

YAZINSAL ÜRÜNLERDE BİÇİM-İÇERİK TARTIŞMALARI: HAKİKAT VE PARADOKS ARASINDA SANAT

*Form and Content Discussions on Literary Works: Art between the Reality
and the Paradox*

*Hilmi UÇAN**

ÖZET

Yazınsal ürünlerin oluşum ve çözümlemesinde, biçim ve içerik tartışması hep yapıldı. Sanat ürünlerinde yazınsallığı sağlayan biçim midir, içerik midir? sorusu hep soruldu. Biçimsel incelemeyi, somut olanı incelemeyi öne çıkaranlar olduğu gibi, bu iki öğenin birbirinden ayıramayacağını söyleyenler de oldu. Bu tartışma önemliydi. Çünkü çokanlamlı bir yapıya sahip olan yazınsal metin üzerinde yerli yersiz yorumlara neden oluyordu. Çözümlemeciler arasında metin dışına çıkmamanın çabasını gösterenler olduğu gibi, metinde doldurulması gereken anlam çukurlarını doldurmaya, somut olarak dile getirilmeyen ama metinde gizli olarak var olan anlamı yakalamaya çalışanlar da oldu. Her iki tutumda da bir anlama/anlamlandırma, anlamı bir kesinliğe kavuşturma isteği vardı. Başka bir deyişle bu tutum ve anlayıştan yola çıkan yazınsal çözümlemelerde, edebiyat kuramlarında olgucu anlayışın etkisi büyüktü. Dilbilim, göstergebilim, genelde yapısalcılık da uzun yıllar olguculuğun gölgesinde nesneyi öne çıkararak bilimselliği yakalamaya çalıştılar. Yapısalcılık sonrasında bu tutum sıkı bir şekilde eleştirildi. Yeniden bir özneye dönüş, deyiş yerindeyse hem nesneyi hem özneyi, hem nesnel hem öznel olanı da incelemeyi amaçlayan çalışmalar yapıldı.

Bu tartışmalardan bazıları Batı'dan önce Doğu'da yapıldı. Biz bu yazıda Doğu'da ve Batı'da yapılan biçim ve içerik tartışmalarını incelemeye; dilbilim, göstergebilim ve yapısalcı anlayışın tıkanıdığı noktalara, sanat ürününün niteliğine, sanatçının kimliğine ve sanat/irfan ilişkisine dikkat çekmeye çalışacağız.

Anahtar Sözcükler: Biçim, içerik, dilbilim, göstergebilim, yapısalcılık

ABSTRACT

The discussion on form and content has always taken place in the process of the production and analytical studies of literary works. It has always been the question frequently asked as to whether it is a form or content that gives literariness to works of art. Some have claimed that studies on form which is concrete should be given priority while the others have pointed out that the elements, that is to say, both form and content are inseparable parts from each other. This argument was important in that every now and then there have always been different comments on/about

* Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü.
ucan@aku.edu.tr

literary texts that comprise polysemantic structures. From among those who have done analytical studies there have even been the ones trying to stick to the text itself while others try to find the meaning filling the gaps in the text which is not concretely stated but which surely exist and could be understood through insinuations.

However in both approaches there can be seen a willpower to comprehend/signify the boundaries of the meaning. In other words, starting from these two approaches positivistic understanding has had a great effect on literary theories. Linguistics, semiotics and most often structuralism have tried to catch up with the scientific mode under the auspices of positivism giving the objecta prime place. This manner has received a strict criticism in a post-structuralist period. There happened to be return to the subject and we could just as well say that there have been studies to focus on both object and subject; the objective and the subjective ones. Some of the above discussions took place in the east long before it appeared in the west. In this Article we tried to focus on the discussions on/about form and content and tried to point out some important facts where linguistics, semiotics and the structuralist understanding had failed. We also tried to attract the attentions to the points such as the quality of the work of art, the identity of the artist and the relation between art and wisdom.

Key Words: Form, content, linguistics, semiotics, structuralism

GİRİŞ

Biçim/içerik tartışmalarında yapısalcı anlayış, ısrarla biçimi öne çıkardı; biçimi, içeriğin önüne geçirdi; daha çok biçimsel bir incelemeyi önceledi. Özellikle Saussure dilbilimi, dili bir *biçim* olarak gördü; biçime dökülmemiş anlamın var olmadığını söyledi. Anlamı oluşturan biçimdir anlayışında ısrar etti. Bu yaklaşım biçiminde olguculuğunda payı çoktu. Olay, olgu ve nesnelerin açıklamasında, A.Comte ile başlayan kesinlik arayışı, yapısalcı anlayışla zirveye çıktı ve bilimsel çalışmaların bütününe yayıldı; araştırma yöntemlerinin merkezine yerleşti.

Bu tür çözümlene yöntemleri, “mümkün her nesneyi kaskatı bir araştırma konusu halinde öznenin karşısına diken genel pozitivist eğilim” (Adorno, 2004: 15) den kaynaklanmıştır. Yine bu olgucu tutum ve yöntem, düşüncenin ve evrenin merkezine insanı koyar; Tanrı’yı ikinci konuma indirger, nesneyi öne çıkarır: Bir bilim dalı ancak elle tutulur, gözle görülür olan bir nesneyi inceleyebilir. Bütünüyle olguculuğun ürünü diyebileceğimiz Saussure dilbilimi de soyut bir varlık olan dili nesneleştirilerek inceleme, dili somut olarak tanımlama çabasıdır. Saussure dilbiliminin tıkanıdığı nokta da burasıdır.

Göstergebilim, dilbilime yaslanarak atılan ileri bir adımdır. Göstergebilim, sadece doğal dili değil anlam üreten bütün olguları

incelemeyi amaçlar: Resim göstergebilimi, mimari göstergebilim, yazınsal göstergebilim, kokuların göstergebilimi, beden dili... Göstergebilim deyine göstergebilimciler tarafından biçimsel olmakla, biçimi öne çıkarmakla, mekanik olmakla suçlandı, eleştirildi: Önceki göstergebilim, “masallar ve söylenceler üzerinde çalışmaya alışmış yöntemlerle (özellikle biçimsel yöntemlerle) yazınsal metne yaklaşmaktadır. Bu anlamda yazınsal göstergebilim bir tür yapısal antropolojidir” (Fontanille, 1999: 1).

Bu iç eleştiriler üzerine dilbilim ve göstergebilim kuramlarında sözcelem kuramı devreye girer. Bu kuram, nesnenin değil öznenin, öznenin duygusal yanının; somut olanın yanında soyut olanın yeniden öne çıkarılması anlamına geliyordu. Bu da bir bakıma dilin kaygan yanına, elle tutulmaz yanına dikkat çekti; Derrida'nın yapı sökücü anlayışının, *gösterilenin*, içeriğin sınırlandırılmayacağına öne çıkışı idi.

Metin ve dil karşısındaki bu bakış açıları geçmişten günümüze *biçim/içerik*; *lafız/mana*; *gösteren/gösterilen* üzerine kurulan tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

1. SANAT ÜRÜNÜNDE BİÇİM VE İÇERİK TARTIŞMASI

Biçim/içerik tartışması estetiğin önemli konularından biridir. Biçimciliğe ad olan kaynak 20. yüzyılın başlarında, 1915-1930 yılları arasında yazınsal eleştiri alanında Rusya'da yapılan dilbilimsel çalışmalardır. V.Propp'un Rusya'da yaptığı çalışma, bir bakıma, masalları bir biçim içine indirgeme çabasıdır. Daha sonra bu ad, *yapısalcılık* adı altında sistemleştirilecektir.

Yazınsal kuramlar arasında *biçimcilik* (formalisme) olarak adlandırılan anlayış çok genel anlamda “kavramsal kuramları bir biçime sokmaya, somutlaştırmaya veya deneysel verileri anlamlandırmak için biçimsel modeller oluşturmaya çalışan bilimsel bir tutum” (Greimas ve Courtès 1979: 154) olarak tanımlanabilir. Başka bir deyişle bu tutum somut olanın öne çıkarılmasını, somut olana inanmayı önerir; bir biçime bürünmeyen anlamı kabullenmez. Bu yetmez: Çözümlemeci de çözümlemesini biçimsel, gözle görünür noktalardan hareketle ve biçimsel bir yöntemle, çözümleme araçlarını somut olarak ortaya koyarak yapmalıdır. Bu bağlamda, çözümleme araçlarını açıklayan tek anlamlandırma yöntemi önerisi de göstergebilimden gelmiştir.

Biçim, sanatçının, ürettiği yapıtta tasarladığı gözle görünür dizimdir; akıldır; sanatçının ürününe verdiği şekildir; organizmadır, bedendir. Biçim, bir tekniktir ve mekanik bir yanı vardır. Dilbilimsel anlamda ve genel olarak *biçim*, “dilsel bir *göstereni* oluşturan sessel birimlerin bütünü” (Gallison ve Coste, 1976: 238) olarak tanımlanabilir. Dağılımsal dilbilim, işlevsel dilbilim, F.de Saussure, Hjemlev göstergebilimin ayrı ayrı biçim ve içerik

kavramları üzerinde düşünmüşler ve farklı tanımlar yapmışlardır. Bu yaklaşımlara kısaca göz atalım:

Dağılımsal dilbilime göre “biçim, anlamın karşıtıdır. Sadece gözlemlenebilir dilbilimsel biçimler incelenebilir. Anlam, dilbilimcinin alanının dışındadır” (Gallison ve Coste, 1976: 236). İşlevselciler ise dilin işlevsel yanını, dilsel öğeler arasındaki işlevi dikkate alarak biçim ve işlev kavramlarını birbirinden ayırır; “işlevsel (gerçekçi) bir incelemeyi önerirler” (Gallison ve Coste, 1976: 236). Prag Okulu da denilen, A.Martinet, G. Mounin, R.Jacobson gibi işlevsel dilbilimi öne çıkaran dilbilimciler sessel öğelerin, vurgunun anlamı değiştirdiğine dikkat çekerler. *Sert* sözlük birimindeki her sesbirimin ayrı bir işlevi vardır: Aynı sözlük birimlerden *sert*, *ters*, *rest* gibi sözlük birimler de üretilebilir. İşlevselciler, dilin bildirişim, iletişim, anlatım işlevlerinin dil incelemelerinin ana malzemesi olduğunu düşünürler.

Dilin bir iletişim aracı olduğuna dikkat çeken F.de Saussure de dilin bu işlevsel yanına dikkat çeker. Dilin bir töz değil bir biçim olduğunu söyler. Başka bir deyişle, hiçbir kavram, hiçbir düşünce dilin o kavram ve düşünceyi düzenlemesinden, bir biçim içine sokmasından önce yoktur. Ona göre, *göstergeyi* oluşturan iki öğe, *gösteren* ve *gösterilen* birbirinden ayrılamaz. “Dilbilim, bu durumda, iki özelliğin birleştiği sınırdaş bir alanda çalışır; bu düzenleme bir töz değil bir biçimdir” (Saussure, 1978: 157). Anlam bu biçimden doğar.

F.de Saussure’ün bu yaklaşımını L. Hjemslev bir adım daha ileri götürür: Hem anlatımın (*gösteren*) hem de içeriğin (*gösterilen*) tözünden ve biçiminden söz eder. L. Hjemslev’in bu açılımı, daha çok *gösteren* (biçim) çözümlemesi üzerinde yoğunlaşan dilbilimsel çalışmalara yeni bir boyut katar. İçerik düzlemi de öne çıkarılmaya başlar. Bu düzlemde A.J.Greimas’ın anlambilime katkıları büyüktür. “Dilbilim, özellikle *gösteren* üzerinde yoğunlaşınca, *gösterilen* düzeyinde çalışmalar az yapıldı. Bu boşluğu kısmen dolduran A.J.Greimas’ın içerik düzeyindeki çalışmasıdır” (Courtès, 1976: 39).

İçerik kavramından anlamamız gereken, kısaca söylersek, dilin *gösterilen* boyutudur, anlam boyutudur. “İçerik terimi, Saussure’e göre, *gösterilen*’in eşanlamlısıdır” (Greimas ve Courtès, 1979: 66). L.Hjemslev ise içeriği, bir göstergedeki *anlatım* düzleminin karşıtı olarak düşünür. Bu iki düzlemi de iki ayrı grupta çözümlemenin doğru olacağını dile getirir: İçeriğin tözü, “konuşucunun anlığında henüz dilsel biçime bürünmemiş olguyu belirtir” (...) İçeriğin biçimi ise “her dilin bu olguya verdiği düzendir” (Vardar, 1988: 122).

Yukarıda çözümleme araçlarını açıklayan tek anlamlandırma yöntemi önerisinin göstergebilimden geldiğini söylemiştik. Ne var ki göstergebilim de yukarıda belirttiğimiz gibi yapısal bir antropoloji olmakla, formalist

olmakla, inceleme nesnesini insani olandan uzaklaştırmakla suçlanmaktan kurtulamayacaktır. Zira “nesnel bir şekilde ‘tanımlanabilen’ şeyler - sözcüklerin, hecelerinin sayısı- anlamı ortaya çıkarmamızı sağlamaz; keza, anlamın saptanacağı noktada da, maddi ölçümler fazla bir yarar” (Todorov, 2001: 35) sağlamamaktadır. İnsan bilimlerinde, pozitif bilimlerdeki biçimsel kesinliğe ulaşmak mümkün değildir; bu amaç olguculuğun insan bilimlerinde ulaşmak istediği bir hayaldir. İnsan, başka hiçbir yaratılmış benzemeyen bir varlıktır; her an farklı tavırlar, farklı tutumlar, farklı davranışlar sergileyebilir, şartıcı ürünler ortaya koyabilir. Bir kömür madeni ya da bir taş gibi somut, değişmez değildir. İnsanın her davranışı belli bir bağlamın ürünü olarak anlamlandırılabilir. Sözcelem kuramının bu kördüğümü çözüme anlambilime, edebiyat kuramına son derece önemli katkıları olmuştur.

Biçimci anlayış, yazınsal metin çözümlemelerinde tarihe, yazarın yaşamöyküsüne, toplumsal verilere dayanmak istemez: Onlar için tek kaynak, tek inceleme nesnesi metindir. Biçimcilere göre “yapıt, ne yazarın yaşamöyküsünden ne de dönemin toplumsal yaşamının çözümlemesinden yola çıkılarak açıklanabilir” (Todorov, 1995: 18). İnceleme nesnesi metnin kendisidir. Sosyolojinin, psikolojinin yaptığı çözümlemeler yazınsal çözümlemeler değil, yorumlardır. Nedeni de şudur: Yazınsal ürünü kendi içinde değil toplumsal yaşamla, bilinçaltıyla açıklamaya çalışırlar.

Biçimci anlayış dil farkındalığına dikkat çeker. Yazınsal metnin, dilin yabancılaştırılması sonucunda doğduğunu, yazınsal metnin bir dil olgusu olduğunu, dilsel bir yapı olduğunu düşünür. Alışkanlıklar, gündelik görme biçimleri nesnelere sıradanlaştırmakta, içeriği görmeyi engellemektedir. Bu nedenle yazınsal ürün dili bozar, yabancılaştırır, gündelik dilin dışına çıkarır ve nesnelere farklı bir biçimde sunar. Biçimciler sanat ürününün bir teknik, teknik bir yapı olduğunu düşünürler. Bu anlayışın temelinde de “teknik gücüne inanılması” (Todorov, 1995: 19), teknik gücüne olan güven duygusu vardır. Bu inançla “araştırmacılar, yeni terimlerle, kendilerinden önce gelenlerin açıklanamaz olarak ilan ettikleri bütün her şeyi açıklamaya” (Todorov, 1995: 19); her şeyi rasyonel duruma getirmeye, aklileştirmeye çalışmışlardır.

Biçimin ve teknik gücünün düzgün olması bir emek değeri taşıması sanat ürününün estetik değerine katkı yapmayabilir. Aruz veya hece veznini çok iyi kullanan bir sanatçının ortaya koyduğu bir ürünün estetik yanı zayıf olabilir. Tefik Fikret bunun güzel bir örneğidir. Aruz veznini neredeyse hatasız kullanır; tekniği iyidir. Ne var ki şiirlerinin estetik yanı zayıftır, yazınsal değeri düşüktür. T.Fikret, “akıcı bir dille söylemeyi bir türlü beceremez. Gerçek şair dili hırpalamadan, dile eziyet etmeden kurallara uyabilen adamdır. Baştan aşağı okuyun Rübab-ı Şikeste’yi, Haluk’un Defteri’ni hep böyle dili cendereye sokan mısralarla karşılaşsınız. (...)

Şiirlerini okuyamıyorum. Kendimi zorlasam da onlardan bir şiir zevki alamıyorum; düşünceleri öyle yüksek şeyler değil, belki sadece birer düşünce gölgesi” (Ataç, 1958: 10-11).

Kişinin, insanlığın da amacı nesnelere, olay ve olguların, insan olmanın estetik boyutunu, olgun bir düşünceyi, duyarlılığı, kişisel olgunluğu yakalamaktır. İslam sanat anlayışı da sanata bu gözle bakar; sanatı, hakikatin, bilgeliğin, özlü sözün arayışı olarak düşünür. “Beni Rabbim terbiye etti, ne güzel terbiye etti” hadisindeki ‘tahsin’ kavramı ‘hüsn’, ‘estetik’, ‘güzellik’, ‘edebiyat’ anlamlarını içerir¹. “Bir şeyin güzelliğini fark etmek ulaşabileceğimiz en yüksek noktadır. Renk sezgisi bile bireyin gelişiminde doğruyu ve yanlış ayırt etme yeteneğinden daha önemlidir” (Wilde, 2008: 127). Estetik ile etik bir insanın iki yüzüdür. Varlığın iki olmazsa olmaz şartıdır.

Doğu’da yapılan dilbilim çalışmalarında *biçim*, ‘lafız’ kavramı ile; *içerik* ise ‘mana=anlam’ kavramı ile karşılanmıştır; estetik, etik ve anlamlandırma tartışmaları bu kavramlar üzerinden yapılmıştır. Kur’an bütün şairlere, kâhinlere, insanlara belagat (retorik) konusunda meydan okuyan bir kitaptır. Doğu’da yapılan anlamlandırma çabaları bu nedenle daha çok kutsal kitabı anlamak, ondaki veciz yanı, insanı aciz bırakan söylemi gün yüzüne çıkarmak için yapılmıştır. Tasavvufta da işin şeklinden, biçiminden sıyrılıp öze, anlama kavuşmak esastır. Yunus Emre de asıl olanın ‘manaya ulaşmak’ olduğunu dile getirir: “Sen elif dersin hoca, manası ne demektir” diye sorar.

F.de Saussure *gösterenin* işitme imgesi, *gösterilenin* ise kavram olduğunu söyler. Bu iki kavram da göstergeyi oluşturur. 14.yüzyıl dilcilerinden İbn-i Hişam El Ensari de benzer bir şekilde “lafız, bazı harfleri kuşatan sestir; söz (kavil) , mana üzerine delalet eden lafızdır” (İbn-i Hişam El-Ensari, 1998: 10) der. Bir sanat ürünü de bu lafızların belli bir uyum içinde bir biçime sokulmasıdır. Tarih içinde zaman olmuş biçim, zaman olmuş anlam öne çıkarılmıştır. Divan edebiyatında şiir yazılacaksa, şair olunacaksa şiirin belli bir biçim içinde, aruz kalıbıyla yazılması gerekiyordu.

Antropoloji, zooloji, dil ve edebiyat alanında ünlü bir Arap dilbilimcisi El-Cahız biçimi öne çıkararak “güzel anlam isteyen güzel lafız kullansın” (Civelek, 2004: 235) der. İbn-i Haldun da biçimi öne çıkaranlardandır: “Gerek nazım gerekse nesir olsun söz (kelam) sanatından asıl maksat

¹ Bu hadisin bağlamında Hazret-i Ebubekir’in Hazret-i Peygambere sorduğu şu soru vardır: “Ya Rasulallah, biz bir babadanız; bir beldede yetiştik. Ama ben bakıyorum, Arapların türlü dilleriyle konuşuyorsun, anlamakta zorluk çekiyoruz, hatta çoğunu bilmiyoruz. Hakikaten ben de, Araplar içerisinde çok dolaşım; açık seçik net konuşkanlarını dinledim; ama böyle senden daha açık seçik, az öz ve net, bütünüyle manasını bildiren konuşanı görmedim ve ondan işitmedim. Kim seni edeblandirdi yani güzel ahlak olan edep ilmini ve yerli yerinde güzel edebiyat ilmini kim sana öğretti?” (Daha geniş bilgi için bkz. İ.Çetin, *Ta’lim-i Aşfiya*, Dilara Yay. Isparta, s.71).

anlamlar değil lafızlardır. Anlamlar ancak lafızlara tâbîdir, lafızlar asıldır” (İbn-i Haldun, 1986: 245). İbn-i Haldun, Biçim/içerik kavramlarını su ve suyun konulduğu kap örneği ile açıklar: “Su ile dolu olan kapların latifliği, cins itibariyle, içindeki suya göre olmadığı gibi lügatin kullanılıştaki nefisliği ve latifliği de sözlerin maksatlara uygunluğu akımından, terkipteki derece ve belagatlarına göre çeşitli olur. Anlamlar ise birdir, onlarda değişiklik yoktur” (İbn-i Haldun, 1986: 246).

Kimi dilbilimciler biçim ve içeriğin birbirinden ayrılamayacağını söylerler. İbn-i Reşik el-Kayrevânî, Abdu’l Kahir el-Cürçânî bu görüşte olan dilbilimcilerdendir. Kayrevânî “lafzın beden, anlamın ruh olduğunu; aralarındaki irtibatın bedenle ruhun irtibatına benzediğini söyler” (Öznurhan, 2006: 144). El-Cürçânî anlamın önceliğine dikkat çekerken biçimi (lafzı) de ihmal etmez. Dilsel bir metinde okuyucu öncelikle “hiçbir zaman lafzı aramaz, manayı arar. Onu bulduğunda lafız onun yanında ve hemen gözünün önündedir (...) Manalar ancak lafızlarla ortaya çıkar” (Abdul-kâhir el-Cürçânî, 2008: 67-68).

F. de Saussure’ün dili bir sistem olarak gördüğünü; buna örnek olarak da satranç benzetmesi yaptığını biliyoruz. Satrançta piyonların hangi malzemeden yapıldığı önemli değildir. Bu piyonların kendi aralarındaki ilişki önemlidir ve oyunun sonucunu bu ilişki belirler. Bu nedenle dilde bir çizgisellik vardır. El-Cürçânî de lafız ve anlam (biçim ve içerik) arasındaki ilişkiden söz ederken bu iki kavramı birbirinden ayırmaz: “Salt lafız olmak ve bağımsız (yani cümle içinde kullanılmayan) bir kelime olmak açısından lafızlar arasında üstünlük yoktur. Üstün olmanın ve olmamanın ölçüsü, bir lafzın anlamının kendisini izleyen diğer lafızların anlamıyla uyumlu olup olmaması vb. hususlardır ve bunun lafzın kendisiyle hiçbir ilgisi yoktur” (Abdul-kâhir el-Cürçânî, 2008: 57). El-Cürçânî bu sözleri ile dildeki çizgiselliği; sözcüklerin ancak başka sözcükler ile olan ilişkileri sonucunda bir değer, bir anlam kazandığını vurgular. Sanat ürününde yazınsallığın (belagatin) bu uyumdan doğduğunu ifade eder. Buna örnek olarak da Kur’an’dan Hud suresinin 22. Ayetini örnek gösterir. Ayetteki kelimeler arasındaki uyuma dikkat çeker. “Ey yer suyunu çek, ey gök sen de tut” ayetindeki *الْبَلْعِي* ‘yut’ kelimesi veya başka bir kelime alındığında ve öncesine ve sonrasına bakmaksızın tek başına düşünüldüğünde hiçbir yazınsallığın kalmayacağını söyler. Ona göre bu fesahat ve “apaçık üstünlük, kelimelerin yan yana dizilişinden kaynaklanır, bu sözün güzelliği, birinci kelimenin ikincisiyle, ikinci kelimenin üçüncüsüyle... buluşması sonucu gerçekleşir, kelimelerin bütününden ortaya çıkar” (Abdul-kâhir el-Cürçânî, 2008: 56).

Bir metnin anlamlandırılmasında biçim ve içeriği birbirinden ayırmak oldukça zordur. Tek bir anlama işaret eden lafızlar (sözcük, biçim) olduğu gibi metin içinde, özellikle yazınsal metinde, birçok anlamı çağırıştırabilecek cümleler, sözcükler de olabilir. Olabildiğince, metni üreten öznenin

maksadına uygun bir anlama ulaşmak için bağlamın mutlaka dikkate alınması gerekir. “Lafızların (sözcüklerin) hangi mana için konmuş olduğunu (bunların kapsamı ile ilgili umum, husus, iştirak durumlarını), yine lafızların ve ibarelerin manaya delaletteki açıklık ve kapalılık derecesi ile bunların (mantûk, mefhum, ibare, işaret vb.)delalet şekillerini iyice tanımadan söz konusu metinleri doğru biçimde anlamak ve onlardan isabetli hükümler çıkarmak mümkün değildir” (Şaban, 2009: 309).

Hem lafız hem içerik anlamlandırmada önemlidir. Biçim de içeriğe, anlama katkıda bulunur. Biçimin ya da anlamın öne çıkarılmasında dünya görüşünün, bakış açısının, düşünme, eşyayı ve nesnelere yorumlama alışkanlığının etkisi gözden kaçırılmamalı. Batı dünyası olguculukla birlikte duyulur olana, görülür olana inandığı için içeriği değil biçimi öne çıkarmıştır. Fârâbî sözcüğün, biçimin önemine; ama sözcüğün ve biçimin her nesneyi, her olguyu yeterince açıklayamayacağına şu cümleleriyle dikkat çeker: “Duyulurdan ayrı olmaları bakımından kendilerine delalet eden pek çok şeyin kelimeleri yapılıdır”(…) Zira insan nefsi “işaretin yeterli olmadığı şeye delalet etmeyi arzular” (Fârâbî, 2008: 25). Ne var ki her varlık ve düşünce bir cisme, bir şekle büründürülemez. Batı dünyası özellikle olguculukla birlikte her varlığı bir biçime, somut bir varlığa dönüştürmek istemiş, biçimi incelemiştir; biçimselleştiremediği her olguyu reddetmek istemiştir. F.de Saussure’ün dilbilim alanındaki anlamlandırma çabası da olgucu bir çabadır: Soyut bir varlık olan dili somutlaştırmak ister. Bu olgucu tutum ve bakış açısı nedeniyle Batı dünyası lafızlar üzerinde, biçim üzerinde “daha ziyade sarf-ı himmet etmişlerdir. (...) Tertib-i maanide olan zorluklardan zihinlerini çevirip, elfaz arkasına koşup durmuşlar (Said-i Nursi, 2009: 87); anlamlandırma çabalarını biçim üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Biçim üzerindeki ısrarları, anlamı ikinci sıraya itmiştir. Dilbilim ve göstergebilim, bugünkü geldikleri noktada anlamlandırma çabalarını nesneden özneye çevirmenin, lafzın, cümlelerin, biçimin ötesine geçmenin çabası içindedirler: Cümleden sözcüğe, nesneden özneye, görülen anlamdan görülmeyen anlama, hissedilene yönelmek istemektedirler. J.Fontanille, C.Zilberberg, yaptıkları çalışmalarda, çözümlemelerde öznenin sözcüğe yönelerek öznenin tutku dünyasını açığa çıkarmak isterler. J.Fontanille *Princesse de Clèves* incelemesinde bunu yapmaya çalışır². Günümüz göstergebiliminde “artık, söylemini kuran özne, başka deyişle sözcükler oluşturan sözcüğe öznese ve onun söylemde bıraktığı öznellik izleri incelemenin temeli” (Öztoğat, 2003: 11-18). durumuna gelmiştir. Anlamlandırma için biçimi incelemek, biçimi asıl inceleme nesnesi olarak kabul etmek okuyucuyu gerçek anlamdan, gerçeklerden uzaklaştırabilir. Sözcükler biçimle bir görkem kazanabilir; anlam, biçim ile güçlendirilebilir.

² Bu konuda bkz. J.Fontanille, *Sémiotique et Littérature*, PUF, Paris 1999, s.63-89. H.Uçan, *Dilbilim, Göstergebilim, Edebiyat Eğitimi*, Hece Yay. Ankara 2008, s.140-157.

Ne var ki dilin gücünü, dil ile yapılabilenleri düşünürsek dil ile, belagat ile, yazınsal kullanım ile hakikat feda da edilebilir; bir yanlış doğru olarak da sunulabilir. Bediuzzaman'ın *Muhakemat* adlı yapıtında biçimcilik konusunda ilginç saptamalar vardır: Ona göre salt biçimcilik, “lafızperestlik, bir hastalıktır” (Said-i Nursi, 2009: 88).

Bu bağlamda, J.Fontanille'in şu sözü Batı dünyası için önemli olsa gerek: “Biçimci karşı koyuş sona ermiştir. (...) Metinlerin duygusal boyutunu görmeme hakkımız yoktur. Yeter ki metinlerde bu boyut söz konusu olsun. Biz, duygusal evreni bir dil olarak görmekte cesaretliyiz. (...) Duygusal etkinin tamamı, doğal dilin sözlüksel çizelgesi ile tanınmaz ve açıkça adlandırılmaz” (Fontanille, 1999: 66).

Biçim ve içerik/lafız ve mana konusunda görüş bildiren daha başka birçok Arap dilbilimci ve Batılı düşünür vardır. Bunlardan kimileri biçimi, kimileri içeriği öne çıkarmışlardır. Kimileri de iki kavramı bir arada düşünmüşler; ikisinin birlikte anlamı oluşturduğunu dile getirmişlerdir³. Sonuçta bu dilbilimcilerin çoğu sanat yapıtının oluşumunda geleneğe, dilbilgisine uyulmasını isterler. Geleneğe uyulursa o zaman bir yapıtın sanat yapıtı olabileceğini düşünürler. Sözgelimi yazınsal bir ürün uyak düzenine, şiir kalıplarına dikkat etmeli, yanlış yapmamalıdır.

Şunu kabul etmek gerekir ki sanat ürününü değerli kılan, hem biçim hem içerik boyutunu şekillendiren, sanatçının çabası karşısında okuyucuyu selama durdurtan esas olgu, sanat ürününün ‘irfan’ boyutudur. Sanat ürününü yazınsal kılan ana öge, sanatçının irfanıdır; güzel olanı arayışıdır. Sanatçı ‘tanımak’, anlamlandırmak’, ‘var olmak’ için arayan, dışarı çıkabilen, ‘gurbet’i yaşayan kişidir. Sanat ile gurbet sözcükleri birbiriyle komşu sözcüklerdir.

2. SANAT VE GURBET

Sanat'ta gurbet anlamı vardır. Ya da sanat, gurbet kavramını içerir, akla getirir. Sanat, sonradan yapılandır. ‘Sun’i’ sözcüğü ile ‘sanat’ sözcüğü; art/artificiel (sanat/sun’i) sözcükleri de aynı anlamdadır. Bu bağlamda işin aslı, özgün olan bir başka yerededir. Sanatçı da bir bakıma gurbeti yaşayan kişidir; özgün olandan ayrılığın hüznünü yaşar; muhaliftir, yabancıdır, kendi ülkesinde değildir. Başkalarından ayrı, ayrık bir dünyası vardır sanatçının. Sanatçının edimi, etkinlik alanı başkalarının ediminin, etkinlik alanının dışındadır ve farklıdır. “Sanat, insanın yeryüzünde kendisini her zaman gurbette hissetmesidir” (Şeriati, 2008: 104).

Arif sözcüğü, a-re-fe fiilinden türemişken alim sözcüğü a-li-me fiilinden türemiştir. Bu fiillerin Fransızcadaki karşılıkları savoir (=bilmek) ve

³ Bu konuda bkz. H.Öznurhan, “Ebu Hilal El-Askerî’ye Göre Lafız ve Anlam”, Sakarya Üniv. İlahiyat Fak. Dergisi, 14/2006.

connaître (=tanımak) fiilleridir. Tanımak, bilmekten daha derin bir bilgiyi, sezilen bir gerçeği içerir ve sanat sözcüğü bu fiilin anlamına daha yakındır: Sanatçı bilmek değil tanımak; nesnenin, bir olgunun özünü kavramak ister; kavrar ve bunu bir biçim içinde dile getirir.

Bu bağlamda arif ile sanatçı akraba sözcüklerdir. Her ikisi de bu dünyaya yabancıdırlar. Kendilerini yabancı bir dünyaya atılmış insanlar olarak görürler. Yalnızdırlar. İç dünyalarında yalnızdırlar. Her ikisi de nesnelere, olguları ve olayları *bilmeye* değil *tanımaya* çalışır. Her ikisi de dünyayı, dünyanın içindekileri, var olanı, görüneni küçümser; dünyalık olana yabancıdırlar. Aralarında bir fark var: Sanatçı, bu dünyaya tutunmak isterken arif bu dünyadan geçmek, öte dünyayı gözetlemek ister. Sanatçı sanki bu dünyada eksik olanı tamamlamak ister gibidir. Arif ise bu dünyada olanlara ibret nazarı ile bakıp eşyanın özünü kavramaya çalışandır.

Sanatçı için de arif içinde bu dünya eksiktir; belki çirkindir. Güzel bir dünya vardır ama bu nerededir? Sanatçı bu dünyayı arar; güzel olanın peşindedir. Arif, inandığı, varlığını kabul ettiği 'güzel'e, güzelliğe hasret duyduğu için gurbettedir. Arif için güzel olan bu dünyada değildir, ötelededir, öte dünyada, ahrettedir. Bu pencereden baktığımızda her ikisi de aşkın olana taliptir.

A.de Wigny *Chatterton* adlı tiyatrosunda, *Kurdun Ölümü*'nde sanatçının, şairin yalnızlığını vurgular; toplumun sanatçıyı anlamadığını söyler ve küser. Albatros, okyanuslarda yalnız başına gezen, kalabalıklara karışmayan, tek başına dolaşan bir kuştur. Baudelaire'in Albatros'u okyanusların yalnız kuşudur. *Paris Sıkıntısı*'ndaki *Yabancı*'sı da sanatçının yalnızlığının simgesidir. Şair/sanatçı insanları değil sadece bulutları sever bu düz yazı şiirde.

Sanatçı da bu anlamda var olanla yetinmeyen kişidir. Var olanı hep eksik bulur. Sürekli mükemmeli arar. Chatterton gibi gönlü hep yükseklerdedir. Ya da Baudelaire'in Albatros'u gibidir. Herkes ona yabancı gibidir.

Arif sevdiğinden ayrı kaldığı için gurbettedir. Bu dünya sanatçıyı da doyuma ulaştırmaz. Arif de sanatçı da dünyanın ötesinde bir şeyler arar. Var olandan kaçarlar; var olanla yetinmezler. Sanat, insanın dünyada bulamadığını aramanın adıdır. Sanat, rasyonel düşünceden, akıldan uzaklaştıkça yücelir. Sanat, aklın egemenliğini kabul etmez; boyna geçirilen bir kement gibi kendini sürükleyecek aklı reddeder. Arif, irfan, tasavvuf, bilgelik, kemal düşüncesi de böyledir. Sanat ve bilgelik, sanat ve irfan bu noktada birleşir. Sanatı da bilgeliği de salt akılla açıklayamayız.

Sanat, iç ile dışın, gurbet ile sılanın çatışmasından doğar. Sanatçı, içinde bulunduğu durumdan memnun değildir; çünkü gurbettedir. Arar, hakikati arar. Kimi gereksinimler vardır ki insan bunları karşılayamaz. Ekmek, ev, araba satın alınabilir; ama mutluluk, bilgelik satın alınamaz. Sanatçı bu

gereksinimini ya din ile ya sanat ile karşılar. Sanatçı ile arifin birleştiği yer de tam olarak bu noktadır. “Sanat dinî bir kategori; insanlığa kurtuluş bahşeden aşkın ve kutsal bir hakikat; madde üstü, yüce ve yüzde yüz insanî bir misyondur” (Şeriatî, 2008: 19).

Biz dünyayı, sanatı Aristo ve Eflatun ile, Yunan ile başlatır, Fransız edebiyatı ile sonlandırırız. Ne var ki irfanı öne çıkaran sanat anlayışımız, bu bakış açısına bağlı ürünlerimiz sanatın gerçek yüzünü ortaya koymaya çalışan ürünlerdir. İslam tarihinde tasavvuftan söz açılır açılmaz hemen şiir ve sanat devreye girer. Başka bir deyişle bizim irfan anlayışımızda bir hasret, bir gurbet, bir kavuşma arzusu vardır. Sanat bir sonsuzluk arayışı ise bu arayış bizim edebiyatımızla daha çok örtüşür. Aştan, şehveti anlayan günümüz bakış açısı bilgeliği de zor açıklayacaktır; açıklayamayacaktır.

3. HAKİKAT BAĞLAMINDA SANAT

Bu bağlamda içini boşaltığımız kavramlardan biri de ‘hakikat’ kavramıdır. ‘Réalité’ ve ‘vérité’ sözcüklerinin dilimizdeki karşılıkları *gerçek* ve *hakikattir*. ‘Réalité’; nesnelerin fizik, somut görünümüdür. Eşanamlı karşılığı ‘matérialité’dir. Bir kişinin, bir olgunun, bir olayın sanal, kurgusal olmayan, somut olan görünümüdür; somut gerçektir. *Gerçek*, öznenen bağımsız olarak var olandır; düşünce ürünü değildir. Karşıda bir su, bir dağ, bir ağaç vardır ve bu somut görünüm ‘gerçek’tir. Bu görünümün niteliği, özü ise ‘hakikat’tir.

Hakikat, ‘vérité’nin karşılığıdır. ‘Vérité’, nesnelerin bozulmayan, değişmeyen, Allah tarafından verilen özüdür. *Gerçek*, farklı kişilerce farklı olarak algılanabilir. *Herkesin gerçeği farklıdır*. *Hakikat* ise değişmeyendir; eşyanın özüdür. *Gerçek*, somut gözle, dış gözle yakalanandır. *Hakikat* ise basiret ile, iç gözü ile yakalanandır; hissedilir. *Gerçek*, icat edilir; *hakikat* keşfedilir, sezilir. Birincisinde akıl, ikincisinde kalp ön plandadır.

Bilimsel çalışmalarda bir bilim adamı, bir doğa olayını, bir nesneyi belli bir pencereden bakarak, belli şartlar altında yorumlar; bir ‘gerçek’i saptar. Bu *gerçek* değişkendir, değişebilir; yeni bir bilimsel çalışma yeni bir pencereden aynı doğa olayını, aynı nesneyi farklı bir şekilde yorumlayabilir. *Hakikat* ise ‘tek’tir, biricik (unique)tir; kişiden kişiye değişmez. Sözelimi su 100 derecede kaynar. Bu bir *gerçektir*. Ama bu *gerçek* bir kişinin gerçeğidir; bir kişinin deniz seviyesinde yaptığı bir deneyin sonundaki gerçektir. Başka bir ortamda, daha yüksek bir basınç altında su 100 derecede kaynamaz.

Sanat bir soyutlamadır. Sanat ‘güzel’ olanın, soyut olanın peşindedir. Benzer birçok nesnenin arasından farklı olanı, özgün olanı seçme çabasıdır. Yalnız sanatsal anlamda ‘güzel’, ‘güzellik’ kavramları gündelik dildeki ‘güzel’ sözcüğünün kullanımından farklıdır. ‘Çok güzel’ dediğimiz zaman buradaki *güzellik* ‘yararlı, ‘başarılı’, ironik bir şekilde ‘anamlı’ anlamlarına

da gelebilir. Böyle olunca “sanat eserinde güzellik deyince sanatın kendine has bir mükemmeliyetini” (Moran, 2008: 92) anlamamız gerekir. Sanatçı da arif de bu ‘mükemmeliyet’i, eşyanın hakikatini, özünü, niteliğini kavramaya çalışan kişidir. Sanatçıya düşen gördüğü gerçekliklerin özünü, hakikati kavramaya çalışmaktır.

Sanatçı, başkasının sezemediği, sezip de dile getiremediği bir gerçekliği sezen, dile getiren kişidir. Sanatçı; insanı, evreni, nesnelere eleştirel bir gözle görür. Bu göz nesnel değil, bireyseldir. Sanatçının güç beğenen bir karakteri vardır: Kolay beğenmez. Sanatçı muhaliftir. “Kendisi için önemli olan hakikati destekleyecek reddetme tavrını benimser” (Wilde, 2008: 18). Bu bağlamda sanatçı öznel bir eleştirmendir. İçinde yaşadığı dünyaya göre şekillenmek istemez, belki dünyaya şekil vermeye çalışır.

Sanat ve irfan itirafıdır; iç dünyanın itirafıdır. J.J.Rousseau da Kudsi Erguner de Rıza Nur da A.Gide de itiraflarda bulunur. İtirafalarda bir içtenlik, samimiyet, olduğu gibi görünmek vardır. Bu itiraf, bu saflık bulandırılırsa, sanat öz niteliğinden çok şeyi kaybeder. Her sanatçı, hatta her insan kendi içindeki bu ince çizgiyi gözetlemek; hakikati algılamaya, sezmeye çalışmak zorundadır. Sanatçı hakikati saptar, ortaya koyar. Ama hakikati paradoksa dönüştürme çabası içine girmez. Bu çerçevede, sanat ile suç arasında bir yakınlık, çok ince bir çizgi vardır. Sanat, benlikten doğar. Her sanatçı yapıtına benliğini koyar. “Kendini anlatma, açıklama ve kendini kabul ettirme isteği, sanatta güçlü bir güdüdür, ama dikkatli kullanılması gereken bir güdü” (Maggee, 1979: 417). Bu nedenle sanatçı, herkese karşı adil olmaya çalışmaz; hakikati bulmaya, eşyanın özünü kavramaya çalışır. Sanatçının çalışması bir bakıma içseldir; sanat, içeride yapılan öznel bir yolculuktur. Sanat, “güzellikten başka her türlü otoriteye kayıtsız kalınmasını önerir” (Wilde, 2008: 7). Sadece güzele olan bağlılık ya da sadece güzellik ölçüsü ise bireyciliği beraberinde getirir. Çünkü güzellik kavramı görece bir kavramdır. Bireyciliği, başka bir deyişle ‘ben’i, çıkarı önelemek, hakikati paradoksa dönüştürmek bir suç da beraberinde getirebilir.

Sanat ürünü sanaldır; hayal dünyasının ürünüdür. Bu bağlamda sanat ve yalan birbirleriyle komşu iki kavramdır. Yalan da hakikatte var olmayandır. Yazınsal bir anlatı yaşamın bire bir karşılığı değildir; sanal, uydurma bir yanı vardır. Ama bu yan hakikatten de uzak değildir. “Hayatın tıpatıp kopyası olmakla kalan romanlar, roman janrının en müptezel örnekleridir” (Oktay, 1993: 937). Gerçek, zaten vardır ve apaçık ortada durmaktadır. Sanatçının yapması gereken “miyop bir dedektifin hevesiyle apaçık ortada duran gerçeğe ulaşmak için didinip durmak” (Wilde, 2008: 168) değildir; o gerçeklikte var olan özü, hakikati, başkasının göremediğini gün yüzüne çıkarmaktır.

Edebiyatta egoizm büyüleyici bir güç merkezidir. Başka bir deyişle özgüven, içtenlik, sanatçının kendi sesi olma çabası vazgeçilmez ilk kuraldır. Necip Fazıl Kısakürek, Baudelaire, Balzac son derece ‘egoist’tirler. Kendilerinde majüskülle yazılmış bir ‘ben’ vardır. Bu ‘benlik’, kibirden farklı bir karakter özelliğidir. Ama bu tutum bir bencillığe, kişisel bir hazzın edimine de dönüşebilir. Sanat, “bireyciliğe adanma şeklinde kristalleşebilir” (Wilde, 2008: 16). Gerçek sanat ürününde benlik duygusunun *hakikat* ile buluşması, örtüşmesi gerekir.

Estetik, dinle eşdeğer duruma getirilirse, işte tam bu noktada bir suç işlenebilir. Baudelaire’in Dandy’si böyle bir suçludur. Dandy, estetiği gözler, ama suçludur; çirkinde güzeli arayandır. Bu arayışta risk de vardır, suç da vardır. Çünkü bu tür bir yaşam biçimini benimseyenler “güzellik fikrini kendi içinde geliştirmekten, tutkularını tatmin etmekten, hissetmekten ve düşünmekten başka bir varoluş hali bilmezler” (Baudelaire, 2007: 233). Yangını seyretmek için ormanı yakabilirler; bir benzinliğe sönmemiş bir izmariti atabilirler. Dandy’nin bu gücü, “sıkıntı ile düştten fişkırان bir güçtür” (Baudelaire, 1992: 19). Baudelaire’in *Kötü Camcı*’sındaki Dandy böyle bir Dandy’dir. Minimal bir öykü olan bu anlatıdaki özne, yoldan geçen bir camcıyı altıncı kata çağırır. Camcı dar merdivenlerden altıncı kata çıkar. Anlatıcı camları gözden geçirir, beğenmez, şöyle der: “Yaşamı güzel gösterecek camlarınız yok!” Sonra camcıyı hızla merdivenlerden iter. Bütün camları kırılır. Anlatıcı, bu çılgınlıkla sarhoş olmuş, kızgın kızgın ona “Güzel yaşam! Güzel yaşam!” diye bağırır.

Böyle bir sanat/suç, düşünce/suç ilişkisinde bir gerçeği, yakalanan bir hakikati paradoksa dönüştürmek de oldukça kolaydır. Siyasetçisinden sanatçısına kadar insan, birçok durumda hakikati paradoksa dönüştürme eğilimindedir. İnsan çoğunlukla bir olguyu, bir konuyu çıkarına uygun şekilde yorumlamaya, ‘tevil’ etmeye, çalışır. Bu tevil, çoğu zaman akla uygun olarak yapılır. Erdemli kişi, sanatçı, arif; sanatını, hakikati paradoksa dönüştürmeyen kişidir. Tam tersine paradoksları hakikate dönüştüren, paradokslarda bile hakikati gözleyen, hakikati arayan kişidir. Arif, sezgilerini bulandırmaz. Arif de sanatçı da, ‘vizyoner’dir: Eşyanın özünü görür, saptar, sunar.

Deyiş yerindeyse ikinci sınıf, ilkesiz bir kişi, ilkesiz bir sanatçı hakikati hemen paradoksa dönüştürür. Çünkü inancından şüphelidir; ilkesi yoktur; ‘öyle de olabilir böyle de’ düşüncesindedir. Dahası, bu tutum ve bakış açısı sanatçının ve bilgin’in ortaklaşa çabalarıyla toplumu saran bir hastalık hâline de dönüşebilir. Bunun sonucu olarak ilkesiz, savruk, nötr, rasyonel bir insan, bir insan tipi ortaya çıkarabilir; bu insan, ilkeleri eğip bükebilir. Bu tutum, ilkeye göre değil akla, çıkara ve güne göre bir yaşam çizgisi belirler.

Sanatın özünü kavrayan kişi ise sezdiğinden, keşfettiğinden emindir; şüphe içinde değildir; öznel bir güzelliği yakalamış ve dile getirmiştir. Önce

kendisi için, sonra başkası için gözler. Önce ‘salah’ı sonra ‘ıslah’ı düşünür. “Hem saklamak için özen gösterdiği hem de şevkle teşhir etmek istediği bir sırrı” (Wilde, 2008: 12) vardır. Yazmazsa, söylemezse, keşfettiğini dile getirmese bunalır. Yazı ve sanat onun için bir tedavi işlevi görür. Rasyonel değildir; gerçeğin değil, hakikatin peşindedir; eşyanın özünü görmek ancak onu sevindirir.

Sanat; yalnızlığın ürünüdür. Çağımızda insanın yalnız kalma şansı yoktur; insan yalnız kalamıyor. Sanatı esas besleyen yalnızlıktır. İnsanlar, Allah’ın arzı tükenmiş gibi üst üste yaşamayı, yumruk gibi sıkılmış, sıkışmış bir kenti, mekânı tercih ediyor. ‘Modern’ bir yalnızlık, kalabalıklar içinde farklı bir yalnızlık yaşanıyor. Hiç şüphesiz, bu durumda da sanatı besleyen bir damar vardır. Ama “üstün bir sanatçı kendini yalıtmayı, başkalarının gürültücü taleplerinin erişemeyeceği bir yerde tutmayı” (Wilde, 2008: 205). başaran kişidir. Sanatçı bunu başaramıyorsa kalabalıklar içinde kaybolabilir; herkesin bildiğini yinelemek zorunda kalabilir.

Modern çağda her şey sıradanlaştı. Her şeyden şüphe ediliyor ya da sunulan hiçbir şeyden şüphe edilmiyor. Çünkü eşyanın hakikati, ontolojik sorgulama öne çıkarılmıyor; var olan duruma uyum sağlanmaya çalışılıyor. Her konuda, her noktada bir birliktelik, bir beraberlik aranıyor. Tarihi yapan, sıradan olmayan insanlar sıradan olarak kabul ediliyor. Ya da tersi bazı kişiler kutsallaştırılıyor. Sırrı, sanatı, güzelliği arayan çok değil. Sanki yeryüzünde gizem, hikmet, insanı şaşırtacak hiçbir şey, hiçbir olgu kalmamış gibi; hayret edilmiyor. Olan biten ne varsa olağan kabul ediliyor.

Çağımız insanının hüznü, kırık bir kalbi yok. Öldürülse de güldürülse de şaşırmıyor, üzülüyor insan. İnsanın, sanatçının muhayyilesi “ümitlerle beslendiği kadar, üzüntülerle de beslenir” (Karay, 2009: 17). Her şey doğal kabul ediliyor. Ne var ki her şey doğal değil: İnsan gücünü aşan, insanı şaşırtan birçok olgu var. İnsana iman edildiği için, ‘her şeyi insan yapabilir, insan her şeyi yapacak, yaratacak’ inancı zihinlere egemen. Başka bir deyişle herkes gerçekçi, rasyonel, ‘akıllı’, işini biliyor, biçimci; herkes kişisel reel politikai gözlüyor. Bir olgunun özünden çok kabuğuyla, tarihsel anekdotlarla ilgileniliyor. Edebiyatın kendisinden çok, edebiyat tarihi konuşuluyor, öne çıkarılıyor. Şiir okumaktan, roman okumaktan daha çok yaşamöyküsü ya da kural ezberleniyor. Sanal ideallerimiz gerçek yaşamın genel geçer ilkelerini buduyor, sakatlıyor. Sanatçı, arif bu sıradanlığı bozan kişidir. Sanatçı, arif kendi gücüne de acziyetine de inanan kişidir.

Yaşam da sanat da matematiğe, akla indirgeniyor. Her şey *tasarlanıyor*, planlanıyor: Çocuk yapımından ev yapımına; saç ve sakaldan iç dünyaya kadar her şey tasarlanıyor; her şeye bir düzen, bir kroki öneriliyor. Sanat, edebiyat bir tasarım değil, muhayyilenin yaptığı sezgisel bir iç yolculuğudur; başka bir deyişle sanat/edebiyat öngörülere, tasarımlara sığmaz.

Bilim, sanat, etik, estetik çoğu zaman birbirinden ayrılıyor. Ne var ki bu değerlerin ortaklığı zorunludur. Tıp doktorunun, kimyagerin, fizikçinin de soyut, içten bir bakışı olması gerekir. Doktorun da mühendisin de sanattan amatörcü de olsa nasibini alması gerekir. Bir doktor, hastasını bir müşteri, 80 kilogramlık bir et yığını olarak görmezse insanlığına kavuşur.

Sanatçı, eleştirel bakabilendir. “Eleştirme yeteneği yoksa sanatsal yaratıcılık olarak nitelenmeyi hak eden hiçbir yetenekten söz edemeyiz” (Wilde, 2008: 56). Her yeni keşif eleştiri yeteneğinden doğar. Eleştiri bilgiyi, birikimi gerektirir. Bu bağlamda eleştirmen ile sanatçı aynı noktada buluşur.

Sanatçının da eleştirmenin de bir birikimi olması gerekir. Adil bir eleştirmen birçok okuyucunun duygu ve düşüncelerini içten gözler; içinde yaşar, yaşatır. Bu anlamda eleştiri, düşünsel etkinliğin, içsel yolculuğun, tanıma çabasının, irfanın ta kendisidir. Böyle bir eleştirel ruh, var olmayı önceler. Eleştiri, sanat, düşünme kavramları aynı kaynaktan beslenen kavramlardır. Sağlıklı eleştiri/sanat/düşünce kendini sloganlara teslim etmez. “Hakikati hakikat olduğu için seven ve ulaşılmaz olduğunu bildiği halde hakikati sevmekten vazgeçmeyen” (Wilde, 2008: 126) bir ruh durumunu, bir vakarı, bir dikkati ortaya koyar. Sanatçı/eleştirmen rasyonel, rasyonalist değildir. Yoğunlaştırılmış bir iç gözü ile nesnelere, olgulara bakar. Bir uzman gibi gerçeği aramaz, hakikati, arar; amacı güncel kalmak değil evrensel olanı, yazınsal olanı, ‘güzel’ olanı gündeme getirmektir.

İnsanı geliştiren, erdemli bir varlık durumuna getiren bilimden önce sanatsal duyarlıktır; insanın irfan boyutudur. Eyleme dönüştürülmemiş bir bilgi yüküdür. Eğitimimizde de öğretilmesi gereken ilk duyarlık, bedensel gelişimimizin nasıl geliştirileceği, kaç kilogram, kaç santimetre olunacağı değil erdemli bir kişiliğin nasıl yaratılacağıdır. “Biz eğitim sistemimiz aracılığıyla hafızayı birbiriyle ilgisiz bilgiler yığınının altında eziyoruz ve büyük zahmetlerle ulaştığımız bilgiyi yine büyük zahmetlere katlanarak insanlara aktarmaya çalışıyoruz. Onlara bilgileri nasıl hatırlayacaklarını öğretiyoruz ama kendilerini nasıl geliştirecekleri konusunda asla yol göstermiyoruz” (Wilde, 2008: 124-125).

Estetik duyarlık maddesel alanda değil, ruhsal alanda konuşlanan bir duyarlıktır. 20.yüzyıla ve günümüze egemen olan iktisadi anlayışlar, laissez-faire sloganından hareket eden iktisadi liberalizm, sanat ve eleştirmeden uzak sadece maddesel çıkarı düşünen bir dünya kurmaya çalıştı. Bu dünya bir pazardı; serbest piyasa idi; bu piyasada sadece akıl, sadece çıkar vardı; alıcı vardı, satıcı vardı. İnsanın en zayıf güdülerini, açlığı, aç kalma korkusunu, zengin olma tutkusunu öne çıkarıyordu. İnsanın içini, iç dünyasını, irfan boyutunu gözetmiyordu. Kavgalar, sevgiler ve nefretler sadece karın doyurmaya indirgeniyordu.

Sanatçının da arifin de amacı sezileni gün yüzüne çıkarmak, anlatılamayanı dillendirmek, “dilsiz olan her şeyin sesi olmak, doğaya

acılarını anlatması için bir dil vermektir; başka bir deyişle, gerçekliği asıl adıyla çağırmasıdır. Bugün doğanın dili koparılmıştır. Bir zamanlar her sözün, çığığın ya da jestin içsel bir anlamı olduğuna inanılırdı; bugünse hepsi sıradan bir olay, bir rastlantı olarak görülmektedir. Göge baktıktan sonra, babasına ‘Baba ay neyin reklamı acaba?’ diye soran çocuk, biçimsel akıl çağında insanla doğa ilişkisinin düştüğü durumun tipik bir göstergesidir” (Horkheimer, 2005: 125).

Sanat ürününü biçime indirgemek, faydacı, fizik, güncel kaygılarla yorumlamak, sanat ürününü mekanik bir olgu, mekanik bir sonuç olarak görmek demektir.

SONUÇ

Biçim/içerik; ‘lafız/mana’ tartışmaları edebiyat kuramları içinde tartışılan önemli tartışmalardan biridir. Bu alanda ‘biçimcilik/biçimciler’ adı altında kümelenmeler; içeriği, anlamın sınırlandırılmayacağını söyleyen kuramlar da olmuştur. Aynı tartışma, “lafız mı öncedir, mana mı öncedir?” “Biçim mi önce gelir içerik mi?” tartışmaları Doğu kültür tarihinde de yapıldı. Zemaşeri “lafız mı yoksa mana mı daha önemlidir?” tartışmasına, “makasın hangi ağzı daha keskindir?” (Şeriatı, 2008: 120) sorusuyla yanıt verir. Dilde ve sanat ürününde biçimsel yanı, somut olanı aşan bir yan her zaman gözlenebilir. Bu sözle adı geçen bilgin de biçimin içeriğin önüne ya da içeriğin biçimin önüne geçirilemeyeceğine; her ikisinin birlikte anlamı oluşturduğuna dikkat çeker.

Sanat ürünü salt kuru akıl tarafından üretilmez. Sanatın duygusal bir boyutu, akla sığmayan bir yanı vardır; sanatçı sadece somut olarak görüneni, biçimsel olanı dillendirmez; somutu herkes görür. Sanat ürününde, sanatçının duyarlığı işin içindedir. Sanatçı görüneni değil, görünmeyeni, başkasının görmediğini de görmeye çalışır. Sanat ürünü, akılla değil sezgiyle keşfedilen bir inceliği içerir. Kısaca söylersek sanatın bir irfan boyutu vardır: Bir ürünü yazınsal kılan öge de en az biçim kadar bu irfan, bu içerik boyutudur.

Sanatçının ve düşünce namusu olan bir entelektüelin amacı hakikati paradoksa dönüştürmek olamaz. Sanatçı, aynı zamanda irfan sahibidir ve güzel olanı, hakikati arar. Hakikatin tartışılır duruma düşürülmesi sanatın işlevini sıradanlaştırır. Sanatçı, popülist bir tutumla okuyucu aramaz; içtendir, kendisi için evrende olup biteni tarar. Gördüğünü, gözlediğini ortaya koyar.

Şöyle bir ortak noktanın en akıllı bir buluşma noktası olacağını düşünüyoruz: Her şey biçime indirgenemez. Biçime indirilemeyen, metin içinde somut olarak olmayan ama soyut olarak zihinde canlanan anlamlar/kavramlar da vardır. Biçim, içeriğe ne kadar yardımcı oluyorsa sanat ürünü de o derece anlamlı duruma gelecektir. Biçimsel açıdan güzel, anlam

açısından zayıf ürünler olduğu gibi, içerik olarak değerli ama biçim olarak değersiz ürünler de olabilir.

Biçim ve içerik sanat ürününün, bir söylemin iki yüzünü oluşturur. Her iki yüzün de anlamın oluşmasında katkısı vardır. Kimi zaman biçimin çarpıcılığı, içeriği ikinci plana itebilir. Kimi zaman içerikteki yoğunluk anlamı güçlendirebilir veya zayıflatabilir. Sanat ürününün anlamlandırılmasında biçim ve içerik ayrı ayrı incelenmeli; anlama katkıları ortaya konulmalıdır.

Sanat ürününü mutlak bir biçime uydurma çabası, ürünün sanat değerini azaltabilir. Sanat, olgucu aklın, tekniğin çizdiği biçimsel sınırları her an aşabilir. Olgucu akıl, elle tutulur gerçekliğe uyum demektir. Sanatsal etkinlik ise uyumu reddeder; sanat bir bakıma yabancılaştırmadır; olağan olanın dışına çıkıştır.

Modern insan teknik ve demokrattır. Buna bağlı olarak her türlü sanat da mekanikleşebiliyor. Alıcı tarafından da mekanizmaya en iyi uyan beğeniliyor. Birey, mekanizmaya değil ürüne vurgun; mekanizmayı keşfetmeye, yaradılıştaki amacı sezmeye, *tanımaya* çalışmıyor; *bilmeye* çalışıyor; onun ürününü kullanarak vecde geliyor. Unutmamak gerekir ki, sanat sıra dışı olandır; sözcüklerin, malzemenin olağan dışı sıralanışıdır.

Biçimi öne çıkararak teknik tutum, mühendis aklı sanat ürününe ve dinsel yoruma uygulanamaz. Zira sanat da din de metafizik alandaki etkinliklerdir. Rasyonel tutum, var olan biçimlere, davranışlara uyumu gerektirir. 'Akıllı' olmak, çıkarımı bilmek, var olana uyum demektir. Sanat ise kesinliğin peşinde değildir; uyumun reddidir; hakikatin farklı bir biçim içinde, genel anlayışın, ifade biçiminin dışında sunumudur. Çokanlamlılık, sanat ürününün temel niteliklerinden biridir. Sanat, bilimsel anlayışın reddinden doğar; sanatsal etkinlik, matematik hesapların dışına çıkan bir etkinlik alanıdır.

Yazınsal ürüne, sanat ürününe sanatın hem biçimsel (=lafız, gösteren) boyutu hem içerik (=anlam, gösterilen, irfan) boyutu göz ardı edilmeden yaklaşılmalıdır. Hem biçim hem içerik sanat ürününün anlamlandırılmasında önemlidir. J.Derrida yeryüzündeki her olgu ve nesnenin bir yapıya indirgenmesinden rahatsız idi; yapısalcılığı bu bağlamda eleştirirken de haklıdır. Yapısöküm, Saussure dilbiliminin, biçimselciliğin reddidir. Ama onun geldiği noktada da hakikatin paradoksa dönüştürülmesi riski vardır.

İçinde yaşadığımız çağda, hakikati paradoksa dönüştürmeden insanı, olgu ve nesnelere anlamlandırmak, eşyanın niteliğini kavramak hem sanatçının hem entelektüelin ilk başta gelen sorumluluğudur.

KAYNAKÇA

- ABDUL-KÂHİR EL-CURCÂNÎ. (2008), *Sözdizimi ve Anlambilim (Delâilü'l-İ'câz)*, (Çev. O.Güman), İstanbul: Litera Yayınları.
- ADORNO, Theodor W. (2004), *Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Metis Yayınları.
- ATAÇ, Nurullah. (1958), *Okuruma Mektuplar*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- BAUDELAIRE, Charles. (2007), *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUDELAIRE, Charles. (1992), *Paris Sıkıntısı*, (Çev. T. Yücel), İstanbul: Adam Yayınları.
- CİVELEK, Yakup. (2004), *Arap Dilbilimine Giriş*, Van, PDF nüshası.
- COURTÈS, Joseph. (1976), *Introduction à la Sémiotique Narrative et Discursive*, Paris: Hachette.
- FÂRÂBÎ. (2008), *Harfler Kitabı*, (Çev.Ö.Türker), İstanbul: Litera Yayınları.
- FONTANILLE, Jacques. (1999), *Sémiotique et Littérature (Essais de Méthode)*, PUF, Paris.
- GALLISON, Robert ve D. Coste. (1976), *Dictionnaire de Didactique des Langues*, Paris: Hachette.
- GREIMAS, Algirdas J. ve J.Courtès. (1979), *Sémiotique Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, Paris: Hachette.
- HORKHEIMER, Max. (2005), *Akıl Tutulması*, İstanbul: Metis Yayınları.
- İBN-İ HALDUN. (1986), *Mukaddime III*, (Çev. Z. K. Ugan), MEB Yayınları, Cilt: 3, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- İBN-İ HİŞAM EL-ENSARÎ. (1998), *Katrun-Nidâ ve Bell-üs-Sadâ*, Dar'ul Ma'rife, 3.b., Beyrut.
- KARAY, R.Halit. (2009), *Bir Ömür Boyunca*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- MAGGEE, Bryan. (1979), *Yeni Düşün Adamları*, (Haz. M. Tunçay), İstanbul: MEB Yayınları.
- MORAN, Berna. (2008), *Edebiyat Üzerine*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- OKTAY, Ahmet. (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZNURHAN, Halim. (2006), "Ebu Hilal El-Askerî'ye Göre Lafız ve Anlam", *Sakarya Üniv. İlahiyat Fak. Dergisi*, S.14.
- ÖZTOKAT, Nedret. (2003), "Göstergebilimde Yönelimler: Öznenin Dönüşü", *Dipnot*, S:1, Yaz.
- SAİD-İ NURSİ B. (2009), *Muhakemat*, İstanbul: Envar Yayınları.
- SAUSSURE, Ferdinand De. (1978), *Cours de Linguistique Générale*, Payot, Paris.
- ŞABAN, Zekiyyuddin. (2009), *İslam Hukuk İlminin Esasları*, (Çev. İ. K. Dönmez), Ankara: TDV Yayınları.
- ŞERİATİ, Ali. (2008), *Sanat*, Ankara: Fecr Yayınları.
- TODOROV, Tzvetan. (2001), *Poetikaya Giriş*, İstanbul: Metis Yayınları.
- TODOROV, Tzvetan. (1995), *Yazın Kuramı*, İstanbul: YKY.
- UÇAN, Hilmi. (2008), *Dilbilim, Göstergebilim, Edebiyat Eğitimi*, Ankara: Hece Yayınları.
- VARDAR, Berke. (1988), *Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: ABC Yayınları.
- WILDE, Oscar. (2008), *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil*, İstanbul: İletişim Yayınları.