Edebiyattaki Felsefe - Felsefedeki Edebiyat*

Vefa Taşdelen

Giriş

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

Edebiyatın felsefeye eğilim duyması, öncelikle kendi mantığı ve sistematiği içinde kavramsal bir nitelik kazanması, "felsefileşmesi" demektir. Edebiyattaki felsefe "tip", "metafor", "imge" ve "tema" kavramlarında ortaya çıkar. Edebi eserin yapısının oluşumunda bu öğelerin önemli yeri vardır. Tip kavramı tekil bir yaşantıyı genel ve kapsayıcı bir kategoriye dönüştürürken, metafor kavramı söyleyiş biçiminde sağlanan kolaylık, esneklik, sanatsallık, anlam ve ifade gücü ile ilgilidir. İmgelem ve tema kavramlarında da aynı durum söz konusudur. Dolayısıyla her edebiyat eserinde güçlü ya da zayıf kavramsal bir yapı vardır. Bu yapı değerli madenler gibi kimisinde toprağın derinliklerinde, kimisinde yüzeyinde bulunur. Her iki durumda da ancak, belirli bir inceleme ve kazıyla ortaya çıkarılabilir. Bu demektir ki, uygun bir yöntem bulunduğu takdirde edebi dilin felsefi dile, felsefi dilin de edebi dile çevirisi yapılabilir. "Felsefedeki edebiyat"a da, yine aynı koridordan ulaşılabilir; metaforlar, imgesel, tipselleştirici, betimleyici ve öyküleyici anlatımlar, felsefedeki edebiyata örnek olarak gösterilebilirler.

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

1. *Theoria* ve *Praxis* Ayrımı

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

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

ifadesini Sokrates'in "sorgulanmamış hayat yaşanmaya değmez"[1] ifadesinde bulabiliriz. Sorgulayan felsefe, sorgulanan ise hayatın kendisidir. Felsefi bakışın gündelik hayatın doğası üzerine yönelmesi sadece felsefeye yeni yollar, yeni kanallar, yeni ufuklar açmakla kalmaz, hayatın bilinç düzeyinde yaşanmasını, düşüncenin aydınlığında derinlik kazanmasını da sağlar. Bu açıdan bakıldığında sağduyu teori ve pratiğin, hayat ve felsefenin birbirlerinden ayrılmasını değil, aksine sıkıca birbirine bağlanmasını gerektirir. Onların, iki düşman ülke gibi aralarında herhangi bir ilişkinin olamayacağını düşünmek, gerçek bir yanılgı olacaktır.

Bilmeye duyulan sevgi, bilginin gündelik hayatla bağını koparmaz, aksine gündelik hayatta karşılıklar bulmak suretiyle onu anlamlandırır. Bilmeye duyulan sevgi, bilgiyi hayattan kıskanmaz; onu hayatla, hayatı da onunla gerekçelendirir. Gündelik hayatla bağını koparmış bir bilme faaliyeti, bilgelik ya da bilgeliğe duyulan sevgi olamaz. Bilgeliğe sevgi duyan kişi, öncelikle gündelik hayatın içinde konumlanan, pratiğin dünyasında yaşayan biridir. Felsefe ile gündelik hayat arasındaki ilişki, yeniden düşünülmeye ihtiyaç duyar. Felsefenin pratik bir yarar gözetilmeksizin başlamış olması, tümüyle pratik ilgilerden kopmuş olduğu anlamına gelmez. Thales'le başlayan, varlığa ve var olana ilişkin teorik açıklama biçimi, gündelik hayatla bağını ve ilgisini her zaman korumuştur. Bu bağlamı en üst düzeyde Platon'un ve Aristoteles'in eserlerinde bulmak mümkündür. İdealar kuramı, varoluş düzlemi ile varlığın teorik kavranışı arasındaki gerilimden doğar. Bu noktada erdem, yalnızca bilmek değildir, yalnızca eylemek de değildir; bilerek eylemektir.[2] Aynı şekilde, *Nikhamakhos'a Etik*'in kuramsal yapısının gerisinde, erdemin teorik kavranışı ve bilgeliğe duyulan sevgi kadar, bilgelik sevgisiyle oğlunu yetiştirmek, onu erdemli bir kişi olarak hayata katmak isteyen bir babanın ilgi ve endişesiyle de karşılaşırız.

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

Burada teori ve pratik ayrımının bir kopuş olmadığını gösterecek birkaç örnek üzerinde durabiliriz. Bunlardan ilki "değerlerin özdeşliği" konusudur. *Kalo-kagathia* "güzel" ve "iyi" özdeşliğini ifade eden antik Yunan kültüründe öne çıkan kavramlarından biridir, O, yalnız iyi ve güzel özdeşliğini değil, güzel ve doğru, doğru ve yararlı özdeşliğini de ifade eder. Bu anlayış çerçevesinde iyi olan bir şeyin kötü, güzel olan bir şeyin yanlış ve zararlı olacağı düşünülmez. Bu nedenle yalnız güzel ve iyi özdeşliğini değil, duruma göre hakikati, cesareti, asaleti, erdemi de kendi içine katan bu ifade, teori ile pratiğin, hakikat ile gerçeğin iç içeliğini vurgular. Tunalı'nın ifadesiyle, "Bütün Grek düşüncesi *iyi* ve *güzel* arasında özce bir uygunluk bulur. Güzel ve iyi aynıdır. Güzel olmayan iyi, iyi olmayan güzel olamaz; böyle bir şey saçmadır, absürttür."[3]

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

Heidegger, *logos* ve *mitos*'un, sanılanın aksine hiçbir zaman felsefeden dolayı bir zıtlık oluşturmadığını, bilakis Parmenides gibi ilk Yunan düşünürlerinin *mitos*'u ve *logos*'u aynı anlamda kullandığını, *mitos*'un *logos*

---

[1] Platon, *Sokrates'in Savunması*, Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 54.

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

[3] İsmail Tunalı, *Grek Estetiği*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 31.

tarafından bertaraf edildiği görüşünün yeniçağ akılcılığının bir önyargısı olduğunu söyler.[4] Yeniçağ, gerçekten bir "ayrımlar" çağıdır. Bu dönemde, sanat ve zanaat, iyi ve güzel, doğru ve yararlı, din ve dünya gibi değerler arasında sıkı bir ayrıma gidilmiş, bu şekilde birbirinden bağımsız alanlar ve disiplinler ortaya çıkmıştır. Görünen o ki, teori ve pratik arasındaki ayrımın bir kopma çizgisi göstermesi de, "bilmek egemen olmaktır" anlayışına karşın modern çağın bir çözümlemesi gibi görünmektedir. Bu ayrımla "bilme" ve "eyleme" arasındaki bağ, pratik alanda teknoloji olarak güçlenmiş gibi görünse de teoride zayıflamış olduğunu düşünebiliriz. Bunun sonucunda bilim adamı, kendisini, vicdanen olmasa da en azından teorik olarak kendi çabalarının pratik sonuçlarının sorumluluğundan bağımsız hisseder. Şöyle düşünür: "Bunun pratikteki sonuçlarının ne olacağını düşünmek benin görevim değil", "ben kendi alanımda kalmak zorundayım", "bilmek bir şey, eylemek başka bir şeydir", "sonuçta ben de bir insanım, ama işin etik boyutu beni aşıyor", "ben bir formül ortaya koydum, insanların onu nasıl kullanacakları, tamamen kendileri tarafından cevaplandırılabilecek bir sorudur." Yaygın anlayış, felsefeyi, bir teori etkinliği olarak her ne kadar pratik ilginin dışında tutsa da, o, başlangıcından günümüze değin hep bir yanıyla pratiğin, gündelik hayatın içinde olmuş, pratik alan onu hep kendi devingenliğinin özünde saklamıştır.

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

2. Tip

Edebi eserin kuruluşunda "tip kavramı"na önemli bir görev düşer. Gerek mitolojilerde, destanlarda, halk hikâyelerinde, türkülerde, gerekse mesnevi, modern öykü ve roman türlerinde, belirli tipler öne çıkar. Öyle ki, bazı yazarların, çizmiş oldukları tiplerin gölgesinde kaldıkları bile söylenebilir. Herkes Robinson Crusoe deyince bir şeyler hatırlar, ama Daniel Defoe aynı ölçüde bilinmez. Cervantes de çizdiği Don Kişot tipinin gölgesindedir. Kime sorarsak iyimserliğin simgesi olarak Polyanna tipini hatırlar da Eleanor H. Porter adı kendisine tanıdık gelmez. Bir sanat eseri, yarattığı tipin gücü, derinliği, evrenselliği ve insan varoluşunu temsil etme kapasitesi ölçüsünde güçlüdür. İlkçağdan bu yana mitolojide, edebiyatta ve sanatta çeşitli tipler öne çıkmıştır: Agamemon, Mephisto, Sisyphos, Alkestis, Don Juan, Hamlet, Faust, Werter, Raskolnikov, Deli Dumrul, Leyla ve Mecnun, Ferhat ile Şirin... Bu listeyi, müzikten, resimden, heykelden alacağımız tiplerle daha da zenginleştirebiliriz. Bazı ressamların ve heykeltıraşların öne çıkardığı tipler de edebi eserlerdekiler kadar ünlenmiştir; Michelangelo'nun *Musa*'sı, Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sı, Rodin'in düşünen adamı gibi. Buna tiyatroda ve sinemada çizilen çeşitli tipleri de ekleyebiliriz. Ancak, listeyi uzun da tutsak kısa da, varacağımız sonuç aynıdır: Tip kavramının sanat eserinin kuruluşunda önemli bir yeri vardır. Edebiyat ve sanatın aşk, acı, ayrılık, hasret gibi büyük duyguları, çizilen tiplerde cisimleşir. Bazı tipler fedakârlığın, bazı tipler özgürlüğün, bazı tipler sevginin, bazı tipler acının, bazı tipler derin sorgulamaların ve çelişkilerin ifadesi olarak ortaya çıkar. Tipleri hayatla, hayatı da tiplerle tanırız. Gerçek tipler kurgusal tiplere, kurgusal tipler de gerçek tiplere ışık tutar**.**

Sanat eserinde tip kavramının analizini ilk yapan kişi olan Aristoteles, tiplerin, tiyatro ve şiir eserinin yapısının, etik ve estetik değerinin oluşumunda üstlendiği rol üzerinde durur. Ona göre şiir, geniş anlamda sanat bir "taklit" (*mimesis*) faaliyetidir. Taklit yetisi insanda doğuştan vardır ve insan bu edimden hoşlanır. Sanat, belirli tutku, davranış, düşünüş ve tutumları kendi kişiliğinde cisimleştiren tiplerin, yani "eylemde bulunan kişilerin"[5] taklididir. Ona göre şiir sanatı, ozanların karakterlerine uygun olarak iki yön alır: Ağır başlı ve soylu karakterli ozanlar, ahlakça iyi ve soylu tiplerin iyi ve soylu eylemlerini, düşük karakterli ozanlar ise bayağı yaratılıştaki insanların eylemlerini taklit ederler.[6] *Poetika*'da tipler, etik ölçüte göre değerlendirilir. Aristoteles yalnız tipleri, karakterleri, sanatçıları değil aynı zamanda sanatsal türleri de etik temelde ayrıma tabi tutar. Ona göre komedya hafif, tragedya soylu duyguları temsil eder. Komedya özü gereği bir "kusura" ve "eksikliğe" trajedi ise "tamlığa", "saygınlığa", "mükemmelliğe" ve "soyluluğa" dayanır. Sevgi, şefkat, fedakârlık, cesaret gibi soylu duyguların taklidi, ancak tragedya içinde belirli tiplere giydirilmiş şekilde ortaya çıkar. Tragedya kahramanlık, yiğitlik, fedakârlık, cömertlik gibi tam ve yetkin duyguların taklididir. O, kişide acıma ve korku duyguları uyandırarak ruhu tutkulardan temizler.[7]

---

[4] Martin Hidegger, *Düşünmek Ne Demektir?*, çev. Rıdvan Şentürk, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2010, s. 10.

[5] Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 25.

[6] Aristoteles, *Poetika*, s. 16-17.

[7] Aristoteles, *Poetika*, s.22

Aristoteles'ten sonra da gerek edebi, gerek felsefi, gerekse sosyolojik anlamda tip kavramı üzerinde duran filozoflar ve araştırmacılar olmuştur. Sözgelimi Dilthey, tip kavramının, insan doğasını anlatmadaki rolü üzerinde durmuş, insan bilimlerinin temellendirilmesinde ona işlev yüklemiştir. O, "tip kavramı" ile ilgili görüşlerini *İnsani Tarihsel Dünyanın Kendi Tekilleşmesi İçinde İlk İfadesi Olarak Sanat* (*Die Kunst als erste Darstellung der menschlich-geschichtlichen Welt in Ihrer Individuation*) başlıklı yazısında ortaya koyar.[8] Ona göre "tip" kavramı, tikel olanın genelleştiği, kavramsallaştığı, giderek bilimsel bir nitelik kazanmaya başladığı alanlardan biridir. Sanatsal yaratımda tipsel olanın önemli bir yeri vardır. "Sanatçının büyüklüğü, yaşamın saçıp savurduğu bu kişilerin önemli ilgi ve yönelimlerini, özelliklerini ön plana çıkarabilmesinde, tipselliği yakalayabilmesindedir."[9] Sadece sanatta değil, bilimde de (insan bilimlerinde) tipsel olanı görebilmek büyük önem taşır. Zira o, tekil olanın genelleşmeye başlamasının ifadesidir. "Tip kavramı ile sınıf kavramı birbirine yakın anlama sahiptir… Tip kavramı bir sınıf içinde ön plana çıkmış ortak yönleri gösterir."[10] Dilthey, tipselleştirici özelliğinden dolayı, sanatı, insanî-tarihsel dünyayı anlamanın aracı (*organon*) olarak görür. Ona göre sanat tipsel olanı yansıtır. Deneyimleri yoğunlaştırma, cisimleştirme, insanlık özünü görünür kılma edimi olarak tipselleştirme, betimi yapılan tiplere düşünsel yoldan nüfuz etme imkânı sağlar. "İnsanî olan şeyleri bilinçli bir şekilde kavramak mutlaka tipsel yoldan olmuştur ve olmak zorundadır. Bu yüzden tipsel kavrayış hiç de sadece sanatsal faaliyete özgü bir şey, onun bir sonucu değildir; tersine o her sanatsal yaratmada bile yaşam deneyimlerinden hareketle edinilmiş bir şey olarak kendisini gösterir."[11]

Aristoteles'in tip kavramı, daha çok etik davranış biçiminin kişiliğinde cisimleştiği kişi ya da karakterler anlamındadır. Dilthey'da ise giderek bir "sınıfı", "tümel olanı" ifade etmeye başlar. Böylece Aristoteles'in etik zeminde ele aldığı tipsellik, Dilthey'da epistemolojik bir nitelik kazanır.[12] Burada üzerinde durulabilecek bir başka husus da, biyografi yazımının bir "tip" çalışması, hatta "tipselleştirici" bir çaba olduğu gerçeğidir. Zira orada anlatılan, tekil bir karakterden çok "tipsellik" niteliği arz eden bir yaşantının hikâyesidir. Anlatılan yaşam hikâyesinde, bir sınıf ya da bir topluluk kendi varoluşunu keşfedebilir. Bu nedenle biyografi çalışmalarına, tipselleştirici bir çalışma olarak bakmak uygun olacaktır. Nitekim Dilthey'ın, başta hocası Schleiermacher olmak üzere, "tipsellik" özelliği gösteren; bir dönemin, bir görüşün, bir yaşayışın karakterini yansıtan kişiler üzerinde biyografik çalışmaları vardır.

Deleuze ve Guattari, Kierkegaard'un tiplerinin "kavramsal tipler" olduğundan söz eder.[13] Kavramsal tipler, belirli bir düşüncenin, belirli bir anlayışın, belirli bir tutumun örneklendiği kişilikler olarak evrensel nitelikler gösterirler. Bu durum aynı zamanda edebiyatın ve sanatın, tekilliğin sınırlarını aşarak evresele yöneldiği ana damarlardan biridir. Bir edebiyat eseri bütün insanlara seslenebiliyorsa, bu ele aldığı tiplerin kavramsal yapısından ötürüdür. Edebiyat eserleri bu tipler sayesinde çeşit çeşit duygulara, çeşit çeşit tutkulara, çeşit çeşit tutum ve davranışlara bürünmüş olarak karşımıza çıkarlar. Bu tipler aynı zamanda zengin bir çağrışım gücüne de sahiptirler. Tip kavramındaki tekillik ve evrensellik karşıt durumları bir arada bulunur. Tip bir bireydir, ancak evrensel nitelik taşıyan bir karaktere de sahiptir. Bu çözümlemeyi, Kierkegaard'un Hz. İbrahim tipinden nasıl türettiğini,[14] bu şekilde bireyin içindeki evrenseli nasıl belirgin kıldığını görebiliriz. İbrahim kendi anlaşılmazlığı içinde bir "birey", ama aynı nedenden dolayı evrensel bir tiptir. Sartre'ın "evrensel birey" (*l'universel singulier*) diye altını çizdiği[15] paradoks budur. Bu çözümlemede, evrensellik, bireysellik, tekillik, anlaşılmazlık, birey ve Tanrı ilişkisi gibi ileri düzeyde çözümleme gerektiren konular belirgin bir şekilde içerik kazanmıştır.

---

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

[9] Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 44.

[10] Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 42.

[11] Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, s. 43.

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

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

[14] "İman tam bu paradokstur. Tekil bireyin özel olarak evrenselden yüksek olduğu, evrenselin astı değil üstü olduğu evrensel karşısında haklı bulunur… O absürdün gücüyle hareket eder; zira tekil bireyin evrenselden yüksek olması tam olarak absürttür." Sören Kierkegaard, *Korku ve Titreme*, çev. İbrahim Kapalıkaya, Anka Yayınları, İstanbul, 2002, s. 101, 103.

[15] J.-Paul Sartre, "The Singular Universal", *Kierkegaard: A Collection of Critical Essays*, ed. Josiah Thompson, Anchor Books, New York, 1972, s. 230.

Tiplerin içinde bir yaşantı, bir dünya görüşü, özgün bir duyarlılık vardır. Bu açıdan, onlar, belirli düşüncelerin, belirli tutumların ete kemiğe bürünmüş halidir. Kavramlar, tiplerde çözünür, varoluşsallık kazanır. Onların felsefî ya da edebi dile çevirisi her zaman mümkündür. Onlar edebiyatta somutlaşırlar, felsefede soyut bir nitelik kazanırlar. "Kavramsal kişilik" ifadesi, en açık şekliyle bize edebiyat eserinde felsefi bir yapının, felsefi bir ruhun olabileceğini gösterir. Her roman, her öykü, çizdiği tiplerin orijinalliği, canlılığı, derinliği oranında felsefi bir nitelik kazanır. Söz gelimi, Dostoyevski'nin romanlarında çizdiği Raskolnikov, İvan, Mişkin, Krilov, Alyoşa, Zosima gibi özgün tipler, çağdaş felsefede en fazla tartışılan, yorumlanan tipler olmuştur. Onlar ahlak felsefesinden devlet ve toplum felsefesine, sanat felsefesinden din felsefesine varıncaya değin felsefenin hemen her alanında karşılık bulmuşlardır. Camus, bu tipler için şu değerlendirmeyi yapar: "Bir tek kahramanı yoktur ki, etinde absürdün [başkaldırının, uyumsuz algılama biçiminin] dikenini taşımamış olsun. Uyumsuz dünyaya böylesine yakın, böylesine kıvrandırıcı etkiler vermesini hiç kimse Dostoyevski kadar başaramamıştır."[16] Bu durum, hemen hemen bütün büyük edebiyatçıların eserlerinde görülebilir; Dante'de, Shakespeare'de, Goethe'de, Tolstoy'da, Sartre'da, Camus'de. Hiçbir büyük sanatçı yoktur ki, insanlığa ölümsüz tipler armağan etmemiş olsun. Onlar, portresini çizdikleri tiplerle, edebiyat eserinde, örtük anlamda da olsa bir tür felsefe yapmışlardır.

3. Metafor

Metafor konusunda ilk tanımı veren düşünürlerden biri yine Aristoteles'tir. *Poetika*'da şu ifadeler geçer: "Mecaz (*metaphoria*) bir sözcüğe, kendi özel anlamının dışında başka bir anlam verilmesidir."[17] Bu durumda, örneğin "taş" sözcüğü kendi anlamının dışına çıkarak başka bir anlama, bazen katı yürekliliğe, bazen içe dönüklüğe, bazen gözü pekliğe, bazen cazibeye işaret etmeye başlar. Peki, nasıl olur bu? Aristoteles, yukarıdaki cümlenin devamında dört çeşit metafor oluşturma biçiminden söz eder: (1) Cinsin (*genus*) anlamının türe (*species*) verilmesi, (2) türün anlamının cinse verilmesi, (3) türün anlamının başka bir türe verilmesi, (4) metaforun bir kıyasa, yani orantıya göre oluşturulması.[18]

Köken olarak Grekçe "aktarım" (*transfer*) anlamına gelen *metaherein*'den türeyen metafor, öz olarak bir sözcüğe ait anlamın bir başka sözcüğe aktarılmasını ifade eder; yüzü güle, gülü yüze benzetmek, gülle yüz arasında anlam aktarımı oluşturmak, bir metafor örneğidir. İşaret edilen anlamdaki genişlik ve bulanıklık, her zaman okuyucunun yorumuna, deneyimine, algılama biçimine ve empati gücüne ihtiyaç duyar. Gül ve yüz arasında oluşturulan metafor, edebi bir ifade biçimi olarak geleneksel bir anlama karşılık gelebileceği gibi, kendisini okuyucunun yorum gücüne emanet eden yeni bir kullanım biçimine de işaret edebilir. Örneğin divan edebiyatımızda, "gölge", "ayna", "saki", "servi" gibi belirli simgeler kullanılmıştır. Onların genel ve özel anlamları vardır. Ortak anlam geleneğe, özel anlam da kişilerin onlara yükledikleri özel anlam katmanlarına işaret eder. Öte yandan, bu simgelerin içeriklerini, yazar kadar, belki ondan daha fazla, okuyucu kendi yaşantı ve deneyimleri ile de tamamlayacaktır.

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

---

[16] Albert Camus, *Sysiphos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Adam Yayınları, İstanbul, 1988, s. 121-123.

[17] Aristoteles, *Poetika*, s. 59.

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

Devlet diyaloğunda, ifadeleri "belirsiz" ve "yanlış anlamaya" uygun hale getirdiği gerekçesiyle metaforun yasaklanması gerektiğini söyleyen Platon[19] aynı diyalogta belki dünyanın gelmiş geçmiş en ünlü ve etkisi en fazla olmuş metaforunu, *mağara metaforu*nu kullanır. "Mağara" içinde yaşadığımız dünyadır; oluş ve bozuluşun, algılanabilir varlıkların dünyası (*kosmos aisthetos*)'dır. Bu dünyanın gerçeklerini görmeye alışan kişi, düşünülebilir evrenin (*kosmos noetos*) gerçekliklerini algılamada aynı başarıyı gösteremez. Bunun için gözlerinin keskinliğini yitirmesine ihtiyacı vardır. Şöyle sorar Sokrates: "Aklın gözleri ne zaman iyi görmeye başlar?" Cevabını da verir: "Gözlerimiz keskinliğini kaybedince."[20] Ellerinden ayaklarından bağlanmış ve sırtı mağaranın ağzına dönük bir şekilde duran kişi, duvara yansıyan gölgeleri gerçek sanacaktır. Oysa bu kişi geri dönebilse, mağaradan çıkıp her şeyi aydınlatan güneşi görebilse, o zaman gerçek bilginin ve hakikatin kaynağına da ulaşacaktır.

Platon, Aristoteles, Descartes, Rousseau, Kant gibi Batı felsefesine; Farabi, İbn Sina, Gazali, İbn Arabi gibi İslam felsefesine mensup pek çok filozofun eserlerinde kendi düşünce yapılarını yansıtan metafor örnekleri vardır. Nihat Keklik bu durumu şu şekilde açıklar: "İlkçağ'da olsun, Türk-İslam felsefesinde ve Yeniçağ Avrupa felsefesinde olsun, birçok düşünürün zor olan felsefi konuları daha kolay şekilde anlaşılmasını sağlamak üzere metaforlardan yararlandıkları görülmektedir."[21] Ayrıca, felsefe tarihine ilişkin bilgisi olan herkes, biraz düşündüğünde, bizzat kendisi de bazı metafor örnekleri hatırlayabilir. Kuşkusuz bunlardan en çok tanınanı Herakleitos'un hareketi ve değişimi ifade etmek için kullandığı "ırmak"[22] ve Platon'un idealar kuramını anlatmak için baş vurduğu "mağara" metaforudur.[23] Nietzsche de metaforik bir dille konuşur. Karl Jaspers'in felsefe tanımında da bir "yol metaforu" vardır.[24] Bir ifade gücü olan metaforu kullanmayan hiçbir filozof yoktur, desek yeridir. Onların eserlerinde, onlarca, yüzlerce metafor örneği ile karşılaşabiliriz. Keklik'e göre, metafor, bilimsel ve felsefi konuların değerini azaltmaz, aksine onların daha iyi ve daha açık bir şekilde anlaşılmalarını sağlar.[25]

Edebiyat eserlerinde yer alan metaforlar da, felsefi açıdan anlaşılabilir, yorumlanabilir niteliktedir. Sözgelimi Mevlâna'nın *Mesnevi*'si, Yunus'un *Divân*'ı, Feriddeddin-i Attar'ın *Mantık el-Tayr*'ı, Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnun*'u, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*ı gibi gerek eski edebiyata gerekse çağdaş edebiyata ait binlerce eser, geleneksel ifade biçimleri edebiyattaki felsefe açısından yeniden okunabilir.[26] Divân ve tasavvuf edebiyatında bu yönde bir geleneğin olduğunu görmekteyiz. Onlardaki simgesel örgü, kavramsal dile çevirisi yapılabilecek bir kapasite içinde ortaya çıkar. Mevlâna'nın eserleri de baştan sona metaforlarla bezelidir. O, eserlerinde, "diğer bütün filozoflar gibi, felsefenin her çeşit problemi üzerinde düşünmüş ve alegorik ifadelerle kendi görüşlerini ortaya koymuştur."[27] Sözgelimi Çin ve Rum ressamlar örneğinde, Platonvari bir varlık, sanat, bilgi ve ahlak anlayışı vardır.[28] Unutmamak gerekir ki, felsefi yapının oluşumunda, kavramın yanına simge ve metafor da eklendiğinde, edebi eserleri felsefi olarak okumanın kapısı da açılmış olur. Kaldı ki, bu eserler, gerek konuları, gerekse yaklaşım biçimleri itibariyle felsefi olarak

---

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

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

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

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

[23] Platon, *Devlet*, s. 201 vd.

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

[25] Bkz. Nihat Keklik, "Mevlana'da Metafor Yoluyla Felsefe", *Felsefe Arkivi*, yıl: 1987, sayı: 26, s. 142.

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

[27] Bkz. Nihat Keklik, "Mevlana'da Metafor Yoluyla Felsefe", s. 55.

[28] Bkz. Mevlana, *Mesnevi I*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 277 - 280.

anlaşılmaya uygun yapıdadırlar. Bu durum şöyle bir anlam da taşır: Her edebiyat eserinde açılmayı, keşfedilmeyi bekleyen bir felsefe, kavramsal ve düşünsel bir yapı vardır. Bu düşünsel yapı, eserin sanatsal değeri ile koşut bir çizgide ortaya çıkar.

4. Tema

Sanat eserini oluşturan öğelerden biri de "tema"dır. Sanatçı, eserini yazarken, bir şey söyleme, bir şey anlatma isteği duyar. Anlatılmak istenen bu şey (bir görüş, bir konu, bir öykü), sanat eserinin amacını oluşturur. Aristoteles, "öykü"yü, sanat eserinin altı öğesinden ilki olarak görür. Ona göre tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen hayatların taklididir. Taklit edilmek istenen davranış, eserin öyküsünü, temasını oluşturur. Öykü ya da tema, sanat eserinin omurgasıdır. Sanat eseri, öykünün anlatılması vesilesi ile varlık kazanır. Asıl amaç öyküyü anlatmaktır; sanatsal nitelik öykünün ifade biçiminde kendini gösterir. Çünkü öykünün anlatılması yetmez, aynı zamanda güzel bir dille anlatması da gerekir. Sanat, daha çok anlatım biçiminde ortaya çıkar; zira sanat, "güzelleştirilmiş dil"dir. [29]

Yukarıda da değinildiği üzere, felsefeyi gündelik hayattan, teoriyi pratikten ayırmak mümkün değildir. Gündelik hayatın dinamiği içinde teorik bir boyut vardır. Teori de kendisini bir deneyime, bir yaşantıya dayandırır, pratikle geliştirir. İnsanlar sağlığı ve hastalığı, hayatı ve ölümü, gençliği ve yaşlılığı, varlığı ve yokluğu düşünürken, bunları yaşarken, teorik safhalardan da geçerler. İnsan bir bütünse, insan dünyası da bir bütündür, hayat da bir bütündür. Bu bütün içinde kesin ayrımlar yapmak insanı anlamada uygun bir yaklaşım olmayacaktır. *Praxis* merkezli kültürümüzde, insanın ve hayatın bütünlüğünü korumak daha da önemlidir. İki alan arasına kesin ayrımlar konulduğunda *praxis* ve edebiyat ağırlıklı toplumun felsefe ile teması da kesilmiş olacak, bu ayrım ortadan kaldırıldığında ise felsefe sadece edebiyata değil hayatın diğer alanlarına da girme imkânı bulacaktır. Buradan hareketle söyleyecek olursak, nasıl ki gündelik yapıp etmelerde her zaman teorik, düşünsel bir zemin varsa, aynı şekilde her edebiyat eserinde de duruma göre güçlü ya da zayıf felsefi bir temel olacaktır; hak ve haksızlık, iyilik ve kötülük, sevgi ve nefret, özgürlük ve tutsaklık gibi.

Öykü, bir eylemin, bir davranışın, bir olup bitişin, insan dünyasındaki bir yaşantının anlatımıdır. Sözgelimi fedakârlığın, sadakatin, dostluğun, iyiliğin, güzelliğin, acının, sevincin, ayrılığın anlatımı. Bu temalar temelde etik bağlamda ortaya çıkarlar. Bu nedenle, Aristoteles sanatı etik bir çerçeve içine alırken felsefi yaklaşım açısından önemli bir konuya işaret eder: Sanat, bir davranışın, bir eylemin taklididir.[30] İnsan dünyasındaki eylemler, hayvan dünyasındaki devinimler gibi değildir, her zaman belirli moral değerler çerçevesinde ortaya çıkarlar. Öykünün veya temanın etik içerimi kendi içinde derin felsefi sorgulamalara dönüşebilir. Dostoyevski'nin hemen her eserinde gördüğümüz, sadece belirli eylemlerin anlatımı değil, bu eylemlerin kökenindeki değerlerin felsefi sorgulanışıdır da. Bu açıdan öykü, yalnızca olayın kabaca anlatımı değildir; onun, istenildiğinde felsefi açıdan analizi de yapılabilir. Her eylemin, her yaşantının felsefi dilde bir karşılığı, bir anlamı ve çevirisi vardır. Bu nedenle öykünün felsefeden arınmış olabileceğini söyleyemeyiz; istenildiğinde felsefi dile çevirisi de yapılabilir. Bu nedenle öykü bir kavramın bir bedende, bir tip üzerinde cisimleşmesi, hayatiyet kazanmasıdır. Her edebiyat eserinin temelinde bir düşünce, bir kavram, evrensel nitelik gösteren bir duygu vardır. Bu nedenle her edebiyat eseri az ya da çok felsefi bir değerde ortaya çıkar. Öykü bir kavramın açılımı, izahı ve yorumudur. Onu salt *praxis* alanında görmek mümkün değildir. Bir başka deyişle edebiyatın da kavramsal bir temelinin olduğunu söylememiz gerekir. Sonuçta sevgi ve nefret, güzellik ve çirkinlik, sevinç ve acı da evrenseldir. Aşk da, edebiyatın vazgeçilmez duyguları da evrenseldir.

5. İmge

Sanatı sanat yapan husus, gerçekten de onun "güzelleştirilmiş bir dil" olmasıdır. Sanat, her zaman "güzel" değerini amaçlayan bir etkinliktir. Güzel değeri onun "hakikati"ni oluşturur. Sanat eseri, bir güzellik değeri ortaya koyabildiğinde, kendi hakikatine de ulaşmış olur. Sanat dilinin güzelleştirilmiş bir dil olarak ortaya çıkmasında ise söz sanatlarının önemli bir yeri vardır. Sanatın dili ancak bu söz sanatları vasıtasıyla süslü, güzel ve etkileyici bir yapıya kavuşur. Burada dikkat çekebileceğimiz bir başka husus da, daha önce ele aldığımız metafor, tip, tema gibi unsurlar da dâhil olmak üzere, bütün söz sanatlarını kendi içinde yoğunlaştıran sanatsal öğe, imge öğesidir. İmge, sanat eserinin hakikatini oluşturan sanatsal güzelliğin oluşumunda önemli bir yer tutar. Zira o sanatçının yaratıcılığının, kapasitesinin ortaya çıktığı alanlardan biridir. İmge, özgün ve yaratıcı bir kurgudur. Sanatçı bu kurguya kendini, kendi öznel deneyimlerini katar. Geleneksel sanat öğelerinden farklı olarak içinde kişinin kendi kişisel algıları ve

---

[29] Aristoteles, *Poetika*, s. 23, 24.
[30] Aristoteles, *Poetika*, s. 13, 23.

kurguları vardır. İmge, bir işaretler, metaforlar, bir atıflar, telmihler sistemidir. Çeşitli söz sanatlarının yaratıcı bir organizasyonudur. İmgede zihinsel bir kurgu oluşturmak, o kurgusal yapı ile bir şey anlatmak, bir duyguya, bir düşünceye, bir yaşantıya göndermede bulunmak esastır. Bu yaratı, geleneksel bir temaya işaret edebileceği gibi, tümüyle sanatçının kendi öznel deneyimine de yaslanabilir. Bu nedenle, hep bir "sis" içinde ortaya çıkar. "İmgelerin sisi" ifadesi bu belirsizliğe karşılık gelir ve onu "kavram"dan ayırır.[31]

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

Sisli ve sınırları belirsiz olan imgelerin, sınırlı ve anlam alanı açık olan kavramsal dile çevirisi mümkündür. Bu durum, çağdaş sanat akımlarında daha da belirgindir. "Zira artık düşünce, sanatta da kavramsallaşmaktadır."[32] Platon'un mağara metaforu, zincire vurulmuş bir şekilde duvara yansıyan gölgeleri seyreden köleleriyle imgesel bir kurgudur. Aynı şekilde, "ayna metaforu" da imgesel bir tasarımdır: "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti; güneşi, yıldızları, ayı, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları."[33] Görüleceği üzere sadece edebiyat eserlerinde değil felsefe eserlerinde de pek çok imgesel yapı ile karşılaşabiliriz. İmgelerin felsefi dile ya da felsefi dilden edebi dile çevirileri mümkündür. Sartre, Baudelaire hakkında yazdığı biyografik çalışmada, onun şiirlerindeki imgeleri yorumlar. Kişinin kendi varlığında keşfettiği ontolojik acıyı, "kurban" imgesiyle, gözün kendini görmemesi gerçeğinden harekette, fenomenolojik bir analize tabi tutar.[34] Aynı şekilde Dostoyevski'nin "Büyük Engizisyoncu" tipinde cisimleşen yarı kavramsal yarı imgesel anlatı da felsefi olarak yorumlanmaya ihtiyaç duyar.[35] Heidegger, "varlığın kendini konuşması"ndan söz ederken, Hölderlin'in imgelerine çok şey borçludur. "Ağaç yolu" (*Holzweg*) başlığı da imgesel bir çağrışım içinde ortaya çıkar. Öte yandan kübik, sürrealist ve postmodernist tarzda çalışan ressamların eserlerinde ortaya çıkan, bütünlüklü bir manzaradan çok her zaman farklı yorumlara gereksinim duyan fragmental yapı, imgesel figürlerden oluşur.

Filozoflar, her zaman düz bir anlatım yolu benimsemezler, eserlerinde imgesel ifadelere de yer verirler. İmge, yalnız sanatsal bir duruma değil, felsefi bir kavrama, bir düşünceye de işaret edebilir. İmgesel anlatıma bir başka örnek olarak, Augustinus'un kötülük sorunu (*teodise*) bağlamında ortaya koyduğu ifadeleri verebiliriz: "Tüm yarattıklarınla çeşitli türlerden nesnelere bölünmüş, gerek gerçek bedenlere sahip nesnelerden, gerek hayalimin bedenler giydirdiği ruhlardan büyük bir kütle oluşturdum. Bu kütleyi, gerçekten olduğu kadarıyla değil de, çünkü ne kadar büyük olduğunu bilemezdim, ama kendime göre her yüzüyle sonlu çok büyük bir kütle olarak düşündüm. Seni ise Tanrım, bu kütleyi her yanıyla çevreleyen, her yanından ona giren ama her açıdan sonsuz kalan olarak görüyordum. Enginliği ile sınırsız bir şekilde her yere ve her yana uzayan bir tek deniz ve içinde de istediğiniz kadar büyük ama sınırlı büyüklükte bir sünger düşünün. Bu süngerin bütün gözenekleri sınırsız denizle kaplanmış olacaktır."[36]Augustinus, bu sembolik, imgesel ve metaforik ifadeleriyle, çok sonraları Karl Jaspers'in düşünce dünyasına katacağı "kuşatıcı varlık" (*das Umgreifende*) anlayışını da güçlü bir şekilde öncelemiş olur.[37]

---

[31] Bkz. Şahin Yenişehirlioğlu, *İmgelerin Sisi*, Alkım Yayınları, Ankara, 1993, s. 48, vd.

[32] Şahin Yenişehirlioğlu, *İmgelerin Sisi*, s. 82.

[33] Platon, *Devlet*, s. 282.

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

[35] Fyodor M. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler II*, çev. Nihal Yazla Taluy, Milli Eğitim Bakalnlığı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 144, vd.

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

[37] Öte yandan "yaratım" fikri de bu varlık anlayışında temel bir konumda bulunur. Buna göre Augustinus, evrenin Tanrı'nın kendisi değil, onun bir yaratımı olduğunu söyler. (Bkz. Augustinus, *İtiraflar*, s. 222 – 223).

Sonuç

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

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

Çağımızın varoluşa duyarlı felsefe hareketleri de felsefelerinde edebiyata, edebiyatlarında felsefeye yer vermişlerdir. "Felsefe ve edebiyat arasındaki ilişkinin en güzel örnekleri, varoluşçu edebiyat çerçevesinde ortaya çıkmıştır" denilse yeridir.[38] Kierkegaard'un öncülüğünü yaptığı bu hareket Karl Jaspers, Martin Heidegger, Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre ve Albert Camus ile daha belirgin bir karakter kazanmıştır. Kierkegaard'un düşüncesini doğrudan felsefi değil edebi nitelikli anlatılara dökmesi, Sartre'ın, Mercel'in Camus'nün roman ve tiyatro eserleri vasıtasıyla görüşlerini örneklemeleri, bütün bunlar felsefenin edebiyata duyduğu eğilimin açık ifadeleri olarak görülebilir. Öte yandan, sadece romanda, öyküde ve tiyatroda değil, resim sanatında da "kavramsal sanat" olarak adlandırılan çabalar öne çıkmıştır. Hatta çağdaş sanatın önemli ölçüde felsefi tarzda, felsefi bir yaklaşımla ortaya çıktığını söylemek zor olmayacaktır. Bu şekilde edebiyat ve felsefe arsında pek çok kesişim noktası oluşmuştur. Değişmez bir felsefe formu, değişmez bir felsefe yapma biçimi varsaymanın yanıltıcı olacağı düşünülürse, filozof sayısınca felsefe yapma biçiminin, filozof sayısınca farklı felsefe yolunun bulunduğunu söylemek de doğru olacaktır. Felsefe teorik bir tarzda ortaya çıkabileceği gibi bir edebiyat eserinde, bir romanda, bir öyküde, bir tiyatro eserinde de ortaya çıkabilir. Kierkegaard'dan beri neyin edebiyat, neyin felsefe olduğunu ayırt etmek giderek daha da zorlaşmıştır. Özellikle, anlamın ve tezin yadsındığı, bunun adının yine de felsefe olduğu çağımızda, felsefe ve edebiyat arasındaki ayırt edici çizgi daha da belirsiz hale gelmiştir. "Susku"nun bile felsefi bir içerime sahip olabileceği hususu çağımızdaki kadar hiçbir zaman yüksek sesle dile getirilmemiştir.

Edebiyattaki felsefeyi ve felsefedeki edebiyatı keşfetmek, köylerinde bile divan sahibi şairlerin bulunduğu kültür coğrafyamız açısından yeni bir ufuk, yeni bir imkân, dahası felsefi ortamımızın oluşması ve işlerlik kazanması açısından önemli katkılar sunan bir çaba olarak görülebilir[39] Zira "Kendi kültür tarihimize baktığımızda, çoğu zaman felsefi tema ve problemlerin aynı zamanda yüksek seviyede estetik faaliyetler içerisinde gizlendiklerini görürüz. Bu, Doğu kültürlerinde büyük fikirlerin güzel söylenmesi geleneğinden, ya da yine büyük fikirlerin akla olduğu kadar gönle de hitap etmesi gerektiği anlayışından doğmuştur. Böylece biz, her ne kadar edebi bir üslupla söylenmiş olsa da, bir ifadeyi felsefi açıdan, sistematik bir şekilde ele alabiliriz. Nitekim bizde, Yusuf Has Hacip, Mevlanâ, Yunus, Nâbi, Şeyh Galib,

---

[38] Ali Osman Gündoğan, "Edebiyat ile Felsefe İlişkisi Üzerine", *ankara.edu.tr/dergiler/37/743/9490.pdf,* s. 202.

[39] Kültürümüzde felsefe ve edebiyat birlikteliği söz konusudur. Bunun bir sonucu olarak tefekkürün dışında bir edebiyat, edebiyatın dışında da bir tefekkür hali düşünülmemiş, böyle bir ayrışmaya gidilmemiştir. Bunun bazı gerekçeleri vardır ve öncelikli olanı şudur: Teori ve pratik, sanat ve zanaat arasında bir ayrışmaya gidilmemiş, buna gereksinim duyulmamış, hatta bu türü bir çaba gereksiz ve yararsız görülmüştür. Bunların bir arada ve birbirlerini destekleyerek şekilde bulunmaları istenmiştir. Bunun en açık ifadesi, ilimsiz amelin kör, amelsiz ilimin boş olduğu yönündeki yaygın kanıdır. Bu ikisi birbirini destekler, besler ve tamamlar; ideal ölçüt budur. Bu nedenle kültür tarihimizde felsefi görüşler hep edebi tarz içinde verilmiş, düşüncelerin güzel ve etkileyici bir üslup içinde verilmesine özen gösterilmiştir.

yakın zamanlarda Akif ve Ziya Paşalar, Abdülhak Hamid, Yunan felsefesinde Platon, Batı'da Pascal, Bergson ve hemen hemen bütün ekzistans felsefesi geleneği mensupları, edebiyat ile felsefenin o kutlu izdivacının, eserlerinde gerçekleştiği örnekler"dir."[40]

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Edebiyat ve felsefe iki ayrı dil olmasına karşın yine de birbirine çevirisi yapılabilir niteliktedir; kuramsal dil betimsel dile, betimsel dil de kuramsal dile dönüştürülebilir.[41] Bu durum suyun katılaşması ve sıvılaşması gibi bir şeydir. Kavramsal yoğunluk felsefeyi, bu yoğunluğun çözülerek varoluşşal halle gelmesi de edebiyatı doğurur. Bu anlamda onlar birbirlerinde, aynı eserde içerilmiş halde bulunurlar; tıpkı suyun buzda, buzun da suda içerilmiş olduğu gibi.

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

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