 22
 niyetselcilik • 74

 okunmak için • 161
 okur • 49; ideal ~ • 48;
 --tepki eleştirisi (reader-response criticism) • 30
 olgu • 139
 olması gereken • 124
 ontolojik • 55; ~ ayırım • 84
 Ortaçağ • 11
 Osmanlı düşünce tarihi • 11
 otantik ifşa • 55
 otonomi • 50

 öteki • 53
 ötekilik • 106, 122
 özdeşlik • 53, 122
 özgürlük • 32; gerçek ~ • 32;
 hayali ~ • 32
 öznelcilik • 30

 Paganini, N. • 175, 185
 Parmenides • 84
 Peygamber (Hz.) • 28
 Platon • 41
 plot • 71
 Plotinos • 80
 poetik mekân • 67
 poetika • 41
 poiesis • 137
 postmodern • 31
 postyapısalcılık • 17, 49
 pozitivizm • 122
 pragmatizm • 32
 praksis • 97
 pratik ortam • 32; ~ ve kuralı
 anlama • 32

projeksiyon • 49, 70, 91
 prospektif (ileriye yönelik) • 39
 psikolojizm • 24

quantum (parçacık) fiziği • 142
Querela Pacis (Barışın Sistemi) • 127

 rahatsızlık (illness) • 134
 Râzî • 127
reception aesthetics • 30
 referans • 53
 refleksiyon • 9
 reflektif; ~ bilinç • 95; ~ düşünme • 100
reification (cisimleştirme) • 139
 retrospektif (geriye yönelik) • 39
 Ricoeur, P. • 54
 Riffatterre • 53
 rivayet (narrative) • 25
 romantik; ~ düşünce • 23; ~ felsefe • 46
 Rönesans • 22
 ruhanî hendese • 158

 saf bilinç • 77
 sağlık • 127
 sahâbe • 97
 Sâmi Efendi • 165
 sanat hadisesi • 154
 Saussure, F. de • 16
 Schleiermacher, F. • 24, 48
 Schumann, Robert • 185
 Selçuklu • 165
 Selefî • 80; ~ler • 102
 ses-sessizlik ilişkisi • 189
 siyasal İslâm • 81
 Smith, W. C. • 30

Sokrates • 35, 108

somut • 44

somutluk • 47

soyut • 44

söyleme • 21

söz (kelâm) • 88, 100

speechless image • 182

Stoacılar • 90

structure • 16

sûfiler • 102

süreksizlik • 17, 149

sürgün • 61

Svenaesus, F. • 148

şahsi otorite • 99

Şedd-i Araban Saz Semâisi • 187

şehir • 94; ~ ortamı • 93

şerh • 8

Şeyh Hamdullah • 165

şiir • 57; divan ve tasavvuf

~leri • 67; düşünen

~ • 66; kendi üzerinde

düşünen ~ler • 65; lirik

~ • 58

şimdi-burada • 168

Tales • 128

Tanavoli, Parviz • 196

Tanbûrî Cemil • 185, 187

Tanbûrî Cemil Bey'in

Hayâtı • 185

Tanrıkörür, Cinuçen • 187

tarihsel; ~ eleştiri • 81; ~

ortam • 86; ~ ortamı

anlama • 25

tarihselci yaklaşım • 23

tarihselcilik; kaba ~ • 51

tecrübî (*experiential*)

metin • 143

tefsir • 8

tekne • 112, 137

teknik bilgi • 112

tekrarlanabilirlik • 69

teleolojik • 172

telos • 59

temaşa • 43

teslis • 90

tevhit • 81, 152

theoria • 43

tıbbî; ~ akıl yürütme • 136;

~ dokunma • 136; ~

düşünme • 144

tıp; ~ hermenötiği • 127;

~ metafiziği • 128; ~

teolojisi • 132; nebevî

~ • 131

tikel • 43

Toombs, Kay • 144

tümel • 43

uyum • 173

üçüncü göz • 72

varlık • 20, 56

Whitehead, A. N. • 139

yabancılaştırma • 56

yabancılık • 61

yahudi • 146

Yahudilik • 85

Yahya Kemal • 66

yapı çözüm • 30

yapısalcılık • 18, 49

yaratıcı dehâ • 46

yazar • 23; ~1 anlama • 22; ~ın

niyeti • 25; biyografik

~ • 25; ideal ~ • 48

yazı • 100; ~ sanatı • 153

yazılı harf • 156

- yeni eleştiri • 49
yeni gerçekçilik • 49
Yeni Marksist ve materyalist
 dil anlayışı • 19
yeniden inşa • 24, 48
yer • 189, 190; ~in
 mekânlaşması • 157
yerleşme • 188
Ying-Yang • 128
yorumcu • 17
yöntem • 7
Yûnus Emre • 66
yurtsuzlaşma • 149
yuva • 61
yüz (surat) • 98
yüzey • 157
Zâhiri • 80
Zâhiriler • 102
zaman (*kronos*) • 73
zaman-dışılık
 (*primordial*) • 114
zihinde mümkün • 41

TEMEL KÜLTÜR DİZİSİ

1. Bekir Topaloğlu, *Allah İnanı*
2. Mehmet Paçacı, *Kur'an'a Giriş*
3. Casim Avcı (editör), *Son Peygamber Hz. Muhammed*
4. Murteza Bedir, *Sünnet*
5. Şinasi Gündüz, *Hristiyanlık*
6. İlyas Üzümlü, *Tarihsel ve Kültürel Boyutlarıyla Alevilik*
7. Alparslan Açıkgöç, *İslâm Medeniyetinde Bilgi ve Bilim*
8. İbrahim Kalın, *İslâm ve Batı*
9. Ömer Mahir Alper, *İbn Sînâ*
10. Turan Koç, *İslâm Estetiği*
11. Ekrem Demirli, *Nazarî Tasavvufun Kurucusu Sadreddin Konevî: Hayatı, Eserleri, Düşünceleri*
12. Yaşar Aydın, *Fârâbî*
13. Selçuk Mülayim, *İslam Sanatı*
14. Muhsin Demirci, *Tefsire Giriş*
15. Kasım Küçükaltın - Ahmet Cevizci, *Batı Düşüncesi - Felsefî Temeller*
16. İlyas Çelebi, *İslâm'ın İnanç Esasları*
17. Halil İnalcık, *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları 1302-1481*
18. Feridun Emecen, *İmparatorluk Çağının Osmanlı Sultanları*
23. Selçuk Mülayim, *Sinan bin Abdülmennan*
24. Ulvi Murat Kılavuz - Ahmet Saim Kılavuz, *Kelâma Giriş*
25. Sönmez Kutlu, *Türkler ve İslâm Tasavvuru*
26. Hüseyin Sarıoğlu, *İbn Rüşd*
27. Ramazan Şeşen, *Eyyûbîler (1169-1260)*
28. Ömer Faruk Akün, *Divan Edebiyatı*
29. Mehmet Özdemir, *Endülüs*
30. Burhanettin Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*
31. Salime Leyla Gürkan, *Anahatlarıyla Yahudilik*

ISBN: 978-605-4829-13-2



9 786054 829132

Hermenötik düşünceyi, bir nesnenin kavramsal analizi, bir tarihsel olgunun dilsel tasviri, bir inancın felsefî-kelâmî açıdan doğrulanmaya çalışılması gibi farklı düşünme tarzlarından ayıran en belirgin vasıflarından biri, düşünmenin her zaman kendi tarihsel krizi veya sorununu hem üreten hem de onu çözmeye çalışan bir ikili süreç içinde var olduğunu kabullenmesidir. Kanaatimce hiçbir düşünme tarzı kendi varolma sorunu ya da krizini yeterince ele almaksızın sahih bir yaklaşım içinde olamaz. Aksi halde kendisini gerçekliğin yerine koyan, gerçeklikten daha gerçek olarak varlığın düşünceye boyun eğdirilmesine yol açan ve böylece bizi gerçeklikten koparan ideolojiler “düşünce” olarak kutsanır.

Hermenötik çaba, bu yönüyle, her bir sahih düşünmenin varolma krizlerini yaşama ve bunları aşmaya çalışma süreci olarak yol alabildiğini anlama ve bu yönüyle bazı düşünme tarzlarının ya da ideolojilerin kutsanmasının toplumlarda yol açtığı derin hasarlara dikkat çekme çabasıdır.

