

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

**ORHAN PAMUK'UN *BENİM ADIM KIRMIZI* ADLI
ESERİNDE YER ALAN “BEN” KAVRAMINA
HERMENÜTİK BİR YAKLAŞIM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HÂLE SEVAL

101108104

Danışman Öğretim Üyesi:
Prof. Dr. Betül ÇOTUKSÖKEN

İstanbul, Eylül 2012

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

ORHAN PAMUK'UN *BENİM ADLI KIRMIZI*
ADLI ESERİNDE YER ALAN “BEN” KAVRAMINA
HERMENEUTİK BİR YAKLAŞIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HÂLE SEVAL

101108104

Danışman Öğretim Üyesi:
Prof. Dr. Betül ÇOTUKSÖKEN
İstanbul, Eylül 2012

ÖNSÖZ

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı eseri üzerine yazmayı amaçladığım bu tezin oluşturulması sırasında ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca edebiyat-felsefe ilişkisinde sıkı bağlar kurmama yardımcı olan, sözcüklerle olan ilişkiyi geliştiren, aynı zamanda tez danışmanım olarak beni yönlendiren Prof. Dr. Betül Çotuksöken'e, kavramlarla olan bağımı güçlendiren, etik ve insan hakları konusunda yaptığı çalışmalarla bakış açımızı zenginleştiren Prof. Dr. İoanna Kuçuradi'ye, Platon diyaloglarından yaptığımız okumalarla "idea" kavramının gerçek yapısını öğreten Prof. Dr. Sevgi İyi'ye, Heidegger, Nietzsche, Kant ve Karl Jaspers okumalarında anlama, yorumlama ve açıklama üzerine dersler veren Doç. Dr. Yusuf Örnek'e, hermeneutik yaklaşıma beni yönlendiren ve sevdiren Yrd. Doç. Dr. Kurtul Gülenç'e, birey, toplum ve devlet üzerine verdiği dersle günümüz yapılanmasını ben ve toplum kavramlarını daha iyi anlamamıza bir kapı aralayan Yrd. Doç. Dr. Ahu Tunçel'e, edebiyat alanında yaptığım çalışmalarda yazdıklarımı sıkılmadan okuyan ve tez çalışmam sırasında beni destekleyen Şavkar Altınel'e ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

Eylül 2012

Hâle Seval

ÖZET

“Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* Adlı eserinde yer alan “Ben” Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım” başlığı altında çalışılan bu tez, hermeneutik yaklaşımın tarihi, gerçekçi ve postmodern unsurları içeren bir romana, “ben” kavramı ışığı altında uygulanabilir olup olmadığı sorununu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çalışma içerisinde ana hedef, *Benim Adım Kırmızı* adlı eserden yola çıkarak, bir edebiyat eserine hermeneutik bir yaklaşım uygulayarak, o eseri, felsefi bir çerçevede anlamak ve yorumlamaktır. Bu bağlamda, söz konusu olan çözümlemede ilk olarak, esere hermeneutik yöntemle yaklaşılmış ve bu amaç, eserin hikâye örgüsünün içinde yer alan “ben” kavramının irdelenmesi aracılığıyla gerçekleştirilmiştir; dolayısıyla bu çalışmada aynı zamanda edebiyat-felsefe-hermeneutik ilişkisi üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında bir sanat akımı olarak mimaride yoğun bir şekilde adını duyuran postmodernizm en kısa zaman içerisinde edebiyatla sıkı bağını kurmuş, edebiyatta “yeni” diyebileceğimiz yazınsal bir süreç ortaya çıkmıştır. Özellikle tarihle olan birlikteliğini de pekiştiren postmodern edebiyat, tarihi olayları, tarihsel kişileri, mekânları, zamanı yazarın kendi kurgusal düşüncesiyle örtüştürerek, metinlerarası ilişkiden (diyalojizm) yararlanarak sanatsal, siyasal, kültürel, toplumsal yorumlar ortaya koyarak edebiyat-felsefe birlikteliğine bir kapı daha aralamıştır.

Orhan Pamuk (doğum tarihi 1952) yazın hayatına *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982) adlı romanıyla 1979 yılında Milliyet Yayınları ve Orhan Kemal (1983) roman ödülünü alarak girer. 2006 yılında Nobel Edebiyat ödülü alan Pamuk, *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı eserlerinde Rönesans–Ortaçağ arasında bir köprü oluşturmaktadır. *Benim Adım Kırmızı* en yalın ifadeyle, Doğu ve Batının resim sanatı arasındaki farkını ortaya koyar. Roman, resim sanatında perspektifi bularak uygulayan Batının bu farklılığının, Osmanlı sarayında uygulanışını, elli dokuz öyküde farklı birinci tekil kişilerin anlatımından ele alır.

Orhan Pamuk, Doğu ve Batının bir sentezi olan Türkiye’de/İstanbul’da yaşadığı yıllarda, batılı bir gözle ve yaşam tarzıyla romanlarında, Doğunun-Osmanlının geleneksel motiflerini Batının dünya görüşüyle ustalıkla, bir eş deyişle, mimari bir üslup ve güzellikle birleştirerek okuyucuya sunar. Özetle, “Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* Adlı Eserinde Yer Alan “Ben” Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım” adlı tezde, Doğu-Batı karşılaştırması, hermeneutik açıdan değerlendirilmektedir.

Anahtar kelimeler: Ben, Doğu ve Batı, Hermeneutik, Antropontoloji.

ABSTRACT

The objective of This thesis, presented under the title "A Hermeneutic Approach To The Concept Of 'Ego' That Appears in *Benim Adım Kırmızı* (*My Name Is Red*) By Orhan Pamuk", intends to discuss the question whether a hermeneutic approach under the light of the idea of 'ego' is applicable to a historical novel, which contains realistic and postmodernist elements. The main objective of this work is, understanding and interpreting a literary work of art in a philosophical context by applying a hermeneutic approach to that work; based on the novel *My Name is Red*. In this regard, we have first treated the literary work through hermeneutical method in the literary analysis and fulfilled this objective by investigating the "ego" concept incorporated into the plot of the story. Hence, we also handled the relationship between literature, philosophy and hermeneutics extensively in this work.

Postmodernism, which has become well prominent as a movement of art in the second half of the twentieth century in the realm of architecture, has rapidly established close connections with literature, and a literary process that we could define as "unprecedented" in the literature has emerged. The literary postmodernism that has particularly consolidated its associations with history, has opened another door to the synergy between literature and philosophy by matching up historical events, historical persons, places and time with the own fictional thinking of the author; by presenting artistic, political, cultural and societal interpretations through utilizing the intertextual relationships (dialogism).

Orhan Pamuk (born in 1952) started his literary career by winning the Milliyet Press Novel Contest in 1979 and the Orhan Kemal Novel Prize in 1983 with his *Cevdet Bey ve Oğulları* (*Mr. Cevdet and His Sons*) (1982). Pamuk, who received Nobel Prize in Literature in 2006, bridges over Renaissance and Medieval Age in his works *Beyaz Kale* (*The White Castle*) and *Benim Adım Kırmızı* (*My Name is Red*). In his *My Name is Red*, he exhibits the disparity between East and West in art of painting, to put in a nutshell. The novel handles how this peculiarity of the West has been applied in the Ottoman court, through fifty nine stories via narrations of different first person singulars.

During the years that Orhan Pamuk lived in Turkey/Istanbul that is a synthesis of East and West, he presents the traditional motives of the East/Ottoman to the reader through a western view and lifestyle in his novels in a skillfully manner, with other words, fusing them with an architectural style and elegance. In brief, in the thesis with the title A Hermeneutic Approach ToThe Concept Of "Ego"

That Appears in *Benim Adım Kırmızı (My Name Is Red)* By Orhan Pamuk, a comparison between East and West is discussed from a hermeneutic aspect.

Keywords: Ego, East versus West, Hermeneutics, Anthropontology.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

HERMENEUTİK YAKLAŞIMIN TARİHSEL ARKA PLANI

1.1. Hermeneutiğin Başlangıcı	6
1.1.1. Eskiçağ ve Hermeneutik	7
1.1.2. Ortaçağ ve Hermeneutik	10
1.1.3. Dinsel Yapılanmada Hermeneutiğin Etkisi	13
1.2. Felsefi Hermeneutiğin Başlangıcı	17
1.2.1. Schleiermacher ve Hermeneutik	22
1.2.2. Wilhelm Dilthey ve Tin Bilimleri	30
1.2.3. Hans-Georg Gadamer ve Hermeneutik	40

II. BÖLÜM

EDEBİYAT VE HERMENEUTİK

2.1. <i>Benim Adım Kırmızı</i> Romanı	58
2.1.1. Edebiyatta Hermeneutik	64
2.1.2. Hermeneutik Açısından Yazarın Niyeti, Metnin Anlamı	80
2.1.3. Hermeneutik ve <i>Benim Adım Kırmızı</i>	98
a) Ortaçağda Usta-çırak İlişkisi	102
b) Değerler ve Gereksinimler	112
c) Şeküre'nin Rüyaları	124

III. BÖLÜM

BENİM ADIM KIRMIZI ROMANINDA “BEN” KAVRAMININ İNCELENMESİ

3.1. Ben Kavramının İncelenmesi	131
3.1.1. İnsan, Düşünme ve Dil	143
a) "Bana Kelebek Derler"	144
b) "Bana Zeytin Derler"	150
c) "Bana Leylek Derler"	151
3.1.2. İnsan-Dışdünya	154
a) Zarif Efendi	155
b) Enişte Efendi	157
3.1.3. <i>Benim Adım Kırmızı</i> 'da İnsan-Varlık Bilgisinin Açılımı	159
a) Mekân	159
b) Zaman	163
3.2. Özneleşen “Ben” Kavramları	168
3.2.1. Ben, Köpek	168
3.2.2. Ben, At	169
3.2.3. Ben Bir Ağacım	172
3.2.4. Ben, Para	174
3.2.5. Ben, Şeytan	177
3.2.6. <i>Benim Adım Kırmızı</i>	178
SONUÇ	184
KAYNAKÇA	193
ÖZGEÇMİŞ	200

GİRİŞ

Her edebi metin estetik bir kaygıyla yazılır, okuyucuya sunulur. Yirminci yüzyılın özellikle ikinci yarısından, modernden postmoderne, bir paradigma değişimi yaşayan düşünce dünyası, bu yeni duruşuyla edebiyat eserlerini de etkilemiştir. Okuyucu; her şeyden önce bir edebi eserden aldığı zevk ve duyduğu ilgi çerçevesinde okuduğu yazınsal metne yönelirken, özellikle tarihyazımı nitelikli öyküsel anlatı içeren romanlar bu zevki yoğunlaştırmakta ve bunun yanı sıra farklı bir yazar kimliğini de ortaya çıkarmaktadır. Tarihsel gerçekliğin kurgusallıkla örtüştüğü bu romanlar yazara, tarih üzerinde geniş bir düşünme, araştırma, istediği şekilde yorumlama olanağı da sağlamaktadır. Bunun yanı sıra tam olarak modernliğin etkisinden sıyrılmamış olsa da, postmodern edebiyat üstkurmaca tekniği, metinlerarası ilişkiden yararlanarak edebiyatın roman türünde değişikliklere yol açmış, çağdaş yazarlar arasında yeni bir yazı akımının/türünün ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bu tez çalışmasında ele alınan, felsefi hermeneutik bir yaklaşımla postmodern tarihsel bir romanın fenomeni durumuna gelen “ben” kavramından yola çıkarak anlama, açıklama ve bir edebi eseri anlamada tek bir felsefi yöntemin yeterli olup olmadığı ve uygulanabilirliği sorunsalıdır. *Benim Adım Kırmızı* adlı eserin seçilmesindeki ana neden, bir edebi eserde belirgin olarak ortaya çıkarılan resim sanatındaki uygulamada yer alan Doğu Batı farklılığı ve bu farklılığın “ben” ve “benin eylemleri” üzerinden açıklanışdır. İnsanların birbirinden farklı olarak eylemlerini ortaya koyuşu ve bu ortaya koyuşun içinde bulunduğu sosyal çevre tarafından nasıl yorumlandığı örgüsü romanda incelenmeye uygun bir dil anlatımıyla gerçekleştirilmiştir.

Hermeneutiğin Yunancada dile gelen bir kavram olduğu bilindiği halde, etimolojik olarak yapılan çalışmalar, kelimenin kökeni üzerinde tam olarak bir sonuca varamamıştır. Yunanca hermeneutik için bir eseri doğru anlama, yorumlama ve açımlama sanatı olduğu söylenir. Kökleri Antik Yunana kadar uzanan hermeneutiğin merkezinde, Gadamer’e göre, alegorik yorumlama problemi yer alır. Bu konuda en eski kaynak Platon’un *İon*¹ adlı diyaloğudur.

Bu tez çalışmasında hermeneutik yaklaşımın üç temel filozofu değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, Schleiermacher (1768–1834) yazarın amacını gramatik yorumlama ve psikolojik yorumlama olarak iki bölümde incelerken, Wilhelm Dilthey (1833-1911) tin bilimlerini doğa bilimlerine karşı bağımsız bir bilim olarak temellendirmiş, yorumcunun doğuşunu temel anlama, yüksek anlama, açımlama ve yorumlama olarak ele almıştır. Hans-Georg Gadamer (1910-2002) ise hermeneutiğinin dille olan ilişkisindeki önemini vurgulayarak farklı bir yorum getirmiştir. Gadamer, gelenek, n yargı, ufuk kaynaşması gibi kavramların ışığında hermeneutiği açıklamış, özellikle dil ve varlık üzerinde durarak bir anlamda düşüncelerini hocası Martin Heidegger’in felsefi görüşleriyle rtştrmştir.

Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında “ben” kavramı belirgin bir şekilde tüm roman boyunca kendini hissettirirken, söz konusu kavram Batıda Renaissance’la aklın, bedeninin ve coğrafi keşiflerin ışığında *credo*’dan *cogito*’ya uzanan bir süreç izlemiş, devamında gelen Aydınlanma ağında ve Descartes’la “*cogito ergo sum*”a dnşmştir. *Benim Adım Kırmızı* adlı modern-postmodern-tarihi romanda “ben” kavramı açık bir şekilde eserin kahramanlarında kendine yer bulmuştur. Renaissance

¹ Platon, (1997), *Ion, Complete Works*, Ed. John M. Cooper, Indianapolis: Hackett Publications.

insanı bireyselliğiyle varolurken, Doğuda minyatür ustasının varlığı usta-çırak ilişkisinin gölgesinde “örtük ben” olarak varolmuştur. Tez, *Benim Adım Kırmızı* adlı eserde, resim-minyatür, ressam-nakkaş farklılığında ana noktayı oluşturan perspektifin, portre çiziminin “ben” kavramından yola çıkılarak ele alınışını, işlenişini ve öykülendirilmesini, felsefi bağlamda anlamaya çalışmaktadır.

Bütün bu saptamaların, belirlemelerin ışığında “ben” kavramının “ben at”, “ben şeytan”, “ben bir ağacım” olarak yazılışında ve konuşurulmasında edebiyatın deyim aktarması uygulanarak, insana ait olan özellikler (düşünme ve konuşma) bazı bölümlerde, insan dışı varlıklara ve kavramlara aktararak öykülendirilmiştir. *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda gizlilik ve sırlar kendi açmazlarını oluştururken; sözler, düşler ve minyatürler öyküsel olarak içiçe geçerek roman örgüsünde bütünlük sağlamıştır.

I. BÖLÜM

HERMENEUTİK YAKLAŞIMIN TARİHSEL ARKA PLANI

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında yer alan "ben" kavramını hermeneutik bir yaklaşımla incelemeyi amaçlayan bu tezde ilk önce, hermeneutik kavramının ortaya çıkışı ve bu konuda eser veren filozoflardan sırasıyla, Giambattista Vico, Johann Martin Chladenius, Friedrich Ast, Friedrich August Wolf, Schleiermacher, Wilhelm Dilthey ve Hans-Georg Gadamer üzerinde durulacaktır.

Hermeneutik Türkçeye "yorumbilgisi" olarak çevrilmekte, en genel anlamıyla bir yazılı metni doğru anlama, yorumlama ve açıklama olarak değerlendirilmektedir. Schleiermacher, Wilhelm Dilthey ve Hans-Georg Gadamer'de ele alınan hermeneutik her üç filozofta da farklılıklar göstermiş; hermeneutik yaklaşıma yeni boyutlar eklenmiş ve geliştirilmiştir.

Bilindiği gibi mitolojide, tanrıların habercisi Hermes tanrıların mesajlarını ölümlülere iletir. Hermes'in ilettiği mesajlar tanrıların sözlerinin bir aktarımı değil, tanrısal emirlere ilişkin açıklamalardır. Hermes emirleri ölümlülerin diline, onların anlayabilecekleri şekilde çevirir. Hermeneutik, bir başka dünyaya, tanrıların dünyasına ait olanı, ölümlülerin yaşadığı dünyasına aktarılması olarak bilinir. "*Geç Grekçede hermeneuia çok açık bir şekilde, 'bilgece açıklama' ve hermeneios 'açıklayan', 'çeviren' olarak geçer*" (Aktaran, Özlem, 2003, s. 14). Hermeneutiğin Yunanca bir terim olduğu bilindiği halde, sözcüğün etimolojik kökeni üzerine yapılan çalışmalar tam bir sonuca

bağlanmamıştır. Etimolojik kökeni Yunan mitolojisinde yazının yaratıcısı, tanrıların habercisi veya tanrıların insanlarla olan iletişimine aracılık eden Hermes ile ilişkilendirilsin veya ifade etmek, yorumlamak ve konuşmak anlamına gelen “hermeneuein” fiilinden türetilen bir kavram olarak kabul edilsin sonunda, hermeneutik her iki anlamda da Tanrı Hermes’le veya hermeneuein fiiliyle olan köken anlamıyla ilişkilendirildiğinde, bir “yorumlama bilgisi” olarak ele alınmıştır. Richard E. Palmer de hermeneutik fiilinin anlamıyla ilgili açıklamalarını şu şekilde dile getirir:

Hermes’le ilişkilendirilen bu anlayışa gelme’ye ait aracılık ve mesaj getirme süreci, hermeneia’nın antik çağda kullanılan üç temel anlam yönlerinin hepsini de içerir. Bir örnek olması maksadı ile fiil halini (hermeneuein) ele alırsak bu üç yön: (1) *kelime şeklinde sessizce ifade etmek*, yani ‘söylemek’; (2) *açıklamak*, bir durumu açıklamak; ve (3) *tercüme etmek*, yabancı bir dilden tercüme etmek gibi. Bu üç mananın hepsi de İngilizce bir fiil olan ‘to interpret’, (yorumlamak) ile anlatılabilir; ancak bunların her birisi yorumlamanın özel ve anlamlı bir yönünü oluşturmaktadır. O halde yorumlama, hem Yunanca ve hem de İngilizce kullanımı içerisinde oldukça değişik üç meseleye işaret etmektedir; sözlü telaffuz, akli bir açıklama ve diğer bir dilden tercüme: Bu durum da asli ‘hermes süreci’nin devreye girdiği fark edilebilir: her üç durumda da yabancı, ilginç, zaman yer veya deneyim ciheti ile ayrı bir şey, bilinen, mevcut, anlaşılabilir hale getirilmektedir; sunuşu, açıklamayı veya tercümeyle gerektiren bir şey bir şekilde ‘anlaşılır hale getirilmekte’, ‘yorumlanmaktadır’ (Palmer, 2003, s. 41).

Felsefe Terimleri Sözlüğü’nde hermeneutik (yorumsama) “1. Açıklama, yorumlama sanatı. 2. Bir metni anlamaya yönelen, metin yorumlamasını konu olarak alan öğretisi. 3. Yorumlayıcı bilimler olarak tarihsel-tinsel bilimlerin yöntem öğretisi. 4. Günümüzde bir felsefi kavramı olarak: a.İnsanın tarihselliği içinde felsefe açısından

kendini anlaması. (Anlama yöntemi. Dilthey) b. İnsanın, varoluşuna yönelerek felsefe yoluyla açıklanması ve yorumlanması yöntemi. (Ör. Heidegger'in varoluş felsefesinde)” (Akarsu, 1998, s. 200-201) olarak açıklanır. Hermeneutik yaklaşımı başlangıçları da dikkate alarak kendi tarihselliği içinde incelemeye başladığımızda sırasıyla, “Hermeneutiğin Başlangıcı” adlı alt bölümle konu ayrıntılandırılacak ve ardından, “Eskiçağ ve Hermeneutik”, “Ortaçağda Hermeneutik” ve “Dinsel Yapılanmada Hermeneutiğin Etkisi” adlı alt bölümlerle asıl konuya yönelmenin ön dayanakları oluşturulacaktır.

1.1. Hermeneutiğin Başlangıcı

Antikçağda Homeros’un destansı eserlerine uygulanan alegorik yorumlama, Ortaçağın kapalı, sonlu, sınırlı ve dinsel motifli dünyasında *Eski Ahit* ve *Yeni Ahit*’in yorumlanması olarak ele alınmıştır. Martin Luther Protestanlığı başlatan hareketiyle *İncil*’i, ana dilindeki gerçek anlamı çerçevesinde yeniden ele alarak anlamaya çalışmıştır. Schleiermacher’in bu konuda yaptığı çalışmalar ise modern hermeneutiğin başlangıcı sayılır.

İnsanın dile getirme ediminin sonucu olarak ortaya konulan yazılı metinler bir başkası tarafından, okuyan tarafından anlama, yorumlama, diğer bir deyişle açıklama edimiyle karşılaşır. Bu yazılı metin bir edebiyat ürünü, mesleki bir tebliğ, dinsel bir öğüt olan vaazları veya bir hukuk metnini içerebilir. Bu çeşitlilik içinde hermeneutiği kategorize ettiğimizde “edebi hermeneutik”, “teolojik hermeneutik”, “filolojik hermeneutik”, “hukuksal ve felsefi hermeneutik” gibi sınıflandırmalar yapma olanağımız doğar. “*Bir edebiyat eseri, yahut bir kültür eseri, tarihin, kültürün ve insan ruhunun dışı*

vurumu olarak bir varlık kazanır, dolayısıyla varlık kazanan her kültür varlığı, hatta en basit bir metin bile anlam varlığına sahiptir. Sanat eserini anlamak, onu aynı zamanda yorumlamak demektir. Böyle olunca hermeneutik dar anlamda, sadece bir yöntem değil, bir yorumlama teorisi ya da bilimi olur” (Tunalı, 2010, s. 114).

Hermeneutik yaklaşımın ilişkisi dille, dilin ortaya koyduğu yazılı ürünle ilgilidir. Dilin ortaya çıkardığı bu üründe doğru anlama, kişiden kişiye değişiklik gösterdiğinde beliren yorum farklılıkları belki de bir anlamda çok sesliliği oluşturur. Önemli olan eser-yazar ve okuyucu arasındaki diyalogun düzgün, diğer bir deyişle doğru şekilde kurulmasıdır. Dilin ortaya koyduğu “anlam” eseri “doğru” anlamının da ilk noktasıdır. Şurası gerçek ki, yazıldığı dönem ve/veya sonrasında anlamak için yöneldiğimiz bir eserin elbette zamansal açıdan farklılığı, eserin anlamına anlama da yayılacak ve buna ek olarak tarihsellik söz konusu olacaktır. Önceki dönemlere ait yazılı bir eserde metnin anlamı ortaya konulurken onun tarihselliği de gündeme gelecektir.

1.1.1.Eskiçağ ve Hermeneutik

Felsefi bir kavram olan hermeneutik en genel anlamıyla “doğru anlama” olarak ifade edilir. Sadece yazılı bir metni anlama değil; aynı zamanda sözlü ifadelerin de çevreye, dinleyenlere doğru anlatılabilmesi önem taşır. İfade edenin dilselliği içinde, yer alan anlam, karşısındakinin anladığı anlam aynı veya farklı olabilir.

Hermeneutiğin en eski örneği, Eski Yunanda, Homeros’un anlattıklarının (ki bunlar *İlyada* ve *Odyseis* adlı eserlerdir), aradan geçen zaman içinde klasik dönem Yunan dilinde meydana gelen değişimler sonucunda, söylenceleri anlaşılır hale getirebilmek için yeniden ele alınışdır. M.Ö.8. yüzyılın ikinci yarısında yazıldığı

düşünülen *İlyada* ve *Odysseis* adlı destanlar, Sofistlerin alegorik yorumlama yöntemini uyguladıkları ilk eserlerdir:

Bu tür bir yorumlama sonucu, örneğin Afrodit'in Abes ile olan evlilik dışı ilişkisi ya da zinası, farklı yaşam güçlerinin uzlaşması; yine Afrodit'in Diomedes tarafından yaralanması Grek çalışkanlığının barbar akılsızlık karşısındaki zaferi olarak yorumlanmıştır. Buna benzer yöntemlerle Homeros'un eserlerinde görülen en sıra dışı ya da imkânsız olaylar, anlaşılır ve mümkün, bazen de sıradan anlamlara dönüştürülmüştür. M.Ö. 2. yüzyılda yaşamış olan Bergamalı filolog Krates yine bu tür bir yorumlama sayesinde o dönemde doğa bilimleri ile ilgili tüm bilinenlerin aslında Homeros'un söylencelerinde yer aldığını söyleyecek kadar ileri gitmiştir (Friedrich, 1965: 18-19). Gadamer Antik Yunan'daki hermeneutik sürecinin Homeros'un eserleri ile bağlantılı olan bu kısmını demokratikleşmeyle açıklar (Toprak, 2003, s. 25).

Eski Yunanda iki hermeneutik yöntem olan “gramatik” ve “alegorik” arasında tercih edilen ve kullanılan , “alegorik”² yöntem olmuştur. Bu da yazıya geçmiş olan eski dili yeni dile çevirmek yerine, okumadan yola çıkarak açıklama, anlam yükleme şekline dönüşmüştür. Böylelikle alegori, daha ayrıntılı, kapsamlı konuşmayı öne çıkarır:

Antik hermeneutiğin merkezinde alegorik yorumlama problemi yer alır. Problem oldukça eskidir. Hyponoia (art veya üst anlam) alegorik yorumlamanın anahtar sözcüğüdür. Burada amaç, sözel ve sıradan anlamın ardından veya üstünde bulunduğu varsayılan esas anlamı ortaya çıkarmaktır. Eskiçağda sofistlik olarak anılan disiplinin işi, tam da bu olmuştur. Sofistikte, bir kahramanlar toplumunu anlatan Homeros'un destanlarındaki değer dünyasına bağlı kalınmıştır. Sofistiğe göre, *İlyada* destanı monark kahramanların söylemidir. Kentler demokratikleştikçe ‘*Odysseia*’

² Alegorik: Bir düşünceyi, davranışı ya da eylemi, daha kolay kavrayabilmek için onu, yerini tutabilecek simgelerle, simgesel sözlerle, benzetmelerle göz önünde canlandırma işi.

söylencesi daha itibarlı hale gelmiştir. Çünkü Odysseus kahraman olduğu kadar kentli insanın kendisine daha yakın bulduğu kurnaz, işbilir bir yönetici tipidir. Kısacası, demokratikleşmeyle birlikte, Odysseus Achilles'i geride bırakmıştır (Gadamer, 1995: 12-13) (Aktaran, Toprak, 2003, s. 25).

Homeros'un destanlarını yazdığı zamandaki dil daha sonradan okunduğunda birtakım anlaşılma zorluğunu da beraberinde getirir. Destanlara uygulanan yeniden yorumlamanın altında yatan gerçek, sadece metni anlamak değil, aynı zamanda toplumda değişen birtakım kurallara uygunluk sağlamaktır.

Eski Yunan kültürü içinde şekillenen hermeneutik, *“Platon'da bir sanat olarak düşüncelerin ifade edilmesiyle değil, bir kral buyruğunun, bir tanrısal iradenin açılanmasıyla ilgilenir”* (Özlem, 2003, s. 14). Platon'un *Yasalar* adlı eserinde Hermeneutik, tanrıların iradelerini haber vermek ve kendilerine itaat edilmesi gereken emirler olarak çift anlam içerisinde kullanılır.

Platon'un erken dönem diyaloglarından *İon* adlı eseri Eski Yunanda hermeneutik için başvurulacak en eski kaynaklardan biri olarak gösterilir. Ozanları şairlerin yorumcuları olarak adlandıran Platon, bir ozan olan İon'un Sokrates'le olan konuşmasını İon'un yorumları üzerinden anlatır. *“ (...) Ömrümüz hep büyük şairleri incelemekle geçer, en çok da Homeros'u. Onun yalnız mısralarını ezberlemeniz yetmez, düşüncesini de adamakıllı tanımamız gerekir. Şairin ne demek istediğini anlamadan ozan olunmaz ki...Ozan dediğin, dinleyicilere şairin fikrini açıklayabilmeli; bunu başarabilmek için de onun ne demek istediğini anlamak gerekir”* (Platon, 2009, s. 263).

Platon *İon* adlı eserinde Tanrının insanlara güzel sözleri şairler aracılığıyla aktardığını ve bundan dolayı şairlerin ilk yorumcu olduğunu ve şiirlerin bir tanrı vergisi sonucu şairler tarafından yazılmış olduğunu vurgular. Diyalogda Sokrates İon'dan, Homeros'un şiirlerini nasıl anladığını ve yorumladığını öğrenmek istese de, İon bunu açıklamaz. Platon'un bu diyalogu Eskiçağda Homeros'un destanlarının ayrı bir yeri ve önemi olduğunu bize açıkça göstermektedir.

Hermeneutik yaklaşım Eskiçağda Homeros'un mitolojik destanlarına alegorik çerçevede uygulanmıştır. Hermeneutik yaklaşımın birincil dereceden örneklerini oluşturan bu çalışmalar daha sonraki dönemlerde de Ortaçağda dinsel, Renaissance ve Hümanizma ile birlikte hukuksal boyut kazanarak devam eder. Hermeneutik zaman içerisinde görsel sanatların, edebiyatın farklı dallarına uygulanarak çeşitlenir. Eskiçağ hermeneutik için bir ön basamak oluştururken, Aydınlanma çağında, ondokuz ve yirminci yüzyılda bu konuda eser veren filozofların çalışmalarıyla daha kapsamlı bir hale gelir.

1.1.2. Ortaçağ ve Hermeneutik

529 tarihinde Felsefe okullarının kapatılmasından 1637 Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşması*'na kadar geçen zaman dilimini kapsayan yaklaşık bin yıllık dönem, kendi içinde sürüp giden felsefeyi de (*philosophia perennis*) beraberinde taşımıştır. Ortaçağın kapalı, sonlu, sınırlı ve tanrımerkezli (teosantrik) dünyası, ortalama insan olarak sürdürülen hayatlar ve bu hayatların açmazlarını, sıkıntılarını ve zorluklarını da kendi içinde barındırır. Coğrafi koşulların, iklim koşullarının beraberinde getirdiği zorluk, dinsel döngüsellik çerçevesinde geçen hayatı doğadan ve renklerden kopararak vareder. Ortaçağda hiyerarşik yapının en üst noktasında Tanrı (*summum bonum*),

devamında kilise, konsiller, manastır okulları, tarikatlar ve semboller her şeye eşlik eder. XV. yüzyıl İtalyan Renaissance'ına ulaşılıncaya kadar geçen zamanda IX. yüzyıl Karolenj Renaissance'ı ve XII. yüzyıl bilginlerinin biçimlendirdiği, üniversitelerin Renaissance'nın da Ortaçağın içinde olduğunu hatırladığımızda bu uzun dönemde, Eskiçağın üzerinin tam da örtül(e)mediğini fark etmiş oluruz (Çotuksöken, 2011, s. 18-44). Skolastik dönemde hiyerarşide en üstte yer alan Tanrının öğretileri, dinsel otorite tarafından halka açıklanmak, anlatılmak zorundadır; bu durum, her türlü iletişimsel öğenin yorumlanmasının gerekliliğini de beraberinde getirir. Antik Yunanda tercih edilerek kullanılan alegorik yorumlama şekli, Hıristiyanlığın başlangıç evresinde dini metinlerin, özellikle de kutsal kitap olan *İncil*'in yorumlanmasında tercih edilerek kullanılan bir yöntem olmuştur:

Hermeneutiğin tefsirle olan ilişkisi hakkında genelde bir belirsizlik hâkimse de bu iki kavramı aynı anlamda veya birbirleri yerine kullanmak hatalı bir yaklaşım olur. Çünkü açıklama kutsal kabul edilen metni (örneğin *İncil*'i) açıklama veya yorumlama uygulamasını tanımlarken, hermeneutik açıklamanın bu yorumlama için ihtiyaç duyduğu kuralları geliştiren bilimsel ya da kuramsal alan niteliğindedir.(...) Açıklama hermeneutikten yararlanırken, öncelikli hedefi tanrının *İncil*'de ne dediğini ortaya çıkarmaktır. Ancak hermeneutiğin geliştirdiği kuralları kullanmasının diğer nedeni daha da önemlidir. Bu kurallar yardımıyla çağımız insanı ile kutsal metnin ortaya çıktığı dönem arasında coğrafi, kültürel, tarihi ve dinsel farklar nedeniyle ortaya çıkmış olan uzaklığı (uçurumu) ortadan kaldırmaya çalışır (Toprak, 2003, s. 27-28).

Ortaçağın dinsel yapılanması, *Eski Ahit*³ ile *Yeni Ahit* arasındaki ilişkiyi çözümlmek için hermeneutikten yararlanma yolunu seçmiştir. İskenderiyeli⁴ filozof Philon (M.Ö. 20-M.S. 50), Yunan uygarlığı ve Yahudi inançları arasında bir ahenk oluşturmuş, bir anlamda her iki kültürün sentezi olarak kendini gösteren çalışmalar ortaya koymuştur. Din ve bilim adamlarının bulunduğu, köklü bir kütüphaneye sahip olan İskenderiye şehri bilimsel çalışmaların yapıldığı merkez haline gelmiştir. Hermeneutik yaklaşımdan yararlanarak Philon, “*yaratıcı ve yaratılan arasındaki boşluğu doldurmaya çalışarak, Heraklit’ten almış olduğu Logos fikrini geliştirmiştir. Logos kavramını Tanrı, Tanrı’nın sözü, kutsal akıl, Tanrı’nın aşkın gücü, bedenle ruhu birleştiren evrensel bağ olarak tanımlamıştır*” (Topaloğlu, 2008, s. 86-90).

İskenderiyeli filozof Philon, dinsel metinler üzerine yaptığı çalışmalarda yorumlama yöntemine dönüştürülen alegorik metnin, alt okunmasında daha derin anlamlarla yüklü olabileceği gerçeği üzerinde durmuştur. Dindar bir Yahudi olan Philon, Platon’un düşüncelerini *Tevrat*’ta yazılan kurallarla uzlaştırmaya/birleştirmeye çalışmış, bu çalışmalarıyla mistik bir düşünür olarak tarihte yerini almıştır. Sonraki yıllarda Hıristiyanlığı seçen Philon, *Eski Ahit*’in Tanrı’yı birtakım insani nitelikler içinde anlatmasına ve öyle algılanmasına karşı çıkararak, insan ruhunun da Tanrı’nın bir yansıması olduğu düşüncesini savunmuştur.

Skolastik dönemde otorite, Eskiçağdan dinsel yapıya -Hıristiyanlığa- uygun olanları alarak inançları çerçevesinde şekillendirmiş, diğer taraftan uygun görmediği

³ Metin Toprak, *Eski Ahit ve Yeni Ahit* arasındaki “Ezgilerin Ezgisi” adlı yazıyı ayrıntılı olarak inceler: *Hermeneutik ve Edebiyat*, 2003, İstanbul: Bulut Yayınları.

⁴ Büyük İskender’in Mısır’da M.Ö. 332 yılında kurduğu şehir.

felsefi yazı ve düşüncelerin üzerini kısmen de olsa örtmüştür. Ortaçağ insanı kilisenin, manastırların, kalelerin soğuk gölgelerinde doğadan uzak bir şekilde yaşamını sürdürürken, tüm yasaklamalara rağmen alttan alta devam eden inceleme, araştırma, Eskiçağa duyulan merak eğitim/öğretim kurumlarının yolunu açarak XII. yüzyılda üniversitelerin kurulmasına önayak olmuştur.

1.1.3. Dinsel Yapılanmada Hermeneutiğin Etkisi

Ortaçağa, kendi hiyerarşik yapısını kilise duvarları arkasında oluşturan ve Eskiçağı gizleyen, örten bir dönem olarak baktığımızda din, hayatın merkezinde yer alır. Ortaçağ, Eskiçağın sonlarında temelleri atılan ve atılan bu temel üzerinden serpilip gelişen bin yıllık bir dönemi kapsamaktadır. Kilise Babaları⁵ (*Patres ecclesiae*) Hıristiyan öğretisinin kurallarının şekillenmesinde rol oynamış ve bu kuralları hayata geçirmişlerdir.

Hıristiyanlığın ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasıyla birlikte teoloji çalışmalarının ve çevirilerinin yapıldığı filolojik bir merkez olan İskenderiye şehri, her taraftan gelen filozofların buluşma noktasına dönüşmüştür. O bölgenin en önemli eğitim merkezi olarak bu kent, Hıristiyan inancının yaygınlaşması sonucu, din adamları-filozoflar da kendi inandıkları dinleri temellendirmek ve Tanrı'nın sözünü diğer insanlara da aktarmak ihtiyacını duymaya başlamışlardır.

⁵ Ortaçağda yazarlar. 1. Kilise babaları, bunların en ünlüsü *Confessiones-İtiraf*lar adlı kitabın yazarı olan Augustinus'tur (354-430), 2. Kiliseye mensup yazarlar, bunların en ünlüsü *De consolatione philosophiae-Felsefenin Tesellisi* adlı kitabın yazarı olan Boethius'tur. Betül Çotuksöken&Saffet Babür, *Metinlerle Ortaçağda Felsefe*, 2010, Ankara: Bilgesu Yayınları ve Betül Çotuksöken, *Ortaçağ Yazıları*, 2011, İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.

Teologlar okulunun kurucusu olan Origenes⁶ (185-224 /245) *Peri Archon* (Prensipier Üzerine) adını verdiği kitabında hermeneutiği uygulamayı ilk olarak sistemli şekilde kullanır. Origenes, Hıristiyan inancını da göz önünde bulundurarak insanı beden, ruh ve tin olmak üzere üç kısımda ele alır ve inceler. Daha ayrıntılı bir deyişle, Tanrı tarafından gönderilen *İncil*'in de üç katmandan oluşan bir anlam bütünlüğü olduğu vurgusunu yapar. Origenes *İncil*'in üç katmanlı olduğunu, her okuyanın değil de, yetkin bir okuyucunun metnin içindeki gizli anlamı ortaya çıkarmasını sağlaması için bu şekilde yazıldığını ileri sürer. Bu kişiler tinsel anlamı çözümlemiş olanlardır. *İncil*'in ruhsal anlamı ise inanç açısından kendini geliştirecek olanların ulaşabileceği bölümdür. Tarihsel anlama; kutsal kitabı her okuyan ortalama, sıradan saf ve yalın insanların anlama yöntemidir. Origenes'in bu katmanlı hermeneutik açıklaması *İncil*'de yer alan her harfin arkasındaki gizli anlamı bulmaya yarayacak şekilde düzenlenmiştir. Origenes'in bu çalışması:

Ortaçağ hermeneutiğinin en önemli başarısı olarak kabul edilen 'yazının dört anlamı' kuralının geliştirilmesinde yol gösterici bir işleve sahip olmuştur. J. Cassinus (360-430) tarafından geliştirilen bu düşünceye göre, tanrının iradesiyle ortaya çıkan yazıda ya da daha doğru bir deyişle 'kutsal metinde' (buradaki kutsal metin doğal olarak *İncil*'dir) dört temel anlamı arasında ayırım yapmak gerekmektedir. Bu durumda örneğin metinde Kudüs kelimesi geçtiğinde şu dört farklı anlamı göz önünde bulundurmak gerekir:

1. Kelime anlamı: Kudüs'ün Filistin'de bir şehir olduğunu ifade eder.
2. Alegorik anlam: Kudüs'ün kiliseye karşılık geldiğini ifade eder.
3. Ahlaki (manevi) anlam: Düzenli devlete vurgu yapar.

⁶ Gnostisizm: Bir din çerçevesi içinde, özellikle de Hıristiyanlıkta ortaya çıkan ve inanç yerine bilgiyi *gnosis* öne geçiren öğretisi.

4. Yüksek (anagojik) anlam: Sonsuz yaşama atıfta bulunur⁷ (Aktaran, Toprak, 2003, s. 29).

Tek tanrılı dinlerin ilki olan Yahudi dininde ve arkasından gelen Hıristiyan inancında, dini otoriteyi temsil eden kişi veya kişiler kutsal metinlerde yer alan kısa ve kolay anlaşılabilir bölümlerin dışında uzun ve karmaşık bölümlerdeki dini ifadelerin yorumlanmasında alegorik yorumlama yöntemini uygular. Yorumcunun ana hedefi ve bununla bağlantılı olarak önemli olan, bu kutsal metnin arkasına gizlenmiş gerçek ve derin anlamın bulunup, ortaya çıkarılmasıdır.

Kutsal metnin eski alışılmış şekliyle yorumlanmasına Martin Luther (1483-1546) tarafından karşı çıkılarak yeni bir dönem başlatılır. Luther, Tanrı'nın ruhani uzantısının bir göstergesi olan kiliseye ve kilise yönetimine karşı çıkarak, alegorik bir yorumlama yöntemini kabul etmez. Rahip Luther için geçerli olan anlama, kutsal metinde yer alan kelimelerin anlamıdır. Martin Luther Ortaçağda yapılan Latince *İncil*'i değil de, kutsal metni, esas kaynağı olan İbranice ve Yunancadaki özgün halini dikkate alarak Almancaya çevirir. Latincenin Ortaçağın ortak dili olduğunu düşünürsek, o yıllarda yerel diller sadece evlerde konuşulmaktadır. Dini metinler, Latince el yazması olarak, manastırlarda gün ışığından yararlanan keşişler tarafından kopyalanmaktadır. Renaissance ve Hümanizma ile birlikte para kazanan tüccarlar metinleri Latince olarak değil de kendi dilinde okumak ister, böylece "vernaculaire" dediğimiz yerel diller de -Old English,

⁷ Cassinus tarafından yazının bu dört anlamı arasında yapılan ayırım Augustinus'un *De doctrina christiane* adlı yapıtında şu dizeyle dile getirilir. "Littera gesta docet, quid credas alegoria/ Moralis quid agas, quo tendas alegorik. (Kelime anlamı ne olduğunu, alegorik anlam neye inanman gerektiğini, ahlaki anlam ne yapman gerektiğini ve yüksek anlam nereye ulaşacağını öğretir.)"

l'Ancien français- ön plana çıkar. Martin Luther⁸ kutsal metni Latin dili üzerinden anlamayı değil, esas dilinden Almancaya çevirerek, anlamayı ister. Böylece Ortaçağ boyunca teoloji çerçevesinde tercih edilmiş olan ve kullanılan alegorik yöntem, Renaissance ve özellikle Reform hareketinin etkisiyle önemini kaybetmiş, gramatik yöntem (*sensus literalis*) ön plana çıkmıştır.

Schleiermacher'le ortaya çıkan felsefi hermeneutik, modern hermeneutiğin de başlangıcı sayılmaktadır. Felsefi hermeneutiğin başlangıcı adlı bölüme geçmeden Zeki Özcan'ın teolojik hermeneutikle ilgili düşüncelerine yer vermek yerinde olur:

Bilindiği gibi teolojik hermenötik bugün, felsefi hermenötik ilkelerin kutsal metinlere mümkün 'uygulamalar'ından sadece biridir. Teolojik hermenötiği başlatan Protestan ilahiyatçılar, kutsal kitabın, anlaşılacak ve yorumlanacak için başka bir disipline ihtiyaç olmadığını ileri sürüyorlardı. Onlara göre kutsal kitabın anlamına doğrudan nüfuz edilebilirdi; gerçekte kutsal metinlerde anlaşılabilirlik ve belirsizlik olmazdı...Bugün teolojik hermenötik, felsefi dediğimiz hermenötikle çok yakın bir ilişki içindedir. Öyle görünüyor ki, her iki hermenötik arasında karmaşık bir ilişki vardır ve onlar birbirlerini belli bir biçimde karşılıklı olarak içerirler. Kuşkusuz bu etkileşimi felsefi hermenötik başlatmış ve teolojik hermenötiğe dayanması gereken ilkeleri vermiştir. Her iki tarafta da aynı kategoriler; yazı, eser, metin dünyası, zaman aralığı, uyuşma kategorileri, anlamayı ve yorumlamayı belirler. Bu anlamda teolojik hermenötik, genel hermenötik olarak kurulan felsefi hermenötiğe oranla, bölgesel bir hermenötiktir (Özcan, 2000, s. 38-39).

⁸ Martin Luther'in 1517 yılında Wittenberg Kilisesinin kapısına meşhur 95 tezi asmasıyla Reform başlamıştır. Bu tezde Luther kilisenin para karşılığında günah bağışlamasına şiddetle karşı çıkar. Bu yerginin ardından Avrupa'da Otuz Yıl sürecek savaş başlar.

Felsefi hermeneutiğin genel bir yapı kazanabilmesi, teolojik hermeneutiğin kendi kurallarını tam olarak göz ardı etmeden kendi gelişimine uyguladığı birtakım değişikliklerle gerçekleşmiş gözükmektedir.

1.2. Felsefi Hermeneutiğin Başlangıcı

Renaissance⁹ ve Hümanizmayla başlayan, yazıda, resimde, heykelde kendini gösteren gelişmeler ve hareketlenme, Eskiçağla ilgili filolojik çalışmaları ve dinsel metinleri de içine alarak kapsamlı bir çalışmanın temelini oluşturmaya başlar.

Friedrich Ast'ın Filoloji alanındaki çalışması Gramer, hermenötik ve Eleştirinin Temel Unsurları'na göre, filolojinin amacı edebi eserlerde aktarıldığı şekliyle antik ruhu (geist) kavramaktır. Bunun için önce dili (gramer) bilmek zorunludur. Bunun yanı sıra antik dünyayı anlamamıza ve bu dünya içinde yazılan eserleri açıklamamıza imkân veren ilkelere ihtiyaç vardır. Hermenötik bu ilkleri bize verecektir. Bu bağlamda Ast üç anlama tarzını ön plana çıkarır. 1) Antik döneme ait eserlerin konu ve içeriğine dair tarihsel anlama, 2) Bu eserlerin dili ve üslubuna dair gramatik anlama, 3)Bu dönemin ve onun içinde yaşamış bireyin kendi bütüncü ruhuna (geist) dair manevi anlama. Özellikle bu üçüncü anlama tarzı daha sonra Schleiermacher'de hermenötik daire (hermeneutic circle) kavramının gelişiminde büyük rol oynayacaktır. Ast'a göre "tüm anlama ve bilginin temel ilkesi, özelde genelin ruhunu bulmak ve genel aracılığıyla özeli kavramaktır (Tatar, 2004, s. 17).

⁹ Renaissance ile birlikte Justinianus hukuk verilerinin irdelenmesi, araştırılması özel bir hukuk hermeneutiğinin gelişmesine yol açmıştır. 1463'te *Contantius Rogerius Kanunlarının Yorumu Üzerine Bir İnceleme* yorum çabalarının temelini özetlemektedir. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Burhanettin Tatar, *Hermenötik*, 2004, İstanbul: İnsan Yayınları.

Bu alıřmalar Ortaçađda yařayan insanlarda yerleřmiř olan birçok dūřuncenin deđiřmesine neden olmuřsa da onsekizinci yūzyılın sonuna kadar hermeneutik, esas alanını din ve hukuk metinleri ūzerinde oluřturmuřtur. “*Hermeneutiđin bu dōnemde ūstlendiđi gōrev, ‘hūmanist amaçlar için klasik edebiyatı yeniden keřfedilmesine aracılık yapmakla sınırlı kalmıřtır’*” (Aktaran, Toprak, 2003, s. 37).

Hūmanizmayla başlayan insanın itici gūcünün değerinin ortaya çıkması; diğer bir deyişle insanın bu dūnyadaki yerinin ne olduğunun sorgulanması ve araştırılması çalışmaları ve dūřunceleri edebiyat-felsefe birlikteliğinin de daha çok belirginleşmesini sağlamıştır. Elbette Hūmanizma sadece filolojik anlamıyla değil (ki bōyle olsaydı sadece bilimsel temelli kalırdı) aynı zamanda geniş anlamıyla, modern insanın yeni hayat anlayışını ve duygusunu dile getiren bir akım olarak, insanın araştırmalarını kendine yōnelttiđi bir yol, bir “ide” olarak kendini vareder.

Onsekizinci yūzyılda Reformist hareketin bařlangıcını oluřturanlar Luther’in, *İncil*’in yorumlanmasında tarihsel boyutu gōz ardı etmiř olmasını eleřtirmiřlerdir. Būtin bu çalıřmalardan sonra gelinen sūrete tarihsel boyut hermeneutik yorum için ōnem tařıyacak ve filozoflarca ōzellikle ele alınacaktır.

Gadamer, Aydınlanma dōnemi hermeneutiğinin en būyuk ōzelliđinin, tarihsel boyutu da gōz ōnüne almış olduğunu vurgular. Sadece gramatik bir yorumlamanın değil, tarihsel bir yorumlamanın da yapılması eserin, tarihsel gerçekliğinin de ōn plana çıkartılarak genişletilmesini ve doğru anlaşılmasını sağlar. Kutsal metinlerle dūnyevi metinlerin arasında var olan bu fark, *İncil*’in tarihsel boyutunun da gōz ōnüne alınarak yeniden yorumlanmasıyla ortadan kaldırılmış olur. Onyedinci yūzyıl filozofu Christian

Wolff dogmatik ve tarihsel eserler üzerine yapmış olduğu çalışmalarında iki tür metni ayırt ederek, tarihsel metinlerde tarihsel olayların açıklanışındaki bütünlüğe, dogmatik metinlerde ise ortaya konulan kanıtların bilgi açısından ele alınabilirliğine dikkat çekmiştir. Tarihsel metinlerde ele alınan yazarın niyeti, romantik çağ düşünürlerinin dikkat çektiği gibi, yazarın bireyselliğine ve psikolojik niyetine gönderme yaparak değil, yazarın niyetiyle ve yazarın ortaya koyduğu eserle ancak açıklanabilir.

Felsefi hermeneutiğin başlangıcı olarak tasarlanan bu bölümde ele alınacak olan üç filozofa, Schleiermacher, Wilhelm Dilthey ve Hans-Georg Gadamer'e geçmeden önce bu filozoflardan özellikle Dilthey'ı, Schleiermacher'i etkileyen filozofların başında gelen Giambattista Vico'dan (1668-1744) özetle de olsa söz etmek yerinde olacaktır. Napoli'de dünyaya gelen Vico, Kartezyen geleneğin hüküm sürdüğü dönemde yaşamış, tarihi temel alarak, tarih ve diğer insan bilimlerini bir bütünlük içinde anlatmaya çalışmıştır. Vico'nun, *Yeni Bilim (Scienza Nuova, 1725)* adını verdiği eseri, 1882 yılında Almancaya çevrilmiştir. Vico eserinde tarihsel dünyanın bilgi açısından ihmal edilmesi izleğini ele alır. Vico'nun çalışmalarındaki vurgu, insani-tarihsel dünyanın da anlaşılabilirliğidir. Bu dünyanın bilgisinin ancak insanın insanı anlaması yoluyla olacağını savunur. Dilthey, Marx ve Nietzsche gibi kendinden sonra gelen filozofları etkilemiş olan Vico, hermeneutiğin insanbilimleri metodolojisi haline gelmesinde etkili olmuştur.

Onsekizinci yüzyılın bir diğer filozofu ise Johann Martin Chladenius'tur (1710-1759). *Yeni Kesin Felsefe ve Genel Tarih Bilimi* adlı çalışmalarından başka hermeneutik üzerine bölüm içeren kitabı (*Einleitung zur richtigen Auslegung vermünfftiger Reden und*

Schriften) *Makul Söz ve Yazıların Doğru Yorumuna Giriş*'tir. Bu eser, Almanya'da yorum üzerine yazılmış olan ilk sistematik eserdir. Chladenius için hermeneutik yazılı ve sözlü ürünlerin tam olarak anlaşılması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, Chladenius hermeneutik anlayışını "tam anlama" üzerinden temellendirir. Filozofun burada tam anlamadan kastettiği yazarın ve okuyucunun aynı anlama üzerinde buluşmasıdır; yazarın niyetinin okuyucu tarafından tam olarak anlaşılmasıdır. Bir anlamda yazarın ve okuyucunun niyeti kesişmiş, buluşmuş olmaktadır. Chladenius, metinleri ikiye ayırarak inceler. Anlamı kesin olan metinler ve anlamı belirsiz olan metinler; bu arada anlamı kapalı olan metinlerin yanlış anlamaya çok uygun olduğunu ve birçok olumsuzluğa neden olabileceğini de eklemeyi ihmal etmez:

Chladenius'un asıl önemi, onun hermenötik tarihine "bakış açısı" veya perspektif (Sehe-Punct) kavramını hediye etmesinden kaynaklanır. 'Bakış açısı' gözlemcinin bir olayı kendi duruş noktasından hareketle anlamasını dile getirir. Bakış açılarındaki farklılık, gerçekte aynı konu hakkındaki açıklamaların göreceliğine işaret eder. Bir başka deyişle, 'bakış açısı' kavramıyla Chladenius, modern felsefede yorumların uzlaşmazlığını simgeleyen radikal perspektivizmden farklı olarak, referans ve anlamı itibariyle kendisiyle özdeş olan bir metne farklı noktalardan yaklaşılmasını ifade eder. Yorumcu, bir başka yorumcunun perspektifine yerleştiğinde kendisinininki ile diğer yorumcunun perspektifini karşılaştırabilir ve sonuçta aynı noktaya yöneldiğini fark edebilir (Tatar, 2004, s. 20).

Schleiermacher ve Dilthey üzerinde etkili olan Chladenius, tarih, şiir, edebiyat gibi alanlarda sözlü ve yazılı olan metinleri anlama ve yorumlamayı sanat haline getirmeyi hedeflemiştir.

1778-1841 yılları arasında yaşamış olan Friedrich Ast ise yazılı metinde asıl olan ögeye, bilgiye dil üzerinden ulaşılacağına inanır ve bu metinlerin anlaşılmasını belirli kategorilerde inceler:

Friedrich Ast'a göre bu metinlerin anlaşılması için (1) tarihsel anlamlarının; (2) dil ve üsluba bağlı anlamlarının; (3) bireysel ve total ruhlarının anlamlarının anlaşılması gerekmektedir. Metnin bireysel ve total olarak ruhunun anlaşılması tartışmasına giren Ast, bu anlamın yakalaması için dairevi bir ilişki olduğunu düşünür. 'Bütün varlığın orijinal birliği' tin adı verilen şeyden dolayı bütün ile parça arasındaki dairevi bir ilişkide şekillenir. 'Bütün bir anlamının ve bilginin temel ilkesi, bireyseli bütünün ruhunda yakalamak ve bireysel olanı bütünle kavramaktır.' Ast, bu yaklaşımla metnin iç yapısı ve tinine ulaşmanın imkânını sorgular. Ast, üçlü anlama tekabül eden üç açıklama formu oluşturur: (1) yazılı sözün hermeneutiği (2) anlamının hermeneutiği (3) tinin hermeneutiği. Yazılı sözün hermeneutiği kelimelerin ve konunun genelde antikiteyle anlaşılmasını ifade eder. Anlamının hermeneutiği, yazar tarafından tasarlanan özel anlamı eserin ortaya çıktığı tarihsel bağlama atıfla açıklar. Bu yazarın biyografisinden tarihsel ve toplumsal şartlarına kadar pek çok sözü içeren bir anlam soruşturmasıdır (Saygın, 2009, s. 105).

Ast üç bölümde incelediği anlama ve açıklama yöntemiyle teolojik ve filolojik hermeneutiğin sınırlarını aşarak, anlamayı bir adım daha ileri götürür.

Friedrich August Wolf (1759-1824) bu bağlamda diğer filozoflara göre daha az sistemattir. Wolf'a göre her kural uygulama sonucu elde edildiğinden, hermeneutik teorik olmaktan çok pratiktir. Wolf'un hermeneutiğe bakışında, bir yazarın yazılı veya sözlü düşüncelerini yazarın anlamamızı istediği şekilde anlamak olduğu vurgusunun önemini belirtilir.

1.2.1. Schleiermacher ve Hermeneutik

Hermeneutik ondokuzuncu yüzyıla kadar geniş anlamda teolojide ve klasik filolojide bir yorumlama tekniği olarak kullanılmıştır. Schleiermacher de (1768-1834) teolog felsefecidir. Yalnız, Schleiermacher’i diğer filozoflardan ayıran en önemli nokta, sadece kutsal metinleri anlama ve yorumlamadan değil, yazılı ve sözlü tüm metinler için bir hermeneutik düşüncesinden yola çıkmış olmasıdır. Schleiermacher için hermeneutiğin ilk çıkış noktası anlamadır. Anlamanın dilsel ve düşünsel olmak üzere iki bölümü vardır ve her düşünce dil içinde şekillenir. Tekil bir ifade bütünsel bir düşüncenin içinde yer alan bir parçadır. Schleiermacher, *“Parça-bütün ilişkisinden hareketle, konuşmacının düşüncesinin dilsel bir ifadesi olan sözünün anlaşılabilmesi için onun doğasına, durumuna ve amacına bakmak gerektiğini”* (Schleiermacher, 1998, s. 229) söyler. Schleiermacher, “anlama kavramı”nın tüm alanlarda kullanılmasını sağlamış; modern hermeneutiğin başlangıcını oluşturan kişi olarak anılmıştır. Schleiermacher’in genel hermeneutiği;

Yazar-metin ilişkisinde odaklanır. Buna göre metin, varoluşunu yazara borçludur ve dolayısıyla metnin anlaşılması ve yorumlanmasında kalkış noktası, yazarın metinde izlediği amaçtır. Schleiermacher’e göre hermeneutik etkinlik, esasen, metinlerde zaten varolan, ama artık geçmişte kalmış olan anlamı yeniden ortaya çıkarmaktır. (...) Schleiermacher’e göre metnin çok anlamlı olmasına karşılık yazarın niyeti/amacı tektir ve önemli olan da yazarın niyetini/amacını kavramaktır (Özlem, 2006, s. 38-39).

Schleiermacher, ilk andan itibaren yazdığı eserlerinde kutsal metin ve dünyevi metin ayırımına karşı çıkararak; örtük olan bir kutsal metnin daha iyi anlaşılması gerekiyorsa, açıklama sürecinde bu anlamanın ortaya çıkması gerektiğini savunmuştur. *“Bu nedenle sonradan ders notlarından derlenip bir araya getirilen ve toplu eserleri içerisinde Hermeneutik başlığı altında yayınlanan çalışmasının ilk tümcesinin şu şekilde başlaması hiç şaşırtıcı değildir: ‘Hermeneutik, anlama sanatı olarak genel olarak hiç olmadı, sadece pek çok özel hermeneutik var’”* (Toprak, 2003, s. 40) diyerek kendinden önceki hermeneutiğin genel bir yapıya kavuşmadığını söyler.

Schleiermacher bir kutsal metne ve edebiyat eserine uygulanan hermeneutik yaklaşımının farklı olması gerektiğini düşünür. Ona göre kurgusal bir yapı içeren, diğer bir deyişle hayal ürünü olan edebi metinle kutsal metin arasında fark vardır. Metnin anlaşılmasını sağlayacak olan ana noktanın ortaya konulması gereklidir. Schleiermacher’e göre bir edebiyat eserinde öne çıkması gereken, metnin yazarıdır; psikolojik yöndür. Schleiermacher bir metni açıklamanın iki yolu olduğunu ileri sürer: 1. Gramatik yön, 2. Psikolojik yön. Açılacak metnin öznel veya nesnel oluşuna göre bu yönlerden biri daha öne geçecektir. Schleiermacher konuşmayı, düşünmenin dışa vurulmuş hali olarak ele alır. Schleiermacher, düşünme, iç konuşmayla örtüştüğünde konuşmanın, düşünmeden başka bir şey olmadığını dile getirir. Bu düşüncesi filozofu geleneksel hermeneutikten ayırdığı gibi, gündeme getirdiği bir diğer husus da, metnin anlaşılması ve yorumlanması arasında bir ayırım yapmamış olmasıdır. Ona göre bu ikisi birbirini tamamlayan unsurlardır. Her yorum bir anlamanın sonucudur. Hermeneutik sadece eski eserleri anlamak ve yorumlamak değil; aynı zamanda kendi çağımızda yazılmış bir eseri anlamak ve yorumlamaktır. Schleiermacher için yorumlayanın, yazanla

aynı gramatik yapıya sahip olması ve aynı zamanda yorumcunun, yazarın öznel dünyasını çok iyi bilmesi gerektiği konusu da büyük önem taşır. İşte ancak o zaman yorumlayan, yazardan “daha iyi” anlayabilir, yorumlayabilir. Buradan çıkan sonuç yorumcunun asıl amacının elindeki metni en az yazarı kadar iyi anlayabilmesi ve ondan sonraki aşamada yazarın niyetini daha iyi anlamasıdır. Bu durum karşısında Schleiermacher hermeneutiğinde ortaya çıkan durum, yazarın, bilinçaltında yatan nedenlerden dolayı yazmış olduğu eserin yorumcu tarafından daha iyi anlaşılmasıdır. Çünkü yorumcu bu aşamaya gelmeden yazarın ruhsal durumunu da çok iyi öğrenir. Burada söz konusu olan metnin anlamı ve yazarın niyetinin yorumlayan tarafından önemli bir unsur haline gelmesidir. Diğer bir deyişle Renaissance’da Martin Luther’in yaptığı gibi Schleiermacher de metnin tekanlamlılığını savunur. Her ne kadar uygulamada zorluğunu kabul etse de, gramatik veya psikolojik yorumdan birinin daha baskın olabileceğini düşünür. Bu durumda Schleiermacher’de gramatik yorumlamanın ne anlama geldiğine bakmak gerekecektir.

Schleiermacher’de gramatik yorumlama, bir yazılı eseri veya konuşmayı oluşturan dilin sözcükleriyle bağlantılıdır. Bu yorumlama öncelikle dilin, dilbilgisi kurallarının, tümce yapısının ve semantiğin tarihsel yapılarını da ortaya çıkarır. Gramatik yorumlama tarihsel bir yaklaşımı da içinde barındırır. Yirminci yüzyıl filozofu Ludwig Wittgenstein da (1889-1951) çalışmalarında Schleiermacher’i anımsatacak şekilde, “*dilimin sınırları dünyanın sınırlarını imler*” (Wittgenstein, 1985, s. 127) diyerek düşüncelerini belirtir. Dil, dile getiriş anlam yüklüdür. Anlam nerededir? Dilde mi, düşünmede mi? Schopenhauer’in “transendental idealizmi”yle Frege’nin “kavramsal idealizminden” etkilenen Wittgenstein’i hatırlayacak olursak *Tractatus Logico-*

Philosophicus adlı eserinin önsözünde şöyle yazar: “Çünkü düşünceye bir sınır çizebilmek için, bu sınırın iki yanını düşünmemiz gerekirdi (...) Sınır, öyleyse, yalnızca dilin içinde çizilecektir ve sınırın ötesinde kalan da, düpedüz saçma olacaktır” (Wittgenstein,1985, s. 11).

Tractatus'ta Wittgenstein, şu ifadelere yer verir: “düşünce, anlamlı tümcedir” ve ekler. “‘Tümcelerin toplamı dildir.’ ‘Tümce gerçekliğin bir tasarımıdır.’ ‘tümce, biz onu nasıl düşünüyorsak öyle bir taslağıdır.’ ‘Bize bir olgu durumu iletir, öyleyse olgu durumuyla özünden bağlantılı olması gerekir’” (Wittgenstein, 1985, s. 45).

Toplumsal, tarihsel, kültürel bir varlık olarak insan için dil bir özneliktir. Dil toplumsal, dil yetisi türsel, söylemin bireysel olduğunu düşünenecek olursak yazılı ve sözlü metinde dile gelen bireysel bir bağlamdır;

Dilin zenginliği, dilde varolanların, düşünmede ve dışdünyada varolanlar arasında yoğun ilişki ağları kurmasıyla ancak mümkündür (...) Dil, dışdünyadaki varolanla dolaylı, zihindeki varolanla doğrudan ilişki kurar ve düşüncenin tasarımlarını, tasarlayış biçimlerini söylem olarak yansıtmasında, yeniden kurmasında aracılık eder. Dışdünyadaki varolan, düşünmede ve dilde varolan, bir biçim olarak ve dilin kendisi söylemin aracı ortamıdır; söylem bunların dolayımında kurulur, oluşur (Çotuksöken, 2000, s. 51-53).

Schleiermacher ilk olarak tümceyi oluşturan kelimelerle ilgilenir. Schleiermacher, sözcükleri tümce bağlamında ve daha sonra da içinde bulunduğu paragraf, bütün içerisinde çözümlemeyi tercih eder; çünkü parçadan bütüne giderek tam bir anlamının söz konusu olacağını savunur. Schleiermacher'in de tümcenin ana çekirdeğini oluşturan

sözcük üzerinde yoğunlaşırken metnin, hem nitelik ve nicelik açısından ayrıca bunlara ek olarak anlam ve içerik açısından ifade ettiklerinden yola çıkar. Metin Toprak Schleiermacher'ın gramatik çözümlemesini şu şekilde özetler:

Üzerinde çalışılan metin hakkında önce genel bir bakış açısı sağlanır. Metin daha sonra en küçük birimlere bölünerek, her bir bölüm ayrı ayrı anlaşılınca kadar incelenir ve adım adım metnin bir bütün olarak anlaşılması yoluna gidilir. Gramatik açıklamanın öncelikli görevi bu bilgiler ışığında, yanlış anlaşılmaya yol açabilecek etmenlerin, metnin yazarının kullandığı dilin özelliklerinin belirlenerek önceden ortadan kaldırılması şeklinde tanımlanabilir. Gramatik yöntem bu işlevi yerine getirirken, metnin sahibinin ve metnin ortaya çıktığı dönemdeki okurun 'ortak dil anlamı' belirleme yoluna gider. (Schleiermacher, 1999:101). Bu belirleme yapılırken, metnin bağlamının göz önünde bulundurulması gerekir, çünkü yapılan belirleme ancak oluşturulacak bu bağlam sonucunda tam bir açıklık kazanabilir. Özellikle yazarı ve okurun ortak bilgileri ve dil kullanımları bu bağlamın önemli halkalarını oluştururlar (Toprak, 2003, s. 46).

Schleiermacher için anlamın ön koşullarından biri okuyucunun okuduğu esere duyduğu ilgidir. Bir metnin içerisinde ilk önce "ana düşünce"nin saptanarak onu besleyen öğelerin oluşturduğu "yan düşünceleri" belirleyerek yorumlamaya başlamak gerekir. Unutmamak gerekir ki bazen yan düşünce bir başka yan düşünceye yol açarak ana düşüncenin varlığını tehlikeye düşürebilir. Bir edebiyat türü olan roman ve şiirin yorumlanmasında kullanılan sözcükler ve şiirde bu sözcüklerin oluşturduğu alt anlamlar gözden kaçırılmamalıdır. Bu nedenle filozofun hermeneutik anlayışını anlayabilmek için psikolojik yorumlama şeklinin de göz önüne alınması gerekir.

Schleiermacher'in psikolojik yorumlamada ele aldığı ise metnin yazarının niyetidir. Bir metni yorumlamadan önce yapılacak olan, yazarın yaşadığı sosyal çevre ve tarihsel dönemle ilgili yeterli ve gerekli olan bilgilere ulaşmaktır. Bir metni ilk olarak bütünlük içinde ele almayı, o metni oluşturan parçalar üzerinden anlamaya gidilmelidir. Çünkü ufak parçada göze çarpan yol gösteren ayrıntı bütünün içinde çözümlenecek, yol gösterici olacaktır. İkinci olarak da, konunun ve kompozisyonun ortaya çıkarılmasıdır:

Yorumlama aşamasında ise, öncelikle yapılması gereken işlerin başında konunun ve kompozisyonun ortaya çıkarılması gelir. Konunun ne olduğunun ortaya çıkarılmasında eserin başının ve sonunun birbiriyle karşılaştırılması ve uyumlu olup olmadıklarının görülmesi belirleyicidir. Kompozisyon özelliklerinin ortaya çıkarılmasında ise, eserin benzer ve benzer olmayan başka eserlerle karşılaştırılmasını önerir Schleiermacher. Gramatik yorumlamada kompozisyonun özelliklerini bağlantı yapısı belirlerken, psikolojik yorumlama biçiminde, örneğin bilimsel mi yoksa popüler mi olduğu, yazarın ana düşüncüyü nasıl oluşturduğu ve okura nasıl yaklaştığı, kompozisyonu belirleyen asıl etkenlerdir (Toprak, 2003, s. 48).

Psikolojik yorumlamada ele aldığımız, bütünü oluşturan parçalar olduğundan burada da ister istemez gramatik yorumlamadan yararlanma yolunu seçeceğimiz açıktır. Her yazar kendi üslubunu oluşturduğundan, yaşadığı sosyal çevre ve tarihsel olaylar veya tarihsel zaman, yazarın üslubunu bir eş deyişle gramatik yapının da varlığını içinde barındıracaktır. Psikolojik yorumlama, içinde sezgiselliği de taşıdığından, bir eseri yorumlamaya çalışan kişi kendini yazarın yerine koyacaktır:

Her insan başka bir insandan bir 'en az olanı' mutlaka içinde taşır ve sezgisel olan bir insanın kendisini o en az olanın yardımıyla karşısındakiyle karşılaştırması (bu durumda yorumcunun kendisini yorumladığı metnin yazarıyla karşılaştırması gerekiyor) onu harekete geçirebilir. İkinci

yol ise, yazarın önce genel olarak gözlemlenmesi ve onun sadece ona özgü olabilecek yönünün başka yazarlarla da karşılaştırılarak ortaya çıkarılmasıdır. Karşılaştırmalı yöntem adını verdiği bu ikinci yönteme erkek bir yorumcunun daha yatkın olabileceği belirlenmesinde bulunan Schleiermacher, ilk yöntemde ise kadınların başarılı olma olasılıklarının daha yüksek olduğuna vurgu yapar (Schleiermacher, 1911: 153-154), ancak yorumcunun cinsiyetin neden bu iki yöntem için belirleyici olduğunun ayrıntılarına girmek istemez (Toprak, 2003, s. 49).

Schleiermacher psikolojik yorumlamanın iki yoldan yapılabileceğini vurgular. Bu yolları “psikolojik görev” ve “teknik görev” olarak adlandırır. Psikolojik görev, metnin ana gövdesinin yazarın yaşamının bütünselliği içerisinde yapılanmasını ele alırken; teknik görev, derin düşünme ve kompozisyon üzerinden şekillenir. Metni içeren bölümlerin sıralanması ve o konu hakkında yazmaya yönelten gereçleri sorgular. “*Yani bir eser için belirleyici olan, eserin biçimi ve içeriği değildir, eser, yazarın kişiliğini ve bireyselliğini de yansıttığından, onun kim tarafından yazıldığı da önemlidir (Schleiermacher, 1911:163)*” (Toprak, 2003, s. 51).

Doğan Özlem Schleiermacher’ın empati ve sezgiye ağırlık veren psikolojik yorumlamasını şu şekilde açıklar. “*Schleiermacher, empati ve sezgiye ağırlık veren psikolojik yorumlamayı edebiyat metinlerinin yorumlanmasında temel yöntem saymış olur ki, burada onun hermeneutiğinde Kant’ın deha estetiğinin önemli bir etkisi karşımıza çıkar. Kant, ‘Dehâyı en iyi ancak yine dehâ anlar’ demekle, psikolojik yorumlamanın da önünü zaten açmıştı*” (Özlem, 2006, s. 39).

Anlamaya yönelik bu sistemler Schleiermacher’de “hermeneutik döngü”yü oluşturur. “Hermeneutik döngü” kavramını Friedrich Ast’tan alan Schleiermacher’e göre,

gramatik yorumlama ve psikolojik yorumlama önemli bir görev üstlenir. Çünkü bu iki anlama birbirini tamamlayan süreçlerdir. İlk olarak ele alınan gramatik anlama, psikolojik anlamayla devam eder ve bu psikolojik anlama gramatik anlamayı daha da derinleştirir. Bu ikili ilişki bir parça-bütün ilişkisidir. Toprak, Schleiermacher Ast'ın “hermeneutik döngü”süne neden karşı çıktığını şu şekilde açıklar:

Ast'ın ‘hermeneutik döngü’ kavramı metni veya içerdiği anlamı en başından itibaren bir bütün olarak kabul eder ve her bir bölümü bu bütüne bağlar, oysa metnin bütünlüğü düşüncesi ancak yorumlama süreci içerisinde oluşabilir, çünkü bütünün bölümleri ile olan ilişkisi diyalektik bir ilişkidir. Bir yazarın ayrı ayrı düşünceleri ancak onun düşünce dünyası bir bütün olarak bilindiğinde tam olarak anlaşılır (Toprak, 2003, s. 51).

Doğan Özlem *Hermeneutik Üzerine Yazılar* adlı kitabında Schleiermacher'in katkısını şu şekilde özetler: “*Artık hermeneutik, tüm tarihsel bilimlerin temellerinde yatan zemindi; sadece teolojinin değil. O ana kadar teologlar ve filologlar, hermeneutiği, sadece metnin dogmatik anlamını ortaya çıkarmada araç olarak kullanıyorlardı. Oysa Schleiermacher'le birlikte tarihselcilik'e giden yol açılmıştır*” (Özlem, 2003, s. 17). Hermeneutiği iki bölümde inceleyen Schleiermacher için bir metnin anlaşılması hatta yazarın yazarken farkında olmadan kullandığı sözcük ve cümlelerin yorumcu tarafından çözümlenmesinin mümkün olduğunu gösterir. “*Çünkü Schleiermacher'in idealindeki yorumcu dâhi bir yorumcudur ve böyle bir dâhi yorumcunun bir metin için ortaya çıkardığı anlam, yazarın kendi metnine koyduğunu sandığı anlamı da aşabilir. Başka bir deyişle, yorumcu yazarı onun kendisini anladığından daha iyi anlayabilir*” (Özlem, 2006, s. 39). Bu yorumlama anlayışıyla Alman Romantik dönem içinde yerini alan

Schleiermacher, yaşadığı çağın ruhundan etkilenerek, düşünceleri ve yazdıklarıyla hermeneutiğe yeni bir boyut katarak, hermeneutik yaklaşımın temellerini biçimlendirmiş, modern hermeneutiğin kurucusu sayılmıştır.

1.2.2. Wilhelm Dilthey ve Tin Bilimleri

Hermeneutik yaklaşıma Schleiermacher'den sonra farklı bir boyut getiren Wilhelm Dilthey (1833-1911) tekil ve sanatın birbirinden ayrılamaz olduğunu, insanlığın kendini sanatla bulduğunu ifade eder. Çünkü insan, amaçlayan, eyleyen, hisseden (bilinçli) bir varlıktır ve bu yüzden de insan için sanat önemlidir. Her tek tek sanat eyleminde ereksel bir yaklaşım olmadığından, sanatın doğası insanlığın özünü teşkil eder. Dilthey, hermeneutiğin ana olgusu olan “anlama” kavramını tin bilimleri içinde şekillendirmiş, tin bilimlerini doğa bilimlerinin karşısında bağımsız bir bilim olarak ele almıştır. Tin bilimlerini (Geisteswissenschaften) oluşturan toplumsal, tarihsel ve kültürel bütünlük tarihsel ve toplumsal bir gerçekliği ifade etmektedir ve aynı zamanda tarihselliğin içindeki özel, eşsiz ve benzersiz olana yönelmektedir. “*Hermeneutik, özel olarak geliştirilecek tin bilimleri epistemolojisiyle örnek olmanın yanında kendisi de genel olarak bir epistemolojiye sahip olabilir ve tarihsellik ya da tarihi süreçteki çeşitliliği ile felsefeyi içine alan bir araştırma biçiminin prensiplerini öğreten bir düzeye çıkabilir*” (Özlem, 1998, s. 115).

Dilthey *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* adını verdiği ünlü eserinde “*tin bilimlerinin felsefi temelleri sorununu, bu konuda erişebildiğim en yüksek kesinlik derecesiyle çözmek yolunda tarihsel ve sistematik bir denemedir*” (Dilthey, 1999, s. 11), diyerek tin bilimlerinin felsefi temellerini epistemolojiyle ilişkilendirir. Hermeneutik yöntem farklı

bir yoldan yaklaşan Dilthey ilkin, tin bilimlerinin Ortaçağın sonlarında bağımsızlıklarını kazanmaya başladıklarını, ne yazık ki bu bağımsızlığın devam edemeden, önce metafiziğin güdümüne daha sonra da, doğa bilimlerinin güdümüne sokulduğunu ifade eder. Alman Tarih Okulunun çalışmalarındaki eksikliği tespit ederek yola çıkan Dilthey, kitabında konuyu şöyle açıklar:

Onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda doğal hukuk, doğal din, soyut devlet öğretisi ve soyut ekonomi-politik içinde geliştirilmiş olan toplumsal ideler sistemi, pratik sonuçlarını Fransa'da 1789 Devrimi içinde bulmuştu. Ne var ki, aynı Devrim'in orduları, eski, kendi içine dönük ikibin yıllık bir tarihin sisleri arasında gömülüp kalmış olan Alman devletinin topraklarını işgal edip parçalamıştı. İşte bu durum, bizim anayurdumuzda, tinsel olaylar söz konusu olduğunda, toplumsal idelerin bütüncül bir siteminden hareketle gerçekliğe önyargılı olarak yönelmenin yanlışlığını gören bir tarih görüşünün kurulmasına yol açtı. (...) Tarihçi Okul'da salt empirik bir gözlem tarzı egemendi: tarihsel süreçlerin kendine özgünlüğüne/özgüllüğüne sevgi dolu bir yaklaşımla yöneliyordu (Dilthey, 1999, s. 12-13).

Dilthey'in *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* adını verdiği kitabında ilk olarak ele aldığı konu tin bilimlerinin tarihsel bağlantısıdır. Dilthey kitabında, tarihsel sürece önem vererek bilgi kuramsal temellendirmeye ön basamak hazırlar. Kendi sistematik düşüncelerini tarihsel bölüm içerisinde açıklar. Dilthey'a göre tarih bilinci ve bilimi ilk defa metafiziğin vesayetinden Alman Tarih Okulu sayesinde kurtulmuştur. 1789 yılında yaşanan Fransız Devrimi kendi çıkış noktasının aksine bir düşünceyle Alman devletinin topraklarını işgal eder. Bu işgalden hareketle tarihe önyargılı olarak yaklaşmanın yanlışlığını ortaya çıkaran bir tarih görüşü gündeme gelir. Bu tarih görüşü; hukuka,

devlete ve dine toplumsal idelerin bütünü üzerinden bir hareketle değil, somut olarak yönelmektedir. Tarih Okulunun anlayışından hem beslenen hem de karşı çıkan Dilthey, Tarih Okulunun en büyük eksikliğini tin bilimlerini felsefi olarak temellendirmeye gerek duymayışından kaynaklandığını ileri sürer. Çünkü Tarih Okulu; tarihsel fenomenlerin değerlendirilmesi, bilinçle bağlantılı olgu ve olayların çözümlenmesi yönünden eksik kalmaktadır. Kendilerini ifade edecek bir yöntemi bulamamışlardır ve yaşama nüfuz etmedikleri sürece de bu yöntemi bulamayacaklardır.

Dilthey, tin bilimleriyle ilgili ünlü eseri *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*'nde esas probleminin bu bilimlerinin temellendirilmesi olduğunu belirtir. Böylece Comte'a¹⁰ ve pozitivistlere, J. S. Mill'e karşı çıkar. Empristlerin yaklaşımlarının da tarihi olanlara uygulandığında tahrif ve çarpıtmanın söz konusu olduğunu ileri sürer. Ona göre tarihsel gerçeklik doğabilimsel yöntemlere indirgenemez; eğer indirgenirse bu, gerçekliğin çarpıtılması olur. Oysa Comte ve diğerleri tarihsel alana doğa bilimlerinin ilke ve yöntemlerini aktarmayı denemişlerdir. Bu konuda Dilthey Kant'tan da, Kant gibi olanlardan da çok farklı düşünmektedir.

Dilthey, kitabında da açıkça belirttiği gibi onların aksine insanla tarihsel ve psikolojik açıdan ilgilenmektedir:

İnsanın sahip olduğu güçlerin çeşitliliği içinde benim ilgimi çeken şey, onun bu yönüdür. Bu yönüyle insanı, isteyen, hisseden ve bir şeyler planlayıp amaçlayan yönüyle insanı, bilginin ve bilgi kavramlarının da (dış dünya, zaman, töz, ilk neden, vb.) açıklanmasında temele koymak;

¹⁰ Dilthey; Comte, Mill ve Buckle'nin "tarihsel dünya" kavramı altındaki bilmeceyi doğabilimsel yöntem ve ilkelerle açıklamaya çalıştıklarını ileri sürer.

bilginin ve bilgi kavramlarının sadece algı, tasarım ve düşünce malzemesiyle dokunmuş şeyler olup olmadığına yönelmek istiyorum (Dilthey, 1999, s. 18).

Dilthey'in bu cümleleriyle de açıkça ifade ettiği gibi yapmak istediği bilincin tarihine yönelmektir. Deneyi, dil ve tarih incelemelerinin gösterdiği gibi insani varoluşun bütünselliğine bağlamaktadır. İnsanın istek, duygu ve amaçlarıyla çevrelenmiş olan yaşama sürecinin sadece salt a priori bilgilere başvurularak açıklanamadığını, insanın yaşadığı toplum koşulları ve şartlarının da söz konusu olduğunu vurgular. *“Bizim isteyen-hisseden-amaçlayan neliğimiz (mahiyetimiz), tümüyle bizden bir şey, bize ait bir şeydir ve bu nelik bu haliyle, dış dünya gerçekliğinden (yani bizden bağımsız olarak kendi uzamsal belirlenimi içindeki gerçeklikten) daha kesin bir veridir”* (Dilthey, 1999, s. 19). Dilthey, “ben” vurgusunun kesinliği içerisinde tinsel bilimlerde yer alan “nelik” duygusunun tasarlanandan önce, yaşanan bir gerçekliğe dayandığını ifade eder. Sanat, yaşamayı anlamın organonudur (Dilthey, 1999, s. 32) diyen Dilthey, sanatın köklerini yaşama deneyiminden almasının ve sanatın malzemesini, konusunu yaşama deneyiminde bulmasının çok doğal olduğunu vurgular:

Her büyük plastik sanatçısı, tasarım sanatçısı, özellikle şair, kendi çağının kültürel oluşmuşluğu ve tinsel/düşünsel savaşlarıyla içten bir ilişki içerisinde yaratır. (...) Sahibi ve aynı zamanda parçası olduğumuz insan dünyası, yaşama deneyimi içerisinde, bize, sanat, tarih yazıncılığı ve soyut bilimlerin aracılığıyla, hep yükselen bir bilinç sağlarlar. Her birimizin yaşamı, kendi en derin ilgileri yönünde, ancak güzel sanatların, ifade, temsil ve yansıtmının, edebiyatın, tarih yazıncılığının ve bilimsel düşünmenin oluşturduğu bu atmosfer içerisinde soluk alabilir, kendini geliştirebilir ve şekillendirebilir. Yaşamın kendisi, bundan dolayı, biz farkında olalım veya olmayalım, tarihsel olarak koşullanmıştır (Dilthey, 1999, s. 33).

Dilthey tin bilimlerini felsefi olarak temellendirirken önemle üzerinde durduğu kavramlar “yaşama deneyimi”, “ifade” ve “anlama”dır. “*O, hedefini yaşama kavramıyla ifade etmişti. Bu kavram onda önemli bir sistematik ağırlığa sahipti, felsefesinin merkez kavramıydı. O, yaşamaya poetikten ve tarihten hareketle yaklaşan ve yaşamayı kavrama/anlama çabasını bir sistematığe bağlamak isteyen bir filozoftu*” (Özlem, 2003, s. 35). Dilthey bu bağlamda kendi felsefi yönelimini şöyle ifade eder:

İfade ve temsil edici sanat, yaşantılarımızı ve dolayısıyla içlerinde kuşatılmış halde olduğumuz bu yaşantıların dar çerçevesinde genişletir. O, karanlık ve sert iç gözlemde içerilmiş yaşama bağlamını, yeniden üretimin aydınlık, yumuşak sferine yükseltir. O, yaşamın bizim duyuşal/doğabilimsel kavrayışımızdan daha güçlü bir kavrama potansiyeli içerisinde nasıl görüldüğünü gösterir ve yaşamımızı özgül, gündelik faaliyetlerimizin dar çerçevesinden daha öteye çeker, varoluş ufukumuzu genişletir. Sanat sayesinde kendimizi yaşam karşısında serbest bir konumda buluruz (Dilthey, 1999, s. 35).

Dilthey dâhi insanların yaratmış olduğu sanatla insanın varoluş ufkunun genişlediğini ve hatta bu genişlemenin sınırsız bir boyuta erdiğini söyler; ona göre insanın sahip olduğu psişik potansiyel en üst nokta olan tarihsel konum ve durum içerisinde gerçekleşen sanatla edimselleşebilir. İşte bu yüzden sanat, insanı ve yaşamı anlamının organonudur. Dilthey için her anlama yeniden üretimdir. Yeniden üretimin ortaya çıkışındaki anlama sürecini ayrıntılandırabilmek için de “iç deneyim”den ve kişinin öznel koşullarını içeren “yaşantısı”ndan yola çıkmak gerekir. Üreten ve anlama

edimi ile yeniden üreten kişinin iç deneyimlerinin örtüşmesi, üst üste binmesi bir türdeşlik yaratır ve bu durumda psişik güçlerin tümü etkin durumdadır. Her yeniden üretim yeniden yaşamadır. Anlamanın yarattığı yeniden üretime büyük önem veren Dilthey, “*usta yorumcunun usta bir sanatçı*” (Dilthey, 1999, s. 38) olduğunu ileri sürer. Bir esere yoğunluk ve derinlikle kazandırılan açıklama ve yorumlama objeye duyulan içsel yakınlık, yatkınlık ve sempati sayesinde ortaya çıkar. Platon’un kullandığı dili kullanan Dilthey, analogi yaparak zihinsel çıkarıma başvurur. Dilthey gene Eskiçağdan günümüze üzerinde durulan “mutluluk” kavramını insan-insan ilişkileriyle açıklar. İnsan eylemlerinin bir başkası tarafından anlaşılması gerektiğini düşünen Dilthey, insan mutluluğunun önemli bir kısmının diğer insanların psişik hallerine katılmaktan ve bu durumu yaşamaktan kaynaklanacağını ileri sürer. Dilthey üç psişik edimden söz eder. Üç psişik edimin ilki, antipati, ikincisi ise sempatidir. Antipati ve sempati insan ilişkilerine eşlik eder ve insanı etkiler. Üçüncü psişik hal olan duygudaşlık (empati) olumlu veya olumsuz bir tavra an az müdahale eden, diğer iki psişik hale göre daha yansız olan ve anlama edimini ortaya çıkaran yöntemin kaynağını oluşturandır. Her türlü metnin açıklama kuralı olarak hermeneutiği kullanan Dilthey’a göre modern insan bulunduğu zamandan sıyrılarak zamanın altında kalmış kültürlerle yönelerek, o an, o sanatın içinde bulunduğu gücü tekrar kendinde hisseder.

Ren nehri kıyılarında bir köyde doğan ve teoloji eğitimi alan Dilthey, kendinden önceki filozoflarla hesaplaşarak hermeneutik ve tin bilimlerini temellendirme yolunu seçmiştir. Kant’ın *Saf Aklın Eleştirisi*’nde ele aldığı saf bilmenin epistemolojik temelini kendisi, *Tarihsel Aklın Eleştirisi*’nde tin bilimlerinin epistemolojik temelini bu bağlamda kurmaya çalışmıştır. Dilthey için insanın tarihselliği ve psikolojik yönü önemlidir.

İnsanın bu yönüne sadece kendisinin önem verdiğini düşünen Dilthey'a göre, biz insan olarak bilincimize verilmiş olan olguları "içten denetleyerek" bilgi edinebiliriz. Diğer filozofları ve özellikle Locke, Hume ve Kant'ı eleştirerek, "*onların çalışmalarında yer alan bilen öznenin (süje) damarlarında gerçek kan değil, akıl'ın öz suyu*"nun (Dilthey, 1999, s. 17-18) dolaştığını ileri sürer.

Dilthey'in hermeneutik yaklaşımında önemli bir yer tutan nesnel tin, felsefe tarihinde ilk defa Hegel tarafından kullanılmıştır. Hegel nesnel tini, "*tarihsel sürece egemen kaldığı ve bu sürecin tümünü 'bireylerin, halkların ve devletlerin sadece maruz kaldığı bir yazgı'ya dönüştüren*" (Bravo, 2004, s. 154) bir olgu olarak nitelendirilmiştir:

Tin, tarihteki olayları 'gütmüş olan ve güden'dir. (Hegel 1995: 26). Tin böyle bir güç olduğu için, 'tarih' adını verdiğimiz o kocaman, sınırsız alandaki 'her şey tinin meydana getirdiği nesne, eylem, yapıt olarak kavranır' (Hegel 1995; 68). Ama bu, tin ve tarihin birbirinden ayrı iki şey olarak tasarlanabileceği ya da bu ikisinin salt bir 'yöneten-yönetilen' ilişkisi içinde düşünülebileceği anlamına gelmez: çünkü tin salt tarihe hakim olan bir şey değildir; tarihte gerçekleşmesine yol açtığı nesne, eylem ve olaylarla gerçekleştirdiği de aslında kendisidir. Böyle bakıldığında 'tarih', tinin içinde gerçekleştiği süreçtir ve tinle aynı şeydir. O, tarih/e kendini, kendi özünü görünür kılar. Hegel'e göre 'tin ne eylerse özüne uygun eyler, kendisini kendinde olduğu şey yapar', çünkü 'iş uğraşı kendini meydana getirmektir, kendini üretip gerçekleştirmektir' (Hegel 1995: 68-69) Bu söylenenler açısından tin, kendini dünyada gerçek kılmaya çalışan bir etkinliğin varlığıdır; kendini gerçekleştirme, özünde olduğu şeyi dünyada da olma amacını taşıyan bir etkinlik varlığı olduğundan, onun etkinliği kendisi olmayan ne varsa onu yadsımaya ve aşmaya, bütün dünyayı kendine dönüştürmeye yönelir (Bravo, 2004, s. 154).

Kısaca özetlersek Hegel’de tin *“bu varlığın dünya tarihindeki etkinliklerinin amacı, ‘aslında olduğu şeyin bilgisine varması, bu bilgiyi nesnel kılması, varolan bir dünyada gerçekleştirilmesi, kendini nesnel olarak meydana getirmesidir’”* (Bravo, 2004, s. 155).

Tarihe yaklaşımı ereksel (tarihsicilik) olan Hegel’in tarih görüşü, modern epistemoloji geleneği içinde yer alan Dilthey’in tarih görüşünden farklıdır. Hegel *“her akılsal olan o ne ise gerçektir ve her ne gerçek ise o akılsaldır”* (Hegel, 1975, s. 24) diyerek felsefesini kurar. Hegel için tarih bir özgürleşme ve ereksellik sürecidir. Bu özgürlük sürecinde öznel ve genel istencin karşıtlıkları ortadan kalkar. Zamanın anlayışı ve aklın anlayışı bir yerde örtüşür. Hegel bu karşıtlıkların ortadan kalkmasını dört kategoride işler. 1. Doğu uygarlıkları adını verdiği, Hint, Çin ve İran uygarlıkları. Bu uygarlıklar insanın özgür olduğu bilgisine sahip değildir. Sadece yönetenin istenci söz konusudur. 2. Yunan Devletleri. 3. Roma Devletleri. Roma devletinde de Yunan devletlerinde olduğu gibi kölelik geçerlidir. İlk özgürlük bilincinin Yunanlılarda doğmuş olmasına rağmen, bazı kişiler özgür olup, köleliği zorunlu olarak kabul etmişlerdir. 4. Özgürlüğün tam olarak kabul edilmesi Germen ulusuna özgüdür. Devletin istenci tek tek öznel istencin kendini bulacağı bir kurum haline dönüşmüştür. Bu yüzden *“anayasanın getirdiği şey, devletin usa uygun olması, bir eş deyişle politik bir varlığa bürünmesidir”* (Hegel, 1995, s. 140).

Dilthey için tarihi destekleyen iki unsur sanat ve filolojidir. Felsefi olarak temellendirdiği tin bilimlerinde yer alan *“anlama”* kavramını, temel anlama ve yüksek anlama olarak genişleterek açıklar. Hegel’den almış olduğu *“nesnel tin”* kavramı üzerinde

temel anlama kavramını şekillendiren Dilthey için nesnel tin, bireyler arasında var olan birlikteliklerin duygu dünyası içinde çeşitli biçimlerde nesnelleşmesini içerir. Nesnel tin üzerine inşa edilen temel anlamada yer alan “açıklama” ve “açıklamanın” nesnesi ulaşılmaz olan değil, yaşamın nesnelleştirilmesidir. İnsanların yaşama biçimlerini oluşturan ahlak, hukuk, devlet, din, sanat ve felsefe gibi unsurlar göz ardı edilemez. İnsanlar içinde buldukları toplumun uzlaşıcı kuralları sonunda davranış biçimlerini düzenlerler. Yüksek anlama ise, tümevarım metoduyla bir bütünü oluşturan bağlamın anlaşılır kılınması sonucu ortaya çıkar:

Dilthey, yüksek anlamının anlamak istediği şeye karşı takındığı tavrıda, bu anlama türünün ‘verilenin içinde bir yaşam bağlamı arayıp bulma’ şeklinde ifade edilebilecek görevinin belirleyici olduğunu düşünür. Bu ‘arayıp bulma’yı olanaklı kılan tek şey, kişinin kendi yaşadıkları içerisinde yer alan ve sayısız durumdan sonra öğrenilmiş olan bağlamın, aslında her zaman onun kullanımına hazır olmasıdır. Dilthey bu durumu ‘kendisini bir kişinin veya bir eserin yerine (içerisine) koyma’ olarak adlandırır. Bu durumda, örneğin ‘bir şiirin çıkış noktasını oluşturan yaşamın (yaşanmış deneyimin) iç bağlamı aracılığı ile şiirin her dizesi tekrar yaşama dönüştürülür.’ Ancak yaşamın ifade edilmesi, hele bu sanat aracılığı ile gerçekleşiyorsa, yazarın veya sanatçının bilincinde yer alandan daha fazlasını barındırdığından, okunduğunda da daha fazlasını çağrıştıracaktır (Toprak, 2003, s. 67) .

Dilthey için bütün bu açıklama ve temellendirme açıklamayı ortaya çıkarır. Dilthey ortaya çıkan bu açıklama yöntemine “hermeneutik” adını verir. Dilthey için hermeneutik, “*yazıya geçerek sabit hale gelmiş yaşam ifadelerini anlamının öğretisidir*” (Dilthey, 1999, s. 70):

Dilthey *Hermeneutiğin Doğuşu* adlı çalışmasında hermeneutik açısından yaşam dışlaştırmalarının ve bunların sadece yazıya dökülmüş olanlarının neden bu denli önemli olduğuna da açıklık getirir. Ona göre tarih içerisinde eylemleri hakkında bilgi edindiğimiz kişilerin çıkış noktaları konusunda vardığımız sonuçların yanıltıcı olması olasılığı her zaman vardır, buna karşın büyük bir şairin veya kâşifin, bir din dahisinin veya halis bir filozofun eseri, daima ve yalnızca onların psikik yaşamlarının doğru dışı vurumu/yansıtılışı olabilir; bu yalanlarla dolu insan toplumunda böyle bir eser daima doğrudur ve o diğer herhangi bir ifadeden farklı olarak sabitlemiş işaretler içinde kendisi bakımından yetkin ve objektif bir açıklama için elverişlidir; hatta o ışığını bir çağın diğer sanatsal eserlerine ve çağdaşların tarihsel eylemlerine bile saçar (Dilthey, 1999: 90) (Toprak, 1999, s. 71).

Dilthey tin bilimlerinin epistemolojisini, tarihsel ve toplumsal olayların içerisinde sıkı bir duygudaşlık kurularak elde edilebileceği düşüncesine dayandırmaktadır. *“Dilthey için tarih ancak belirli bir zamana özgü, dilsel ürünleri ve yazılı yapıtların dilini yorumlamaya, anlamaya çalışırsa yani bütünü anlamak için ‘merkeze yöneliş’i gerçekleştiren tarzda hermenötik yaparsa doğru bir yol izlemiş olur”* (Aktay, Göka, Topçuoğlu, 1999, s. 35).

Hermeneutiğin iki önemli filozofu olan Schleiermacher’ın yazınsal metin için ifade ettiği “döngüsel yorumsama”, Dilthey’da “döngüsel merkez” kavramı çerçevesinde bireyin tarihsel ve psikolojik olarak anlaşılmasını sağlamaya yönelmiş, anlama ve açıklama bağlamında genişlemiştir. Her ne kadar Dilthey epistemolojiyi psikolojik olarak temellendirmesinden dolayı eleştirilse de, günümüzdeki “psikoloji-felsefe” bütünlüğü içinden bakıldığında, iki disiplinin birlikteliğinin ilk temellerini oluşturduğunu da söylememiz mümkün olmaktadır.

1.2.3. Hans-Georg Gadamer ve Hermeneutik

Felsefe ve klasik diller öğrenimi gören Hans-Georg Gadamer (1900-2002) Marburg'da dünyaya geldi. 1949-1968 yılları arasında Heidelberg Üniversitesinde çalışan Gadamer, Martin Heidegger'in öğrencisi olarak çalışmalarının birçoğunu hocasının felsefi görüşlerinden yararlanarak temellendirdi. *“Gadamer'in varlığı merkeze alan 'felsefi hermeneutik' anlayışının belirmesinde etkin olan bu eleştirinin kökleri Heidegger'in anlama meselesine kattığı yeni boyutta mevcuttur”* (Gülenç, 2010, s. 296). Gadamer hermeneutiğine geçmeden kısaca Heidegger'in anlama kavramına değinmemiz gerekir. Anlamının Dilthey'in felsefesinde olduğu gibi epistemolojik düzlemde ele alınmasının hatalı olduğunu söyleyen Heidegger, bu düşünceye *“geleneksel metafiziklerin ötesine geçmeye olanak sağlayacak bir bakış açısına sahip değildir”* (Gülenç, 2010, s. 296) diyerek karşı çıkar. Heidegger:

Batı felsefe tarihindeki klasik özne tasarımının; özellikle de Descartesçı *Cogito* ve türevlerinde tepe noktasına ulaşmış durgun, tümel ya da transendental bir öze işaret eden özne anlayışının yerine oluşu, zamansallığı ve tarihsel varlık tarzını gösteren *Dasein* kavramını geçirir ve 'anlama' kavramını *Dasein* ekseninde ilksel bir varolma kipi olarak ele alır. Heidegger'in kazandırdığı bu yepyeni boyut sayesinde hermeneutik, insan varoluşunun varolma biçiminin ilksel anlamına dönüşerek, özne ve nesne ilişkisinin yeniden kurulması aracılığıyla metinlerin yorumlanması şeklindeki alışıldık anlamından sıyrılmış olmaktadır (Gülenç, 2010, 297).

Heidegger için esas sakınca, *“bir kitabın yanlış anlaşılması değil, Varlık'tan yoksun kalmamızdır”* (Kaufmann, 2005, s. 38) diyerek Varlığa vermiş olduğu önemi bir kez daha belirtir. *“Varlığın bir kenara bırakılarak bilginin öne çıkarılması, 'anlama'*

kavramını gerçek içeriğinden ve amacından saptırmıştır. Bu yolla, kavram, kendisine yabancılaştırılmıştır” (Gülenç, 2010, s. 296). Heidegger felsefesini oluşturan *Dasein*, tarihselliği ve zamansallığıyla bir varlık tarzını gösterir “*Düşünüre göre anlama, insan Dasein’inin (varoluşunun) dünya-içindeki-varlık olarak gerçekleştirmiş olduğu ilksel başarıdır. Dasein’in varoluş biçimi olarak anlama, daha en başından beri vardır. Başka bir ifadeyle anlama, dünya-içinde-varlık olarak Dasein’in Varlığının temel biçimidir*” (Gülenç, 2010, s. 297). Sonuç olarak, Heidegger felsefesinde anlama dil üzerinden şekillenir:

Özünde Varlığın olageldiği olay olarak kavranabilir olan dil yaşadığımız çağda fakirleşmiştir. Bunun nedeni dilin, sürekli kendi özünün dışında düşünüle gelmesidir. Dil, çağımızda, Heideggerce ifade edersek Varlığın evi olarak değil, varolan üzerindeki hâkimiyetin bir aracı olarak kullanılmaktadır. Bunu aşabilmek dile dair bu kavrayışı değiştirerek dilin özüne yönelmeyi gerektirmektedir. Dilin özüne yönelmek düşünmek demektir. Oysa her türlü düşünme dilin özünü kavrayamaz. Onu kavrayacak olan asli düşünmedir. Asli düşünme bunalım yaşayan modern bilimin düşünmesi değildir. O, nesne’li, yansıtıcı ve tasarımılayıcı değildir. Asli düşünme anımsar; o, anımsayan düşünmedir. Asli düşünme unutulmaları anımsar, onları ontolojik bir zeminde anlar ve yorumlar (Gülenç, 2010, s. 299).

Gadamer hocasının görüşlerinden hareketle, Schleiermacher’in hermeneutik yorumlara bir nesnellik ve düzen kazandırdığını belirtse de, Schleiermacher’in hermeneutikle ilgili çalışmalarına eleştirel açıdan yaklaşmıştır. Hermeneutiğe öznel ve nesnel olmak üzere iki perspektiften yönelen ve “hermeneutik döngü” kavramını geliştiren Schleiermacher’in belirttiği gibi, metnin yazarıyla okuyanın yorumunun tam olarak örtüşmesinin mümkün olmadığını ileri sürer. Gadamer’e göre tam olarak kurulan

bir duygudaşlığın (empati) olamayacağı, çünkü yazarın ruhsal durumunun dışı vuruluşunun tam olarak anlaşılamayacağı görüşündedir. Bir eserde yer alan kelimelerin cümleleri oluşturduğunu ve bu cümlelerin de metnin bütünü içinde değerlendirilmesi gerektiğini, hatta oluşan bu bütünün yazarın tüm eserleri içerisindeki yerini yansıttığını, yani Schleiermacher'ın “hermeneutik döngü”sünün nesnel yönünde eksik olduğunu düşünür.

Dilthey'in doğa bilimlerine karşılık tin bilimlerinin temellendirilmesi çalışmasına da karşı çıkan Gadamer, bunun doğa bilimleri örnek alınarak yapılan bir çalışma olduğunu dile getirir. Dilthey'ı bu tür çalışmaya itenin de Romantik dönem Alman idealizmi olduğunu, belirlemelerine ekler. Gadamer'e göre Dilthey “*bilimsel bilginin kişiyi hayatla olan bağıni koparmak, kendi tarihiyle arasına, tek başına söz konusu tarihin bir nesne haline gelmesini mümkün kılan bir mesafe koymak zorunda bıraktığına inanır*” (West, 2008, s. 179). Gadamer, iki bilim arasında süregelen yöntem tartışmasına katılmaz ve kendi çalışmalarını farklı yönde temellendirir. Gadamer anlamının merkezine Heidegger felsefesine eş olarak dili yerleştirir. “*Metni anlamının daima onu kendimize uygulamak, farklı tarzlarda anlaşılması kaçınılmaz olsa bile, farklı tarzlarda anlaşılacak metin bize kendisini farklı tarzlarda sunan (aynı) metin olduğunu görmek gerekir*” (Gadamer, 2009, s.190). Bunun da ele alınan metnin doğruluk anlamını görelileştirmek olmadığını söyler. “*Anlamının yorumla ulaştığı sözel açıklık anlaşılacak ve yorumlanan anlamı dışında bir ikinci anlam yaratmaz. Aslında yorumlayıcı kavramlar anlamada tematik değildir. Tersine, yorumlayıcı kavramların kaderleri, yorumla konuşur hale getirdikleri şeyin arkasında gözden kaybolmaktadır. (...) Yorum sadece anlamayı apaçık hale getirir*” (Gadamer, 2009, s. 190).

İnsana özgü yaşam deneyiminin üzerinde duran Gadamer için hermeneutik, anlamının felsefi derinliğidir. Gadamer için anlama (verstehen) sözcüğünün altında yatan, her anlamının en sonunda kendi kendini anlama olmasıdır. Bir ifadenin gizlediğini ortaya çıkarmaktır ve bu ortaya çıkış her okuyanın sahip olduğu kendi olanakları ölçüsünde gerçekleşir.

Gadamer, anlamının geçmişi ve şimdikiyi birleştiren o iletişimsel birlikteliğini vurgular. Bu vurgulamayı gerçekleştiren de “dil”dir. Schleiermacher hermeneutiğinde de gramatik yapının ana taşı olan dil, Gadamer’de de hermeneutiğin biçimlenmesi açısından önem kazanır. Dil, düşünülenleri dile getirme, anlamlandırma, anlatma, başkalarına aktarma perspektifinden baktığımızda insanı diğer canlılardan ayırt edici en önemli özellik olarak vardır. Hocası Martin Heidegger de dille ilgili düşüncelerini “dil, varlığın evidir” diyerek özetler. Heidegger için Varlık, dil ile kavranır, dilde ifade edilir. Dil insanın başkalarıyla kurduğu ilişkinin en başat ögesi/aracı olduğundan Gadamer de dil ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklar: “*Dil, dünya içinde varlığımızı (being-in-the-world) sürdürdüğümüz temel bir biçim; içerisinde anlamının kendisini gerçekleştirdiği ve bu gerçekleşme biçiminin yorum olduğu evrensel bir vasattır*” (Aktay, Göka, Topçuoğlu, 1999, s. 111). Gadamer için dil, tarih tarafından etkilenen bilincin ifade edildiği yerdir:

Dil, yalnızca değişen bir şey olarak düşünülmemeli; içerisinde işleyen bir teleolojiye sahip bir şey olarak da görülmelidir. Yani kelimelerin biçimlenmesi, belirli şeyleri söylemek için bir dilde ortaya çıkan anlam ifadeleri rastgele bir araya gelmemiştir; ortada belirli eklemelişlerle bir dünyanın inşası söz konusudur. Tüm anlamaya dil aracılık etmektedir; eğer dilin kendi içerisinde bir teleoloji olmasaydı, doğru ifadeleri bulamamış olsaydık, şeyler bizim için bir anlam ifade

etmez, ifadelerin sonsuz evreninde yolumuzu bulmamız imkânsızlaşır (Aktay, Göka, Topçuoğlu, 1999, s. 117).

Dil, insanın doğal bir olanağıdır ve insanlar karşılıklı olarak bir araya geldiğinde bu dil dairelerinin birbiriyle olan teması da kaçınılmazdır. Dil, insan ilişkilerini yeniden yapılandırır; şekillendirir. Esas olan hermeneutiğin bu boyutudur. Gadamer felsefecilerin çözmeye çalıştıkları hermeneutik probleminin üzerinde durur ve bunun evrensel olduğunu ileri sürer:

Felsefecilerin çözmeye çalıştıkları problem hermeneutiktir ve evrenseldir. İnsanlık, biri estetik bilinçte, diğeri tarihsel bilinçte olmak üzere iki yabancılaşma yaşantısı içerisinde bulunmaktadır; hermenötik bilinç ise bu yabancılaşmaları aşmanın yolu olarak vardır. Estetik bilinç, bizim kendimizi olumlu ya da olumsuz bir biçimde artistik bir formun niteliğine bağlamaktadır. (...) Eğer estetik bilinç, orijinal ve sorgulanmayan otoritesini yitirirse, bu yaşantıya ait tüm dünya, estetik yargının nesnesine yabancılaşacaktır. (...) Estetik bilinç, daima sanat eserinin kendisinden ortaya çıkan dolaysız, evrensel hakikat iddiası karşısında ikincildir. (Aktay, Göka, Topçuoğlu, 1999, s. 122).

Bu hermeneutik problemin çözümlenebilmesi için insanlığın, içinde bulunduğu tarihsel bilinçle estetik bilinci içine alan yabancılaşmadan uzaklaşmış olması gerekir. Gadamer'e göre, "*Eğer estetik bilinç orijinal ve sorgulanmayan otoritesini yitirirse, bu yaşantıya ait tüm dünya, estetik yargının nesnesine yabancılaşacaktır*" (Aktay, Göka, Topçuoğlu, 1999, s. 112). Gadamer için modern çağda tarihsel bilinç, şimdiki zamanın olumlu önyargılarından tamamıyla uzaklaştırılarak, geçmiş zamanın kesin ve tam olarak

bilinebileceği düşüncesi içerisinde tarihsel nesnelliğin, varlığını düşünmesi olduğunu ileri sürer ve bunun olanaksız olduğunu belirtir. *“Tarih bilimi, bizim şimdiki yaşantımızın, bizim tarihsel gelenekle olan etkileşimimizin yalnızca bir kısmının ifadesi olmak zorundadır ve bildiği, olsa olsa bu tarihsel geleneğin yabancılaşmış bir biçimidir”* (Aktay, Göka, Topçuoğlu, 1999, s. 113).

Gadamer bir sanat eseri karşısında eserin biçim, anlam, ifade gibi görüngülerin hepsinin eseri değerlendirmede kullanılabileceğini, birinin diğerine karşılık ele alınmamasının eksiklik olacağını ve bütünlüğü bozacağını ileri sürer. Gadamer için *“sanat eseri, gizemli bir şekilde varolan bir dünya değildir”* (Gadamer, 2004, s. 72). Sanat eserinin bir hakiki değeri vardır. Schleiermacher hermeneutiğinde de yazarın niyetinin anlaşılmasına bu doğrultuda karşı çıkan Gadamer düşüncelerini şu şekilde savunur, *“Kral Oedipus bir Thebes kralı ile ilgili gerçek bir öyküyü anlatmaz, ama o bize insanın yazgısı ile ilgili bazı muazzam doğruları söyler; Gurur ve Önyargı bir İngiliz kasabasındaki olayların bülteni ya da güncesi değildir, ama insan doğası üstüne zekice ve doğru yorumlar yapar”* (Aktaran, Soysal, 2009, s. 211). Gadamer sanat eserine ontolojik bir yaklaşımda bulunarak, sanat eserinin bir nesne olmadığını, onun varoluş tarzını açıklamak ister. Klasik özne-nesne ayırımına karşı durur. Bir öznenin karşısında duran bir sanat eserini algılamasında gerçeği mi görür, yoksa bu algılama sürecinde eksik olan bir şeyler mi vardır. Gadamer bir sanat eseri karşısında duyulan *“saf algı”*yı *dogmatik bir görüş olarak niteleyerek, algıların duyulara verilmiş olan saf ve yalın bir yansıma”* (Gadamer, 2009, s. 78) olmadığını söyler. Gadamer *“saf algı”*nın ancak *“içgüdülerimiz”*in bir kenara bırakıldığı anda gerçekleşebileceğini düşünür. Bu da

mümkün müdür? Heidegger'in düşünme sistemiyle kendi düşünme sistemini örtüştüren Gadamer algının “bir şey olarak-anlama” olduğunu söyler:

(B)ir uyarıya uygun bir tepki olarak düşünülen algı bile hiçbir zaman orada olan şeyin katıksız bir yansıması olmayacaktır; çünkü bu algı daima bir şeyi bir şey olarak anlama olarak kalacaktır. Her (bir şey) olarak-anlama (All understanding-as), orada olan şeyin açık-seçik bir ifadesidir, çünkü bir şey olarak-anlama belli-bir-uzaklıktan-bakar, inceler, bir-arada-görür. Bunların tümü bir gözlemin merkezinde bulunabilir ya da görmeye, kenardan köşeden ya da arka plandan, yalnızca ‘eşlik’ edebilirler. Bu yüzden görüş, elbette, orada olan şeyin açıklayıcı bir okuması olarak, orada olan şeyin büyük bir bölümünü göz ardı eder; böylece, görüş için ardi ettiği bölüm artık adeta orada değildir. Aynı şekilde, beklentiler de görüşün hiçbir biçimde orada olmayan şeyi ‘görme’sine yol açar. Ayrıca, görüşün kendi içinde etkin olan değişmezlik eğilimini hatırlayalım, bu sayede insan her zaman şeyleri mümkün olabildiğince aynı şekilde görür (Soysal, 2009, s. 213).

Bir edebi eseri kitapçıdan aldığımızda karşımızda sadece bir nesne olarak vardır. Kâğıt ve mürekkep yığını bir nesnedir. Kitap okunmaya başlandığı anda nesnel varoluşunun dışına çıkarak, içinde sakladığı dilsel anlamı, malzemeyi bir başkasıyla buluşturur. “*Eğer anlamı o kitabın ruhu olarak düşünürsek ve ruhun canlılığını da göz önüne alırsak, kitap okunduğu, üstüne düşünüldüğü, etkisi altında kalındığı -farklı insanlar tarafından ya da aynı insan tarafından olması fark etmez- sürece anlamı açmaya, kendini göstermeye, ruhunu ortaya koymaya, yaşamını sürdürmeye devam edecektir*” (Soysal, 2009, s. 216).

Söz konusu olan sanat eserinin özne-nesne arasında değil özne-özne arasında olan bir ilişki olduğunu söyleyen Gadamer, “*sanat eserinin hakiki varlığı, tecrübe eden kişiyi*

değiştiren bir deneyim olması gerçeğinde gizlidir. Sanat deneyiminin 'özne'si, olduğu gibi kalan ve daimi olan öznesi, onu tecrübe eden kişinin öznelliği değil, bizzat sanat eseridir" (Aktaran, Soysal, 2009, s. 216).

Gadamer'in sanat eserine yaklaşımı onun hermeneutik yaklaşımını temellendiren bazı kavramlarına da ışık tutar. Gadamer felsefesinin önemli bir diğer kavramı da "önyargı"dır. Gadamer bu kavramı hocası Martin Heidegger'in "ön yapı" kavramıyla eş değer, ama farklılaştırarak kullanır. Heidegger tarafından tanımlanan "anlama"nın ve "açıklama"nın özünde önceden sahip olma, ön görüş ve ön anlayıştan oluşan bir "ön yapının" var olduğudur. Bir şeyi bir şey olarak açıklamanın ön basamağı olan bu "ön yapı"dır. Bu "ön yapı" kavramı Gadamer tarafından olumlu bir anlam yüklenerek "önyargı"ya dönüştürülür. Gadamer'de bu önyargı tarihsel olanla biçimlenmiş olandır. Tarihle biçimlenmiş olan ön yargıyı Schleiermacher'de olduğu gibi "hermeneutik döngü" kavramıyla açıklasa da, Gadamer bu belirlemenin öznel ve nesnel bir yönü olmadığı gibi yöntem olmadığının da altını çizer. *"Buna karşın Gadamer'in tanımladığı 'hermeneutik döngü', geleneğin hareketi ile yorumlama hareketinin iç içeliklerini anlama olarak tanımlayan bir döngüdür. Gadamer anlamının her zaman bütünden parçaya, oradan da tekrar bütüne dönülerek gerçekleştiğini düşünür. Tam bir anlamaya ulaşmak için anlaşılabilir bölümlerin anlamının geliştirilmesi gerekir"* (Toprak, 2003, s. 78).

Gadamer için "kabul edilebilir önyargılar" insanların geleneğiyle olan ilişkisi için mutlaka gereklidir ve "önyargı"nın anlama için gerekliliğini kabul etmek gerekir. Oysa Aydınlanma felsefesi içinde önyargı, insan zihninin oluşturduğu olumsuz yargılar olup, zihnimizin bu yargılardan temizlenmiş olması önemi taşır. Bu konuda J. Locke *İnsanın*

Anlığı Üzerine Bir Deneme adlı eserinde ortaya koyduğu *tabula rasa* kavramıyla, zihnimizin bir nesneye yaklaşırken kültürel çemberin içinde yer alan her şeyden arındırılması gerektiği üzerinde durmuştur. Gadamer önyargıya farklı ve olumlu bir anlam yüklediği gibi, otorite kavramına da olumlu bir anlam yükler. Gadamer olumlu anlam yüklediği otoriteyi düşünceenin arka planda kalması olarak değil, bir başka yargının diğerlerine göre olan üstünlüğu olarak görür. “*Otorite, Gadamer’in tanımladığı olumlu anlamıyla, takdir eden, kendi sınırlarının farkında olup, başkalarının düşüncelerine güvenebilen bir akıl eylemidir ve bu yönüyle de itaat etmekten çok anlamayla (idrak etmeyle) ilgisi vardır*” (Toprak, 2003, s. 76). Bu üstünlüğün sağlanması bir kişiye verilmiş olan bir hak değil, kişinin kendi çabaları sonucu o aşamaya gelmiş olmasıdır. “*Otorite kavramının geçmişe uyarlanması geleneği tanımlar*” (Toprak, 2003, s. 77) derken Gadamer, geleneğin otorite içinde olduğu vurgusunu yapar. “*Tarihsel olanın düşünce ve eylemlerimizi etkileyen otoritesi*” (Toprak, 2003, s. 77) burada söz konusudur. Gadamer’de gelenek doğası gereği saklayandır. Geleneğin bu özelliği “*akıl bir eylemidir*” (Toprak, 2003, s. 77).

Her ne kadar sadece yeni olan, planlanmış olan, akılın asıl eylemi gibi görünse de Gadamer’e göre bu bir yanılgıdır. Muhafaza etmek de en az ‘yıkım’ ve ‘yenileme’ kadar özgürlükten doğan bir davranıştır. İnsan yaşamının büyük değişimlere uğradığı devrimci dönemlerde dahi, yeni bir şeyin değişime uğradığının sanıldığı zamanlarda, aslında, ‘eski’ olandan kimsenin tahmin edemeyeceği kadar çok şeyin muhafaza edildiğini ve tekrar geçerlilik kazanmak üzere ‘yeni’ olanla bir araya geldiğini söyler (Toprak, 2003, s. 77).

Önyargı kavramı Gadamer'in felsefi hermeneutiğinin şekillenmesinde önemli bir rol üstlenir. Gadamer'e göre biz bir metne yaklaştığımızda önceden sahip olduğumuz bir önyargı vardır ve bu inkâr edilemez. Gadamer olumsuz anlam yüklenmiş olan önyargı kavramına olumlu bir anlam kazandırmanın zorluğunun farkındadır. Gadamer bu olumsuzluğun neye bağlandığını açıklamak için Kant'ın "öznel-özerk" belirlemesine başvurur.

Ön anlama Gadamer için önemli ve belirleyici bir unsurdur. Ön anlama bütünü oluşturan parçalardan biridir; döngüsellik içinde tamamlanır ve anlamı bir bütünsellik içinde kavrar. Gadamer ön anlamanın ancak tam bir anlam bütünlüğünün olduğu yerde gerçekleşebileceğini ileri sürer. Sonraki anlama sürecinde anlamaların değişime uğrayacağını da bu bağlamda dikkate sunar. "*Ön anlamanın anlama sürecinde değişime uğraması veya düzeltilmesi, bir metni anlayan ya da yorumlayan kişide ilk anda hayal kırıklığı yaratsa da, bu durum 'anlayan' bir açıklamaya karşılık geldiğinden aslında olumludur*" (Toprak, 2003, s. 79).

Ön taslak halindeki yorumun değiştirilmesine ya da sürekli yeni ön taslakların oluşturulmasına neden olarak, yorumcunun, ilerleyen anlama sürecinde metnin kimi unsurlarının bu ön yorum veya ön anlamaya uymadığını görmesidir. Bu nedenle ön taslak bir anlam bütünlüğü oluşuncaya (bütün bölümler arasında bir bağlantı kuruluncaya) kadar değişime uğramaya devam eder. Ön taslak üzerinde yapılan bu çalışma, nesneliliği korumanın tek yoludur. Kişi bir metni anlamak istiyorsa, metnin kendisine bir şey söylemesini de önceden kabul etmiş demektir, bu nedenle en başından itibaren metnin farklı olmasını da, yani kendisine farklı bir şey söylemesine de açık olmalıdır. Ancak bu açık olma, onun metin karşısında tarafsız olması anlamına gelmez, tarafsızlık tam tersine, metni anlamak isteyen düşünce ve ön yargılarını da içerir. Çünkü, ancak kişinin bu ön-

yargılarını ve ön düşüncelerini içselleştirmesi durumunda, metin bütün farklılığıyla onun karşısına çıkar ve içerdiği ‘gerçeği’ ön-düşünceye karşı öne sürer (Toprak, 2003, s. 79).

Gadamer’de önyargı, otorite ve farklı anlamının devamında gelen süreçte bir başka kavram “ufuk erimesi” kavramıdır. Sadece Gadamer değil, kendinden önceki filozoflar da, fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl ve ayrıca Martin Heidegger de “ufuk” kavramını çalışmalarının içine almıştır. Husserl’in çalışmasının temelini oluşturan redüksiyon kavramıdır. Dünyayı kaplayan insan, ağaç, hayvan gibi birçok nesnenin varlığı ve düzeni söz konusudur. Fakat bunun yanında sisli kalan ve tam olarak belirlenemeyecek olan da “ufuk”tur. Husserl her şeyden kuşku duysa da, varlıkları çevreleyen sonsuz ufuktan, başka bir deyişle dünyanın gerçekliğinden kuşku duymaz.

Dünyada bulunan tektek nesnelere varlığından kuşkulanamam. Hatta beni böyle bir kuşkuya götüren nedenler doğal yaşamda hiç de eksik değildir. Var olduğunu sandığım bir şeyin, daha yakından incelediğimde, var olmadığını; ‘şöyle’ olduğunu sandığım bir şeyin, ‘şöyle değil de böyle’ çıktığını apaçık olarak gördüğüm çok olmuştur. Bütün bunlara karşın çeşitli varlıkların, nasıl olursa olsun, var olduğundan; bu varlıkları çevreleyen sonsuz ufkuyla *dünyanın gerçekliğinden*; gerçek olarak bir dünyanın var olduğundan; benim kendimin, bedenimle, bu dünyanın örgüsünde gerçekten yer aldığımdan kuşkuya düşmek hiçbir zaman aklımdan geçmez” (Uygur, 2007, s. 40).

Martin Heidegger ise ufuk kavramını, hayatı boyunca kendine soru edindiği “varlık nedir?” bağlamında, başyapıtı *Varlık ve Zaman*’da (Sein und Zeit), varlığın

ufkunun zaman olmasından yola çıkarak şekillendirir. Varlık kavramının ontolojik açılımına hocası Husserl'in fenomenolojik yaklaşımını kullanarak kendi yöntemi olan "fundamental ontoloji"yle ulaşan Heidegger için varlık, *Da-sein* olandır. *Da-sein*'in zamansallığı tarihsel olmasından kaynaklanır. "*Heidegger'e göre, kendine özgü bu varlıksal yapısıyla, kendi existensiyal yapısıyla Dasein tarihseldir. Zamansal olduğu için tarihseldir, tarihsel olduğu için zamansal değil*" (Türkyılmaz, 2009, s. 8). *Da-sein*'in açıklamasında daha sonra öğrencisi Gadamer'in sanat anlayışında benimseyeceği epistemolojik özne-nesne ayırımına karşı çıkar. Martin Heidegger için *Da-sein* "dünyaiçindeolma"yı (Innerweltlichkeit) imler.

Felsefede, her filozofun kendinden önceki filozoftan bir şeyler aldığı ve kendi düşünce sistemi içerisinde kullanırken kendi yaklaşımlarını da kattığını düşünecek olursak, ufuk kavramı da böyle bir kavramdır. Heidegger hocası Husserl'in fenomenoloji içerisinde kullandığı ufuk kavramını fundamental ontolojisi içerisinde şekillendirirken, Gadamer hocası Heidegger'in kullandığı aynı kavramı hermeneutik yaklaşımın içerisinde kullanır.

"Ufuk" kavramını, belli bir mekânda ve zaman içerisinde soyut veya somut görebilme yetisinin genişliği, derinliği, sonsuzluğu olarak düşündüğümüzde, ufuk derinliğini bir anlamda Gadamer'in söylediği tarihsel ufukla açıklamamız mümkün olabilir. İnsanın geçmişteki bir durumu gözünde canlandırabilmesi ve kendisini geçmişte yaşayan birinin yerine koyabilmesi için tarihsel ufuk gereklidir. "*Ufuk genişlemesi, tarihsel bilincin gelişmesi, insanın içinde bulunduğu şimdi'yi genişletmesi, şimdi'nin tarihsel zamana yayılması, şimdi ile tarihsel zaman arasında bir örtüşme olduğu anlamına gelir. Bunu belki şöyle dile getirebiliriz: Yaşanan şimdi'nin ufku, yaşanmış bir*

tarihsel ufuk ile bütünleşir” (Tunalı, 2010, s. 116). Gadamer için ufuk kavramı durum kavramıyla örtüşür. Gadamer için tarihsel ufukun derinliğinde yürüyebilen kişi, kendini tam anlamıyla geçmişin içine koyabilmektedir:

Ufuk daha ziyade bizim içinde hareket ettiğimiz ve bizimle birlikte hareket eden şeydir. Ufuklar hareket eden kişiyle birlikte değişirler. Bu yüzden -içinde yaşamakta olduğumuz ve gelenek formunda var olan- geçmişin ufku daima devinim halindedir. Kendisini kuşatan ufku tarihsel bilinç harekete geçiremez. Tersine, bu hareket onun içinde kendisinin bilincine varır. Tarihsel bilincimiz kendisini tarihsel ufuklara konuşturduğunda bu, kendimizi bir şekilde kendi ufukumuzla ilişkisi bulunmayan yabancı dünyalara girdiğimiz anlamına gelmez; aksine bunlar hep birlikte içinde hareket ettiğimiz bir büyük ufuk oluştururlar ve şimdinin sınırlarının ötesine, kendi kendimizin-bilincinin tarihsel derinliklerine uzanırlar. Tarihsel bilincin içine aldığı her şeyi aslında tek bir tarihsel ufuk kucaklar. Kendi geçmişimizin ve tarihsel bilincimizin yöneldiği ötekinin geçmişi, insanî hayatın içinde gerçekleştiği ve onu miras ve gelenek olarak belirleyen bu hareket eden ufukun şekillenmesine katkıda bulunur (Gadamer, 2009, s. 59).

Gadamer için bir eseri anlama sırasında anlayanın ufku ve eserin ufku örtüşerek birlikte farklı bir boyuta gelir. Dolayısıyla şimdinin ufku geçmişin ufkundan ayrı değildir, birlikte vardır. Şimdinin ufku önyargılarımızla birlikte şekillendiğinden hep bir oluşum içerisindedir.

Gadamer’in hermeneutikle ilgili açıklamalarını anlayabilmek için bazı kavramlar üzerinden düşünmemiz bize yol gösterici olacaktır. Bu kavramları hatırlayacak olursak bunlar önyargı, ufuk, otorite, durum, tarihsel bilinç, estetik bilinç ve hakikattir. Bunlar başka bir deyişle Gadamer’in anlatımını oluşturan yapıtaşlarıdır. Gadamer için ufukla

birlikte bir diğer kavram daha gündeme gelir; bu da gelenek kavramıdır. Şimdi'nin geçmiş'in ufkuyla örtüşmesi bizi aynı zamanda gelenek içinde de tutar. “*Gelenek, tarihsellik bilincinin bir süreklilik bilincidir. Bu açıdan bakınca, ‘şimdi’, geçmişini değil, geçmiş, tarih bilinci şimdi’yi belirler*” (Tunalı, 2010, s. 117):

Tarih felsefesi, gelenekler içinde somutlaşan bir tarih bilincini anlamaya çalışır. Bir geleneği anlamak, buna göre, bir tarih ufku ister. Burada söz konusu olan, kendimizi bir tarihsel duruma yerleştirmekle bu ufku elde etmek değildir. ‘Böyle bir duruma kendimizi yerleştirmek için daha önce bir ufka sahip olmamız gerekir.’ Bu ufuk, tüm ufukları kucaklayan bir *tarihsel bilinç* ya da bir *dünya görüşü*dür (Tunalı, 2010, s. 117).

Gadamer’in hermeneutik bağlamında felsefesini oluştururken ortaya koyduğu kavramlardan hareketle düşündüğümüzde amacı bir yöntem ileri sürmek değil; tam tersine, hakikati ele alırken sanat ontolojisi ve tarihsel düşünceyle temellendirmek ve estetik yönüyle hesaplaşmaktır. Gadamer için her zaman hakikat önce gelmekte, yöntem ise modern dünyanın yarattığı bir belirti olarak hakikatten sonra yer almaktadır. Biz “*‘hakikat’i tecrübe eder, onu paylaşır, iletir ve onunla birlikte yaşarız. Hakikat ve Yöntem’in ilgilendiği hermönoyitik hakikat budur*” (Gadamer, 2008, s. xviii).

Gadamer’e göre, sanat deneyiminin kendisine özgü bir kavrama, ya da ‘hakikat’i yansıtma şekli vardır ve estetiğin görevi bilimin anlam algılamasından farklı olan bu kavramı veya ‘hakikat’i yansıtma biçimini gerekçelendirmektedir. Bu durumun kabul edilmesinde zorluklarla karşılaşılmasını, kavrama kavramının değeri için sürekli bilim alanında kullanılan anlamıyla ve doğa bilimlerinin ‘gerçek’ kavramıyla ölçülmesine bağlar. Bu nedenle, sanat eseri deneyiminin de

deneyim olarak anlaşılabilmesi için ‘öncelikle yapılması gereken, deneyim kavramını alanının Kant’inkine oranla daha geniş tutulmasıdır’, bunun için de Hegel’in ‘sanatın aynasında görülebilen bir dünya görüşleri tarihine, yani gerçeğin tarihine’ dönüşen estetiğine başvurmayı önerir. Çünkü, sanat deneyiminin barındırdığı ‘gerçeklik değeri’ Hegel estetiğinde en iyi şekilde ortaya konarak, bu değer aynı zamanda tarihsel bilinçle yansıtılır (Toprak, 2003, s. 89).

Gadamer yaşamının sonraki döneminde Betti ve Habermas’ın kendisinin hermeneutik yaklaşımına yapmış olduğu eleştirilerle karşı karşıya kalır. İtalyan hukuk tarihçisi Emilio Betti, Gadamer’in hermeneutiğinde şekillenen anlamının tarihselliğiyle önyargı anlayışına karşı çıkar. “*Betti, yorumlanmış nesneye özerklik tanımakla, Gadamer’in özneyi de yorumsama dairesine katan yaklaşımına karşı çıkar*” (Aktay, Göka, Topçuoğlu, 1999, s. 121). Gadamer’in görüşünden hareket edilerek, özneyi de yorumsama dairesine kattığımızda öznelcilik ve görecelik sorunuyla karşı karşıya kalınacaktır. Betti, bu yaklaşımın farklı yorumlar ortaya çıkaracağını ve hangisinin doğru olduğunun bilinemeyeceğini savunur. Betti, Bu yüzden betimsel kaygıya karşı çıkarak hermeneutiğin ana görevinin “*yorumlama sırasında neyin amaç edinileceğinin ve bu görevi başarıyla ifa edebilmek için nasıl bir yol ve yöntem izleneceğinin belirlenmesi (quaestio juris) olduğunu*” (Aktay, Göka, Topçuoğlu, 1999, s. 121) ifade eder. Betti, hermeneutikle ilgili düşüncelerini, ortaya koyduğu ve savunduğu dört yasa üzerinden açıklar. Bu, ilk olarak hermeneutik nesnenin özerkliğidir. Bu da “*yazarın niyetinde içerilen standartlarla bağlantı kurulması ve kendi gelişim mantığıyla tutarlılık içerisinde anlaşılması gereken özerk anlam-dolu-biçimlerdir*” (Aktay, Göka, Topçuoğlu, 1999, s.

120). İkinci olarak, anlamın tutarlılığı ve bütünlüğü; üçüncü olarak, anlamının güncelliği ve dördüncü olarak, yorumcunun önyargılarını denetleyebilmesidir.

Gadamer Betti'nin eleştirilerine *Hakikat ve Yöntem* adlı kitabının ikinci baskısının önsözünde karşılık verir. Gadamer'e göre Betti'nin düşüncelerini dayandırdığı şekilde, Kant'ın "*quaestio juris*" ve "*quaestio facti*" ayırımını kullanmanın yararı olmadığını düşünür ve ekler: Kant, "*bilgimizin koşulları ve sınırları ile ilgili bir felsefi soruya yanıt bulmaya çalışıyordu. Yani söz konusu ettiği, yalnızca bilim ve ona uygun yaşantı biçimleri değil, insan yaşayışının ve dünyadaki tüm insan yaşantısının biçimleriydi*" (Aktay, Göka, Topçuoğlu, 1999, s. 123). Gadamer anlamının nasıl mümkün olacağı sorusunu Heidegger'in Da-sein kavramı üzerinden açıklamayı tercih eder. Anlamının, bir öznenin varolan davranış biçimi değil, kendisinin Da-sein (orada varlık) olarak orada olmasının, bir varlık olarak bulunmasının bir şekli olduğunu ileri sürerek karşılık verir. Da-sein'in varlığı, dünyada varolan tüm yaşantısını içermekte olduğundan hermeneutiğin temel kavramı anlama bu yüzden genel yapısı gereği evrensel bir nitelik taşımaktadır.

Gadamer ve Betti'nin hermeneutiğe bakışlarını farklılaştıran ana unsur, Gadamer'in "*Çalışmasını yönergesel ve yöntemsel olmaktan ziyade felsefi ve betimsel olarak*" (Aktay, Göka, Topçuoğlu, 1999, s. 124) tanımlamasında yatar.

Habermas da, Gadamer'in evrensellik ve gelenek kavramlarına karşı çıkarak, onun hermeneutik yaklaşımını eleştirir. Habermas kendi felsefi sisteminde önyargı kavramını hermeneutik içinde açıklarken, iletişim düşüncelerinin içinde eylem kavramına yer vererek, bunlara ek olarak kamusalılık üzerine düşüncelerini ortaya koymuştur. Çeşitli eleştirilere rağmen Gadamer'in hocası Martin Heidegger'in çalışmalarından etkilenerek

veya benimseyerek kurduğu kendi felsefi dnyasında hermeneutiğe farklı bir boyut getirdiği kesindir. Özet olarak Gadamer metnin ortaya koyduğu hakikat üzerine yoğunlaşmıştır. “*Bu ontolojik bakış açısında, yöntem fikrinin metnin hakikatiyle ilgili tarihsel tecrübenin biricikliğini yakalayamayacak kadar sınırlayıcı olduğunu, bu nedenle yorum sorununa bir yöntem sorunu olarak yaklaşmanın, gerçeği daha işin başında kaçırmak olduğunu iddia eder*” (Tatar, 1999, s. 9). Hocası Heidegger, felsefesini “varlık nedir?” sorusuna yanıt arayarak çalışmalarını bu yoldan şekillendirirken; Gadamer, “anlamak mümkün müdür?” sorusuna verilecek cevabı bulmaya çalışmış “*anlamanın, anlaşılan şeyin varlığına ait*” (Gadamer, 2008, s. xxxi) olduğunu söyleyerek düşüncelerini belirtmiştir. Ontolojik bir anlamı olan anlama, tarihsel bir çerçeve içinde bilinçli insanın dünyayla ilişkisini sağlamanın ana yoludur. Gadamer hermeneutik yaklaşımını epistemolojik bir temellendirmeden kaçınarak, ontolojik bağlamda açıklamıştır. Tarihsel bilincin anlamını öncelikle vurgulayan Gadamer, “*o, anlama ve yorumlamadaki hakikatin özünün ve onun görüşüne göre, insanın, tarihsel varoluşun bununla ilişkili olan, doğasının anahtarı olduğu için ilgilenir*” (West, 2008, s. 101). Gadamer’e göre bir zamanlar teolojinin ve filolojinin yardımcısı konumunda düşünölen hermeneutik, “*on dokuzuncu yüzyılda sistematik hale gelmiş ve anlam bilimlerinin (Geisteswissenschaften) temeli olmuştur*” (Gadamer, 2008, s. 231).

“Anlamak mümkün müdür?” “anlamak nasıl mümkün olabilir?” sorularından hareketle işe başlayan Gadamer, anlamanın felsefi bir problem ve aynı zamanda hermeneutik bir problem olduğunu düşünür. Yalnızca bir edebi eseri değil tüm sanat eserlerinin anlaşılmaya ihtiyaç duyduğunu söyleyen Gadamer, bu şekilde hermeneutiğin estetik bilinci aşan bir süreç olduğunu vurgular. Bu yüzden felsefi görüşünü

temellendirirken yöntemin asla hakikatin önüne geçemeyeceğini, anlamının yöntemsel olarak kullanılmayacağını ileri sürer. Gadamer hakikat ve yöntemi birbirinin karşısına koymadığı gibi, yöntemden hareketle hakikate ulaşmaya karşı çıkar. Çünkü ne yöntem hermeneutiğin hareket noktasıdır ne de hermeneutik yöntemin bir sonucudur. Diğer bir deyişle, hakikat yöntem aracılığıyla kendini açığa çıkarmaz. Anlamının evrenselliği yöntemde değil dilde açığa çıkar.

Gadamer; felsefe tarihinde hermeneutik üzerine düşüncelerini Schleiermacher ve Dilthey'dan sonra en geniş içeriğiyle *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinde açıklayarak, “anlama” olgusunu belirli kavramlar üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Bu kavramlarla varlığın kendisine ait olan anlamının mümkün olabileceği üzerinde dururken hermeneutiğin, yöntemleri kullanabileceğini ama hermeneutiğin kendisinin bir yöntem olmadığını ileri sürer.

II. BÖLÜM

EDEBİYAT VE HERMENEUTİK

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*¹¹ adlı eserinde yer alan "ben" kavramını hermeneutik bir yaklaşımla incelemeyi amaçlayan bu tezin ikinci bölümünde, ilk önce hermeneutik ve edebiyat arasındaki ilişkiye yer verilerek, hermeneutik yaklaşımın edebiyat eserlerinde anlamını nasıl ortaya çıkardığı ele alınacak, bir edebi eserde metnin anlamının mı yoksa yazarın niyetinin mi öne çıkacağı üzerinde durulacaktır. Devamında, hermeneutik yaklaşımla *Benim Adım Kırmızı* adlı roman anlaşılmasına ve yorumlanmasına çalışılacak ve tezin üçüncü bölümünde romanın ana eksenini oluşturan "ben" kavramı Betül Çotuksöken'in özgün felsefi görüşü antropontoloji (insan-varlık bilgisi) üzerinden ele alınarak açıklanacaktır. Alt bölümde "ben" kavramı özneleşen nesnelere ve kavramlar bağlamında açıklanacaktır.

2.1. *Benim Adım Kırmızı* Romanı

Tezde üzerinde durulacak roman gerçekçi ve postmodern öğeleri içeren tarihi bir anlatı olarak ele alınarak, hermeneutik bir yaklaşımla eseri anlamaya ve yorumlamaya çalışırken çıkış noktamız, yukarıda da belirttiğimiz gibi antropontolojik (insan-varlık bilgisi) nitelikli olacaktır. Romandaki insan ve eylemlerini anlamaya yönelik "ben" karakterleri açıklanırken insanın dışdünya, düşünme ve dille olan ilişkisi çerçevesinden hareket edilecek ve "ben" in mekânsal ve zamansal açılımıyla sonuçlandırılacaktır.

¹¹ Tezde *Benim Adım Kırmızı* adlı eserin, 1998, İstanbul: İletişim Yayınları, 1. baskısı kullanılacaktır.

Yazın hayatına *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982) adlı romanıyla 1979 yılında Milliyet Yayınları ve Orhan Kemal (1983) roman ödülünü alarak giren Orhan Pamuk (doğum tarihi 1952), *Sessiz Ev*¹² (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1985), *Öteki Renkler* (1999), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008) adlı romanları ve tez konusu olan *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanıyla çağdaş Türk Edebiyatında ve Dünya edebiyatında yerini almıştır. Pamuk'un ayrıca otobiyografik öğeler içeren kitabı *İstanbul Hatıralar ve Şehir* (2003), *Öteki Renkler*, *Manzaradan Parçalar ve Babamın Bavulu* adlı üç makale derlemesi ve *Saf ve Düşünceli Romancı* (2011), *Şeylerin Masumiyeti* (2012) adlı eserleri bulunmaktadır. Edebiyatımızda farklı bir yazma tarzını benimseyen Orhan Pamuk'un kitapları hakkında düşüncelerini Yıldız Ecevit şu şekilde açıklar:

Farklı biçimleri romanlarında deneyselleşen Orhan Pamuk'u da belirli bir edebiyat eğiliminin semsiyesi altında değerlendirmek olanaklı değildir. Başlangıçta geleneksel-gerçekçi romanın özellikleri doğrultusunda yazan Pamuk'un, giderek daha yoğun kullanmaya başladığı *üstkurmaca* ve *metinlerarası* öğeler göz önüne alındığında *postmodernist* bir çizgi doğrultusunda yazdığı söylenebilir. Özellikle de '*Kara Kitap*'ta yazma edimini ana motif olarak kullanması, Pamuk'ta postmodernizmin uç görüntüsüdür (Ecevit, 2004, s. 59).

Semih Gümüş de Orhan Pamuk'un romanları için, "*1980'lerden sonra yenilenen edebiyatımızda kendini önce klasik roman geleneği içinde sınayan Orhan Pamuk, sonraki*

¹² *Sessiz Ev*, Madaralı Roman Ödülü ve bu kitabın Fransa'da çıkan çevirisiyle 1992 yılında Prix de la Découverte Européenne'i (Avrupa Keşif Ödülü) alır.

yeni arayışlarını hem kaçınılmaz, hem de istençle yaptığı belli bir seçimle postmodern roman anlayışı içinde sürdürdü. Onun bu dönemin edebiyatında ilk postmodern romanları yazdığı söylenebilir ki, gitgide artan etkinliğiyle bir yol da açtı. (...) Orhan Pamuk, aslında modernist gelenekten yararlanmış, onun içinde kimliğini bulmuştu ve bugün bile bir yüzüyle modernizme dönüktür. Öbür yüzüyle de, Berna Moran'ın *Kara Kitap*'ı postmodern bir roman olarak nitelemesinden sonra, bugünün dünyasının yazarı olmayı da benimsediği için, postmodernizme daha yakın duruyor” (Gümüş, 2010, s. 109) değerlendirmesini yapar.

İlk yazdığı romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan günümüze kadar farklı roman özelliklerini deneyen Orhan Pamuk'un eserine geçmeden kısaca, genel olarak postmodernizmi¹³ tanımlayacak olursak; 1970'li yılların ikinci yarısında, sanat çevrelerinde yaygınlık kazanmaya başlayan postmodernizmin çerçevesini hâlâ net olarak çizmek güç görünmektedir. Tek bir nedene bağlanmaksızın; postmodernizm¹⁴ toplumsal, tarihsel, kültürel ve ekonomik çizgilerin kavşağında yeni bir süreç olarak ortaya çıkar. “*Postmodernizm Nedir?*” adlı kitabında Charles Jencks, postmodernizmin “*modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır*” (Antmen, 2008, s. 275) diyerek tanımlar. Bu bağlamda, postmodernizm hem bir devamlılığı hem de bir kopuşu vurgular.

Modernizmin içinde taşıdığı özgünlük kavramlarına karşı çıkan postmodernizm, tek bir sanat dalının özgünlüğü yerine, disiplinlerarası geçişi ve çoğulcu bir anlayışı temel

¹³ Sadece Orhan Pamuk postmodern yazar olarak anıldığından kısaca postmodernizme değinilmiştir. Aslında postmodernizm ayrıntılarıyla ayrı bir tez konusudur.

¹⁴ Arnold Toynbee *Bir Tarih İncelemesi* (1933) adlı eserinde modern dönemin I. Dünya Savaşıyla sona erdiğini, bundan sonraki dönemin Postmodern bir dönem olduğunu ileri sürerek bu sözcüğü ilk defa kullanır.

alır. Zamanlar, mekânlar, kişiler yan yanadır, geçmiş bugünle içiçe geçer. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında bir sanat akımı olarak mimaride, yoğun bir şekilde adını duyuran Postmodernizm devamında, sinema ve resim alanında kendini var etmiş ve ardından en kısa zaman içerisinde edebiyatla sıkı bağını kurmuş, edebiyatta yeni, belki de bir anlamda yeni diyebileceğimiz yazınsal bir süreç ortaya çıkarmıştır. Özellikle tarihle olan birlikteliğini pekiştiren postmodern edebiyat tarihi olayları, tarihsel kişileri, mekânları, zamanı ve zamansızlığı yazarın kendi kurgusal düşüncesiyle örtüştürerek, üstkurmaca tekniği ve metinlerarası ilişkiden (diyalojizm) yararlanıp esere sanatsal, politik, kültürel, toplumsal yorumlar koyarak, edebiyat-felsefe birlikteliğine bir kapı daha aralamıştır.

Disiplinlerin birbiriyle olan ilişkisinde postmodernizm disiplinlerarası sınırları ortadan kaldırmakta, edebi türler arasında belli bir kırılma yaratmaktadır. Hem içerik hem de şekil açısından ele alabileceğimiz metinleri tek bir türde okumamız artık bu noktada olanaksızlaşmaktadır. Sosyal tarih içeren öyküler ve romanlar, sorunsallaşan anlatı, tarihsel romanlar, belgesel öykücülüğün örnekleri, bilgiyi öykü olarak okumak, romanda masal, destan ve efsanelerden parçalar bulmak veya masal içinden hikâyeler yaratmak, başka yazarlara ve eserlerine gönderme yapmak bu bağlamda sayabileceğimizin birkaçıdır.

Postmodernizm kurallı, düzenli, belli bir sınırdan içinde biçimsel özellikleri olan modernizmin arkasından gelerek, bütün kuralları yıkarak, çarpıtarak kendini vareder. Kelime anlamıyla da aldığı ön ek “post” takısıyla modernin sonradan gelen anlamını taşır. Modernizmi kendi çerçevesi içinde anlamak için geriye dönüşle baktığımızda; Antikçağ, Karolenj dönemi Renaissance’ı, XII. yüzyıl Renaissance’ı ve aynı zamanda

üniversitelerin kurulması, XV. yüzyıl İtalyan Renaissance'ı, 1637 yılında Descartes'ın (1596-1650) *Yöntem Üzerine Konuşması*, “*cogito ergo sum*” üzerinde yoğunlaşan söylemi, Kant'ın (1724-1804) felsefesinin temelini oluşturan, “Ne bilebilirim?”, “ Ne yapmalıyım?”, “Ne umabilirim?”, “İnsan Nedir?”, sorularını ve elbette aklın egemenliği, bilimsel doğrular ve pozitivismi görürüz. Onsekizinci yüzyılda Aydınlanma düşüncesiyle şekillenen modernlik, rasyonel ilkeler içerisinde evrensel bir yapı sergilemiştir. Renaissance ve Reform hareketiyle başlayan modernizmin yolculuğu Aydınlanma çağında insana aklını ve özgür iradesini kullanmayı öğretir. Modernizm, siyasal, ekonomik ve kültürel anlamda daha ileriye dönük bir düşünce olmakla birlikte yazılı olmayan normatif kurallara da uyulmasını istemiş ve beklemiştir.

Yirminci yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşı, dünyada totaliter rejimlerin ivme kazanması modernizme ilişkin tepkilerin çoğalmasına ve eleştirilmesine neden olmaktadır. Suçlanan, bireyselliğiyle, yapıp ettikleriyle ön plana çıkan insandı. Postmodernizm bir anlamda modernizmin eski ve hatalı olduğunu gösterirken unuttuğu, kendisinin de modernizmin içinden doğmuş olduğuydu.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı eserinde “*yaşam ile kurmaca gerçek arasında bir geçişimlilik yaşanır. Romanın belli başlı üstkurmaca özelliklerinden biri; metnin anlatıcılarının, izleyicisine öykü anlatan meddah tutumu içinde, romanın dışındaki dünyada yaşayan okura yönelmeleridir*” (Ecevit, 2004, s. 43). Pamuk, bir stile ait kurallara uyararak roman yazmak yerine, geçişken bir yazım şeklini benimsemiş ve romanlarını bu şekilde yazmıştır. Fethi Demir, “*Benim Adım Kırmızı postmodern anlatı tekniklerini kullanmakla birlikte klasik ve modern romana ait unsurların da belirli*

olması, çoklu bakış açısına dayanan somut bir olay örgüsünün varlığı, Benim Adım Kırmızı'yı Pamuk'un postmodern romanlarından ayırıştırır" (Demir, 2011, s. 932) diyerek tek romanda farklı tekniklerin kullanıma işaret eder.

Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında "ben" kavramı üzerinden kişileştirme yaparak canlı, cansız ve dinsel varlıkları ve hattâ renkleri konuşdurarak kişilere kendi ağızlarından hayatlarını, kendi bakış açılarına göre anlattırarak yazar:

O. Pamuk'un romanlarında karakterler, içlerinde buldukları tarihsel dönemlerde 'cemaatlerinin bir parçası' olmaları beklense bile, birey olarak varolurlar. Hattâ, O. Pamuk'un romanlarında, Batılılaşma ile örtüşen modernleşme sürecinin asıl ürünü olarak vurguladığı ve anlatımını üstlendiği kendisini 'merkez' olarak gören birey(ler)in ve onların bakış açılarının ortaya çıkma sürecini, tarihsel olarak ve haliyle kurgusal düzeyde, geriye doğru taşıdığı da söylenebilir (Ertuğrul, 2003, s. 104).

Romanda herkes bir örnek anonim olmaktan sıyrılarak, canlı cansız her birey "ben" kavramı üzerinden kendi gereksinimlerine ve kendi hayata bakışlarına göre düşüncelerini okuyucuya aktarır:

Bölümlerin birinde erotizm, diğesinde etik bir söylem ağırlık kazanabilir; bir bölümde konuşmacı 'iman' ile konuşurken, diğ bölümde 'tanrı ile arası ezelden beri açık olan' şeytan sözü alabilir. Ya da bir bölümde minyatür sanatına dair incelikli bir dil estetik, tarihsel bilgiler derinlemesine verilirken, hemen sonraki bölümde bir minyatürden konuşan bir at, açık saçık sözler edebilir (Koçak, 2009, s. 159-174).

Benim Adım Kırmızı adlı eseri aşk, polisiye, tarihi roman sayılabilecek özellikleri içinde okurken, gerçek hayatta olduğu gibi sıradan ve sıra dışı olaylar içiçe geçer. Anglo-Amerikan edebiyatında yaygın olarak görülen bir veya iki karakterin bakış açıları üzerine odaklanmayan roman, minyatürlerin etrafındaki çok sayıda kişinin “ben” olma duygusu içinde varolma mücadelesini anlatır.

2.1.1. Edebiyatta Hermeneutik

Edebiyat disiplini, hem güzellik ve estetik zevki içinde taşırken, hem de çeşitli felsefi yaklaşımlarla anlama ve yorumlanma edimiyle yüz yüze kalır. Bir edebiyat eserinde yazılan bir bireyin veya bireylerin hayat karşısındaki düşüncelerinin, toplumun kültürel değerlerinin ve bireylerin gereksinimlerinin belli bir zaman ve mekânsallık içinde yazar tarafından kurguyla örtüştürülmesidir. Edebiyat metnini de diğer bilimsel metinlerden ayıran yan da bu kurgusallığıdır. *“Yazın yapıtlarıyla bağlantılı olarak kurmacayı kurmaca yapan asıl özellik de onun genel olarak uydurulmuş, kurulmuş olması değil, onun bu şekilde olanakları, (olmuş olanı değil) olabilecek olanı, olanaklılığı göstermesinde bulunsa gerek”* (Kaygı, 1995, s. 275). Yazın yapıtlarında, gerçeklik ve düşsellik arasında kurulan bu bağın, kurgusallıkla insanın kendisine ve bir başkasına sunulmasıdır ve elbette bu sunmada estetik bir yan, estetik bir kaygı vardır. Felsefi deyişle yazın metni insan tininin nesneleşmiş biçimlerinden biridir.

Bu bağlamda, yazın yapıtını da sanat olarak ele aldığımızda, sanatın neliği ve imledikleri konusuna hermeneutik bir yaklaşımla bakma gereği duyarız:

Sanat, insanın kendisini ifade etme, ortaya koyma uğraşında, gerçeklikle kurulan dönüştürücü bir etkinliktir. Sanat yoluyla gerçekliğe bakarken, insanın bakış açısı, düşünme biçimi yeniden

kurulmakta ve her sanat eseri de gerçekliğe bakış açımızı yeniden biçimlendirmektedir. Bu nedenle insanın sanatla ve sanatında gerçeklikle ilişkisi, hermeneutik anlama ve yorumlama çabasına gereksinim göstermektedir. Bu çabalar sanat kuramlarının insan ve kültür gerçekliğiyle ilişkisini olduğu kadar, seçilip incelenecek her sanat eserinin doğa ve kültür gerçekliğiyle bağınılarını anlayabilmek ve açığa çıkarabilmek açısından da büyük önem taşımaktadır (Günay, 2007, sayı. 6, felsefeekibiinternetdergisi, sonerişim11.08. 2012).

Bir edebiyat eserini hermeneutik bir yaklaşımla anlamada, sadece dilsel anlamının olması yeterli midir; yoksa anlama, içinde başka unsurları da taşır mı sorusundan hareketle, tarihin edebi eserde nerede olduğu sorusu aklımıza gelir. Zamansal süreçte tarihsel bilincin gelişmesi, Herder tarafından ortaya konulan, bir edebi eserin aynı zamanda tarihsel bir süreci de içinde barındırdığı düşüncesini öne çıkarır. Herder, sadece dinsel kitap *Tevrat*'ı değil, aynı zamanda edebi eserlerde de tarihsel bakış açısından yararlanarak anlamının mümkün olacağını ortaya koyar. Herder için her eser kendi tarihsel döneminin ruhunu taşır. Bir eseri anlamının yolu da, o eserin hangi ülkeye ait olduğu ve o ülkede konuşulan dille, kültürle bağlantılıdır. Bir edebi esere bu yoldan yaklaşıldığında eserin ortaya koyduğu dilsel malzemedен çok, amaç; yazarın ruhunu ortaya çıkarmaktır. Metnin arkasındaki gerçeği aramak, yazarın iç dünyasına nüfuz etmek şekline dönüşmektedir. Herder'in tarih bilinciyle hareket ederek bir eseri tarihsel bakış açısıyla anlama yöntemi, yazarın ruhunu anlamaya dönüşmektedir:

Herder *Tevrat* ve birçok tanınmış edebiyat eserinden yola çıkarak tarihsel bir bakış açısının anlama açısından ne gibi farklı sonuçlar doğurabileceğini ortaya koymuştur. Herder'in vardığı

sonuç her eserin ve her dönemin o güne kadar ortaya konmuş bütün kurallara rağmen kendi geçerli biçimlerini yarattığı ve bu nedenle de her dönemin, her eserin kendisi içerisinde incelenmesi gerektiğidir. Bir edebiyat yapıtını anlamının asıl yolu Herder'e göre o eserin geldiği ülkeyi, o ülkenin halkını, tarihini, dilini, düşünce dünyasını anlamaktan geçer. (Gutten-Oellers-Petersen,1976:148) Herder'in, aynı zamanda her kitabı canlı insan ruhunun bir ifadesi olarak gördüğü ve bu nedenle okurun kitaptan çok onu yazanın ruhunu okuması gerektiği şeklinde bir düşüncenin de sahibi olduğu düşünülürse (Birus, 1982: 27) daha sonra özellikle Schleiermacher ve Dilthey tarafından hermeneutik ve edebiyat ilişkisi açısından ortaya konan düşüncelerin temelini çok önceleri atılmış olduğu da görülmüş olur (Toprak, 2003, s. 102-103).

Hermeneutiğin daha sonraki filozoflarından Schleiermacher ve Dilthey, hermeneutik yaklaşımla bir edebi eseri anlamının temelini bir anlamda Herder'in düşüncelerine dayandırırılar.

Bilindiği gibi en eski yazılı edebiyat örnekleri Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia* adlı destansı eserlerdir. Edebiyatın diğer türlerinde olduğu gibi Eskiçağdan günümüze epik ve tragedya türlerinde de ele alınan insandır. İnsanın varoluşunu belirleyen kavramların edebi olarak anlatılmasıdır. Bütün bu söylemler üzerinden edebi eseri okuduğumuzda anlama ve yorumlama gerçeğiyle karşılaşırız. Çünkü okunan her eserin okuyucu tarafından anlaşılması gerekir. Her anlama da yorumu içerir. Hermeneutiğin gerçek anlamda edebiyat eserlerine uygulanışı onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşir.

Anlama üzerine düşüncelerini büyük ölçüde hocası Heidegger'in varlık kavramı üzerine yerleştiren Gadamer, anlamayı epistemolojik boyutuyla temellendiremeyeceğini

düşünür. Nasıl ki Heidegger, “Varlık nedir?” sorusunu “Varlığın Anlamı Nedir?” olarak dönüştürürse, bir anlamda Gadamer için de “anlama” varlık içre bir görünüm kazanır. Bir eş deyişle, kendini gerçekleştirme edimidir. Anlama, geçmiş ve geleceğe aracılık eden, saf şimdiye dönüştürendir ve bu da dil sayesinde olur. Çünkü dil, varlığın olma koşuludur. Bu sayede anlama gerçekleşir ve örtük olanın açığa çıkmasını sağlar. Gadamer dili bir araç olarak görmez. Varlık dile sahip olan değil, dili olduğu için, dili kullandığı için dünyada olandır.

Anlama için ontolojik bir yol izleyen Gadamer, anlamamanın Da-sein’in varoluş temelinde yattığını söyleyerek, anlama edimine, tin bilimlerinin doğa bilimlerine oranla daha yakın olduğuna işaret eder. Gadamer’in hermeneutiği anlama şekli birinci bölümde ayrıntılarıyla işlendiği üzere, önyargı, otorite, gelenek, anlamamanın ontolojik yönü, zamansal farklılıklar, tarih ve ufuk kaynaşması kavramları altında birleşir. Gadamer için anlamamanın süreci *“Bir metni anlamak isteyen hep bir taslak gerçekleştirir. O, metin içerisinde bir anlam görünmeye başlar başlamaz bütünü bir anlamını önceden ortaya atar. Böyle bir durum metnin salt belirli bir anlama dönük beklenti içerisinde okunduğu için gerçekleşmektedir”* (Ekiz, 2007, s. 119-127).

Hermeneutik tarihinde Gadamer’in anlama üzerine düşüncelerinin bir devamı olarak anılan Alımlama Estetiği Kuramı, Hans Robert Jauss (1921-1997) tarafından Konstanz Üniversitesinde verdiği dersler sırasında ortaya konur. Metin-okur arasındaki ilişkiyi yorumlamaya yönelen bu yaklaşım devinimli bir yapı içerir. *“Jauss’a göre, okurlar tarafından gerçekleştirilecek alımlamanın tarihsel, toplumsal, kültürel ve ideolojik koşulları değiştikçe, yazınsal yapının alımlanışında da değişiklik olur”* (Rifat,

2008, s.48). Yazar metinde her istediğini söyle(ye)mediğinden bırakmış olduğu boşluklar okuyucu tarafından doldurulur. Jauss için, yazarın yaşamı, daha önceki yazmış olduğu eserleri önemli değildir. Yapıt, tarihsel ve estetik oluşumuyla okurun elindedir:

Bir yazınsal yapıt, yaratıldığı dönemdeki kuşakları aşıp sonraki kuşakların okurlarına da ulaşabiliyorsa, bu, yapısının ya da biçiminin başka zamanlardaki okur kuşaklarına da seslendiğini gösterir. Böylece geçmişte yaratılmış bir yapıt ile bugün var olan bir okur arasında karşılıklı ilişki, bir etkileşim kurulmuş olur. Dolayısıyla, işin içine hem yapıtın kendi ufku hem de bu ufku çözümlenmeye girişen okurların dünyayı alımlama biçimleri (bunları belirleyen de toplum ve kültürdür) girmiş olur. Yapıtın yorum bekleyen ufku ile okurun kendi dünyasının ufku arasındaki kaynaşma sonucu ortaya yeni anlamlar çıkar (Rifat, 2008, s. 48).

Konstanz Okulu olarak bilinen bu ekolün bir diğer önemli temsilcisi de Wolfgang Iser'dir. Iser'in "etki estetiği" adını verdiği yaklaşımı bu kuramın içinde yer alır. Iser'e göre, "*edebi eser sanatsal ve estetik olmak üzere iki kutuptan oluşmaktadır. Sanatsal kutup yazarın oluşturduğu metinden, estetik kutup ise okurun somutlamalarından oluşmaktadır*" (Iser, 1990: 38). Onun etki estetiği (*Wirkungsästhetik*) anlayışına göre metinde anlamı oluşturacak olan okurudur" (Ekiz, 2007, s.123). Iser'e göre okur, kurgusal metin içerisinde yer alan boşlukları kendine göre doldurmaktadır. "*Anlam, sanıldığı gibi, metinde oluşmuş ve bütünleşmiş bir şekilde yatmaz, yalnızca gücül halde vardır ve ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır ve bütünleşir*" (Moran, 1988, s. 206). Iser için okuma edimini gerçekleştirmek demek, metnin içinde yer alan örtük varoluşları ortaya çıkarmaktır. "*Bu belirsizliği, bu kapalılığı ortaya çıkaracak olan da, metin ile okur arasındaki ilişkidir*" (Rifat, 2008, s. 44).

Alımlama estetiği kuramına göre boşluk doldurarak anlamlandırmayı, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda, nakkaşhanedeki nakkaş Leylek'in bir diğer nakkaş Kelebek için söylediği şu cümle üzerinden örnekleyebiliriz: “(...) *kıskançlıktan çok çekmiş gözü yaşlı tombul oğlan havalalarına bürünmüş kuş beyinli Kelebek'in gözlerinin içine bakarak. Gözleri hala çocuk gibi güzel olan kelebeğimiz, çıraklığında da çok duygulu, enfes tenli bir güzeldi*” (Pamuk, 1998, s.421).¹⁵ Bir erkeğin başka bir erkeğin teninin güzelliğini iç geçirerek övmesinin altındaki örtük gerçeği okur olarak anlamlandırabiliriz. Nakkaş Zeytin'in yanlış bir çizimi karşısında üstadından yediği dayağı Kara'ya “*Herkesin önünde azarlayarak koluma cetveller vurdu diye kırılmış gururumla gece yatağında ağladığım gecenin sabahı, kollarımı öyle bir aşkla öperdi ki bir gün efsane bir nakkaş olacağıma aşkla inanırdım*” (A.g.e., s. 430) diyerek anlatır. Genç çırağın körpe tenini aşkla öpen üstadı için okur, boşlukları doldurduğunda hiç bahsedilmese de, örtük olarak yazılan cümlelerden, iki erkek arasında tensel birliktelik olduğunu da anlayabilir. Okurun, bu boşluk doldurarak anlamlandırması bir bakıma estetik bir zevk yaratır. Her okuyucu açısından bu boşluk doldurma farklılık yaratacak mıdır? Alımlama estetiği kuramı her okuyucuya sonsuz bir anlama yetkisi ve çeşitliliği vermemektedir. “*Okur her ne kadar boş alanları kendi doldurup metnin anlamını bütünleştirecekse de, bunu yaparken başıboş bırakılmış değildir. Yazarın verdiği ipuçlarından yararlanarak metindeki göstergelerin doğrultusunda, bütüne uyacak biçimde doldurur boş alanları. Böyle olunca da okurlar belli bir sınırlamanın içinde kalmak koşulu ile metnin anlamını tamamlarlar*” (Moran, 1988, s. 209).

¹⁵ Bundan sonra *Benim Adım Kırmızı* 'dan yapılan alıntılarda A.g.e., olarak sayfa numarası bildirilecektir.

Edebiyatta metnin anlamının ortaya çıkmasını sağlayan bir başka yaklaşım da metinlerarasılıktır. Metinlerarasılık, Rus dil kuramcısı Mihail Mihailoviç Bahtin (1895-1975) tarafından edebiyat eleştirisine kazandırılmış olup, edebiyatta bir metnin başka metinlerle olan ilişkisi üzerine kurulmuştur.

Kültürü insan belleğini oluşturan bir söylemler birleşimi, toplamı olarak değerlendiren Bahtin'in yaklaşımının en ilgi çekici ve Batı'daki eleştirmenler ile göstergebilimcileri en çok etkileyen yönlerinden biri; yazınsal metinleri yorumlamada başvurduğu diyalojizm (Rusça'da dialogisatsya) kavramıdır. 1960'lı yıllarda özellikle J. Kristeva'nın yorumuyla metinlerarası ilişkiler ya da metinlerarasılık (Fr.Intertextualité) kavramıyla karşılanan diyalojizm, insanlararası bir etkileşim ve söyleşim olgusunun, gerçeğinin var olduğunu belirtir" (Rifat, 2008, s. 15).

Bahtin için roman metinlerarasılığın gerçekleştiği en uygun edebiyat türüdür. İlk başlarda, metinlerin içerisinde alıntılanan metin veya metinler tırnak işareti arasında gösterilirken, postmodernizmle birlikte metnin genel akışı içinde yer alarak, tırnak işaretiyle gösterilmez olmuşlardır. Bu alıntı metinler, okuru anlam üretmeye yönlendirirken diğer taraftan da okuyucuyu metnin içine çekerek kendi anlamını, kurgusunu yaratmasını ister. Yazar, metninde bu alıntılamaı açık şekilde yapacağı gibi örtük olarak da belirtebilir. Okuyucu örtük olan anlamı bulmak için üretmeye yönelecek ve bu sayede metin çokanlamlı olacaktır. Akşit Göktürk *Sözün Ötesi* adlı kitabında "*bir yapıtın anlamını 'anlamak' edimi, yorumbilgisinin ana sorunudur. Yorumbilgisi anlamının, özellikle de metinleri anlamının bilgisidir*" (Aktaran, Ekiz, 2007, s. 125) diyerek anlamının önemini vurgular. *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda da Kara'nın Şeküre'ye olan aşkı Hüsrev ile Şirin'in aşkını gösteren minyatür üzerinden eşleştirilerek

aktarılır. Kara, kendi yaptığı minyatürde Şeküre'yi mavi, kendini kırmızı olarak çizer. Resimlerin altına da adlarını yazar. Uzun zaman, o resmi babasının ve kocasının bulmasından korkan Şeküre, adları nakış mürekkebiyle çiçeğe çevirir. Yıllar sonra İstanbul'a dönen Kara'ya mektupla birlikte nakış iade etse de yıllarca saklamıştır. Şeküre Şirin'in aşkı gibi Kara'ya âşık olmayacağını bilse de resme geçmiş olmak, genç kız olarak onun gururunu okşamıştır:

Herkesin bildiği Hüsrev ile Şirin'in hikâyesinde bir an vardır, Kara ile ben çok konuşmuştuk bunu. Hüsrev ile Şirin'i birbirlerine âşık etmeye niyetlidir Şapur. Bir gün, Şirin nedimeleriyle birlikte kır gezintisine çıktığında, altlarında oturup dinlendikleri ağaçlardan birinin dalına Şapur gizlice Hüsrev'in resmini asar. Şirin yakışıklı Hüsrev'in o güzel bahçenin bir ağacına asılı resmini görünce âşık olur ona. Bu anı, nakkaşların dediği gibi bu meclisi, Şirin'in Hüsrev'in dala asılı resmine hayranlık ve şaşkınlıkla bakışını gösterir çok resim yapılmıştır. Kara babamla çalışırken pek çok kere görüp bir iki kere de baka baka istinsah etmişti bu resmi tam aynısı gibi. Sonra bana âşık olunca bir kere de kendi için yeniden yapmış. Ama resimdeki Hüsrev ile Şirin'in yerine kendisiyle beni, Kara ile Şeküre'yi resmetmiş (Pamuk, 1998, s.51).

Kara Şeküre'ye olan aşkını Hüsrev ile Şirin'in minyatürü üzerinden anlatır. Şeküre'ye aynı nakış işleyerek dile getirmek istediği, aşkının büyüklüğüdür. Hüsrev'in güçlü aşkı gibi, Hüsrev'in Şirin'i sevdiği gibi Şeküre'yi sevmiştir, sevmektedir. Bu sevgi romanda hiçbir zaman seni, Hüsrev'in Şirin'i sevdiği gibi sevdim diyerek açıklanmaz. Romandan örneklediğimiz bu bölümde metinlerarası gönderme bir metne değil, sanat eserine nakşa yapılmıştır. *“Bahtin söylemlerin ya da metinlerin tarihsel, toplumsal, kültürel geçmişleri ve çevreleriyle birlikte ele alınması gerektiğine inanır. Böylece bir*

(...) *Kurmaca metnin gerçeklikle ilişkisi hem kendinden önceki metinlerle hem de bu metni okuyanların ya da dinleyenlerin yaratacakları metinlerle “çoksesli” bir ilişki içinde bulunduğunu belirtir*” (Rifat, 2008, s. 16).

Roman kahramanları kurgusal dünyanın varolan kişileri olup gerçek hayatta karşılıkları yoktur. Bu kurgusal dünyanın kahramanları metinde inançları, aşkları, gelenekleri, âdetleri, inançlarıyla varedilir ve bu yüzden *“Kurmaca metin dış dünyayı yansıtan bir kopya olmadığı için gerçeklikle ilişkisi, metin dışı tarihsel, toplumsal, kültürel öğelerde aranmalıdır. (...) Kurmaca metnin gerçeklikle ilişkisi ideoloji yönündendir”* (Moran, 1988, s. 206). *Benim Adım Kırmızı* adlı eser, Doğu ve Batı resmi arasındaki varoluş farklılığını nakkaşhanede çalışan nakkaş ve tezhip ustaları üzerinden somutlaştırarak biçimsel olarak dile getirir. Bu biçimsel dile geliş, edebiyatın varlık temelini oluşturan dilin estetik bir kaygı taşıma güdüsünü de kendinde var etmesidir. Edebiyatta dille ortaya çıkan bu varoluş okumayla bir birliktelik kazanmaktadır. Gadamer’in de belirttiği gibi *“okuma tam anlamıyla zihin içi bir süreçtir”* (Gadamer, 2008, s. 224). Gadamer *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinin *Edebiyatın Sınırboyu Pozisyonu* adlı bölümünde edebiyatla ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirir. *“Edebiyatın tabii olduğu yegâne şart/durum dille tevarüs edilmesi ve okunarak sürdürülmesidir. (...) Edebiyat, yani yazılı söz, ontolojik değerine yabancılaşmış gibidir. Bunun- yalnızca bunu hak eden ünlü kitaplar için değil-herkesin kitabı olan kitaplar ve hiç kimsenin kitabı olmayan kitaplar için de geçerli olduğu söylenebilir”* (Gadamer, 2008, s. 224-225).

Gadamer hermeneutiğın felsefi anlamını aydınlatmak için “edebiyat nedir?” ve “edebiyat, felsefe için ne anlam ifade eder?” sorusunu sorar ve çalışmalarından şu şekilde örnekler verir:

Bir-şeyi-bir-şey-olarak-Anlamanın (Etwas-als-etwas-Verstehen) ve kendini-bir-şeyde-Anlamanın (Sich-an-etwas-Werstehen) hermenötik boyutunu, -biz olduğumuz bu asal gelecekçilik-, sayesinde yaşadığımız -Bloch buna umut ilkesi diyordu- taslağın karakterini belirli bir yönde daha da geliştirdim. Bir soruya cevap olarak ne anlıyorsak sadece onu anladığımızın basit görüşünden hareket ettim. Bu değersiz tespitin ana fikri aslında soruya cevap vermeden, ya da bir cevap olarak onu anlayabilmeden önce, bir soruyu ilkin anlamış olmamızda yatmaktadır. (...) Böylece soru ve cevap süreci, insan iletişiminin temel yapısını, diyalogun temel kurallarını gösterir, ki bu da insani anlamamanın asıl olgusudur (Gadamer, Kuhn, Nietzsche, 2002, s. 18) .

Gadamer bir edebiyat eserine bakışını “*her nasıl olursa olsun, sanat ile bilimin buluştukları yerde ikamet etmesi de tesadüfi değildir*” (Gadamer, 2008, s. 239) diyerek belirtir. Yazılı metnin varlığının eşsiz bir yapı ve mukayese edilemez olduğunu söyleyen Gadamer için, metnin anlamı özel bir yapı içerir:

Yazı ve onun parçası durumundaki şey-edebiyat- çok yabancı ortama giren zihnin anlaşılabilirliğidir. Hiçbir şey yazı kadar zihnin saf izi değildir, fakat aynı şekilde hiçbir şey anlayın zihne bu ölçüde muhtaç da değildir. Yazının verilerinin çözülerek yorumlanması sırasında bir mucize gerçekleşir: yabancı ve ölü bir şeyin şimdiye ve bilinmişliğe dönüşümünün toplamıdır. Bu, geçmişten bize gelen başka hiçbir şeye benzemez. Geçmiş hayatın bakiyesi- geçmişte kalan binalar, aletler, mezar içi kalıntıları-zamanın onları sağa sola savuran fırtınalarıyla harap durumdadır; oysa yazılı gelenek bir kez şifresi çözülerek okundu mu, sanki bugüne aitmişçesine bizimle konuşacak ölçüde saf zihindir (Gadamer, 2004, s. 153-160).

Gadamer'in bu sözleri, edebi metni, yazının dille olan bağlantısı çerçevesinde zamanüstü bir boyut kazandırır ve bunu öne çıkarır. Yazılı bir metni okuyan kişi geçmişe tanıklık eder ve onu “saf şimdiye”(Gadamer, 2008, s. 230) dönüştürür. İnsan ve yazılı metin arasında özel bir ilişki ortaya çıkar. Nermi Uygur *İnsan Açısından Edebiyat* adlı eserinde edebiyat-insan arasında yer alan özel ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Edebiyat yapıtının yöneldiği ortam da insan ortamıdır: insan içindir edebiyat; insandır edebiyat yapıtını okuyan, anlayan, verimlendiren; insana sunulmuştur edebiyat, insandır edebiyatı değerlendiren. Bu da kimsenin gözünden kaçmayan bir olgu. Nitekim **insancı-humanist** edebiyat öğretileri, edebiyat yaratılarının hem neden hem de etki yönünden insanı koşul tutmasından pekiştirilir kanıtlarını. Bense başka bir özelliğe dikkat çekmek istiyorum: Türü, konusu, değeri ne olursa olsun her edebiyat yapıtı insan açısından yazılmıştır; bu, doğrudan doğruya yazının kendisine sinmiştir, yazar ile okuyucuyu hesaba katmaksızın yazının kendisinde gösterilebilir, böylesine bir özellikle bezenmemiş hiçbir edebiyat yapıtı yoktur (Uygur, 1969, s. 12).

Uygur'un düşünce yolundan hareket ettiğimizde edebiyat, insanın insan için yarattığı¹⁶, ürettiği bir olgudur. İnsan içindir edebiyat. Sinema salonunda bir film seyreden veya bir tiyatro sahnesinde oyun izlemeye giden insanla, evinde koltuğuna oturarak okuduğu romanın hikâyesinin kahramanıyla özdeşleşen, kendini romanın sayfaları arasında bulan “saf şimdi” ye dönüştüren insan aynı değildir. Edebiyat kadar insanın içine işleyen, duygusallığını ortaya çıkaran bir başka sanat yapıtı yoktur. Nermi Uygur da *İnsan Açısından Edebiyat* adlı kitabında edebiyatın varlıkça yapısı üzerinde dururken,

¹⁶ Burada ilk sanat sayılan ölümler için yapılan resim ve oymalar değil, günümüz sanatı vurgulanmaktadır.

unutulan bir yanını, insan için oluşunu ortaya koyarak, bu ortaya koyuşu ontolojik olarak açıklamaya çalışır. En önemli vurguyu da edebiyat ve bilim yazısı arasındaki farkı ortaya koyarak yapar. Bir yazın eserini edebiyat yapan şey insanın duyguyla, duygusallıkla, sevgiyle, hüznle, değerlerle kurduğu bağıdır ve bu bağın insana sunulmasıdır diyerek düşüncelerini özetler:

Çok-düzeyle bir uzaydır edebiyat. Örneklerimizi ne denli geniş tutarsak tutalım gene de bir köşeciğinde kalırız bu uzayın. Sonsuz sayıda biricik yapıtlarla bezenmiştir bu uzay. Hem nicelik hem de nitelikçe algıya sığmaz (...) Edebiyat-olmayan yapıtlara, özellikle bilimsel yapıtlara ortak doku, bu yazılarda tüm insan kişiliğinin salt bilen-özneye indirgenmiş olmasıdır. Edebiyat yazılarında, yazının konuşucusu, anlatıcısı kim olursa olsun, yazının söylediğini kim söylerse söylesin, bu söylediğine tüm damgasını vurmuştur insan” (Uygur, 1969, s. 23-24).

Uygur, o çok-düzeyle uzaydır edebiyat derken edebiyatın, “biricik” olma özelliğinden de bahseder:

Herçeşit değerce yargılama ötesinde elealındıkça: <<bir>>, <<bir tek>>, <<bir ikincisi olmayan>> anlamına gelir Türkçede <<biricik>>. Varlık yönünden biriciktir edebiyat ürünü. Hangisinden sözederek edelim, bir tek <<şeyi>>, gerçekte **tek bir yapıtı** göz önünde bulundururuz.(...) Orhan Veli'nin tek bir <<Sere Serpe>> si var. Oysa bu şiiri bilenlerin belki de hepsi başka bir kitapta, belli bir kitaplıkta belli bir yer tutan belli bir kitapta okudular bu şiiri. Gene de tekdir <<Sere Serpe>> şiir olarak (Uygur, 1969, s. 27) .

Yazın yapıtını anlamada bilgi verip vermemesi konusu da çeşitli tartışmaları beraberinde getirmiş, farklı görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Edebiyatın

varlıkça yapısını incelediğimizde bir yazın yapıtını anlamaya çalışırken onun içerdığı, okuyucuya aktardığı bilgilerin doğruluğu önem taşır mı? Orhan Pamuk Geniş Zaman¹⁷ adlı televizyon programında Masumiyet Müzesi'nin açılışı hakkında konuşurken, tarihi romanlarının yazılma süreçlerini ve özellikle *Benim Adım Kırmızı* adlı romanının yazılış aşamalarından bahseder:

Tarihi roman yazarken tereke defterlerinden yararlandım. Tereke defterlerinde tek tek evdeki her eşyanın dökümü vardır. Köhne bir kaban, var diye, yazar. Anlarsınız ki o evde fareler vardır. Yazarın hayal gücü işte burada devreye girer. Veya bir köhne cezve yazılıdır. Ben oradan o evde kahvenin nasıl pişirildiğini, kahvenin nereden alındığını kurgularım. *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda Şeküre'nin mutfağına alınan malzemelerin nereden alındığına kadar hayal etmişimdir, araştırmışım (Pamuk, 2012, a).

Böylece, onaltıncı yüzyılda sıradan bir İstanbul evinde nelerin piştiği, malzemelerin nereden alındığı, nasıl pişirildiği araştırılmıştır. *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda nesnel harita ve edebi harita örtüşerek, gerçekçi bir üslupla onaltıncı yüzyıl İstanbul'u yansıtır. Doğu illerinden İstanbul'a dönen Kara, Enişte Efendi'nin taşındığı evin iki katlı bir ev olduğunu anlatır. Pamuk, iki katlı evler hakkında da şu bilgileri verir:

Özellikle İngilizlerin 16.yy'ın başında İstanbul'u anlattıkları seyahatnamelerden şunları öğrendim: İki katlı ev az, ahşap ev bugün hayal ettiğimizden daha az, sokaklar dar, damlar kiremitli. Bütün bu ayrıntıları üç dört gün araştırma yaptığım British Museum'daki seyahatnamelerden okudum; fakat beni dönem atmosferine hazırlayan bu ayrıntıların kitabıma

¹⁷ Haber Türk, 02.05.2012, Geniş Zaman, Orhan Pamuk-Cem Erciyes-Ayşe Hür söyleşisi

girmiş olanı azdır. İki katlı evin yeni yeni başladığını, bir zenginlik belirtisi olduğunu bu tür okumalardan öğrendim (Pamuk, 1999, b).

O dönem İstanbul’da iki katlı evlerin yeni yeni olmaya başladığını araştıran yazar bu değişime romanında da yer verir. Tıpkı o zaman da evlerin pencereleri olup, camları olmadığını yansıtıldığı üzere, pencerelerde sadece kepenk vardır.

Yazın yapıtının verdiği bilgilerin doğruluğu önemli midir? Bir okuyucu romanı okuyup anlamaya çalışırken en ince satır aralarındaki yazılan bilgilerin doğruluğunu bularak mı romanı anlar? *“Bir yazın yapıtında, o sanki bir tarihsel belgeymiş gibi hazır “bilgi” alınmaya çalışıldığında, bu durumda onun yazın yapıtı olarak görülmüş olmadığı açıktır”* (Kaygı, 1995, s. 8). *Benim Adım Kırmızı* adlı romandan örneklediğimiz bilgileri bilmeyen biri olarak romanı okuduğumuzda, romanda adı geçen Enişte Efendi’nin evinin eşyalarından oldukça varlıklı olduğunu, ayrı bir çalışma odasının olduğundan kitaplara, resme ve nakşa meraklı biri olduğunu anlarız. Yeni aldıkları iki katlı eve taşınmış olmaları, onların maddi durumlarının belli bir süreçte artma gösterdiğini, daha rahat yaşama olanaklarına kavuşmuş olduklarını düşündürür. Bir varlık olarak toplumla olan ilişkisinde belirli bir mevkiye sahip olduğunu anlarız. Evine gelip-giden çizim yapan nakkaşlardan onun, belli bir düşünce hâlesinin içinde olduğunu ve yanına gelen bu nakkaşlarla bu düşünce sistemini paylaştığını düşünürüz. Okuyucu veya yorumcu için amaç, romanın varlıkça gerçekliğinde yatan insan-insan, insan-dil ve insan-dışdünya arasındaki ilişkileri çözümlenektir. *“Wolfgang Iser, yazın metninin ayırıcı özelliğini belirlemeye çalıştığı kuramsal düşüncelerini dile getirirken, yazın metninin ayırıcı*

özelliğini, onun 'konu edindiği nesneyi kendi oluşturan metin' olduğunu; 'yazınsal metinlerde' 'metnin nesneyi doğru mu yanlış mı sunduğunu' denetleme olanağı bulunmadığını 'göstermektedir' (Kaygı, 1995, s. 21). Abdullah Kaygı *Varlık ve Edebiyat* adlı çalışmasında Iser'in görüşlerini James Joyce'un *Ulysses* adlı romanından örneklendirir:

Ulysses için konuşurken bu romandaki 'örüntülerin' (patterns) okura 'günlük yaşam durumlarını ve çeşitliliğini sunduğunu,' 'örüntüler'in günlük yaşamın deneyimlenebilmesi (experience) için geçici öğeler olduklarını,' 'günlük yaşamın sürekli değişen imgelerini (pictures) uyandıran örüntüler' olduklarını söylemektedir. Bu düşüncelerini anlattığı kitabının Almanca versiyonunda, Ulysses'deki 'yapılar'dan söz ederken şöyle demektedir Iser: 'Roman, bu, günlük yaşamın (Alltag) yeniden sunumu olmayı önesürecek herhangi tek bir imge (Bild) sunmaz (entwerfen)'. Bunun yerine o yapılar sunar (...) Bu şekilde, yapılar, temsil edilen günlük yaşamın (Alltag) öğrenilebilmesi (erfahrbar wird) için geçici bütünlüklerdir ve bu nedenle zorunludurlar" (Kaygı, 1995, s. 23).

Iser, *Ulysses*'ten bahsederken "bir anda aydınlanan hayat hakikatinin dolaysız keşfedilmesinden" (Kaygı, 1995, s. 23) söz eder. *Romanın aslında gerçekliğin kendini sunmadığını fakat daha çok, gerçekliğin ne olduğu ve nasıl öğrenilebileceği (erfahren werden kann) konusunda bir fikir (ing.idea) üretmeyi amaçladığını söyleyen Iser'e katılmamak mümkün değildir"* (Kaygı, 1995, s. 23). Iser'ın yaptığı açıklamalardan yola çıkarak *Ulysses* adlı romanda olduğu gibi *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda da gerçekliğin insanla ilgili olduğunu görürüz. İnsanın, hayatın günlük pratikleri karşısındaki tutumları, arzuları, hevesleri, resimde uygulanmaya çalışılan yeniliğe karşı takındıkları

tavırları anlatılır. Bir eş deyişle, insanın dışdünya-düşünme-dil ilişkisinin altında yatan hakikati bize aktardığını fark ederiz. Çocuk denilecek yaşta nakkaşhaneye verilerek orada başnakkaşın manevi emri altında hayatlarını, boyalara ve çizime adayan nakkaşların sabırla, itaatle, hep başnakkaş olacakları günü hayal ederek, bekleyerek bir ömür geçirişlerini anlarız. Çünkü Osmanlı İmparatorluğunda her şey “dini devlet” içindir. Çocuklar bu terbiye ve düşünce sistemiyle eğitilirler. Bizim romanı anlamamıza yardımcı olan, yaptıkları minyatüre imzalarını koyamayan, üslup yaratamayan nakkaşların örtük varlığıdır. Nakkaşların hayatındaki gerçekliğin ne olduğunu, bu gerçekliği nasıl öğrenebileceğimizi anlarız. Romanın satır aralarında ortaya çıkan çocuk nakkaşların büyürken hayatla olan hakikatidir. Bu hakikatin dil ve dünya arasındaki sınırlarıdır.

Tarihi roman özelliklerini de taşıyan *Benim Adım Kırmızı*'yı okuyan kişi romanı anlama ve yorumlamaya çalışırken tarihle buluşur, tarihte varolan ve hâlâ devam eden kavramlar üzerine düşünür. “*Bunun için (dilsel) sanat yapıtı (Ποίησης) tarih yapıtına oranla daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir. Çünkü (dilsel) sanat yapıtı, daha çok genel olanı (καόλον) tarihsel tek olanı anlatır*” (Kaygı, 1995, s. 36). *Benim Adım Kırmızı* adlı roman kişileri, olayları, ilişkileri, değerler ve gereksinimler arasındaki değişimi, mutlak itaatin çirakların gözünden ne anlama geldiğini, Doğu-Batı resmi arasındaki farkı, bir toplumda değişime öncü olanlar ve çekimser kalan insanların karşılaştıkları durumları ortaya koyar:

Tarih ile ‘tarihsel kurmaca’yı karşılaştırırken: ‘Tarihsel bir olayın kurulması tarihsel imgelemin anlatsal atkıdır. Onu tarihsel kurmacadan ayıran şey, tarihçilerin olayları yeniden canlandırılmaması, daha çok onları yeniden yorumlamasıdır (reconstructs). Diyen çağdaş bir düşünür ise, tarihçinin görevi ile yazarın görevini şöyle ayırır’: ‘Tarihçi ve yazar/şair (poet)

aynı görevle karşı karşıyadır-geçmiş insan eylemlerini yeniden kurmak (reconstruction). Fakat, tarihçi bir olayda (event) ne gerçekleştiğini (happened) betimlemeye (delineate) ve olaya katılanlar hakkında düşünmeye giriştiği halde, yazar/şair (poet) insan eyleminin evrensel çekirdeğini açığa çıkarmak (reveal) amacıyla gerçekleşmiş gibi olan (as if had happened) bir durum yaratır. Yazar/şair (poet) bir durumu (betimlemez) yaratır, (bu öyle bir durumdur ki) sanki insan eyleminin evrensel çekirdeğini açığa çıkarmak amacıyla meydana gelmiş gibidir' (Kaygı, 1995, s. 37).

İnsan yaşadığı zaman ve mekânı kelimeler ve kavramlara dönüştürerek kültür adını verdiği ikinci bir dünya yaratır. Yarattığı bu ikinci dünya insanın-insanla, dille, düşünmeyle olan ilişkisini de ortaya çıkarır. Gerçek ve doğru nerededir? İnsan neyin ölçüsüdür? Bilginin, doğrunun (ki hangi doğru, kime göre), erdemin, gerçeğin mi ölçüsüdür insan? *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı vareden öykülerin içinde anlam nerededir? Bütün öyküler de mi, öyküleri birbirine bağlayan boşluklarda mı? Kara Çelebinin âşk hikâyesinde mi? Kıyamet gününü resmetmek isteyen nakkaş Leylek'in arzusunda mı? Bakara Suresini resmetmek isteyen Zeytin'in örtük düşüncelerinde mi, yoksa körle görenin bir olmadığını nakşetmek isteyen Kelebek'in düşlerini anlatan metinlerarası öykülerde mi? Alt bölümlerde romanı anlama antropoloji (insan-varlık bilgisi) üzerinden ele alınarak, insanın -"ben"-in- dışdünya, düşünme ve dille olan ilişki üzerinden anlamaya çalışılacaktır.

2.1.2. Hermeneutik Açıdan Yazarın Niyeti, Metnin Anlamı

Yazar, hayalgücünü dilsel malzemeye biçimleştirerek kurgular ve yazılı bir eser olarak okuyucuya sunar. Okuyucu da kendi hayalgücünün sınırları içerisinde yazılı metni

anlamaya çalışır. Okuyucunun hayalgücü yazarın “ima ettiği şey”le metin üzerinde buluşur veya buluşmaz. Bu yazar-okuyucu niyetinin örtüşmemesi de bizi yol ayırımına getirir. Bir yazılı metinde yazarın niyeti nedir? Metnin anlamı bize neyi çağırır?

Schleiermacher’ın hermeneutik görüşünde yer alan gramatik ve psikolojik yöntem birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Schleiermacher için hermeneutik, anlama sanatıdır. Gramatik anlama, metnin yazıldığı zamana göre kullanılan dilin özelliklerini ve yazının kompozisyonunu belirlerken, psikolojik anlama dilin kullanımıyla bağlantılı üslup ve içerik özelliklerini ortaya çıkarır; başka bir deyişle, tamamen bireyselliği ön plana alır. Schleiermacher hermeneutiğinde metni anlamak için yorumcu metinden yola çıkarak, yazarın bu metni yazmaktaki niyetine ulaşır. Yazarın niyetine ulaşmak için sezgisel bir yol izleyerek bir anlamda yazarın çıkış noktasını tahmin eder.

Schleiermacher hermeneutiğinde gerek psikolojik gerekse gramatik yöntem yoluyla bir edebi esere yaklaşarak anlama ve yorumlama, yazar ve yorumcu arasında varolan her türlü uzaklığın ortadan kaldırılmasını sağlar. Bütün bunlara rağmen, yazar metnin önünde gene de öncelikli bir konuma sahip değildir. Yorumcunun hermeneutiğin temel kurallarına uyarak meydana getirdiği yorum her şeyden öncedir. Çünkü burada asıl olan ne yazar ne yorumcudur, önemli olan yöntemin kendisinin kullanılmış olmasıdır. Uygulanan yöntem yorumcu için yeterlidir ve adım adım metnin anlamı çözümlenebilir. Bunun sonucunda yorumcu, yazarın ilk başlarda kendisine vermiş olduğu anlamı aşabilir. Schleiermacher’ın hermeneutik yaklaşımında ortaya koyduğu bu yöntem üzerinden hareket eden yorumcu, gramatik ve psikolojik anlama üzerinden metni yeniden

oluşturmakta, varetmektedir. Yazarla ortak tin dünyasına sahip olduğu düşünülen yorumcu, bir anlamda bu yetkiye sahip olandır.

Schleiermacher'ın hermeneutik için düşündüğü yöntemden nesnel bir yorumlamaya ulaşmak mümkün görünmemektedir. Yorumcu çıkış noktasını yazar ve onun bilinç ve tin dünyasından hareketle çözümlenmeye çalışır ve yazarla kurduğu sezgisellik “doğa bilimlerindeki ‘somut’ kesinliğin karşısına konur” (Toprak, 2003 s. 111).

Schleiermacher'ın hermeneutik yönteminden hareketle *Benim Adım Kırmızı* adlı romana baktığımızda ilk olarak romanın dilini -gramatik yöntem- çözümlenmemiz gerekmektedir. Bugün artık unutulmuş, Türkçenin neredeyse kullanılmayan deyimleri romanda oldukça sıklıkla kullanılır. Pamuk, önce söz vardı¹⁸ dercesine romanlarında sözü yazıyla buluşturur. “Alı al moru mor cariye Hayriye” (Pamuk, 1998, s. 1 51), “beni bir kaşık suda boğmasınlar” (A.g.e., s. 410), “eli çabuk cellâtların” (A.g.e., s. 284) örneklerinde olduğu gibi deyimler sayfalarda yerini alır. Gene artık yazın dünyasından çekilmeye yüz tutmuş pekiştirme sıfatları Pamuk'un eserinde özel bir yer tutmuştur. “ince, ipince servilerin” (A.g.e., s. 284) , “pencereleri kapkara tahtayla” (A.g.e., s. 24) örneklerin olduğu gibi. Yazar ayrıca romanında, Osmanlı dönemi sosyal hayatını imleyen sözcüklere yer vererek saf, yalın bir Türkçe yerine Osmanlıca-Türkçe sözcüklerle romanını yazar. Bunlardan bir kaçını örneklersek “vefat”, “vakar”, “melun”, “istinsah” dır. Romanda dilin kullanımı dönemi yansıtan sözcüklerle bağlantılı olarak ağır ve ağdalıdır.

¹⁸ *Yeni Ahit*'te *Yuhanna İncil*'inin ilk sözü olan “Önce Söz Vardı” kelamın Tanrı'sına bir göndermedir.

İkinci olarak edebi eseri psikolojik olarak çözümlemeye, önce yazarın tarihsel ve sosyal çevresi hakkında bilgi edinmemiz gerekir. Yorumlama aşamasında ise, edebi eserde konunun ortaya çıkarılarak başlangıç ve bitişi arasındaki örgüsel hikâyenin uyumunu yakalamak zorunda kalırız. Yazarın sosyal çevresini, hayatını, arzularını, sevinçlerini, üzüntülerini tam olarak bilmemiz mümkün müdür? Bütün bunların ne kadarını bilebiliriz, bu bildiklerimizin, öğrendiklerimizin ne kadarı doğrudur? Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* üzerine yazılan tüm yazıları incelediğimizde kim, yazarın sabrının nakkaşın sabrıyla örtüştüğünü bilebilmiştir? Önemli olan yıllar sonra bir rafta kabı yırtılmış ve yazarı belirsiz olarak bulunan bir kitabın kendisinin okuyanlara ne diyeceğidir; kimin, neden, hangi istekleri doğrultusunda eseri kaleme aldığı değil.

Schleiermecher'den sonra hermeneutiği tin bilimlerinin bir yöntemi haline getirmeye çalışan Dilthey ise, yazar ve metin arasında bir bağlantı kurarak anlamın ortaya çıkmasına yardımcı olur:

Dilthey'a göre edebiyat ve şiir sanatı yaşamın yansıtılış şekillerindedir ve hatta bu yansıtılış şekilleri içinde en önemlileridir. Bir edebiyat yapıtının, bir şiirin yansıttığı yaşam, tabii ki doğal yaşam değil, psişik enerjinin tinsel/kültürel formlar içinde dışa vurulduğu tinsel yaşamdır. Bir edebiyat yapıtı, ait olduğu dönemin nesnel tininin, bu demektir ki, o dönemin tarihsel koşullarının, felsefi, ilimsel, dinsel vd. düşünüş şekillerinin, ahlaksal, hukuksal, siyasal düzen ve düzenlemelerin, yaşama stillerinin oluşturduğu bir yaşama ağı içerisinde yaratılır (Özlem, 2006, s. 54).

Dilthey'a göre bir edebiyat yapıtı içerisinde dile gelen hikâyenin, anlatılan dönemin, edebiyat okuru ve yorumcu tarafından tam olarak anlaşılması mümkündür.

Dilthey bu tam anlamayı nesnel tin kavramıyla açıklar. Bu “ben”in kendisini “sen”in içinde tekrar bulması şeklinde gerçekleşir:

‘Ben’in ve ‘sen’in tinsel benzerliği üst düzey bağlamlarda, bir toplumun bireyleri arasında bir kültür sistemi içerisinde veya tinsel bütünlük içinde birlikte etkili olduklarında tin bilimleri açısından önemli sonuçlar doğurabilir. Yorumcu ve yazar açısından ‘nesnel tin’ bir buluşma yeridir; yorumcunun metni –çok eski dönemlerden kalma bir metin de olsa – anlamasına olanak sağlayan ortak alandır (Toprak, 2003, s. 116).

Dilthey’in bu bakış açısıyla edebiyat eserine baktığımızda “*yaşama, ifade ve anlama arasında kurulan sıkı bağ nedeniyle sanat ve edebiyat Dilthey hermeneutiği açısından oldukça önem kazanır, çünkü Dilthey’in ifadesiyle edebiyat ‘yaşamın tasviri ve ifadesidir’*” (Toprak, 2003, s. 116). Dilthey için anlama, bir başkasının, yabancı bir tekiliğin nesnel bilgisine ulaşma yöntemidir ve anlamının tarifini geniş bir perspektiften bakarak verir:

Duyulara dıştan verili olan işaretler aracılığı içsel gerçekliğin bilinmesini sağlayan bu yöntem ‘anlama’ diyoruz. Bu anlama, bir çocuğun agulamasını anlamaktan, Shakespeare’in Hamlet’ini veya Kant’ın Saf Aklın Eleştirisi’ni anlamaya kadar uzanır. Taşlarda, mermerde, müzikal biçim verilmiş seslerde, jestlerde, sözcüklerde ve yazılarda, eylemlerde, ekonomik düzenlerde ve anayasalarda, aynı insan tını bizimle konuşur ve (bunlar) açıklanmayı/yorumlanmayı beklemektedir (Dilthey, 2012, s. 93-94).

Dilthey için anlama süreci “*bilgi türünün ortak koşul ve araçlarıyla belirlendiği kadarıyla, her yerde ortak niteliklere sahiptir*” (Dilthey, 2012, s. 94).

Dilthey için anlamamanın dereceleri vardır ve anlamamanın dereceleri “ilgi”ye bağlıdır. İlginin sınırları dâhilinde anlama gerçekleşir. Eğer ilgi sınırlıysa anlama da sınırlı olacaktır. Anlamamanın en ileri düzeyi olan açıklama ve yorumlama insan varoluşunun yazılı ürünlerinde kendini gösterir. Çünkü hermeneutik bir bilimdir ve “*bu bilim, yazılı eserlerin açıklanması sanatının öğretisidir*” (Dilthey, 2012, s. 96). Schleiermacher’in düşüncelerinden etkilenen Dilthey, hermeneutik için filolojik açıklamaya ancak felsefenin eşlik edebileceğini göstermeye çalışır.

Dilthey, Schleiermacher hermeneutiğini geliştirecek ilkelerden hareket eder. Nesnel açıklamanın olanağının anlamamanın özünde yattığını söyler. Açıklayan ve yazanın bireyselliği örtüşebilir. Dilthey için insan doğası hep aynıdır ve insan yabancı bir yaşamı kendi içinde kurabilir. “*Hermeneutik yöntemin son amacı, yazarı, onun kendisini anladığından daha iyi anlamaktır. Bu ilke, bilinçsiz yaratım üzerine bir öğretinin zorunlu ilkesidir*” (Dilthey, 2012, s. 113). Dilthey için bir edebi metinde amaç yazarın anladığından daha iyi anlamaktır.

Dilthey’in görüşünden hareket ederek *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı anlamaya çalıştığımızda, kendimizi, saatlerce New York Metropolitan Müzesinde İran minyatürlerini izleyen Pamuk’un yerine koymamız ya da nakkaşhanede hayatını sabırla geçiren nakkaşların yerine koymamız gerekecektir; bu mümkün müdür? Yazarın İslam minyatürlerine olan sevgisinin ne zaman başladığını ve bu konuya ne zaman ilgi duyup, bu konuda roman yazmak istediğini bilebilir miyiz? Bir yazarı onun kendisini anladığından daha iyi anlamamız mümkün görünmemektedir. Pamuk, yıllarca kapanarak, yalnızlık içinde eserini varetmiştir. Bizim de aynı sabrı göstermemiz mümkün olabilir

veya olmayabilir. Olmadığı zaman metni doğru anlamamız gerçekleşmeyecek gibi gözükmektedir.

Hermeneutiğin bir diğer filozofu Gadamer anlamının yazarın niyetinde değil, metnin kendisinde yattığına inanır. Çünkü yazarın niyeti metnin anlamından öz olarak farklıdır:

Sadece ara sıra değil fakat daima metnin anlamı yazarın (niyetini) aşar. Gadamer'e göre yazının ortaya çıkışıyla ifadedeki tüm duygusal imaların doğrudan etkisi ortadan kalkar. Metin öncelikle söylenen şeyin anlaşılmasını talep eder, yoksa bir bireyin ifade ettiği şey olarak algılanmayı değil. Kaynağının arıziliğinden kopmuş olarak, yazı ile ortaya konan şey, yazarın kastetmiş olabileceği şeyleri aşarak, yeni anlamlar ilişkisine sahip olacak tarzda özgürlük kazanır. Gadamer bu duruma 'anlamının saf idealliği' tabiriyle işaret eder" (Tatar, 1999, s. 46).

Yazılı bir metni anlamaya başladığımızda, anlam, metni yazanın bilincine doğru değil, ortaya çıkan anlama doğru yönelir. "*Yazılı olan bir şeyi anlarken bizim kendisinde anlaşılır olan bir anlama doğru yöneldiğimiz ve (bu anlamın) yazarın öznelliğine doğru geriye gitmek için hiçbir nedeni beraberinde getirmediği açıkça doğrudur*" (Tatar, 1999, s. 49). Gadamer bu düşüncesini bir mektup örneğiyle ilintilendirir. "*Bir mektubu okurken, şahsın kendine yönelmek, aktarılan şeyin kendisine değil de, muhatabımızın düşüncesine yönelmek mektup ile amaçlanan şeyle çelişkiye düşmektir*" (Tatar, 1999, s. 49-dipnot).

Bir edebiyat yapıtını roman veya öyküyü okuduğumuzda, bu eseri anlamaya çalışırken yazarın isteği nedir, diyerek düşünür müyüz? Nermi Uygur yazarın isteğini anlayabilmek geniş bir donanımı içeren unsurlara, "*keskin bir beğeni gücü; önyargısız*

duygudaşlık; nesnel bir kavrama yetisi; sağlam bir çıkarımla eğitimi- gene de öyle edebiyat yapıtları var ki, tam olarak anladım diyemez eleştirici bütün bu donanıma karşın” (Uygur, 1969, s. 38) diyerek düşüncelerini dile getirir. Uygur, dile getirdiği bütün bu unsurlara sahip olursa da yazarın niyetini tam olarak anlamamanın mümkün olamayacağını düşünür. Yapıtı temel olan bir görüşten hareket ederek okuyucu veya eleştirmen, romanı anlamaya çalışırken yazarın isteği nedir sorusunu kendine sormaz.

Çağdaşımız yazar Orhan Pamuk Nobel Edebiyat Ödülünü¹⁹ (2006) ve Puterbaugh (2006) ödülleri alırken yaptığı konuşmalar, 1998 yılında yayımlanan *Benim Adım Kırmızı* adlı romanına göndermeleri içerir. *Benim Adım Kırmızı*'nın Orhan Pamuk'un gözünde de özel bir yerde olduğu kesindir. “*Hayatı ciddiye almayı, gençliğimde romanları ciddiye alarak öğrendim. Edebi romanlar bize hayatı ciddiye almayı, her şeyin elimizde olduğunu, kişisel kararlarımızın hayatımızı şekillendirdiğini göstererek öğretir”* (Pamuk, 2011, s. 47) diyen Pamuk, romanında hayatlarını işlediği nakkaşların, çizerken gösterdiği sabrı, belki de hiç beklemediği bir anda yüz yüze kaldığı, kendi yazma “ben”inin şekillenmesinde önemli rol oynayan aynı olguyla, sabırla buluşturur. Sabretmek, sonunu bilemeden telaş ve kuruntu yapmadan varoluşunu tamamlamaktır. Yazarın kendi “ben”ini oluşturan yalnızlık ve yazmak, onu sabırla sınırlar; sonunda roman kahramanlarıyla buluşturur. “*Yazarın kahramanlarla özdeşleşmesinde, özellikle kitap cümle cümle yazılırken çocuksu bir yan da vardır. Çocuksu ama, ‘saf’ değil. Kahramanlarla tek tek özdeşleşirken ruh durumunun, çocukken kendi kendime oynarkenki ruh durumuna benzer”* (Pamuk, 2011, s. 55). Orhan Pamuk yaptığı bu ödül

¹⁹ Diğer romanları “mesela taşralılık için *Kar, İstanbul*; hakikilik endişesi *Benim Adım Kırmızı* ya da *Kara Kitap*” (Pamuk, 2007, s. 26).

konuşmalarında bir gerçeği sergilemiş, kendi “ben”ini bir başkasının “ben”i, roman kahramanı nakkaşların “örtük ben”iyle sabır kavramıyla örtüştürmüştür. Sabır, hem Pamuk hem de nakkaşlar için sessizliğin dilidir. Nakşetmek gibi yazmak da bir sanattır ve sadece ilhamın gelmesini bekleyerek yazılmaz, yazmak sabır ister. Yazarın “ben”i ve nakkaşın “örtük ben”ini örtüştüren, işte her ikisinin de yalnızlık ve sabır olgusunun sonunda yarattıkları yazı -roman- ile çizgi -minyatür- sanatıdır. Yazar Pamuk kendi duygularını da şu şekilde açıklar:

Bu işe başladığımda, İslam minyatürüne sınırlı bir anlayışım ve sevgim vardı. Bu resimleri dönemlerine göre birbirinden ayırabilmek, üslupları tanıyabilmek bana göre olağanüstü bir sabır ister ve bu sabır da sevgisiz olmaz. Bu resimleri sevebilmektir en zoru, başlangıçta. Konuyu sevebilmek, gibi. New York’taki Metropolitan Müzesi’nde, özellikle İran minyatürleri daha iyi sergilenir demeyeceğim de, insan kafasını daha iyi yaklaştırabilir, camekânlar müsaittir; gider saatlerce bakardım minyatürlere. (...) Onlar karşısında emek vererek durmayı öğrendim (Pamuk, 1999, c).

Yazar minyatürler karşısında emek göstererek öğrenmenin, bir minyatürü anlama ve yorumlamanın, kendisinin edebiyat alanında yalnız kalarak gösterdiği sabrın bir eşini, nakkaşların nakkaşhanede yıllarca sabır göstererek, emek harcayarak geçirdikleri zamanla eşleştirir. Pamuk duygularını şu şekilde dile getirir, “*Benim Adım Kırmızı adlı romanımda, tutkuyla aynı atı yıllarca çize çize ezberleyen, hatta güzel bir atı gözü kapalı çizebilen İranlı eski nakkaşlardan söz ederken yazarlık mesleğinden, kendi hayatımdan söz ettiğimi de biliyordum*” (Pamuk, 2007, s. 12). Bu, yazarın bir isteği olabilir; olsa da

bu istek romanda bir gerçeklik olarak karşımızda durmaz veya romanı anlamamamıza yardımcı olmaz.

Pamuk, bir söyleşisinde de *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı için “*Bu kitap ressamlar ya da nakkaşlar hakkında ve tabii ki benim hakkımda*”²⁰ diyerek düşüncelerini belirtir. Orhan Pamuk kendi yazın hayatında gösterdiği sabrın, nakkaşların renkler ve çizimler arasında geçen örtük hayatlarının izlerini ve çizerken gösterdikleri sabrın, günümüz insanı tarafından bilinmesini de arzu etmiş olabilir ki, bu da bizim, romanı anlama ve yorumlamamız için bir gerçeklik değildir. Bu istekler yazar tarafından eserin yazılma zeminini oluşturan isteklerdir ve yapıta yansımış isteklerdir:

Yapıtta yoğunlaşmada, yapıtı sanat değeriyle anlamada önemlidir yazarın istediğini bilmek. Yoksa, yapıttan bana ne, yapıt öncesi isteklerdir asıl önemli olan, deyip yapıtı bir yana iterek, böylece sözümona yazarın-isteğine yönelmek estetik açıdan büyük bir yanıltıya kapılmak olur. Yazarın gönlünü, düşüncesini öğrenmek, açmazlarını isteklerini bilmek için yapıtı önemsiz bir basamak diye kullananlar, bu dışsal basamaktan yazarın ‘içine’ sızamaya savaşıyorlar, estetik yönden önemli ile önemsizi birbirine karıştırmışlardır. Önemli ile önemsizin yerini değiştiren bu insanlar, eleştirici de olsalar, yazar da olsalar iyi bir edebiyat yorumcusu sayılmaz bence. Yapıtın kendisinde yorumlanan istekleri bırakıp, edebiyatça daha önemli olduğu gerekçesiyle, yapıtı yaratanın kendisindeki isteklere atlamak, edebiyatça önemsiz bir uğraştır. Edebiyatta önemli olan yapıttır çünkü. Her şey ancak yapıttan ötürü önemlidir (Uygur, 1969, s. 60).

Yazarın bütün bu istekleri, kendi “ben”ini nakkaşların “örtük ben”iyle karşılaştırması, *Benim Adım Kırmızı*’yı anlamak için gerekli midir? Nermi Uygur da

²⁰ Orhan Pamuk, 16 Aralık 1998, *Radikal* Gazetesi.

kitabında “yapıt, temeldir” diyerek, okuyucu ve yorumcunun yazarın isteğini yapıtta bulma arzusunun, denetleme zorunluluğunu getirdiğini ama bu düşüncenin yapıtı temel almayı unutturduğunu ileri sürer. Bu zorunluluğun ne kadar anlamsız olduğunu vurgularken “yazar isteği yapıt-dışı birşeydir” diyerek düşüncelerini belirtir. Bir romanda “*yapıtın kendisinde dilegelmiş olan anlam-isteklerini bulup ortaya çıkarmak edebiyat yapıtlarını anlayıp kavramada vazgeçilmez bir koşuldur*” (Uygur, 1969, s. 62) der.

Hans-Georg Gadamer *Hakikat ve Yöntem* adlı eseriyle modern hermeneutiği farklı bir açıdan değerlendirerek, metnin anlamının yazarın niyetiyle örtüşürülemediğini ileri sürer. Gadamer için yazılı metinde önemli olan “dil”in varlığıdır. Anlam, dille varolur. Yazarın eserinde ve diğer kitaplarında kullandığı dil bir dereceye kadar bir önem taşısa da, Gadamer metnin anlamının dille olan bağlantısını kurarken amacı, hakikati içermesidir. Çünkü metnin anlamı hakikati tecrübe etmektir:

Gadamer bir metni ancak ortak bir dil ve kültür ufkuyla paylaşmak suretiyle anlayabileceğimizi söyler. Metin (text), bu ufuk içinde cereyan eden iletişim olayının bir safhasıdır. Bununla birlikte, ufkun temelinde metnin konusunun ontolojik vecheleri bulunur. Bu ontolojik vecheler dilin diyalojik niteliğinde tezahür ederler ve metnin doğru bir şekilde yorumlanması imkânını aşkın (transcendental) zeminini oluşturur. Gadamer’e göre, metnin anlamı, muhtevasının sonsuz denebilecek bir çeşitlilik (ve sınırlılık) içinde ifade edebilme özelliğine rağmen, kendi özdeşliğini muhafaza edebilir. Bu nedenle metnin anlamı meşru olarak yazarın niyetiyle bir tutulamaz (Tatar, 1999, s. 17) .

Gadamer *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinde hakikat ve yöntem üzerine konuşmasa da *Hermeneutics and Truth* adlı eserinde yer alan “Beşeri Bilimlerde Hakikat” ve

“Hakikat Nedir?” adlı makalelerinde hakikat konusundaki derin görüşlerini açıklar. Gadamer’in amacı bilimsel yöntemleri kullanarak hakikati tecrübe edemeyeceğimizi ortaya koymaktır. “*Gadamer’e göre, yöntem vasıtasıyla başarılamayan şey, sorgulama ve araştırma disiplini, hakikati garanti eden bir disiplin, aracılığıyla gerçekten başarılabilir*” (Tatar, 1999, s. 95).

Dille ortaya çıkan konunun birlikteliği hakikatin merkezindedir. “*Dil, insanın öznelliğinin hizmetinde bir araç olmayıp, içinde geçmiş (past) ve şimdi (present)’nin gerçek bir diyalog ya da yaşayan bir konuşmayı gerçekleştirdiği aşkın (transcendental) bir zemindir. Dil ancak karşılıklı konuşma içinde kendisini gerçekleştirir ve gerçek varlığına erişir;(bu esnada) bir kelime diğerine yol açar ve birbirimizin önüne getirdiğimiz ve birbirimize tanıttığımız dil hayatıyet bulur*” (Tatar, 1999, s. 10).

Gadamer *Hakikat ve Yöntem* adlı başyapıtının önsözünde düşüncelerini şu şekilde ifade eder: “*Metinleri ve gelenekleri anlamak yalnızca dehanın kendi kendisini ifadelerine değil aynı zamanda bize de nüfuz eden hakikatle ilişkilidir* (Gadamer, 2008, s. xx1). Gadamer, bir eseri okuyan okuyucunun onu yazarından daha iyi anlayacağı düşüncesinden –yorumcunun doğuşu- hareket eden Schleiermacher’in bunu Kant estetiğini temel alarak yola çıktığını düşünür. Yazma eylemi sırasında kişi bilinçsizdir, yaratma eyleminin heyecanı düzenli bir şekilde gitmez ama yorumcu bu yaratma sarsıntısının tamamıyla dışında olduğundan ve yorum da bilinci gerektirdiğinden, yazan kişiden daha bilinçli bir şekilde esere yaklaşabilir. Kant estetiğinin hareket noktası da bir şeyi güzel bulup hoşlandığımızda bunun sadece düşüncenin yardımıyla ortaya çıkan bir olgu olmadığı, düşüncesiz bir hoşlanmadan da kaynaklanabileceğidir. “*Beğeni bir ‘şey’i*

güzel buluyorsa, bu, onun o 'şey'in idealini değerlendirdiği anlamına gelmez. Beğeni bir şeyi güzel buluyorsa, o 'şey'in güzel olduğuna ilişkin verilen hüküm onun ideali ile ilgili verilmiş bir hüküm değildir, çünkü bir eseri gözlemlerken yapılan değerlendirme, güzel olana bakarken oluşan yaşam duygusu somut bir kavramsal içeriğin anlaşılmasına karşılık gelmez” (Toprak, 2003, s. 122).

Gadamer daha iyi anlamanın mümkün olacağı düşüncesine tamamıyla karşı çıkmasa da, onun için daha iyi anlama, yazarın o metin içinde söylemek istediğini daha iyi anlamadır ve bu sanatsal bir dil kullanan edebiyat metinleri için geçerlidir. Çünkü esas olan metnin içerdiği anlam ve söylemek istediğidir:

Yazarın eserde söylediğinin ötesinde, onun eser hakkında veya diğer eserlerinde ne söylediği bir dereceye kadar ilginç olabilir. Ancak eserin dili, eserin içerisinde yer alan yüksek anlamla ilgilidir. Bu nedenle, geçerli hermeneutik kurallarla yetinilmesi yazarın düşüncesinin metnin anlam genişliğine sınırlama getirecektir. (Gadamer,1997:118) Bu haliyle anlama, başka birisinin oluşturduğu anlamı (yazarın, sanatçının) güncelleştirmek değildir, çünkü sanat deneyimi 'mens auctoris'i (yazarın düşüncesini) aşar. Gadamer bütün bu düşüncelerden hareket ederek sanatçının kendi eseri hakkında yaptığı yorumu ciddiye almamak gerektiği sonucuna varır, ancak bu isteminin yazarın aleyhine olabilecek bir söylem içermediğini de hemen ekler. Bu istem, sanatçının, söylemek istediğini sanatsal bir yolla ifade ettiğini söyler (Toprak, 2003, s. 125).

Bütün bu belirlemelerden hareket ettiğimizde, Gadamer'e göre hermeneutiğin ana konusu yazarın niyeti değil; metnin anlamı, metnin ne söylemek istediğidir. Yazarın amacından yola çıktığımızda metin bizi sınırlar, dilin esas olarak ortaya koymuş olduğu

anlamı kaçıırız. Çünkü karşımızdaki yazılı metnin kendisi yazardan bağımsız bir nesnedir. Yazarın metnin içine yerleştirmiş olduğu anlam ikinci plandadır:

Yorumcunun/okurun sanat eseriyle baş başa kaldığında, sanat eseri kendisini kendi tarihsel bağlamından soyutlamış bir durumdadır; yorumcu da ortaya çıkan bu duruma uyum sağlayabilmek için kendi güncelliğini, içinde bulunduğu ‘şimdi’yi bir kenara bırakması gerekmektedir. Çünkü sanat eseri artık ne geçmiş bir döneme ve ne de geçmiş dönemden farklı bir şimdiki döneme aittir; sanat eseri hem içinde barındırdığı zamana bağlı olmayan güncelliği, hem de kendi kendisini ifade etme yeteneğine sahip olduğundan hem tarihsel olarak sınırlanamaz hem de kendisini yaratıcısından bağımsız hale getirir (Toprak, 2003, s. 128).

Gadamer bir yazın eserinin oluşturulması sırasında sadece ilhamla bağlantılı, dâhiyane yaratma tarzının artık geçerliliğini yitirdiğini ileri sürer. Burada hemen hatırlamak gerekir ki, İngiliz Romantik Dönem şairlerinden Samuel Taylor Coleridge’in *Kubla Khan (Kubilay Han)* adlı şiiri şairin afyon aldıktan sonra yazdığı bilinir. Şair, “*ortaya çıkanın da bir bütün değil bir parça olduğunu*” (Altınel, 1995, s. 11) vurgulamaya gerek duyar. Sadece dışarıdan alınan etkenlerle yaratılan duygu fırtınalarıyla yazım şekli sonucu ortaya çıkan eser elbette biraz dâhiyane biraz da rüya âleminin ortaya çıkardığıdır. Oysa Gadamer bütün bunların dışında eserin ortaya çıkışını “*sanatçının deneyimlerinin hangi soğukkanlılıkla ve berraklıkla sanat eserine yansıttığını ve bunu yaparken ne kadar büyük bir tinsel çabalar içinde olduğunu bilmektedir*” (Aktaran, Toprak, 2003, s. 124) diyerek düşüncelerini aktarır. Gadamer hermeneutiğinde bir edebi eseri daha iyi anlama mümkündür ama bu daha iyi anlama metinde konu edilen ve yazarın niyetinin daha iyi anlaşılması şeklinde değil, yazarın metinde ne söylemek

istediğinin daha iyi anlaşılmasıdır. Bu da yazarın niyetini aşar, dilin gücünü ortaya çıkarır.

Bir yazarın kendi kitabı hakkındaki niyetlerini ortaya koyuşundaki gerçek ner(e)dedir? Yazarın her yazdığını yaşamış, her yaşadığını yazmış olarak düşündüğümüzde edebi eserin gerçek değerini de kaçırmış oluruz. Bu anlamda yazınsal metnin birebir yazarın kendisiyle örtüştürülmesi, çarpıtılmış biyografik gerçekliklerin varlığının da göz ardı edilmesi gibi yanlış bir bağlayıcılık da içermektedir. Bu betimlemelerin ışığında *Benim Adım Kırmızı*'ya baktığımızda durum şöyledir:

Roman kahramanlarından Enişte Efendi'nin kızının adı olan Şeküre aynı zamanda yazarın annesinin adıdır. Kendileri de gerçek hayatta Orhan ve Şevket olmak üzere iki erkek kardeşler ve romanda Şeküre'nin de iki erkek çocuğu vardır ve adları Orhan - küçük kardeş- ve Şevket'tir. Bu dilsel malzemedен yola çıktığımızda bu romanın kurgusal gerçekliğinin yazarın birebir hayatıyla bağlantılı olduğunu düşünüp onunla örtüştürebilir miyiz? İki erkek çocuk arasında olan kavgalar, Şeküre'nin oğullarına düşkünlüğü ve sevgisi yazarın gerçek hayatının neresindedir? Aynı adlar konulmuş olsa da yazarın niyeti iki erkek kardeş arasında olan çekişmeleri, kavgaları anlatmak olsa da; kendi çocukluğunu mu anlatmıştır? Yazarın niyetini metnin anlamıyla birebir örtüştürerek anlamaya çalışmak bizi yanılgıya götürür. Biz yazarın ağabeyiyle büyürken kavga edip etmediklerini değil, romanda iki erkek çocuğun babasız kalışlarının altında yatan gerçeği, ağabey-kardeş ilişkisi içinde kimi yerde sevgiye, kimi yerde kıskançlığa dönüşen çocuk karakterini anlamaya çalışırız. Küçük çocuk olan Orhan'ın her zaman kendini haklı çıkaracak girişimlerde bulunması, ağabeyiyle her ne kadar kavga etse de

onun varlığı altında kendini ayrı bir güvende duyusu söz konusudur. Babasının yokluğunu anne sevgisini derinleştirerek yaşayan Orhan'a göre Şevket hayata daha gerçekçi bakmaktadır. Orhan hayatını oyun ve yaramazlık üzerine kurarken, ondan yaşça çok da büyük olmayan Şevket hayatını gerçekler üzerine kurar.

Benim Adım Kırmızı adlı eserde, dilsel malzeme bize kısacık bir dokuz kış gününde zamanın içsel açılımlarıyla nasıl tarihle buluşarak, tarihe belli bir kişinin belli bir açıdan bakışı olarak değil “ben” diyerek romana hâkim olan kişilerin gözünden bakmamızı sağlar. Bu kişiler insan-insan, insan-dışdünya ve insan-düşünme ve dil ilişkisinden hareket ederek romanı varederler. Bu varoluş kimi zaman para olur, kimi zaman ağaç, kimi zaman renk, kimi zaman da bir ölü. Romanın dili sözle yazıyı buluştur. “Önce söz vardı” dercesine sözlü edebiyatı yazıda okuruz. Dil kendi zamanına uygun sözcüklerle anlatılır. Kimi yerde bir minyatürün renklerini, kalemlerini, boyaların nasıl hazırlandığını, kimi yerde de Hüsrev ile Şirin’in aşkını anlatır.

Metnin anlamının ne olduğu ve nasıl anlama yoluna gidileceği felsefi metni anlamakta yazarın niyetini ölçüt olarak kabul eden ve “*sanat ve edebiyat eserlerini anlamının göreliliğini öne süren*” (Kaygı, 1995, s. 195) Hirsch, metnin anlamında dilsel hakikatin yattığına inanan Gadamer’le görüş ayrılığına düşer. Gadamer’den farklı bir yol izleyen E. D. Hirsch’te niyetelci (intentionalist) olarak bilinen hermeneutik yaklaşımında, metnin anlamının yazarın niyetinden hareketle çözümlenmesi gerektiği savunulur:

Niyetelciler, yorumcunun kendi ufuk ya da bakış açısını askıya alma imkanı ile kanıtlar ileri sürerken tarih gerçekliğinin insanın anlayış ve ufkunun inşa edici bir parçası olmadığını

varsaymaktadır. Her ne kadar anlam, bakış açısına bağımlı olsa da, bu insan zihninin tümüyle tarihsel olarak belirlendiği anlamına gelmez. İnsan zihni ya da birey bilinci tarih gerçekliği ve dil gelenekleri karşısında kendine özgü (mesafeli) bir konuma sahiptir. O gelenek (sosyal bilinç) tarafından belirlenen sınırı aşar (Tatar, 1999, s. 11).

Yorumcunun kendi bakış açısını bir kenara koyarak, “*yazarın niyeti (ufku) doğru yorumun yegâne temeli olmalıdır*” (Tatar, 1999, s. 10) diyerek düşüncelerini aktarır. Bu şekilde düşünecek olduğumuzda niyetsevciler için yazarın öznel tavrı “*hem bir bilince bağımlı hem de bilinçten bağımsız (autonomous) bir varlıktır*” (Tatar, 1999, s. 12).

Hirsch hermeneutiği konu olarak işlediği kitabı *Validity in Interpretation*'da (Yorumda Geçerlilik) şunları yazar, “*Yorumcunun bir metni anlamaya çalışırken yazarı dışlamasının mantıksal bir yanı olmadığını, çünkü metin, bir zihnin üreterek ortaya koyduğu bir eserdir ve bu yüzden de yazar doğal olarak önemlidir*” (Hirsch, 1967, s. 3). Bu düşünceden hareket eden niyetsevciler, insanın sosyal karakterinden bireyselliğin daha önemli olduğu vurgusunu yaparlar. Bütün bunlara rağmen niyetsevciler, anlamın yazarın öznel ufkuna bağlı olduğunu savunsalar da, diğer taraftan anlamın “*değişen bağlamlar karşısında kendisiyle özdeş (self-identical) kalabildiğini iddia etmektedirler*” (Tatar, 1999, s. 12). Bu da niyetsevcilerin paradoksal bir görüşü olduğunu ortaya koyar.

Hermeneutik üzerine eser veren filozoflardan Scheleiermacher, Dilthey, Gadamer ve Hirsch arasında bir edebi metni anlamada esas olan noktalar, farklılıklar gösterir. Karşımızda duran yazılı metin otobiyografi dahi olsa, anlama ve yorumlamaya geçerken çıkış noktamız ne olacaktır, yazarın niyeti önemli midir? Önümüzde somut bir şekilde duran metne karşılık, yazarın niyeti hazır olarak karşımızda durmadığından, onu anlamaya çalışmanın bizi psikolojizme ve objektivizme düşürebileceği de göz ardı

edilmemelidir. Yazarın niyeti tam olarak hiçbir zaman bilinemeyeceğinden, otobiyografik çalışmalarda dahi eser çarpıtılmış gerçeklikler üzerinden kurgulanabilir.

Yaşanmış olan gerçekliğin hatırlanması ve yazıya dökülmesi, yazarın belleğinin yeniden bir yaşama ve kurgulamaya geçmesiyle mümkün olur. Zihin ne kadarını doğru hatırlamaktadır? Tolstoy'un biyografisini yirmili yaşlarında, Nathalie Sarraute'un seksenli yaşlarda, Orhan Pamuk'un ellili yaşlarında yazdığını düşünerek örnekleyecek olursak, geri dönüşümle hatırlanarak yazılan esere ne kadar güvenilebilir? Yazar, geçmişini gerçeklik üzerinden mi hatırlamıştır, yoksa olmasını istediği şekli üzerinden mi? Yazar baskıcı rejimde yaşıyorsa yazdığı eserler ne kadar yazarın düşüncesini yansıtacaktır? Bütün bunları düşündüğümüzde yazılı bir eserde anlamı ortaya çıkarmanın metnin anlamı mı yoksa yazarın niyeti mi olduğu hermeneutik üzerine eser veren filozoflarca farklı şekillerde ele alınarak yöntem uygulanmaya çalışılmış veya Gadamer'in düşüncesinde olduğu gibi tamamıyla yöntemin dışında bırakılmıştır. Gadamer bir edebi eseri anlamada ve yorumlamada önemli olan varlığın dil olduğu üzerinden yola çıkarak, karşımızda duran yazılı bir metni varlıkça dilsel yapısı üzerinden anlamaya çalışır. Gadamer'in metnin anlamına vermiş olduğu bu önem, postmodern yazarların görüşüne de ayna tutmaktadır. Pamuk da, gerçekçi romanda yazarı unutmak, onun sesini kısmak asıldır derken, eserlerinde yazarın ölümü metnin anlamını ön plana geçirmektedir

Tezde *Benim Adım Kırmızı* adlı roman, yazarın niyetinden çıkışla değil, dilin varettiği, özgürleşen kitabın gerçek varlığı, dili üzerinden anlamaya ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

2.1.3. Hermeneutik ve *Benim Adım Kırmızı*

*Benim Adım Kırmızı*²¹ adlı eserde, İnan'da ve Osmanlı'da nakkaşhanenin üslubu altında resim çizen, kendi çizdikleri resme imzasını, adını koyamayan, gözle görerek değil düşünmeyle resmeden nakkaşları ele alır. Çünkü nakkaşlar minyatürleri duygularıyla ifade etmezler. Batı resim sanatında perspektifle görme ön plana çıkarılırken, minyatürde görmeden çok düşünme ön plana çıkarılır. Minyatürde çizilen konunun kompozisyon düzeni düşünmeyi besleyen unsurlardan biridir. Romanda bu yolda eğitilen nakkaşların sabrı üzerinden yoğunlaşan anlatı, aşk ve cinayetle birleştirilir.

Benim Adım Kırmızı'da onaltıncı yüzyılda (1591 yılında)²² Osmanlı İmparatorluğundaki nakkaşların perspektif ve portre karşısındaki tutumları, İstanbul'da gündelik hayatın koşturmacası içinde yer alan insanların, sevinçleri, arzuları, özlemleri, tutkuları, ölüm ve aşk anlatılır. Roman bir anlatıcı ağzından değil de "ben" kavramı üzerinden kurgulanarak yazılır. Üst anlatıda aşk, ölüm ve aile içi ilişkiler irdelenirken roman, nakkaşların çizdiği minyatürlerin ortaya çıkışındaki ana olguya, sabretme olgusuna ve minyatürün Batı resim sanatıyla olan farkına ve nakkaşların bu değişim karşısında sergiledikleri düşüncelere ve davranışlara yer verir.

Teyzesinin kızı Şeküre'ye âşık olan biraz da nakkaş olma yolunda başarısızca ilerleyen Kara²³, aşkına karşılık göremeyince Osmanlı İmparatorluğunun doğu illerinde

²¹ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* adlı eseriyle Fransa'da Prix du Meilleur Livre Etranger (2002), İtalya'da Grinzane Cavour (2002), İrlanda'da International Impac-Dublin (2003) ödüllerini alır. Çin'de 2006 yılının en iyi romanı seçilir.

²² Kanuni Sultan Süleyman'ın devri (1520-1566), II. Selim (1566-1574), III. Murat (1574-1595),

²³ "Kara. Eskiden aramıza giremez, kıskanırdı bizi." (A.g.e., s.91)

12 yıl geçirir. Bu geçen sürede çizim yeteneğini geliştiren Kara, Eniştenin kendisini çağırması üzerine İstanbul'a döner. Osmanlı padişahının gizli emriyle kendisine Enişte Efendi'nin gözetimindeki nakkaşlara Batı tarzı resim yapma görevi verilir. Bu gizlilik ve sırlar içinde önce Zarif Efendi, sonra da Enişte Efendi öldürülür. Zarif Efendi için önemli olan geleneklere bağlı olmak, âlemi görüş şeklini değiştirmemektir. Eğer değiştirmek isteyenler varsa onlar bir kumpas içindedir. Savaşa giden kocasından yıllardır haber alamayan güzel Şeküre de iki oğlunu alarak babasının (Enişte Efendi'nin) evine geri döner. Roman, o dönemdeki İstanbul'un sosyal ve mimari yapısını gözler önüne sererken; evlerin içlerini, kullanılan ev eşyalarıyla –halı, kilim, mangal, lamba, minder- birlikte ayrıntılarıyla betimler. Evlerin mutfağında bulunan mutfak eşyaları –kap, kaçak, cezve-, mutfakta nelerin pişirildiği, evlerde hangi yemeklerin yenildiği ve bunların nerelerden satın alındığı ayrıntılarıyla anlatılır.

Romanda kahvehane sohbetleri önemli bir yer tutar, hatta roman orada meddahın ağzından şekillenir. İnsan-insan ilişkisinin birebir yaşandığı yerler olan kahveler Doğuda önemli bir mekândır. Sohbetlerin, dedikoduların yapıldığı, hayatın normal akışının nabzının tutulduğu, keyfin sürdürüldüğü, dinlenen, eşin dostun görüldüğü yerlerdir kahveler. Jak Deleon *Eski İstanbul'un (Yaşayan)Tadı* adlı eserinde kahvehanelerden şu şeklide bahseder.

Eski seyyahların tavan ve duvarlarının, kepenk ve sayvanlarının nakşını övdükleri, bazısının geniş pencerelerine şehrin en güzel manzaraları asılmış, havuzlu, fiskiyeli, peykeli duvarlarına kehribar ağızlı çubuklar dizilmiş eski Türk kahvesi, İstanbul'un büyük hususiyetlerinden biriydi. Semtine göre orta sınıf halkla esnaf ve yeniçerilerin, deniz kenarındakilere kayıkçı ve balıkçıların devam ettiği bu kahvehanede meddahlar hikâyeler anlatırlar (Deleon, 2002, s. 73).

Romanda Kara İstanbul'a döner ve anlatır, *“Esir Pazarı'nın arkalarındaki dar sokaklardan birine saptım, burada kahvehaneyi buldum. İçerisi kalabalık ve sıcaktı. Tebriz'de, Acem şehirlerinde pek çok benzerlerini gördüğüm ve orada meddah değil de perdedar denen hikâyeci arkada ocağın yanında bir yükseltiye yerleşmiş, tek bir resim, kaba kağıda aceleyle, ama hünerle yapılmış bir köpek resmi açıp asmış, arada bir resimdeki köpeği işaret ede ede hikayesini o köpeğin ağzından anlatıyordu”* (A.g.e., s. 17). Hayat pahalılığından ilk yakının da Kara'dır. Döndüğü İstanbul'da paranın hiç değerinin kalmadığını anlar. İnsanın insanla, insanın toplumla olan ilişkisini yansıtan iktisadi bir değer olan para önemlidir. *“Başka pek çok şehirde olduğu gibi İstanbul'da da paranın hiç mi hiç değeri kalmamıştı artık. Benim Doğu'ya gittiğim yıllarda bir akçeye dört yüz dirhemlik kocaman bir ekmek çıkaran fırınlar, şimdi aynı paraya bunun yarısı ve üstelik tadı tuzu insanın çocukluğunun hiç mi hiç hatırlatmayan bir ekmek veriyorlardı”* (A.g.e., s. 16). Romanda kapalı kapılar ardında dönen entrikalardan, geleneksel değerlerin bireyin gereksinimine göre değişiminden, usta-çırak ilişkilerinden, dinsel otoriteden, cemaatlerden, göstergeye dönüşen renkler, mekânlar ve sembollerden bahsedilerek olay örgüsü sürükleyici bir yapıya büründürülür.

Renaissance ve Ortaçağ arasında resmetme edimiyle yaşamlarını sürdüren nakkaşların sabırla örülmüş hayatlarını anlatan roman aynı zamanda, sıradan insanların gündelik hayatlarına da göndermelerde bulunulur. Sultanın gizli emriyle yapılmakta olan kitap vardır ama Sultan kendi baskın varlığıyla romanda yer almaz. Kitabın dilinde

insanlar, özneleşen nesnelere kendi gündelik yaşamlarıyla karşılaştıkları zorlukları tarihsel ve toplumsal boyutuyla anlatırlar.

Ortaçağda Doğu ve Batıda insan-insan ilişkilerinin en belirgin olarak görüldüğü önemli bir yapı da usta-çırak ilişkisidir. Çocukların eğitilmesi ve bir meslek sahibi olabilmeleri için bir ustanın yanına verilmesi gerekirdi. Çocuk, hayatını şekillendirirken ustanın maddi ve manevi otoritesinin altında insan-insan, insan-toplum ilişkisinin kültürel, ahlaksal ve etik boyutunu da öğrenirdi. Küçük yaşta ustanın yanında alınan eğitimle şekillenen alışkanlıklar, bilgiler sonrasında yaşamboyu uygulanırdı.

Her şeyden önce roman bize insanı, sıradan insanı; nakkaşhanede yetişen nakkaşları, kapı kapı dolaşan bohçacı Ester'i, kahvedeki meddahı, kadını, çocuğu gündelik hayatlarının içinden anlatmaktadır. Bu insanlar kendi gereksinimlerine göre değerleri değiştirebilmektedir. Her insan kendi açısından toplumda varolma mücadelesi verirken kendi isteğini, arzularını, gereksinimlerini ön plana çıkarabilmekte, bir başkasını göz ardı edebilmektedir. Kızını Kara'ya vermeyen Enişte Efendi -usta-çırak ilişkisi-gizlilik içinde yapılacak olan kitabı hazırlarken, yanına, kitabın hikâyelerini yazması için Doğu illerinden Kara'yı çağırabilmekte, kayıp olan tezhip ustasının akıbetini öğrenmek için onu gizlice araştırma yapması için görevlendirmektedir.

Bu açıdan romanı anlamamıza yardımcı olacak unsurlar; usta-çırak ilişkisi, bir toplumda tümel olan değerlerin bireysel olan gereksinim karşısında nasıl değişime uğradığı, roman kahramanı Şeküre'nin, kapalı bir Doğu toplumunda iki çocuklu dul bir kadın olarak hayatını şekillendirişi üzerinden üç başlık altında ele alınacaktır.

a) Ortaçağda Usta-çırak İlişkisi

Batı Ortaçağında özne nesne arasındaki ayırım, varolanın nasıl nesneleştirildiği, filozofların dünya görüşü, tümeller tartışması, üniversitelerin kurulması ve onu hazırlayan dönemlerde usta-çırak ilişkisi diğer birtakım izlekler arasında baskın bir yapı sergileyerek karşımıza çıkmaktadır.

Hiyerarşik düzen içerisinde sembollerin gölgesinde filizlenen hayatlarda kendini gösteren Ortaçağ insanı, kendisini de bir şekilde öğrenime hazırlamaktadır. Erken dönem Ortaçağda eğitim, nüfusun büyük çoğunluğu için, “okul” anlamına gelmediği gibi, elbette böyle bir kurumun varlığını da çağrıştırmaz. Yetişkinlerin dünyasına katılmak isteyen gençlerin (hatta çocukların) ev ve tarlalarda çıraklık yapmaları olağan bir eğitim ortamı gibi gözükmemektedir. Batıda Katedral okullarına gitme şansını elde eden ayrıcalıklı kesimin çocukları dokuz-on iki yaş arasında yetişkin kimliğini almış olurlardı.

Batıda Renaissance’ın ilk zamanlarında çocuk denecek yaşta okuma yazmayı ve biraz da hesap yapmayı öğrenen çocuk bir ustanın yanına verilir ve yıllarca bu ustanın yanında çırak olarak kalıp çalışırdı. Her türlü iş kolu için çırak olacak çocuk sıradan bir ustanın yanına değil, adı duyulmuş bir ustanın yanına girmeyi tercih ederdi. Çocuk hem ucuz iş gücü demek olurken diğer yandan da yapılacak atölye çalışmalarında bir işin ucundan tutarak yetişkinlere yardımcı olurdu.

Skolastik dönemde tarikatların önemli bir kurum olduğunu, usta-çırak ilişkisinin varlığını yapılandırıp koruduğunu Umberto Eco’nun *Gülün Adı* adlı eserinde açıkça

görmekteyiz. Fransisken tarikatına bağlı papaz William'ın çırağı konumundaki tonsure²⁴ saç kesimli Adso öğretim ve eğitimin en önemli basamağının ustanın yanında yetişmek olduğunu gözler önüne sermektedir.

Ortaçağın varolan hiyerarşik yapısı altında bütün bu örtük hareketlilik de nominalizmin habercisi durumundadır. *Gülün Adı* adlı romanda geçen Fransisken tarikatının da inandığı nominalizmdir:

“(…) ‘Türlerin ve cinslerin’ kendi başına gerçekten var olup olmadığı tartışılmış yüzyıllar boyu; bu tartışma dolayımında Trinitas’ın varlıksal boyutu hep irdelenmiştir aslında. Bu konuda üç farklı anlayış ortaya çıkmıştır: ‘Kavram gerçekçiliği’ (realizm), ‘kavramcılık’ (konseptüalizm) ve ‘adcılık’ (nominalizm). Aşırı bir kavram gerçekçiliğine karşın, son sınırına vardırıcalak ya da salt kendi içinde tutarlı kalarak kendini sonuna dek savunacak bir adcılık, başka deyişle aşırı bir adcılık söz konusu değil; ama ılımlı adcılar da varlık anlayışlarında ılımlı gerçekçi denebilecek özellikler taşıyor. (...) Fransiskenlerin tümellerle ilgili görüşleri tek tek varlıkların dışında, tümelin sadece anlığın ürünü olduğunu belirtmekten yana; Fransiskenler ılımlı adcıdır.(…) Adcılara göre bilgi, ancak tekil olanın, tek olanın bilgisidir. (Çotuksöken, 2011, s. 138-140).

Ustanın her şeyi iyi yapabilmesi ve düşünebilmesi sadece onun zamanla ilgili önde olmasından mı, yoksa deneyin yarattığı kavramları bilmesinden mi kaynaklanmaktadır? Aristotelesçi bir yaklaşımla düşündüğümüzde ustanın her şeyi iyi yapabilmesini kavramları bilmesinden kaynaklanır:

Kişi bildiği şeylerde iyi yargıda bulunur, bunlarda iyi bir yargıç olur. O halde bir konuda onda eğitim görmüş olan, genel olarak da çok yönlü eğitim görmüş olan iyi yargıç olur. Bu nedenle

²⁴ Ortaçağda papazların saç kesim şekli. Başın tepesi kazınır, saçlar bir hale gibi etrafında bırakılırdı.

genç bir insan siyaset için uygun bir dinleyici değildir; çünkü o, yaşamda yapılanlar konusunda deneyimsizdir, oysa bizim temellendirmelerimiz bunlara dayanmakta ve bunlara ilişkindir. Ayrıca o, tutkuların peşine gittiğinden, boşu boşuna ve yararlanmadan dinleyecektir; çünkü bu temellendirmelerin amacı bilme değil, eylemdir. Yaşça genç olmakla, karakterce toy olmak arasında da bir fark yoktur; çünkü bu eksiklik zamandan ileri gelmiyor, tutkuya göre yaşamaktan ve bu tür şeylerin peşinden koşmaktan ileri geliyor. Kendine egemen olamayan kişiler için olduğu gibi, böyleleri için de bu bilgi yararsız olur; buna karşı akla uygun istek duyanlar ve eylemde bulunanların bunları bilmesi çok yararlı olsa gerek (Aristoteles, 2009, s. 11).

Ortaçağın genel yapısına uygun olarak düşündüğümüzde ise ustanın zamansal önceliği ona saygı ve itaati de beraberinde getirmektedir. Çırak Adso gibi binlerce çırak, ustalarının yanında hayatı ve bilgiyi öğrenmekte ve eğitilmektedir. *“Ortaçağda manastırlar bilgilerin üretildiği, saklandığı, aktarıldığı, insanların birbirini tuzağa düşürdükleri, suçladıkları, tartıştıkları yoğun yaşama ortamlarıdır”* (Çotuksöken, 2011, s. 136).

Ortaçağın genel yapısı içinde şekillenen usta-çırak ilişkisi Doğuda Osmanlı İmparatorluğunda da genel çerçevesi içinde yer alarak itaat, kurallara uyma, sabır, ustanın (büyüğün) sözünü dinleme, cemaat gibi kavramlarla kabul görmüştür. Osmanlıda inşa edilen camiler tek başına bir yapı olarak değil, sosyal hayatın içinde yaşandığı arasta çarşısı, hamamı, çeşmesi ve sıbyan mektebiyle birlikte inşa edilirdi. Osmanlı İmparatorluğunda okul olarak “sıbyan mektebi-küttab mektebi”²⁵ olarak bilinen bir okul

²⁵ Yazı öğretilen yer.

vardı. Bu okul bazen “mahalle mektebi”²⁶ olarak da anılırdı. Ayrıca yoksul çocuklar için adı “küttab-ı sebil” olan bir okul bulunurdu. Sıbyan mektebi geleneğini Selçukludan alan Osmanlı İmparatorluğunda bu okulları devlet değil, devletin ileri gelenleri sadrazamlar, paşalar açtırırdı.

Osmanlı İmparatorluğunda ve diğer ülkelerde lonca örgütlenmesinin temelinde çırağın yaptığı iş konusunda mesleki yeterlilik, ustalık düzeyine yükselebilenin olmazsa olmaz koşuluydu ve bu koşulun yerine getirilmesi bir ustanın yanında çalışmaktı. Bu çalışma uzun bir zaman aldığı gibi ayrıca bir de çaba gerektirmekteydi. Ustanın yanında iş öğrenmek için çalışan bir çırak yıllar geçip kalfa olsa da ustanın izni olmadan ayrılıp, usta olup kendi dükkânını açamazdı. Bir kentte ustanın yürüteceği meslek ve dükkân sayısı da belirli olduğundan, gerektiğinde usta olup kendi dükkânını açabilmek yıllar alırdı. Okula gitmeyen çocuklar veya okul dışı saatlerde boş kalması istenmeyen çocuklar, ciltçinin, kâtibin, nalbantın vb. yanına çırak olarak verilirdi.

Roman kahramanı Kara'nın da nakkaşhanede çırak olarak işe başlaması önemli bir adımdır. O dönemde Osmanlı sarayında ehl-i hiref (sanatkârlar, nakkaşlar topluluğu) adı altında sanatçı topluluğunun mensup olduğu meslekler arasında kâtiplik, mücellitlik ve nakkaşlık vardır. Kara her ne kadar nakışta başarılı olmasa da kâtiplik konusunda yeterince tecrübe edinerek Doğu illerine doğru yolculuğa çıkar. Çocukluğunu, çıraklığını ilkönce Enişte Efendinin evinde sonra da bu nakkaşhanede, İstanbul'da geçirir.

²⁶ Bu okullar her mahallede vardır ve binanın taştan inşa edilmesinde dolayı da “taş mektep” olarak anılırlardı.

Nakkaş olma yolunda pek başarılı olamayan Kara, teyzesinin kızı güzel Şeküre'ye çocuk denecek yaştaiken gönül vermiştir. Eniştesinin kızını kendisine vermemesi üzerine İstanbul'dan ayrılan Kara, bu olumsuz aşk hikâyesini, yaşadığı, ilden ile gezdiği her şehre de beraberinde taşır ve zamanla sevgilisinin yüzünü unuttuğunu düşünür:

Doğu'da kâtiplikler ve yolculuklarla paşaların hizmetinde geçirdiğim yılların altıncısında hayalimde canlandırdığım yüzün İstanbul'daki sevgilimin yüzü olmadığını biliyordum artık. Altıncı yılda yanlış hatırladığım yüzü, daha sonra sekizinci yılda bir kere daha unutup, yine bambaşka bir şey olarak hatırladığımı da biliyordum. On iki yıl sonra, otuz altı yaşında şehrimde geri döndüğümde, sevgilimin yüzünü böyle böyle çoktan unutmuş olduğumun acısıyla farkındaydım" (A.g.e., s. 13).

Kara'nın hayatı çocukken evlerine gidip geldiği, Enişte Efendinin anlattığı nakış hikâyeleri üzerinden şekillenmiştir. Enişte Efendi de Şirazlı nakkaşların ufuk çizgisini resmin ta yukarisına çekmekle Şiraz'da yeni bir usulü ortaya çıkardıklarını çırağı Kara'ya anlatmaktan ayrı bir zevk duyar. Çocuğun resme, yazıya, kitaplara olan düşkünlüğü ve sevgisini fark eder. Usta bilgisini bir nesil sonraya aktarmak, orada yaşamasını sağlamak istediğinden çırağına her bilgiyi anlatarak aktarır. Kendisine kızını vermeyen, evliliklerine razı olmayan eniştesinin bu karşı çıkışıyla kendisini Doğu illerine, bir anlamda gönüllü sürgün olarak yollara düşüren Kara, gene de ustam dediği Eniştesiyle ilişkisini kesmemiş, kesememiştir:

Akrabalarımın başlarına gelenlerin bir kısmını Eniştemin bana, Tebriz'e yolladığı mektuptan biliyordum zaten. O mektupta, Eniştem beni İstanbul'a çağırmış, padişahımız için gizli bir kitap hazırladığını, benim ona yardım etmemi istediğini yazmıştı. Benim, bir dönem Tebriz'de Osmanlı

paşaları, valiler, İstanbul'daki ricacılar için kitap hazırlattığımı Eniştem işitmişti. Tebriz'de yaptığım, kitap sipariş eden ricacılardan peşin para alıp, savaşlardan ve Osmanlı askerlerinden şikayetçi nakkaşlardan ve hattatlardan hala şehri terk edip Kazvin'e ve diğer Acem şehirlerine gitmemiş olanları bulmak ve parasızlık ve ilgisizlikten şikayetçi bu büyük üstatlara sayfaları yazdırıp, nakşettirip, ciltlettirip kitabı İstanbul'a yollamaktı. Gençliğimde Eniştemin bana geçirdiği nakış ve güzel kitap aşkı olmasaydı hiç giremezdim bu işlere (A.g.e., s. 15).

Kara'nın aradan geçen oniki yıldan sonra çocukluğunun mekânı olan İstanbul'a dönüp, Enişte Efendinin emriyle nakkaşhaneye gitmesi usta-çırak ilişkisinin geriye dönük olarak hatırlanan bir boyutu gibi durmaktadır. "*Ayasofya'nın arkasındaki nakkaşhane binasına erkenden gittim. Çocukluğumda bir ara çıraklık ettiğim, Enişte'nin aracılığıyla girip çıktığım nakkaşhane binasının görünüşünde, saçaklardan sarkan buzlar hariç hiçbir değişiklik yoktu*" (A.g.e., s. 66). Kendi çocukluğunun yerini başka çocuk çıraklar almış zamk ve çiriş kokuları içinde büyümektedirler. " (...) yaşlı cilt ustalarının, erken yaşta kamburu çıkmış usta nakkaşların, gözleri ocağın alevlerine kederle takıldığı için dizlerinin üzerindeki kâselere bakmadan boya karıştıran gençlerin arasından geçtik. Bir köşede kucağındaki devekuşu yumurtasını özenle boyayan bir ihtiyar, bir çekmeceyi neşeyle nakşeden bir amca, onları saygıyla izleyen genç bir çırak gördüm" (A.g.e.,s. 66). Çıraklar boş gözleriyle değil, saygıyla ustalarını seyretmektedir. Usta-çırak olmanın en belirgin kavramı olan saygı kendisini bu bölümde de gösterir. Üstat olmak, usta olmak demek; sanatın doruğuna ermek, genç, acemi delikanlılara bu sanatın inceliklerini öğreterek onları hayata ve nakşa ilişkin olarak eğitmektir.

Kara diğer nakkaş ıraklardan Leylek'in, Kelebek'in, Zeytin'in aksine yazmayı nakşetmenin renklerine tercih eder. Böylece Doğu illerinde geçen zamanını paşalara kâtiplik, defterdar kâtipliği yaparak geçirir; nakkaşları tanıyıp kitaplar hazırlatır. Artık o günler de çocukluğu gibi geride kalmıştır. İstanbul'da Hicretin bininci yıldönümü için padişahın gizli bir emirle Enişte Efendiye hazırlattığı gizli kitabın hikâyelerini yazacaktır. Geldiği bu eski ıraklık ocağında amacı Zarif Efendinin öldürölmesini araştırmak olan Kara, Nakkaşhanede Başnakkaş üstat Osman'la karşılaştınca onun, Enişte'yle arasında olan gizli çekişmenin yarattığı düşmanlığı da sezmekte gecikmez. *“Sanatında ustalaşa ustalaşa körleşen ve bir yaştan sonra yarı evliya yarı bunak hayatı süren ve bitip tükenmez efsaneleri anlatılan eski Acem üstatları gibi davranıyordu, ama cin gibi gözlerinden Eniştemden şiddetle nefret ettiğini, benden şüphelendiğini görebiliyordum hemen”* (A.g.e., s. 67).

Başnakkaş üstat Osman'ın yetiştirdiği dört genç, Kelebek, Zeytin, Leylek ve Zarif efendidir ve hazırlanan surname²⁷ için daha rahat alışabilsinler diye onlar artık padişahın emriyle evlerinde nakşetmektedirler. Oysa Zarif efendinin günlerdir ortadan kaybolmuş olması hepsini tedirgin etmiş, olayın özölmesini beklemeye başlamışlardır.

Usta-ırak ilişkisinin geleneksel değerler çerçevesinde ele alındığı *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda her genç çırak bir gün usta olmanın, genç çırakları eğitecekleri günün hayaliyle yaşarlar. Hayal kurmak hem zamanı geçirir hem de nakkaş çırakların ruhlarını besler.

²⁷ Dügn, ziyafet, şenlik gibi şeyleri tasvir için yazılan manzum veya mensur eser.

Hayatları nakkaşhanede usta-çırak ilişkisi üzerinden şekillenen nakkaşların da her biri ayrı bir dünya içindedir. Nakkaş Kelebek Kara'nın hançeriyle evine girerek onu sorguya çektiği anda ikisinin konuşmaları Kelebek'in çıraklık ettiği günlere gider. Üstat Osman'ın Çocuk Kelebek'e dokunuşlarında, kimi zaman bu bir okşamaya kimi zaman daha acı veren bir tokada dönüşse de ustayı sevmek yaptığı her şeyi sevmekte yatar. Çünkü usta onun gözünde nakşın, resmin, boyanın, kalemin, kağıdın ötesinde ona alemin yolunu açan kişidir. Ustayı sevmek babayı sevmekle eşittir. Ustanın çırağı dövmesi kadar olağan bir davranış yoktur ve her çırak bu dövmenin ardında bir sevgi olduğuna kendini inandırır. Kelebek Kara'nın "*çok döver miydi?*" (A.g.e., s. 414) sorusu karşısında:

Bir babanın dövmesi gerektiği gibi yerinde ve adalet duygusuyla dövdüğü gibi, bir ustanın dövmesi gerektiği gibi, canımı yakarak, cezalandırarak öğretmek için de döverdi. Bugün tırnaklarıma vurduğu cetvellerin acısı ve korkusu yüzünden pek çok şeyi daha iyi ve daha hızla öğrendiğim farkındayım. Çıraklığında perçemimden yakalayıp kafamı duvara duvara vurmasını diye, boyayı taşırmaz, altın suyunu harcamaz, atın ayağındaki kıvrımı kafama nakşeder ve bütün dikkatimi ve ruhumu sayfaya vermeyi öğrenirdim. Hünerimi ve ustalığımı yediğim dayaklara borçlu olduğum için, şimdi çıraklarımı gönül rahatlığıyla dövüyorum. Hatta haksız atılmış bir dayağın bile, eğer çırağın ruhunu kırmıyorsa, en sonunda çocuğa yararlı olacağını düşünürüm (A.g.e., s. 414).

Mermer mühürle kulağının arkasında yediği tokatta günlerce kulağı vınlasa, yanığına yediği tokatla gözlerinden yaşlar boşansa da çırak ustanın her yaptığına itaat etmek zorundadır. Kelebek için çırağın ustadan yediği bu dayaklar onlar arasında ölümsüz bir bağın oluşmasına neden olur. Çoğu zaman da bu derin bir aşka dönüşür.

Çıraklık yapan sadece Kara veya nakkaşlar değildir, Enişte Efendinin torunları da çıraklık ederler. “*Haftada iki kere Kuran mektebinden sonra gittikleri bir ciltçi dostum var, çıraklık ediyor, ciltçilik öğreniyorlar*” (A.g.e., s. 37). Bir meslek sahibi olmak çocuk yaşta başladığından Orhan ve Şevket de bu gelenekten kaçamazlar. Her ne kadar Orhan ustasının arkasından iş yapmak yerine kaçıp eve gelse de yaprakları kıvırmak Şevket’te kalır.

Nakkaşhanenin kendi kuralları, kendi düzenleri vardır; çıraklar bu kurallar içerisinde hayatı ve nakışı öğrenirler. Üstat Osman kambur ve solgun bir nakkaş olan Nuri Efendiye Kara Çelebiye vaziyet vermesini emreder. Artık padişaha yapılmasa da “Vaziyet”in de bir anlamı vardır:

‘Vaziyet’, nakkaşhanede olup bitenleri çok yakından takip ettiği o heyecanlı zamanlarda, Padişahımızın her iki ayda bir nakkaşhane binasını ziyaretleri sırasında yapılan bir törendi. Hazinedarbaşı hazım, Şehnamecibaşı Lokman ve Başnakkaş Üstat Osman’ın eşliğinde Padişahımıza nakkaşhanenin üstatlarının, hangi kitapların hangi sayfeleri üzerinde çalıştığı, kimin hangi tezhibi yaptığı, kimin hangi resmi renklendirdiği, renkbazların, cetvelkeşlerin, müzehiplerin, ellerinden her iş gelir on parmağında on marifet usta nakkaşların tek tek hangi işlerin üzerinde olduklarını anlatırdı (A.g.e., s. 69).

Eskiden Padişahın sık sık ziyaretine maruz kalan nakkaşhanede artık yapılmayan, sadece adı kalan bu törenin bir taklidini Kara Çelebi için yaparlar. Nakkaşhanede varlığı sürdüren nakkaşların birçoğu hayatını hiç yaşayamadan, ustalaşamadan orada, o mekânda boya kokuları arasında yaşamlarını sürdürürler. Nuri Efendi de bunlardan biridir. Yıllar içinde erimiş bir “örtük ben” dir. Kendi “ben”lerini emrinde çalıştıkları başnakkaşın

“ben”leri içinde eriten genç çıraklar, kimi zaman Kelebek, Leylek, Zeytin kadar şanslı olamazlar. Bu üç nakkaş ve Zarif Efendi çıraklıktan bu yana özel bir varlık sergilemişlerdir. Hayat, bütün nakkaşlar bu üç nakkaşa ve tezhip ustasına davrandığı gibi eşit davranmaz.

Kara'nın Nuri Efendiyle olan karşılaşması karşısında düşündükleri insanın varlık-yapısı üzerinde duruşunu sergilemektedir. Başarısız bir nakkaşı görmek Kara'ya başarıyı hatırlatır. Kara hem nakşı başarılı yapmanın insanı ulaştırdığı noktayı düşünür hem de insanın bu nakkaşhane duvarları arasında geçen zamanda ne olduğu sorusunu hatırlar. İnsan olarak nakkaşın gösterdiği başarı onun hayatta kalmasını bir üst sınıfa, ustalığa erişmesini sağlar. Nakkaşhanenin kendi kuralları içerisinde genç delikanlılara öğrettiği meslek, onlara kendi örtük varoluşlarını sağlar. Her ne kadar yaptıkları nakşa kendi imzalarını koy(a)masalar da nakkaşhanenin imzası onların başarılarının bir kanıtı gibi durur.

Bu bağlamda, onaltıncı yüzyılda Osmanlı toplumunda usta-çırak ilişkisinin şekillenişinde en önemli nokta itaat ve otorite kavramıdır. Çırak hiçbir zaman ustasına karşı gelemmez, sözünden dışarı çıkamaz. Usta bir anlamda babanın yerine geçmektedir. Bütün bunların yanı sıra çocuğun gereksinimleri de göz ardı edilmektedir. Çünkü aslında “çocuk” kavramı henüz oluşmuş değildir. Çocuk, ustanın yanında yetişkin kalıpları içinde yetiştirilmektedir. Roman, nakkaşhanede çırak olarak yetişen nakkaşların birbirleriyle olan arkadaşlık ilişkisini, yaşadıkları toplumla kültürel açıdan kurdukları bağı (insan-insan, insan-toplum) anlatmakta ve bu anlatımda nakkaşhane ve minyatür(ler) bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlıda nakkaşhane, sultanın emriyle kurulan bir sanat merkezi olup, önemli olayların kayda geçirilmesi için hazırlanan kitabın sayfalarına nakkaşlar tarafından resimler çizilir, kâtipler tarafından hikâyesi yazılırdı, fakat aynı zamanda nakkaşhane, bütün bu işler yapılırken, buradaki insanların birbirlerini kıskandıkları, suçladıkları, imrendikleri bir yaşam alanına dönüşürdü. Kendi üslubunu eritip, nakkaşhanenin üslubu altında varolmak zorunda kalan nakkaş çıraklar için gelecek; usta olup nakkaşhaneyi yönetmek, sultana yakın olmak demektir. Bütün bunlar da diğer çırakları geçmekle ancak elde edilir; gizli bir rekabet hiç açığa çıkarılmasa da nakkaş adayı her çırağın içinde yer alır.

b) Değerler ve Gereksinimler

Benim Adım Kırmızı aynı zamanda değerler ve gereksinimlerin insandan insana değişiminin bir örneği olarak da karşımıza çıkar. İnsan hangi çağda ve hangi konumda olursa olsun, gereksinimleri doğrultusunda bu değerlerle oynayabilmekte, onları göz ardı edebilmektedir. İnsanın bir fenomeni olarak niteleyebileceğimiz gereksinime göre davranışı, tavır ve eylemleri kişinin kendi koyduğu veya konmuş olan değerler karşısında düşüncelerini ortaya koymaktadır. Hatta ve kimi zaman ve yerde her şeyi göze alarak bu değerleri değiştirmek istemektedir.

Toplum içinde yaşayan insan, burada tezde söz konusu olan roman kahramanı Enişte'nin kızı Şeküre, dini inanışın değerlerini kendi gereksinimine göre değiştirip değiştirmemek arasında duygusal çıkmazlar yaşasa da, gereksinimi doğrultusunda hareket ederek babasının vefatının hemen arkasından -herkesten saklayarak- Kara'yla nikâh

kıydırır. Her ne kadar insan sadece gereksinimlerinin biçimlendirdiği biri olmasa da, kimi zaman insanın gereksinimleri değerler karşısında baskın rol oynayabilmektedir:

İnsan, gereksinim-değer gerilimi yaşayan bir varlıktır. Daha felsefeye bir deyişle, insan tekil-tümel gerilimi de yaşıyor. (...) gereksinim, tekilliklere işaret ederken, değer tümele, gereksinime nasıl yaklaşacağına işaret eder; salt insana özgü olana işaret eder. Gereksinim, bizim diğer canlılarla, varolanlarla birlikte paylaştığımız dünyaya işaret ederken, değer, insanca bakışa işaret eder” (Çotuksöken, www.betulcotuksoken.com.tr, son erişim 02.08.2012).

Şeküre de her çağda olan her kadın gibi evlilik yapmak istemekte ama karşısına çıkan talibinin de babası tarafından onaylanmasını beklemektedir. Baba-kız aynı düşünce yapısına sahip olmasalar da geleneksel değerlere göre kızının evleneceği kişi için babanın onayı gerekmektedir. Şeküre, savaşa giden kocasından haber alamamakta, onun öldüğüne inanmaktadır. Şeküre onaltıncı yüzyılda Osmanlıda geleneksel değerlerden olan rüyalarıyla yorum yapmakta, hayatını bunun üzerinden şekillendirmek istemektedir:

“Artık bir an önce evlenmeliyim.”

‘Ne?’ dedi babam. ‘Kiminle?’ dedi. ‘Ama sen evlisin,’ dedi. ‘Bu nereden çıktı?’ diye sordu. ‘İsteyenin kim? Çok makul ve dayanılmaz bir isteyenin olsa bile,’ dedi makul babam, ‘öyle birini kolay bulup beğeneceğimizi sanmıyorum ya,’ diye araya ekleyip şöyle özetledi talihsiz durumumu: ‘Evlenebilmen için çözmemiz gereken çok büyük meseleler var biliyorsun.’ Uzun bir sessizlikten sonra da şöyle dedi: ‘Beni bırakıp gitmek mi istiyorsun canım?’

‘Kocamın öldüğünü dün rüyamda gördüm,’ dedim. Ama bu rüyayı gerçekten görmüş bir kadın gibi ağlamadım.

‘Nakşa bakıldığında onu okumayı bilenler gibi, rüyayı da okumayı bilmek gerek.’

(...)

‘Rüyanı yorumlayarak onun öldüğüne inanabilirim ama, kayınpederin, kayınbiraderin ve onlara kulak vermek zorunda olan kadı başka kanıtlar isteyecektir.’

‘Çocukları alıp eve döneli iki yılı geçti, ama kayınpeder ile kayınbirader beni geri getiremiyorlar.’

‘Çünkü bir kusurları olduğunu gayet iyi biliyorlar,’ dedi babam. ‘Ama bu senin boşanmana razı oldukları anlamına gelmez.’

‘Mezhebimiz Maliki ya da Hanbeli olsaydı,’ dedim, ‘Aradan dört yıl geçtiğine bakıp kadı beni boşar, bir de üstüne nafaka bağlardı. Ama biz Allaha şükürler olsun Hanefi olduğumuz için bunu da yapamıyoruz.’

‘Bana Üsküdar Kadısının Şafii naibinden bahsetme. Onlar çürük işler.’

‘Savaşta kocası kayıp olan bütün İstanbullu kadınlar boşanmak için tanıdıklarıyla ona gidiyorlarmış. Şafii olduğu için, kocan kayıp mıdır, kaç zamandır kayıptır, geçim sıkıntısı mı çekiyorsun, bunlar da tanıdıkların mıdır, deyip hemen boşuyormuş’ (A.g.e., s. 105).

Baba-kız arasında sürüp giden bu konuşmadan da anlaşılacağı gibi Şeküre, bir an önce boşanmak istemektedir. Amacı babasının içgüveyi olarak eve alacağı ikinci bir damadı ezmesinden korkmaktadır. Şeküre sinsice düşünmektedir. Kayınbiraderi Hasan, babasının yanında kendisini ezdirmeyen, cesur ve yakışıklı bir delikanlıdır. Hasan’ın babasına usta-çırak ilişkisi üzerinden bir gönül borcu bulunmamaktadır. Oysa Kara, babasının yanında çıraklık yapmış, babasına saygı gösteren, onun istek ve arzularından dışarı çık(a)mayan saygılı bir adamdır. İlk istediğinde Şeküre’yi alamamış olan bu genç adam rahatlıkla her şeyi arkada bırakarak İstanbul dışına gitmiştir. Babası kızının

Kara'yla evlendiği takdirde Kara'nın gene onu alıp uzaklara götüreceğini düşünmekte; damat olarak ne Kara ne de Hasan'ı istemektedir. Eniştenin arzusu sözüne itaat eden, içgüveysi bir damattır. Şeküre bu durum karşısında her iki erkekle de Bohçacı Ester aracılığıyla mektuplaşmaya devam etmektedir. Hayatına gireceği, çocuklarının babası olacak ikinci erkek için seçimini, gönlünü dinleyerek değil kurnazca yapmaktan yanadır:

İnsan dünyasındaki tüm işleyişi iki temel belirlemeye dayandırmak olanaklı görünüyor. Bu iki belirlemeden biri gereksinimler diğeri ise değerleri imliyor. İnsanın toplumsal-tarihsel-kültürel varlık olarak yalnızca düz bir biçimde işleyen etki-tepki ilişkilerinden örülü bir dünyanın öznesi-nesnesi (2) olmadığını, insanın aynı zamanda simgesel olanı dikkate alarak eylemde bulunduğunu Cassirer'den (3) beri biliyoruz. İnsan bir yandan gereksinimiyle bağlantılı olarak, bir yandan da değerleriyle bağlantılı olarak, simgesel anlamlarla yüklü dünyasını oluşturmaktadır. İnsan, türsel, toplumsal, bireysel varoluşun eşliğinde bir yandan gereksinimlerini, öncelikle saptıyor; bir yandan da gereksinimiyle değerleri arasında gerilim çeşitli toplumsal-kamusal kurumlarla aşmaya çalışıyor (Çotuksöken, "Günümüz Açısından Köy Enstitüleri", www.betulcotuksöken.com.tr, son erişim 01.08.2012).

Çotuksöken'nin de belirttiklerinden hareketle, Şeküre dinsel mezhep Hanefiliğin²⁸ koymuş olduğu evlilik ve boşanmayla ilgili değerleri, gereksinimleri çerçevesinde aşmaya çalışmaktadır. Tek tanrılı dinlerden Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet'te mezhepler, o dinlerce kutsal sayılan kitaplarının farklı yorumlanmasından kaynaklanmaktadır ve farklı anlamanın sonucunda dinler mezheplere bölünmüştür. Bu mezhepler dinsel uygulamaları, kutsal kitabı kendi anlama ve yorumlama düşünceleri

²⁸ İslamiyet'te mezhepler: Mutezile, Maturidilik, Eşarilik, Şîilik, Hanefilik, Hanbelilik, Şafîlik, Malikîlik.

üzerinden yaymışlar, sosyal hayatı ve sosyal hayatın gereksinimlerini bunun üzerinden şekillendirmişlerdir.

Şeküre de bu mezheplerin evlilik ve boşanma üzerine uyguladıkları değerleri kendi gereksinimine göre kullanmak istemektedir. Ait olduğu mezhebe göre boşanamayacağını bildiğinden mezhep değiştirmekte bir sakınca görmemekte, geçici olarak mezhep değiştirerek boşanmak istemektedir. Babasının ölümü onun gereksinimi doğrultusunda hareket etme olanağını verir.

Eve döndüğünde babasını kanlar içinde yatarak bulan Şeküre, onun öldüğünü anlar, ağlayarak kederlense de kendi sosyal hayatının ne olacağı korkusuna kapılarak babasının ölümünü gizlemeye karar vererek, evliliği için plan yapar:

(...)Akşam eve döndüm, birisi babamı öldürmüş. Evet, saçımı başımı yoldum. Evet, hüngür hüngür ağladım. (...) Ama kanlar içindeki kafatası paramparçaydı. Kâğıtlarının, kitaplarının yırtılmasından, sehparının, boya takımlarının, hokkalarının, kırılıp dağılmasından, bir minderin, rahlelerin, yazı tahtalarının, vahşice parçalanıp her şeyin darmadağın edilmesinden, babamı öldüren öfkeden çok, odayı, her şeyi böylesine tahrip eden nefretten korktum.(...) Çocukları, hayatımızı uzun uzun düşündüm” (A.g.e.,s. 207).

Şeküre ölünün arkasından gereksiz gözyaşı dökmenin faydası olmadığını bilir.

Kurnaz Enişte Efendinin kendisi gibi kurnaz kızı Kara’yı karşısına alarak planlar yapar:

Boşanabilmem için çeşit çeşit yollar var. Yalancı şahitler, sefere çıkmadan önce kocamın beni şartlı boşadığına tanıklık edip, mesela, iki yılda seferden dönmezsem karım boş olsun diye yemin etmiştir, diye yalan yere yemin edebilirler. Ya da, daha doğrudan, kocamın cesedini savaş

meydanında gördüklerini, renklerine ve ayrıntılarına girerek yemin edebilirler. Ama evdeki cesedi ve kayınpederimle kayınbiraderimin itirazlarını göz önüne alırsan, bu yalancı tanıklıklar çok çürük yollar ve akıllı, tedbirli kadınlar da korkup razı olmazlar. Kocamın beni nafakasız bırakıp dört yıldır seferden dönmemesine bakarak, mezhebi bizler gibi Hanefi olan kadınlar da boşayamaz beni. Ama Üsküdar kadısı, benim durumumda olan ve Acem savaşları yüzünden sayıları her gün artan kadınların boşanmasına imkân vermek için, Padişahımız Hazretleri'nin ve şeyhülislam'ın göz yummasıyla, arada bir yerini mezhebi Şafii olan naibine bırakıyor, o da bizleri şakır şukur boşayıp nafaka bağlıyor (A.g.e.,s. 222).

Şeküre'nin planlarından da anlaşılacağı üzere insan gereksinimi doğrultusunda kararlar alabilmekte ve bunu uygulamak için harekete geçmektedir. Evliliğinin ertesinde babasının vefatını duyuran Şeküre artık evli bir kadın olarak kendini güvende hissetmektedir. İnsan toplum içinde yaşayan bir varlık olarak diğer insanlarla da sürekli olarak iletişim halindedir. Onaltıncı yüzyılda Şeküre, Kara ve Hasan üçlüsü arasında gerçekleşen iletişimin ancak Bohçacı Ester aracılığıyla, mektuplar sayesinde gerçekleştiğini de düşünecek olursak, Şeküre de bir başka "örtük ben" olarak hayat sahnesinde yerini almaktadır. Toplumun içinde olan ama toplumun geleneksel kuralları içinde söz hakkı olmadığından, kendi gönlüne değil, aklına göre planlar yapan biri olarak hayatını şekillendirmeye çalışmaktadır.

Antropolojinin (insan-varlık bilgisi) belirlemelerine göre değerler tümel gereksinimler ise bireyseldir. Bireye göre değişen gereksinim zaman ve duruma göre etiği, ahlaki ve dinsel kuralları, değerleri de göz ardı edebilir. Enişte'nin kızı Şeküre'nin ikinci evliliğini yapabilmek için kayınbiraderi Hasan ve Kara'ya uyguladığı mektup

oyunu bir anlamda kendi gereksinimi açısından mezhepsel olarak konmuş olan toplumsal değerleri hiçe saymayı imlemektedir. Şeküre'nin iki erkekten birine karşı duyduğu gerçek aşk edimine rastlanmamakta, gereksinim ön plana çıkmaktadır. Hasan ve Kara'ya karşı menfaatleri doğrultusunda duyduğu sevgi ve sevgisizlik babasının öldürülmesiyle Şeküre'yi seçim yapmaya zorlar. İki çocuklu dul bir kadın olarak dinsel değerleri göz ardı eden Şeküre de hemen Kara'yla evlenir. “Ben” olamayan ama olmaya çabalayan Şeküre, Kara'yla evlenerek muradına ermiş, babasının vefatını gönül rahatlığıyla eşe dostta duyurmuştur.

Edebiyat eserinin varoluş nedeni de insan çıkışlı olduğundan, toplumsal-tarihsel-kültürel bir varlık olarak insan birtakım değerler ve gereksinimler çerçevesinde hayatını sürdürür. Bohçacı Ester alacağı para karşılığında iki erkeğin mektuplarını birbirine göstermektedir. Şeküre'nin aşk oyunlarıyla alay ettiğinin farkındadır ama gelecek paralar kara gözlü kederli Şeküre'nin kiminle evleneceğinden daha önemlidir. Şeküre'nin Kara için yazdığı mektubu alarak Hasan'ın evine koşar. *“Göz gözü görmüyordu. Mektubu daha çıkarmamıştım ki Hasan karanlığın içinde belirip kaptı onu. Her zaman yaptığım gibi bıraktım kendi kendine okusun ve merakını doyursun. Başını kâğıttan hemen kaldırdı. ‘Başka bir şey yok mu?’ dedi, ama biliyordu başka bir şey olmadığını. ‘Kısacık bir mektup bu,’ dedi ve okudu”* (A.g.e.,s. 152).

Felsefi antropoloji alanındaki çalışmalarıyla bilinen Mengüşoğlu, insanı tanımak için metafizik ya da “Geist” boyutuyla değil, insanın ortaya koyduğu fenomenleriyle anlamaya çalışır. Mengüşoğlu tüm insanlarda ortak olan fenomenleri inceleyerek, insanın ancak bu şekilde anlaşılabileceğini düşünür. Çünkü insan düşünen, eyleyen, değerleri

duyan, tavır takınan bir varlıktır. Bu bağlamdan hareketle Takiyettin Mengüşoğlu'nun felsefe çalışmalarında değerler kavramına baktığımızda, *“İnsanı doğru şekilde anlayabilmek için bir bütün olarak somut insana yönelmek ve ona bu somut bütünlüğünde bakmak gereklidir. Ancak böyle bir bakış, insana araçsız olarak doğrudan erişebilir ve onu, sırf kendine özgü yapısal özellikleriyle kavrama yolunu açabilir”* (Mengüşoğlu, 1988, s. 49). Mengüşoğlu insanı insan olarak bir bütünlük içinde tanımlarken *“Bilen, yapıp-eden, değerleri duyan, tavır takınan, önceden gören ve önceden belirleyen, isteyen, özgür ve tarihsel bir varlık olan, ideleştiren, bir şeye kendisini veren, çalışan, eğiten ve eğitebilen, inanan, sanat ve tekniğin yaratıcısı olan, konuşan, dishar-monik, biyopsişik, bir varlık”* (Mengüşoğlu, 1988, s. 49) olarak niteler. *“Her tavır takınma, değerlere dayanan bir tavır takınmadır. İnsan sayısız, ardi arası kesilmeyen durumlar içindedir; insanın bu durumların içinden sıyrılıp çıkması, onun bir-değer duygusuna sahip olmasını gerektirir”* (Mengüşoğlu, 2008, s. 198). Mengüşoğlu, bu geniş değerler kavramını iki kategoride inceler. Çünkü her türlü ilgi ve çıkarlar; tutkular, saygı ve saygısızlık, sevgi ve nefret bu kategorinin içinde yer alır. Mengüşoğlu bu sınıflandırmaya, Yüksek değerler ve Araç değerler adını verir. *“Araç- değerlerle yarar, ilgi, çıkar-sferi, her türlü maddesel değerler, güç ve iktidar faktörleri, ün ve şan hırsı vb. gibi değer-yapıları kastedilmektedir. Yüksek değerlerden de idealler, inançlar, dürüstlük, dostluk, sözünde durma, sevgi, nefret ve saygı değer yapıları anlaşılmalıdır”* (Mengüşoğlu, 2008, s. 198) .

Bu bağlamda, *Benim Adım Kırmızı* adlı roman değerler ve gereksinimler kavramıyla ilgisinde, Başnakkaşı üstat Osman veya Enişte Efendiyi düşündüğümüzde ün ve şanı ellerinde bulunan kişiler bunları sonuna kadar kullanmak istemektedir. Enişte

Efendi Batı tarzı resim yaptıran bir ilk olarak Doğu toplumunda sıra dışı bir üne sahip olmak ister. *“Usta bir nakkaş olmamasına, aslında bu onun zanaatı hiç olmamasına rağmen Eniştemin Padişah’ın izni ve teşvikiyle bir kitap yaptırıp denetlemesi elbette yaşlı Üstat Başnakkaş Osman ile arasını açacaktı”* (A.g.e., s. 42). Romanda Zeytin, Kelebek ve Leylek adlı nakkaşlara baktığımızda “örtük ben”leri yetiştikleri, ait oldukları nakkaşhanede inançlarıyla çevrilmiştir. Bu inançlar kırılma noktasında sevgiyi nefrete, ihanete, cinayete taşıyabilmektedir. *“Ya babamız, üstadımız Osman bize ihanetle bizleri öldürtecek, ya da biz ihanetle onu”* (A.g.e., s. 441). Nakkaşhanenin nakkaşları kırılan değerleriyle baş başa kalırlar.

Benim Adım Kırmızı adlı romanın 55. Bölümünde “Bana Kelebek Derler” adlı kısımda, bir başkasının yapıp ettiklerine değer biçmenin nerelere kadar uzanacağını güzel bir göstergesi olarak karşımızdadır. *“Çünkü”, dedim, “nakış, gücünü nakkaşın hünerinden, nakış aşkından ve Allah’a kavuşma isteğinden değil de hayatın kötülüklerini küçültme ve cezalandırma isteğinden alırsa, sonunda kendi kendini küçültmüş ve cezalandırmış olur. Küçülttüğü ister Erzurumlu vaiz olsun, ister Şeytan’ın ta kendisi. Üstelik o kahvehane Erzurumilerle uğraşmasaydı bu gece belki de basılmazdı”* (A.g.e., s. 409).

Kendisi gibi olmayana değer biçip, kahveyi basıp, meddahı öldürmüşlerdi ve üstelik bunda da hiçbir sakınca görmemişlerdir:

Yüzüne lambayı yaklaştırdığımızda ikimiz de aklımızın bir köşesiyle zaten çoktan bildiğimiz şeyi gördük: meddahı öldürmüşlerdi. Boyalarla kadına benzetilmiş yüzünde kan izi yoktu, ama çenesi, gözü, kırmızıya boyalı ağzı ezilmiş, morluklar içindeki boynu sıkılmıştı. Elleri iki yandan arkaya

doğru uzanmıştı. Biri kadın kıyafeti içindeki ihtiyarın iki elini arkadan tutarken öbürlerinin suratına yumruklar atarak dövdüklerini, sonra boğduklarını çıkarmak zor değildi. ‘Vaiz Hoca Efendi Hazretleri’ne uzanan dilini kesin şunun’ deyip bu işi yapmaya girmemişler miydi (Ag.e., s. 407)?

Kuçuradi’nin ele aldığı değerler kavramında belirttiği gibi meddaha değer biçenler bir temele dayanmadan ezbere değerlendirmektedirler:

Değerlendirmekten söz edilince, çoğu zaman, değerlendirmesi söz konusu olan şeyin kendi değerini göstermek değer de, geçerli ilkeler, kurallar, normlar, standartlar, modalar, ölçüler bakımından-bunların ‘açı’sından, bunlara göre-onu nitelendirmek anlaşılır. Çoğu zaman yapılan da budur. Bu, bir şeye *değer biçmektir*, başka bir deyişle bir şeyi ezbere değerlendirmektir. Çünkü bu nitelendirme, değerlendirilmesi söz konusu olan şeyin kendisi hesaba katılmadan yapılır; nitelendirilen, şeyin kendisi değer, kamusal görünüşü veya bu kamusal görünüşüne göre ona verilen adıdır. Belli sebeplerden²⁹ dolayı değerler, davranış ve aktivite şekilleri soyut olarak nitelendirilir - hem de çağdan çağa, toplumdan topluma farklı nitelendirilir - ve değerlendirme sistemleri meydan gelir. Kişiler de yaşayan insanların yapıp ettiklerine, eserlerine, hatta kendi kendilerine bu değer yargıları tablolarına *göre* değer biçerler. Yüklemleri iyi-kötü, güze-çirkin, faydalı-zararlı, doğru-yanlış, günah-sevap ve bu gibi sıfatlar olan değer yargıları kurulur ve her şeye buna göre değer biçilir veya biçilmesi beklenir (Kuçuradi, 1971, s. 43).

Enişte Efendi ve yeğer Kara’nın birbiriyle olan ilişkisinde nefret ve sayđı birlikte yol almakta ve hatta kimi zaman da çatışmaktadır:

²⁹ Bunlar, belli bir moralin şekillenmesine sebep olan faktörler-belli bir insan grubunun, diğer insan gruplarına karşı ayakta durmasını sağlamak, bir azınlığın kendini çoğuğunluğa karşı koruması; bir azınlığın çoğuğunluk olma çabası v.b.gibi faktörlerdir.

Aklımın bir yanı kendimi Enişteme göre daha güçlü, daha akli başında ve sağlam bulurken, diğer yanı da on iki yıl önce kızının benimle evlenmesine izin vermeyen bu adama gelirken aldığım kaftanın pahalılığına, merdivenden şimdi inip ahırdan çıkarıp bineceğim atın gümüş koşumlarına ve işlemeli eğer takımına takılmıştı. Nakkaşlar arasında öğrendiğim her şeyi ona yetiştireceğimi söyledim” (A.g.e., s. 43).

Saygıyla elini öptüğü enişteden gerektiğinde “adam”, diye bahsedebilmekte, ona kendi zenginliğini giydiği elbiseyle göstermektedir. Artık Kara, onların evine girip çıkan yoksul bir akrabanın oğlu değildir.

Bir insan fenomeni olarak değer atfetme Kara'nın sevgilisinin saç telinden çıkardığı anlamda yatmaktadır. Kara'nın Enişte Efendinin ölümünden sonra geldiği evde, çocukları yatırırken yastıkta gördüğü Şeküre'nin bir saç teli için “*Yastığın üzerinde Şeküre'nin güzelim uzun saçlarından bir tanesinin çizdiği bir harf 'vav' dedi bana*” (A.g.e., s. 254) cümlesinde saç telinin yaptığı harf vav dır. Kara saç telinin yastığın üzerinde yaptığı kıvrımı alfabenin bir harfine benzetir. “*Kişinin başka kişileri, olayları, durumları, kendisini ve genellikle tek tek şeyleri değerlendirmesi insanın bir yapı özelliği, bir varolma şartıdır. Bu değerlendirme ise çeşitli tarzlarda yapılır: değerlendirilenin değerine uygun, değerlendirenin değerlendirilenle olan özel ilişkilerine göre ve geçerlikte olan genel değer yargularına göre değerlendirmeler yapılabilir ve yapılmaktadır. Ve bu değerlendirmeleri kişi, seyirci olarak değil, kendi yaşamında yapmaktadır*” (Kuçuradi, 1971, s. 15). Burada Kara'nın hayatında, sevdiği kadının bir saç teline bakışında bir değer atfettiğini görürüz. “*Değerlendirme insanın bir varolma*

şartı ve bir kişi fenomenidir. İnsanları ve kendisini değerlendirmeden, olayları ve durumları-en azından kendisinin içinde bulunduğu olaylar ve durumları-değerlendirmeden yaşayamaz kişi (Kuçuradi, 1971, s. 39). Eski alfabenin 29. harfi olan “vav” “ve” anlamına gelmektedir. Birleştirici, bağlayıcıdır. Bir nedensellik harfidir. Kaf (batın) ve nun (zahir) olanı, kadın ve erkeği, yeri ve göğü birleştirir. Sevdiği kadının bir saç teli Kara’yı heyecanlandırmış, kendi dışında varolan bir nedenden dolayı Şeküre’nin saç teline değer atfetmiştir. “*Bir şeyin önemli olması, kişilerin en başta özel real durumlarına sıkı sıkıya bağlıdır; bu özel real durum için şeylerin subjektif olduğu kadar objektif önem de taşımaları mümkündür.*” (Kuçuradi, 1971, s. 40). Kendinden hareketle karşısındaki bir kişinin bilerek veya bilmeyerek yaptığı davranışı:

Bir eseri, bir olayı anlamak ve kendi alanı veya benzerleri arasında yerini bulmak olarak anlaşıldığında, gerçekteki sayısız birbirine aykırı ve yanlış değerlendirmeler ve perspektifler vardır. (...) Oysa değerlendirilene değerlendiren tarafından, aralarındaki özel ilişkiden dolayı atfedilen değer, hep olumlu bir anlam taşır. Bir şeye, şu veya bu nedenden dolayı değer atfettiğimde, o yalnız benim için değerlidir (Kuçuradi, 1971, s. 41).

Bu bağlamda, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda anlatılan insanlar günlük hayatlarının akışı içerisinde gereksinimlerine göre değerleri kullanabilmekte veya değiştirebilmekte; değer atfetmekte, değer biçmektedirler. “*Kişilerle ve kendimizle ilişkilerimizde, başkalarının ve kendimizin yapıp ettikleri ve ortaya koyduklarıyla ilgimizde, yakın çevremiz, çağımız, geçmiş ve gelecekle bağımızda belli bir bütünlükte bir kişi olarak varolmamızın temelinde değer anlayışımız, bunun temelinde ise insan*

anlayışımız –insandan ve kendimizden bekleдикlerimiz- bulunur” (Kuçuradi, 1971, s. 13). Benim Adım Kırmızı adlı roman değerler ve gereksinimler üzerinden her “ben”in kendi dünyası içinde gereksinimi doğrultusunda ele alınarak anlamaya ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

c) Şeküre'nin Rüyaları

Babasının gizlice nakkaşlar ve Kara'yla olan çalışmaları arasında, güzel Şeküre iki çocuğuyla kendine uygun bir eş arayan bir kadın olarak gözükse de, bir kadın olarak hayata bakışında feminist kıpırdanmalar göze çarpmaktadır. Kocasının öldüğünü rüyasında gördüğünü babasına aktararak, baba evine döner. Gerçekten de bu rüyayı görmüş müdür, yoksa saygı duyacağı bir eş mi seçmek istemektedir?

Aslı Niyazioğlu “On Altıncı Yüzyıl İstanbul’unda Halveti Sünbüli Şeyhlerinin Rüyaları ve Osmanlı Biyografi Yazıcılığı” adlı çalışmasında, “*bu dönemin yazarlarının hayatın önemli aşamasında alınan kararları özellikle rüyalar üzerinden anlamayı tercih ettiklerini görüyoruz*” (Niyazioğlu, 2010, s. 22) diyerek düşüncelerini belirtir. Örnek olarak, “*Mesela, Mimar Sinan’ın (ö.1566) biyografisini yazan Sadi Çelebi, Sinan’ın mimarlığı seçimi Eserin uzun versiyonlarında cami yaparak dünyevi ve uhrevi muradına erme isteğine bağlarken, ondan sonra başmimarlık yapan Mehmet Ağa’nın (ö.1598) biyografisini yazan Cafer Çelebi bir Halveti Şeyhi tarafından tabir edilen rüyayı kariyer seçiminin ana nedeni olarak göstermekte*” (Niyazioğlu, 2010, s. 22) olduğunu yazar.

Niyazioğlu’nun çalışmasından da göreceğimiz üzere Osmanlıda -tarikats-rüya-gerçek hayat- üçgeni biyografi yazımında önemli bir yer tutar. Sadece Doğuda değil

Batıda da rüyalar geçmişten günümüze toplumsal hayatın bir parçası olarak görülmüştür. *“Ortaçağ Avrupası aziz menakıbnameleri üzerine olan çalışmalar, rüya anlatılarının menakıbnamalere gelişigüzel serpiştirilmediğini, tam tersine dönemin belli tartışma alanlarına cevap vermek üzere kaleme alındıklarını ortaya koyar”* (Aktaran, Niyazioğlu, 2010, s. 25). Onaltıncı yüzyılda İstanbullu bir kadın olan Şeküre de kendi hayatını rüyalar üzerinden şekillendiriyormuş gibi dursa da aslında ne gördüğü rüyalar vardır ne de bu rüyalara inanarak hayat yoluna devam etmektedir. Erkeklerden oluşan halkanın içinde zeki bir kadın olarak kendi yolunu gene kendi isteği doğrultusunda çizmektir amacı. Bu yüzden de yeniden evlenebilmek ve tabii ilkönce de boşanabilmek için kendi görmediği ama görmüş gibi dile getirdiği mitoslarını -rüyalarını- yaratır.

Mektuplaştığı iki erkeğe Kara ve Hasan’a âşık değildir. Bir gönül açmazına düşerek kendini üzme değildir amacı, niyeti bir evlilik yapmaktır ve bu evliliğin olabilmesi için de her şeyden önce ilkönce de boşanması gerekmektedir. Boşanamadığı sürece ikinci bir evliliği yapma şansı yoktur.

Şeküre ikinci evliliği üzerine babasıyla yaptığı konuşmada sadece kurnaz olanın babası olmadığını düşünür. Karşısındaki itaat ettiği, sevdiği babası da olsa kendisini onunla söz oyunlarına girecek kadar zeki görmektedir:

Benim kurnaz babam, kızımın da kendisi kadar kurnaz olduğunu görüp gözlerini kırıştırmaya başladı. Aslında babam, gözlerini böyle üç sebepten kırıştıtır. 1. Sıkıştığı zamanlarda bir kurnazlık bulmak için acele acele kafasını çalıştırırken. 2. Çaresizlik ve kederden içtenlikle ağlayacağı zamanlarda. 3. Sıkıştığı zamanlarda kurnazlık edip birinci ve ikinci nedeni karıştırarak az sonra kederden ağlayabilirmiş izlenimi vermek için (A.g.e., s. 106).

Baba-kız arasında evlilik üzerine yapılan konuşmada, Şeküre babasının niyetini kesin olarak ortaya çıkarır. “*Sonra ağlamamak için kendimi tutarken aklıma geliveren şeyin haklılığından cesaretleterek dedim ki: ‘Peki, ben bir daha hiç evlenmeyecek miyim?’ ‘Seni benden alıp uzaklara götürmeyecek bir damadın başımın üzerinde yeri var. Talibin kim, bizimle birlikte bu evde oturur mu?’*” (A.g.e., s. 106). Enişte Efendi için önemli olan içgüveysi alabileceği bir damattır. Bundan sonra kızı hiç evlenmeyecek olsa da kızını alıp uzaklara götürecektir veya evden; yanından alacak bir damada razı olmamaktadır. Şeküre babasının bu sözleri karşısında bir kadın olarak kendisinin nasıl bir erkek isteğini söyler. “*Sustum. Bizimle birlikte bu evde oturacak damada babamın saygı duymayıp onu yavaş yavaş ezeceğini elbette ikimiz de biliyorduk. Babam, içgüveysi diye o damadı öyle bir sinsice ve ustalıklı küçümseyecekti ki, ben o adama kendimi vermek bile istemeyecektim*” (A.g.e., s. 106). Şeküre planlarını babasından gizli yürüterek, kendisini her an evlenmeye hazır bir konuma getirmek istemektedir. Boşanmadığı sürece yıllar geçse de evlenemeyecektir. Bir an önce boşanmış olması, ona yeni evliliğin kapısını açacaktır. Babası ona kendi onayı olmadan evlenemeyeceğini söylediğinde, sözü değiştirerek “*Ben evlenmek değil, boşanmak istiyorum*” (A.g.e., s. 106) diyerek niyetinin evlenerek babasının yanından gitmek olmadığını belirtmek ister.

Şeküre köşeye çekilerek kaderine razı olmaz ya da kocasının bir gün savaştan sağ olarak geri döneceği günün boş hayallerine kendini kaptırmaz. Şeküre kendi hayatıyla, geleceğiyle ilgili planlarını ayaklarını yere basarak yapar. Hasan’a karşı Kara güvendiği adamdır, onu hayatta kendine ve çocuklarına karşı gelecek kötülüklerden koruyacak bir

kalkandır. *“Bütün nakkaşlar içinde en çok Kara’yı beğendim, çünkü beni herkesten çok seviyor o ve ruhunu tanıyorum”* (A.g.e., s. 162). Şeküre beğeniyorum der, seviyorum, aşığım sözünü kullanmaz. Hasan’dan da korkmadığını, onu da sevdiğini dile getirir. Şeküre kimi sevmektedir? Geleceğinin güven altında olmasını sağlayacak erkeği mi? *“Ama Ester şimdi onun çok para kazandığını söylüyor ve bunun yalan olmadığını Ester’in kalkan kaşlarından anlıyorum. Artık parası ve böylece kendine güveni olduğu için, Hasan’ı itici yapan bütün o kötülüklerinin yok olduğunu ve beni ona çeken o karanlık, cin gibi, tuhaf yanının ortaya çıktığını düşünüyorum. (...) Kara da, Hasan da bana âşık oldukları için çok acılar çektiler”* (A.g.e., s. 163). Şeküre’nin hangi erkeğe âşık olduğunu bilemeyiz. Şeküre, etrafında kendine âşık olan erkeklerin olmasından hoşlanmaktadır.

Çalışmayan, kendine ait bir geliri olmayan, bütün bu boşanabilme ve yeniden evlenebilme sorunlarıyla uğraşarak, erkeklerle çevrili dünyasında kendine çıkış yolu arayan Şeküre, o güne kadar hiçbir kadının düşünemeyeceği bir şeyi arzular, resmi yapılınsın ister:

Kendi resmim yapılınsın Ama ne kadar gayret etseler de bunu yapamayacaklarını biliyordum, çünkü benim güzelliğimi olduğu gibi görebilseler bile, Padişah’ın nakkaşlarının hiçbiri, gözlerini ve dudaklarını Çinliler gibi çizmedikçe, bir kadının yüzünün güzel olduğuna ne yazık ki inanamazlardı. Heratlı eski ustaların yapacağı gibi, bir Çinli güzel gibi resmetselerdi beni, belki görüp tanıyanlar o Çinli güzelin arkasında yatan benim yüzümü çıkartabilirlerdi. Ama bizlerden sonrakiler, gözlerimin aslında çekik olmadığını anlasalar bile, yüzümün neye benzediğini çıkaramazlardı hiç. Bugün, oğullarımın tesellisiyle geçirdiğim yaşlılığında yüzümün gençken yapılmış bir resmi olsaydı ne mutlu olurdu! (A.g.e.,s. 469).

Resmin günah olduğu bir toplumda bir kadın olarak arzusu “ben” olarak varolmaktır. Kendi gençliğini “ben” olarak resimde görmek, onu mutlu edecektir. Şeküre’nin bir diğer arzusu da “*Ranlı şair Sarı Nazım’ın bir mesnevisinde merak ettiği şey: Mutluluğun resmi yapılın isterdim*” (A.g.e., s. 469) diyerek iki arzusunu romanın sonunda dile getirir.

Şeküre sadece kendi resminin ve mutluluğun resminin yapılmasını istemekle kalmaz, kitaplara da geçmek ister. “*Belki de benim şu hikâyemi öyle ta uzaklardan biri, bir gün dinleyecektir. Kitaplara geçme isteği bu değil mi, bütün padişahlar, vezirler, kendilerini anlatan, kendilerine adanmış kitapları yazanlara keseler dolusu altını bu ürperti için vermiyorlar mı?(...) Ben güzelim, akıllıyım ve beni seyrediyor olmanız da hoşuma gidiyor*” (A.g.e., s. 55).

Yukarıda alıntıladığımız örnekte anlaşılacağı üzere Şeküre akıllıdır, evlilik planlarını kendi yapar ve bunu Kara’ya anlatırken tıpkı babası gibi hükmetme zevkini de yaşar. “*Kara ile, yukarıdan bakan ve içtenlikten uzak bu dille niye konuştuğumu bilmediğimi söylemiştim ya demin. Şimdi biliyorum: Kendimin bile gerçekleşebileceklerine zor inanabildiğim şeylere, küçükken sersemliğini bildiğim Kara’yı ancak bu edayla ikna edebileceğimi seziyormuşum meğer*” (A.g.e., s. 222). Şeküre farkında olarak ya da farkında olmadan, tüm bu gönül oyunları karşısındaki davranışlarıyla feminist kıpırtıların çıkışını hazırlamaktadır.

Şeküre “dışdünya, düşünme ve dil üçgeni” çerçevesinde insan-insan, insan-toplum, insan-değerler ilişkisini sürdürürken düşüncelidir. Dışdünyanın aldatıcı gönül

oyunlarına kapılarak hemen bir erkeği seçmez, Bohçacı Ester aracılığıyla iki erkekle de - Hasan ve Kara- mektuplaşarak, bir anlamda erkekleri daha iyi tanıyarak, evlilik üzerine atacağı adımları hazırlar. Bu bağlamda, evliliğini mantıklı aşk çerçevesinde kurmayı planlar ve öyle de yapar. Şeküre dille olan bağlantısını mektuplar -yazı- aracılığıyla sağlamaktadır. *“İnsan sadece animal rationale değil, bir de animal symbolicum’dur; o kendi yarattığı mitos, dil, din, tarih, sanat ve bilimden oluşan simgeler dünyasında yaşar. Cassirer’in amacı, ister en gelişmiş toplumda yaşayan insan olsun, isterse en ilkel kabile insanı olsun, i n s a n d a bu simgeleri yaratan bilincin biçimlerini ortaya çıkarmaktır.* (Örnek, 1997, s. 70). Cassirer’in belirttiği gibi bilincin ortaya çıkması ve mitosların yaratılması açısından bakacak olursak, Şeküre, okula gitmeyen, çalışmayan, para kazanmayan bir kadın olmasına rağmen, mektuplarla ve rüyalarla bir anlamda kendi mitoslarını yaratacak ve kendisi bu mitoslardan hareketle etrafındaki erkekleri yönlendirecektir. İnsanın kendisiyle ve toplumla olan ilişkisine baktığımızda Şeküre’nin yarattığı rüyaları -mitosları- onun dışdünyayla olan bağlantısını sağlamaktadır. Bu durumda Şeküre’nin rüyaları Cassirer’in, insanın simgesel biçimlerinden biri olarak üzerinde durduğu -mitos kavramıyla- ilgisinde ele alınabilir. Buna ek olarak, mitosların insan dünyasındaki yeri konusunda Kuçura’dinin şu düşünceleri de önemlidir. *“İnsan doğrudan doğruya gerçeklikle yüzyüze gelemez; dilin, mitosların, sanat formlarının, dinlerin ördüğü ağın -yarattığı kültürün- aracılığıyla bakar dünyaya”* (Kuçuradi, 1997, s. 80). Bu açıdan romanı anlamamıza yardımcı olan, Şeküre’nin hayata doğrudan değil, sözde gördüğü rüyaları bahane ederek kendi mitoslarını ve dilini yaratarak dünyaya bakmasıdır. Şeküre kendi kültür dünyasını oluşturmakta ve yaşamını bu dünya içinde sürdürmektedir. Genç bir kadın olarak, kendisine bu mitosları –rüyaları- aracılığıyla

anlamalı kılar ve babasına kendini bu şekilde anlatır. Şeküre hayatını şekillendirmek için kimseyle dertleşmez, kimseden akıl almaz. Kendi yarattığı rüyaları ve mektupları onun tek dayanağıdır. Şeküre yarattığı bu mitoslarla hayatını şekillendirir, ikinci evliliğini yapar.

III. BÖLÜM

BENİM ADIM KIRMIZI ROMANINDA “BEN” KAVRAMININ İNCELENMESİ

3.1. Ben Kavramının İncelenmesi

Romanda geçen söz konusu döneme uygun olarak Ortaçağda “ben” kavramının nasıl bir yol izlediği, ilk önce Batıda yazıda bireyin ortaya çıkışı Augustinus, Abælardus ve Montaigne’nin yazınsal çalışmaları, Doğuda, Osmanlı İmparatorluğunda ise Cemal Kafadar’ın kişisel yazı örnekleri üzerine yaptığı çalışmalar sonucu, sohbetnâme ve otobiyografinin bir alt türü olarak nitelediği seyahatname ve günce ele alınarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Çotuksöken *Ortaçağ Yazıları* adlı eserinde birey kavramının keşfedilmesini şu şekilde açıklar:

Hiyerarşik yapı içinde bir yandan da yavaş yavaş işlemekte olan bir yön vardır: Kişi kavramının önem kazanması ve ucu nominalizme varan bir sürecin başlaması; birey kavramının keşfedilmesi. Bu aynı zamanda başlangıçta gücül olarak var olanın, zaman içinde edimselleşmesi olarak değerlendirilebilir. Öyleyse gelinen nokta nominalizmdir. (...) Renaissance’lar izleğinde de varlığını sürdürdüğü ortaçağda felsefi olanı taşıyan temel, tüm felsefi ortamları taşıyan temelde olduğu gibi tümel-tekil gerilimidir. Nominalist tutum tekil gerçeklik (dışdünya) ile mantıksal (düşünsel ve dilsel) olan arasındaki gerilimi fark eder” (Çotuksöken, 2011, s. 158).

Ortaçağda üzeri örtülen insan hiyerarşik sıralamanın en altında yer almıştır. Ortaçağda yapılan kiliselere veya devasa dinsel yapılara adını koy(a)mayan mimarlar için “ben” yoktur. Her şey Tanrı’nın eseridir, her şey ona adanır. Ortaçağın bu kapalı, sonlu

ve sınırlı dünyasında doğadan uzak yaşayan insanın üzerindeki örtü teolog-filozoflar sayesinde yavaşça kaldırılmaya çalışılır. Bunun güzel bir örneğini Augustinus'un (354-430) *Confessioness (İtirafılar)* adlı eserinde görmemiz mümkündür. İlk başlarda Manicilere inanan Augustinus daha sonra Hıristiyan olmuş ve ilk defa Tanrıyla insan arasındaki sen-ben ilişkisini eserinde sergilemiştir. Aynı şekilde Petrus Abælardus'un (1079-1142) *Historia mea Calamitatum (Bir Mutsuzluk Öyküsü)*³⁰ adlı eseri de psikolojik öznenin ön plana çıktığı bir eserdir:

Tözü tekil olana özgülleyen ve tekili sadece betimlemeye çabalayan tutumlar Augustinus ve Abælardus'ta yaşamöyküsünün 'ben' dilinde somutluk kazanır. Abælardus belki de hiçbir hiyerarşik tutumu benimsemeksizin, kendisi gibi olanlarla ilişkisi içinde kendini anlatırken; Augustinus, dıştan bir bakışla hiyerarşik düzen içinde 'sen' üzerinden kendi 'ben'inin anlatmayı yeğler; onun söyleminde kendini bilme başkasının üzerinden gerçekleşir (Çotuksöken, 2011, s. 159).

Augustinus'un kendi içine doğru derin bir perspektif uygulayarak kaleme aldığı kitabında, bir insanın; arayışlarını, üzüntüsünü, sevincini, korkularını, isteklerini dile getirirken zamanın içindeki "an" kavramına da dikkati çeker. Çünkü zaman, sonluluğunun bilincinde olan insan için önemli bir olgudur. Kendi varlığının psişik hallerinden yola çıkarak kitabını yazan Augustinus aynı zamanda hiyerarşik yapının en üst noktasında olan tanrıyla karşılıklı bir diyalog gerçekleştirmiş, Tanrı'ya sorduğu soruların cevabını da kendisi vermiştir. "*Augustinus düşüncesinin merkezi, onun temel*

³⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Betül Çotuksöken, *Bir Mutsuzluk Öyküsü (Felaketler Tarihi)*, 1993, İstanbul: Remzi Kitabevi.

yönelimini belirleyen iç gerçek prensibidir. Bu prensibin merkezden yayılan ışığı, bir yer altı akımı gibi, Augustinus düşüncesinin tüm hat ve tabakalarını sarar ve aydınlatır” (Zekiyan, 2005, s,132) .

Abælardus’un *Bir Mutsuzluk Öyküsü* adlı eserini sadece bir edebiyat eseri olarak değil, insan-insan ilişkisi açısından edebi-felsefi yaklaşımlarla ele alarak okumamız mümkündür. “*Bir Mutsuzluk Öyküsü bir çok felsefe tarihçisinin de dile getirdiği gibi, XII. yüzyılı yansıtmaları açısından büyük önem taşımaktadır. Abælardus, yapıtın merkezine kendini ve yakın çevresini almıştır; birbirleriyle hemen her konuda (tanrıbilimsel-felsefi-mantıksal) çatışan, tartışan insanların betimlemesiyle doludur sayfalar. Bu dönem bize tüm canlılığı ile sunulmaktadır” (Abælardus, 1988, s, 10).*

Petrus Abælardus yaşamöyküsü olarak kaleme aldığı *Bir Mutsuzluk Öyküsü*’nde kendisinin diğer insanlarla olan ilişkisinden, eş deyişle bir “ben”in başka bir“ben”le olan karşılıklı ilişkisinden de kesitler sunmaktadır:

Az bir zaman sonra, diyalektik konusunda rakipsiz olarak egemenlik elde ettim. Kıskançlık duygusu Guillaume’u öyle kurutuyordu ve kötülük tohumları yüreğinde öyle bir filizleniyordu ki, bunu anlatmak hiç kolay olmayacaktı. Hıncının sebep olduğu çırpınışları uzun zaman durduramadı; beni düzmece şeylerle yenilgiye uğratmak için bir kez daha çaba harcadı. Açıkta savaşta girişmek için hiçbir neden bulamayınca, onun kürsüsünü bana veren kişiyi çirkin bir suçlamayla işten attırdı ve beni başarısız kılmak için onun yerine bir başkasını koydu; bunun üzerine Melun’a dönerek, okulunu yeniden kurdum; hiç peşimi bırakmayan kıskançlık darbeleri açıktan açığa kendini göstermeye başladı; bir ozanın şu sözlerini kendime rehber edinerek saygınlık kazandım: “Büyüklik, isteğin yüksekliğindedir, rüzgâr ancak yüksek doruklara çarpar (Abælardus, 1988, s. 19).

Çotuksöken *Ortaçağ Yazıları* adlı kitabında Abælardus'un yazın dünyasından şu şekilde bahseder: “*Abælardus'un Historia Mea Callamitatum'da sergilediği dil de yaşantılarını imleyen paylaşılan yaşama tanıklık eden romantik bir söylemdir; ancak, burada Abælardus romantik dilin yansıtıcısı ya da tanığıdır daha çok*” (Çotuksöken, 2011, s. 159).

Ortaçağ filozofu Augustinus ve Abælardus'un eserlerinde ele alınan insandır, “ben”dir. “*Anlatının bir göndereni bir de gönderileni vardır. Bilindiği gibi dilsel bildirişimde ben ve sen kesinlikle birbirini varsayar; aynı biçimde anlaticısız ve dinleyicisiz (ya da okursuz) anlatı olmaz*” (Barthes, 2009, s. 125). Bütün bu kıpırdanmaların ardından gelen Yeniden Doğuşun içinde kendini gösteren Hümanizma hareketiyle varlığının üzeri örtülmüş olan insanın “ben” olarak kıpırdanışı yeni bir ivme kazanır. Özellikle ilk olarak resimde, heykelde başlayan bu canlanma edebiyatla da kendine yeni bir yol çizer. Özellikle Montaigne'in (1533-1592) 1571 yılında yazmaya başladığı, 1580 yılında ilk iki cildini 1585'de de son cildini yayımladığı *Denemeler* adlı eseri edebiyatta insan/ben işlenişinin gerçek bir ayırımını vurgular:

Eksiksizce ve bütünüyle kendisini konu alarak kitabını yayımlamış ilk bireydir. Montaigne, ben'in benzersizliğini ele almak üzere alegoriler ve genel mecazlardan kopar. (...) Montaigne, kendini haklı gösterme arayışına girmeksizin bireyselliğini ilan eder. Ne bir kahramandır, ne bir deha ne de aziz; olduğu haliyle herkesin ilgisini çekebilen bir “ben” dir, o kadar. Temelde dostluğa övgüsünün anlamı da burada yatar ve şu açıklamada başka bir temeli yoktur: Çünkü O o, ben de benim” (Todorov, Focroulle, Legros, 2005, s, 98).

Tzvetan Todorov, (Sofya, 1939) Montaigne'in *Denemeler* adlı eserinin Augustinus ve Abælardus'un eserinden ayıran en önemli noktanın, *İtirafılar* ve *Bir Mutsuzluk Öyküsü*'nde "Bireysel yaşamın olayları burada yalnızca genel bir derse hizmet edebilmek için kullanıldığını" söyleyerek, "Montaigne'le temel farklılığın" (Todorov, Focroulle, Legros, 2005, s. 98) burada yattığını belirtir.

Bu üç eserde temel farklılığın ortaya konmasına rağmen, Augustinus'un *İtirafılar*'ı, Abælardus'un *Bir Mutsuzluk Öyküsü* ve Montaigne'in *Denemeler* adlı eseri "ben" kavramının ortaya konularak işlenişi bakımından edebiyata farklı bir şekilde yansımaktadır. Kişi (ben) özellikleri, kişi-kişi ilişkileri, "ben" in yaşadıkları dönemle olan bağlantıları eserlerde açıkça görülmektedir. Eserleri, kullanılan dil ve ele alınan insan (ben) bağlamından hareketle derin bir yapıda incelememiz mümkündür. Bu inceleme edebiyat hermeneutik ilişkisini "ben" kavramı üzerinden temellendirerek yol almamızı olanaklı kılar.

Ortaçağda sıradan varlığıyla yaşayan insan, Renaissance'ta daha fazlasına ulaşmak ister. Belki de kendisinin Tanrı'dan bir parça olduğunu kanıtlamak istercesine kendi "ben"inin ortaya çıkmasını ister. Bu ortaya çıkmayı somut bir şekle yazıya, heykele ve resme döker:

Bireyin gösterimi (représentation) onu tüm ötekiler arasında tanımayı da, bir değer olarak belirlemeyi de olanaklı kılar. Dilin sözcükleri, ayrı ayrı ele alındıklarında, bireyi kavramakta zorlanırlar: Sözcükler genellikleri ve soyutlamaları belirtir. Şu ya da bu kişinin iyi, sevecen, eğitilmiş olduğunu söyleyebilirler, ama bu nitelikler yalnızca o kişiye ait değildir.(...) Dil yetisi, yine de, bu güçlüğü aşarak bireyi yaşatabilir: Bunun için de bir öykü yapısında düzenlenmesi,

başka hiçbirine benzemeyen bir yaşamı anlatması, yaşamöyküsüne dönüşmesi gerekir (Todorov, 2005, s. 11).

Cemal Kafadar *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*³¹ adlı kitabında Doğu toplumunda Osmanlıda “ben” olgusunu ele alır. “Ben ve Başkaları” adlı bölümde “On yedinci Yüzyıl İstanbul’unda Bir Dervişin Güncesi” ve “Osmanlı Edebiyatında Birinci Ağızdan Anılar”ı diğer bölümlerde de onaltıncı ve onyedinci yüzyılda Osmanlıda sıradan dört kişinin hayatını bulduğu belgeler ışığında öykülendirir:

Babasından kalan arazi üzerindeki haklarını korumak için 1521’de divan-ı hümayuna başvuran Mustafa adlı Yeniçeri; 1660-1664 arasında İstanbul’da günce tutan Seyyid Hasan adlı derviş; ticaret için gittiği Venedik’te 1575’te Ayaşlı Hüseyin çelebi; rüyalarını kaleme alarak şeyhine mektupla gönderen ve bu yolla irşad edilmeyi bekleyen Üsküplü Asiye Hatun. Yazıların her biri ampirik malzemeye, arşivlerde ve yazma kütüphanelerinde bulduğum kaynaklara dayanmakla birlikte, tarihçinin “uzak gözlüğü” saydığım yöntem, paradigma ve felsefe meseleleriyle de uğraşır (Kafadar, 2009, s. 13).

Kafadar, “ben”lik kavramı için farklı bir yaklaşımda bulunur: “*Aile, klan, cemaat, ümmet içinde erime halinden birey olma haline geçiş, diye özetlenebilecek çizgisel bir hikâye yok. Değişik zamanlarda ve bağlamlarda, kişilerin ben-lik algısının ve bireyliklerini yaşama biçimlerinin değişmesidir söz konusu olan. Kendilerini aşan*

³¹ Karacaoğlan’ın şiirinden bir dize.

yapılarda kâh uyuşarak kâh didişerek iç içe yaşayan insanların gelgitli hikâyesi”
(Kafadar, 2009, s. 21) vardır.

Osmanlı anlatı kaynakları olarak ele alınan Vekayinameler,³² i inceleyenlerin hep aynı sonuca varması karşısında Kafadar, “*Karatay’ın Topkapı Sarayı Kütüphanesi kataloğunda hatırat diye bir kayıt*” (Kafadar, 2009, s. 45) görmesi üzerine incelemesine başlar. Kişisel yazı örnekleri üzerine yaptığı incelemede *Sohbetnâme*, otobiyografinin bir alt türü olarak nitelediği *seyahatname* ve *günceyi* ele alır. “*Bunların arasında on altıncı yüzyıl sonlarında on yedinci yüzyıl ortalarına kadar etkin bir Sufi olan şeyh Mahmud Hüdai’nin Arapça yazılmış eseri Vakı’at vardır. Günce formunda, gün be gün yazılmış olmakla birlikte, eserin büyük kısmı tasavvuf ile ilgili konular hakkında şeyhinin sohbetlerini Hüdai’nin yazıya geçirmesinden ibarettir*” (Kafadar, 2009, s. 45). Cemal Kafadar günce konusundaki bir diğer örneğin Za’îfi’nin Sergüzeşt’tisi olduğunu yazar. “*Za’îfi burada manzum olarak yetişkinlik yıllarını ve önce ticaret sonra ilmiye sahasında başarılı bir kariyer uğruna verdiği mücadeleleri sinik bir bakışla anlatır*” (Kafadar, 2009, s. 56). Devamında Gelibolulu Mustafa Âli’nin yazılarının da otobiyografik deneme olarak adlandırılacağını ve bunlara ek olarak “*Feyzullah Efendi 1702’de şaşkırtıcı dinginlikte bir otobiyografi kaleme almış*” (Kafadar, 2009, s. 57) olduğundan bahseder.

1620 yılında Kocamustafapaşa’da dünyaya gelen Seyyid Hasan’ın yazmış olduğu 418 yapraklı güncesinde ise “*kendisinden “fakir”(…) evi de çoğu zaman “gamhane”*

³²Osmanlı Klasik çağı (15. Ve 16. Yüzyıl) Tahrir Defterleri (Vergi kayıtları), Mahkeme kayıtları için Şeriyeye sicillerine bakılır.

olarak” (Kafadar, 2009, s. 58) bahseder. Kafadar bütün bunları özetlerken Aziz Augustinus’tan³³ önceki örnekleri de yazar:

Osmanlı güncesinin Batılı otobiyografi edebiyatıyla akrabalığı olduğunu söylemek kolay değil (...) Otobiyografi günceyle ilintili fakat ayrı bir kategori olduğu için, daha geçerli bir örnek vermek gerekirse, Samuel Pepys’in ünlü dokuz yıllık hatıra defterinde (tesadüf, Sohbetnâme’den bir yıl önce yazılmaya başlanmıştır) sadece özeleştir ve kendini ti’ye alma örnekleri sık sık karşımıza çıkmaz, bu günce yazarın ben’ine mesafeli bir perspektiften yazılmıştır. Sanki günce yazarı Pepys, günce kahramanı Pepys’den farklıdır ve onu eleştirel bir mesafeden izlemektedir, yapan eden ben ile gözlemleyen ya da inceleyen ben arasında bir ayrışma vardır. Oysa Sohbetnâme’de böyle bir üçüncü boyut yoktur; onu farklı kılan, toplumsal işlevleri haricinde birbirlerinden pek farkı olmayan, dış çizgileri güzelce belirlenmiş kişilerin iki boyutlu olarak temsil edildiği, sanki minyatörcü elinden çıkma bir metin olmasıdır. (...) Geleneksel türlerden bir kopuş olmakla birlikte, Sohbetnâme, perspektif resmi, roman, sahne sanatları ilgilenmemeyi seçmiş klasik Osmanlı sanat ve edebiyat dünyasında rahatla yerini alır. Bu iki boyutlu dünyada, Seyyid Hasan insan dayanışmasından, sıkı sıkıya bağlı olduğu bir evreni paylaştığı ihvan’ıyla birlikte olmaktan büyük haz almışa benzer (Kafadar, 2009, s. 67).

Juan Goytisolo *Osmanlı’nın İstanbulu* adlı kitabında “Bir Toplumun Kabataslak Tablosu” adlı bölümde, Osmanlı toplumu ve birey kavramına farklı bir bakış açısı sergileyerek anlatır:

³³“Bireyin ortaya çıkışı” meselesine bağlı olarak, otobiyografik yazın Avrupa’ya has bir olgu olarak görülmüştür. *Two Memories of Renaissance Florence*’ın girişinde Brucker (s.9) Pitti ve Dati’nin güncelerinin “Avrupaya has bir tür olan otobiyografinin erken ve önemli birer örneği olarak çalışılmaya değer” olduğunu belirtiyor.(Ayrıntılı bilgi için bkz, Cemal Kafadar, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, 2009, İstanbul: Metis)

Bu eşitlikçilik ve toplumsal hareketlilik görünümlerinin yanı sıra, Osmanlı toplumu, tam tersine geleneklerine inatla bağlılık görünümlerini sunar. *Istanbul dans e seconde moitie du XVI siecle'de* (XVI. Yüzyılın ikinci yarısında İstanbul) Robert Mantran'ın belirttiği gibi, "İslam bireycilik kavramının bulunmadığı bir ümmet toplumdur; ekonomik düzen bireyin tek başına kalmasına izin vermez. İster Müslüman olsun, ister Hıristiyan ya da Musevi, İstanbullu çift yanlı bir 'ortam'ın insanıdır: bir yanı etnik ve dinsel, öbür yanı mesleki ve o çerçevenin dışına kaçmak ne olanaklı ne de istenebilir bir şey değildir, çünkü kişi onun için yalnız yaşam ortamı bulmakla kalmaz, aynı zamanda Devletten gelebilecek eziyetlerden korunmasının da en iyi yoludur (Goytisolo, 2004, s. 25).

Cemal Kafadar Osmanlı kültüründe ben ve toplum arasındaki sınırı şu şekilde özetler:

Birey edebiyatının birbiriyle ilintili çeşitli kategorilerinin gelişiminin ve bağlantılarının izini sürmek, Osmanlı kültüründe ben ve toplum arasındaki kaypak sınırların tarihini anahatlarıyla çizmek anlamına gelir. Kanuni sonrası dönemde, birinci ağızdan anlatıların çoğalması, 'fakirin başına gelenle"'i kağıda dökmedeki çekincelerin görece olarak geride bırakılması şunu ima eder; ben'in sınırları gerçekten de yeniden çizilmiş ve bir bireyleşme sürecinden bahsedilebiliyorsa bu süreç tarikat ya da meslek gurubu gibi genişçe organizmaların parçası olmak ile çelişen bir şey değildir. *Sohbetnâme* örneği, Individualitätsgefühl'ün (bireylik hissinin), otobiyografik yazında ille de yegâne ya da öncelikli bir itici güç olmadığını çok vazih biçimde ortaya koyar. Kendini 'seyyâh-ı âlem ve ferîd-i âdem' olarak gören, gençliğinde ailesinden ve hocalarından hiç kurtulamayacağını ve gönölünce seyahat edemeyeceğini düşünerek kahırlanan Evliya Çelebi³⁴ bile böyledir. O da anlatisında sadece çok geniş bir coğrafyanın bir ucundan diğerine yaptığı seyahatlerin izlerini ve olağanüstü keskin bir çift gözün gördüklerini nakletmekle kalmamıştır. Ardında gayet karmaşık bir ilişkiler ağının ve kendi 'ben'inin sınırlarındaki gediklerin izini de bırakmış, böylece de kendini tanımış ve tanımlamıştır (Kafadar, 2009, s. 71).

³⁴ Evliya Çelebi (1611-1682)

Yazılı bir sanat ürünü ortaya koyan edebiyatta ana çekirdeği oluşturan insandır. Her yazar kendi üslubu (dili) içinde insanın “ben”ini anlama ve anlatmaya çalışır. Yazma eylemi içinde bulunan her yazar, “ben” kavramı üzerine eğilerek, çeşitli şekillerde bu kavramı ele alarak işler. Mağara çağından günümüze kadar gelen tarihsel süreçte insan, kendi “ben”ini yaratma çabası içinde olmuş, edebiyatta “ben” kavramı ise roman ve hikâyelerde olay örgüsü içinde veya dışında bir kimlik sorununa dönüşmüştür. Edebiyatta en eski örneğini Odysseus’da göreceğimiz “ben” olma duygusu gerçeklik ve hayalin arasında gidip gelerek, masalsı kalıplardan kurtulmaya çalışır:

Odysseus ile, birey olma yolundaki kahramanda belli belirsiz bir ‘ben’in ortaya çıkmaya başlar. Her defasında tanrılarla didişen, onlara güvenmeyen, kandıran veya kavga eden ‘söz dinlemez’ Odysseus, böylece epik ile roman arasında önemli bir yere yerleşir. Çünkü o, yolunu yazgısının değil, karşı koyma direncinin gerilimiyle, yani “ben” olmanın gerilimiyle şaşırır ve serüven, bir labirentte dönüp durmaya, yolunu aramaya dönüşür. Ama bu yeni “ben”lik, mitlerin kolektif bir varoluşu temsil eden kahramanından, ‘tanrısal öge karşısına insani ögeyi koyarak’ ayrılrsa da, modern anlatı biçimlerindeki kendi serüvenini kendisi yaşayan ‘birey-ben’den hala çok uzaktır (Lucas, 2003, s. 40).

İnsan figürünün en eski tarihsel toplumlardan Mısır’da ve Girit’te bulunduğu uzmanlarca onaylanır. Bu çizimlerde insan nerdeyse somut diyebileceğimiz bir şekilde sadece çok belirgin özellikleri belirtilmiş olup, sanat insanın insan için olan yaratısı değil, ölüyü öteki yaşamında arkadaşlık eden figürler olarak resmedilmiştir. Mısır’da “*her birey gösteriminin ölümlerle sınırlı kaldığı söylenemez. Firavunlarda ailelerin saray duvarları ya da kamusal alanlar için yapılmış resimleri bu kuralın dışında kalır*” (Todorov, 2005,

s. 13). Todorov, Mısır'da bulunan günümüze çok az örneği gelen bu eserlerin birey-tanrı arasında bir yerde olduğunu vurgular. Resimlenen firavunların diğer insanlardan çok tanrılara yakındır. *“Antik Yunan'da durum farklı olsa da, orada da betimlenmiş bireylerden söz etmek zordur.(...) İlki anma işlevi gören gösterimleri bir araya getirir: Kişi ölümünden sonra resmedilmiştir, söz konusu resim Mısır'da olduğu gibi öte dünyanın tanrıları için değil, geride kalanlar için resmedilmiştir (..) Diğer resim kategorisi ise her alanda öne çıkmış kililer, şairler, hatipler, düşünürler ya da savaşçılar da yaralanır”* (Todorov, 2005, s. 13).

Renaissance'tan önce birey gösterimine işaret eden sanat eserinin örneklerine, *“Bir tek Roma'da rastlarız. Veziv yanardağının patlamasına borçluyuz”* (Todorov, 2005, s. 14). Renaissance'ın bireye ve görünen şeye tanıdığı bu ayrıcalık *“Resimde gösterimi düşünce tarihi çerçevesine yerleştirdiğimizde, büyük koğuşun-bireyin keşfi-XV. yüzyılın birinci yarısında, Avrupanın kuzeyinde, Flandra, Burgonya ve Fransa'da gerçekleştiğini görürüz.(...)Resim sanatı Rönesans'tan itibaren bireye ve görünene ayrıcalık tanır”* (Todorov, 2005, s. 22).

Batının Renaissance'la kavuşmuş olduğu üç ana kavram “üslup”, “portre” ve “perspektif”i düşündüğümüzde “ben” olma duygusunun bireyselliğin açığa vuruluşu olarak karşımıza çıkar. Batının bu uygulaması karşısında doğuda, Osmanlı İmparatorluğunda yaptığı minyatüre imzasını koy(a)mayan nakkaşların “örtük beni” vardır. Bu bağlamda, romanda insanın dışdünya-düşünme ve dil üçgeniyle olan ilişkisi farklı bir boyut kazanır. Bu farklı boyut romanda yer alan insanı anlamak ve çözümlemek açısından antropontoloji “insan-varlık bilgisi”nden hareket etmememizi olanaklı kılar. Bu

hareketin romanı anlamada ve aynı zamanda Doğu-Batı arasındaki resimde ve yazıda farklı bakış açılarıyla varolan toplumları ve toplumların ana çekirdeğini oluşturan insanı, insanın duygularını, tavırlarını, gereksinimlerini çözümlememizde yardımcı olur. Çotuksöken “antropontoloji” adını verdiği tezinde “insan-varlık bilgisi”ni şu şekilde açıklar:

Varlığın, varolanın, varoluşun bütünüyle insanla birlikte anlam kazandığını bir kez daha ortaya çıktığını ifade eder ve ekler, insan-varlık bilgisinin ya da antropontolojinin bize ilk öğrettiği, dikkatimizi çektiği nokta budur. Her türlü varolanı ebette varetmeyen, yaratmayan, yaratamayan insan, düşünme, dile getirme, anlama, anlam verme, anlamlandırma, bilme, çeşitli biçimlerde edindiklerini iletme, bildirme edimleriyle ‘kendisinin’ kılmaktadır. (...) Antropontolojinin dil bağlamında, sözlü ve yazılı dil bağlamına dikkatimizi çekmesi, insan-kültür ilişkisinde, insan-dünya, insan-insanın dünyası; insan-bilgi, insan-insanın bilgisi ilişkisini anlamamızı kolaylaştırıyor” (Çotuksöken, 2010, s. 90-91).

Günümüzde disiplinlerarası geçiş, felsefenin diğer disiplinlerle olan ilişkisi, edebiyat-felsefe birlikteliğini daha belirgin kılmıştır. Felsefede Eskiçağdan günümüze insan en önemli konu olarak ele alınmış, ontoloji ise kendi içinde çeşitli sınıflara ayrılarak felsefe tarihi boyunca klasik ontoloji, Heidegger’de Fenomenolojik Ontoloji, Nicolai Hartmann’da yeni Ontoloji olarak çeşitlenmiştir. En genel anlamıyla ontoloji, varolanın varlıkça yapısını belirleyen temel üzerine oturmuştur:

İnsanın kendine yönelik ilgisi XX. Yüzyılda iyice yoğunlaşmıştır. Bu nedenle tarihsel özne olarak kendini kuran insanın kendisine yine kendi açısından bakması, günümüzdeki tüm felsefi tutumların ortak paydası gibi görünmektedir. Başlangıçlarda örneğin Aristoteles’te bir saflık içinde

beliren, varolanı varolan olarak ele almayı amaçlayan ontoloji, günümüzde antropolojik bir niteliğe bürünmüştür. Böyle bir dönüşüm birçok kişinin de hak vereceği gibi, insanın birleşik bir varlık olarak tasarlanması ve dolayısıyla bilgi sorunlarının getirdiği bilinç aydınlığıyla ortaya çıkmıştır (Çotuksöken, 2002, s. 22).

Yazılı bir sanat ürünü koyan edebiyatta da, ana çekirdeği oluşturan insandır. Bütün bunlardan hareketle *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda ele alınan insan(lar), arayışın, aşkın, varolmanın, sorgulamanın, şüphenin, değişimin, sınamanın, kültürün, teslim olmanın öncüsü olarak karşımıza çıkar.

3.1.1. İnsan, Düşünme ve Dil

Benim Adım Kırmızı adlı romanda nakkaşhanenin üç nakkaşı, Kelebek, Zeytin ve Leylek katilin kim olduğunu araştıran Kara'ya üç öykü anlatır. Bu üç nakkaşın üç öyküsü onların dille -sözlü edebiyat- olan ilişkilerini, hayata -dışdünyaya- ve nakşa olan bakışlarını belirler. Üç nakkaşın geçmişten Kara Çelebiye anlattıkları öykülerde, Betül Çotuksöken'in antropontoloji adını verdiği özgün tezinde belirttiği ve vurguladığı gibi "insan-insan" ilişkisi "dil" üzerinden kurulur. Sözlü metin ki burada nakşa ait öyküler, farklı zaman ve mekândaki insanların varoluşunu düşünme edimi üzerinden "insan-dışdünya" düzleminde buluşturur. "*Düşünme ve dil insanı, türsel, toplumsal ve bireysel olarak oluşturan, kuran iki temel varlık koşuludur*" (Çotuksöken, 2002, s. 19). Dil, dile getiriş (yazılı veya sözlü) anlam yüklüdür. Anlam, örtük veya açık bir şekilde yazılı ve sözlü metinde belirtilmiş olacağı gibi dinleyen, okuyan tarafından ya sentetik ya da analitik bir önerme olarak da algılanabilir. Kara, üç nakkaştan nakış, zaman ve üslup

üzerine dinlediği hikâyeleri doğru anlayabilmiş midir yoksa katil nakkaş gerçeği dile getirdiği hikâyeyle gizlemiş midir?

Romanın hikâyeleri içinde insanın düşünme ve dille olan ilişkisi nakkaşların anlattığı öykülerde belirgin olarak kendini vareder:

Dilin zenginliği, dilde varolanların, düşünmede ve dışdünyada varolanlar arasında yoğun ilişki ağları kurmasıyla ancak mümkündür. Dilin zenginliği, kurulabilme olanağı olan her türlü biçimsel ilişkiyi içermesidir: tüm biçimsel gizilgücü dil, içinde taşır; ancak söylem ya da söylemler bunların bir bölümünü gerçekleştirir. Dilin tüm biçimsel olanaklarını bir tek söylem gerçekleştiremez. Her söylemin yaratıcısı, yapıcısı düşünen tek bir öznedir. Ama tümüyle dili karşılayan bir öznenin varlığı mümkün değildir. Tek bir özne, varolan, dil, düşünme arasındaki ilişkiyi, ilişkileri kendince kurar ve bunu ancak söyleminde dile getirir, somutlaştırır.(...)Dil, dışdünyadaki varolanla dolaylı, zihindeki varolanla doğrudan ilişki kurar ve düşünenin tasarımlarını, tasarlayış biçimlerini söylem olarak yansıtmada, yeniden kurmada aracılık eder. (Çotuksöken, 2000, s. 51-53).

Bu bağlamda, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı nakkaşların anlattığı hikâyeler üzerinden anlamamız ve yorumlamamız için ilk olarak, insanın dille ve düşünmeyle olan ilişkisi üzerinden çözümlememiz olanaklıdır.

a) Bana, Kelebek Derler

Kelebek nakkaşhanenin önemli nakkaşlarından biridir, en iyi rengi o çeker. “Ben” demek istese de diyemez. Üslubu, imzası yok “ben”i örtüktür. Nakkaşhanenin üslubunun önüne geçemez, “ben” olmayı gizli olarak istese de, “ben” olamaz. Çocuk yaşlarda verildiği nakkaşhanede sabırla büyür, sabırla başnakkaş olacağı günü bekler -diğer nakkaşlar gibi- sabırla hep aynı çizer atı, köpeği, ağacı.

Padişahın açtığı yarışmaya girmek için çizdiği atın güzelliğine kendisi de hayran olur. Nakkaş Kelebek kendi çizimine âşıktır:

Kendi kendine alıp başını giden elime bir başkasının eliymiş gibi hayranlıkla bakıyordum. Bu harika yaylar, harika atın tombul karnı, sağlam göğsü ve kuğu gibi boynu oldular ve resim artık çıktı sayılır. Ne kadar hünerliyim! Derken baktım elim kendiliğinden mutlu ve güçlü atın, açık ağzını, burnunu dolanmış, akıllı alnını, kulaklarını çekmiş. Sonra, bir daha, bak anne, ne kadar güzel, bir yay daha çektim ben, bir harf çeker gibi ne mutlu, az daha gülüyordum. Şaha kalkmış harika atımın kavisi kusursuz boynundan eğerine kadar indim. Elim eğeri çiziyordu; benim gövdem gibi tombul ve yuvarlak gövdeli atımın artık beliren biçimine gururla baktım: Herkes hayran olacak bu ata (A.g.e., s. 317).

At resmini nakşederken düşünen Kelebek birdenbire çocuk oluverir, çocukluğunun o masum günlerine geri döner, çizdiği yayın güzelliğini annesine anlattığı günleri hatırlar. Kelebek yarışma için çizdiği atla gururlanırken bir başkası olur, kendine yabancılaşır. “*Harika bir at resmini nakşederken harika bir at resmi nakşeden başka bir nakkaş olurum ben*” (A.g.e., s. 317). Eli bir başka nakkaşın eli gibi kayar kâğıdın üzerinden. Kelebek bu sözleriyle bir “ben”den, kendi “örtük ben” ininden bir başka nakkaşın “örtük ben”ine yolculuk yapar. *Ne kadar hünerliyim!* Derken imzasını ancak sözle dile getirebilir.

Kara çiraklık yıllarında bir ara nakkaşhanede aralarında olsa da sonra ayrılır, Doğu illerine gider. Kelebek kapısı çalındığından açar, karşısında Kara vardır. Kara Çelebi, Kelebek’e sorduğu soruyu padişah adına, Tanrının yeryüzündeki gölgesi adına

yöneltir. Kelebek bu soru karşısında Üslup ve İmza üzerine Elif, Be, Cim olarak sıraladığı üç öykü anlatır.

Elif

Herat'ın kuzeyindeki dağlardaki kalesinde yaşayan, nakşa ve resme meraklı genç han ve haremdeki Tatar kızına ait olan bu öyküde, genç âşıklar mutlu olmak için nakşa bakarlarmış. Nakşa bakarak zamanı durdurur, mutluluklarını bu nakışla örtüştürürlermiş. Nakşı yapan, altın ve övgüye boğulan nakkaş bir gün yoldan çıkmış. Yoldan çıkmasına neden olan sadece para değil Şeytan'ın dürtmesi de söz konusuymuş. Şeytan dürttüğünden içinden “ben” demek gelmiş, üzerindeki örtüyü sıyrarak nakşa üslubunu bildiren bir işaret koymuş. Bu üslup, hem âşıkların sonunu getirmiş hem de kendi gözlerinin kör edilmesini yol açmış. Nakkaş, eski üstatlarına olan nakşetme borcunu atlayarak “ben” olmak istemiştir. “Ben”i ortaya çıkaran para ve şeytandır.

Be

Doğu memleketlerinde nakış sever yaşlı padişah ve genç Çinli karısı yaşarmış. Padişahın oğlu üvey annesine âşık olunca kendini nakkahaneye kapatıp nakşetme aşkıyla günlerini geçirmeye başlar. Üvey anne bir yolunu bulup, bu güzel nakışlara imza koymasını gerektiğini genç delikanlının kulağına ulaştırmış. Bu genç nakkaşta üvey annesinin sözlerine ve gene Şeytan'ın teşvikiyle nakşederken görülmez sandığı köşeye imzasını atar. Ve yaptığı o nakıştaki gibi babasını hançerle öldürür. “Ben” olmak, katil olmayı da beraberinde getirir. “Ben” olmak tehlikelidir.

Cim

Kazvin’de kitap süslemenin, hattın ve nakşın en sevilen sanatlardan biri olduğu zamandır. Bunu Raşidüddini Kazvini tarihinde yazar. O sırada tahta bulunan şahın erkek evladı olmadığından güzeller güzeli kızına eş arar. Ve üç genç nakkaş arasında yarışma açar. Kim en güzel resmi yaparsa kızınla evlenecektir.

Üç genç nakkaş da birbirinden habersiz aynı resmi, tıpkı eski üstadları gibi çizerler. İçlerinden biri fark edilmek ister. Eski nakkaşlarına ihanet ederek resmin bir yerine *“resmin güzelliğini sahiplenmek için bahçenin en kuytu yerine nergis çiçekleri arasına imzasını gizlemiştir. Ama kendisini eski üstatların alçakgönüllülüğünden uzaklaştıran bu küstahlığı yüzünden derhal Kazvin’den Çin’e sürülmüş”* (A.g.e., s. 79). Kalan diğer iki genç nakkaş arasında tekrar bir yarışma düzenlenmiş. İçlerinden birisi:

Fırçanın sürçmesi yüzünden mi, yoksa mahsus mu, bilinmez, Çinli gibi çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli kızın beyaz atının burnunu biraz tuhaf çizmiş: Bu hemen, baba kız tarafından bir kusur olarak görülmüş. Gerçi imza atmamışmış bu nakkaş, ama harika resminde atın burnuna ustaca bir kusur yerleştirmiş ki fark edilsin. Kusur üslubun anasıdır, demiş Şah ve bu nakkaşı da Bizans’a sürmüş (A.g.e.,s. 80).

Son kalan genç nakkaşın çizdiği nakışta ise güzel kız sevgi kırıntısı arar, sadece ikisinin bilebileceği bir iz, ama bulamaz. Ve düğün iptal edilir. Hikâyeleri dile getiren Kelebek, anlatırken anlamı gizlemiş midir, yoksa dile getirişinde anlamı açıkça ortaya mı koymuştur? Kara hikâyeyi anladığını düşünür ve söze girer:

‘Üslup denen şeyi başlatan kusur, o zaman, bu üçüncü hikâyeye göre,’ dedi Kara pek kibar, pek saygılı bir edayla. ‘Nakkaşın âşık olduğu güzelin yüzünün, gözünün, gülüşünün gizli işaretinden mi çıkıyor?’

‘Hayır,’ dedim kendimden emin ve mağrur bir edayla. ‘Üstat nakkaşın sevdiği kızdan resmine geçen şey, kusur değil kural olur sonunda’. Çünkü bir süre sonra, herkes üstadı taklitte kızların yüzünü o güzel kızinki gibi resmetmeye başlar” (A.g.e., s. 80).

Kelebek kendisini pür dikkat dinleyen Kara Çelebi’ye dönerek hikâyelerinin ana fikrini açıklar. “*Birinci hikâye üslubun bir kusur olduğunu gösterir, dedim. İkinci hikâye kusursuz resmin imza istemediğini gösterir. Üçüncü hikâye de, birincisiyle ikincinin aklını birleştirir ve o halde imza ve üslup kusurla küstahça ve aptalca böbürlenmekten başka bir şey değildir, bunu gösterir*” (A.g e.,s. 80) .

“Örtük ben” olan nakkaş Kelebek tüm bu hikâyeleri ezbere bilerek, Kara’ya anlatsa da içinde bir yerlerde; bir ata, bir ağaca, bir köpeğe farkı bir dokunuşla “ben” olabileceği ufak bir iz, bir kusur çizibilme arzusuyla kıvrır ama dile getiremez.

Kelebek başnakkaş üstat Osman’dan yediği dayaklarla büyür ama gene de üstadını sever ve sayar. “*Bazen mermer mühreyle kulağımın arkasına öyle vururdu ki günlerce kulağım vınlar, beni serseme çevirirdi. Bazen öyle bir tokat atardı ki haftalarca yanağım gözlerimden yaş getirerek yanardı. Bunlar hatırlıyorum, ama üstadımı seviyorum da*” (A.g.e., s. 414).

Kelebek bu dayakların sonucunda bir çocuğun ruhunda şekillenen aşk ve bağlılığı anlatır. “*Nakkaşları hiç tanıımıyorsun sen. Tam tersi doğrudur. Çocukluğunda ondan yediği dayaklar nakkaşı ustasına ölümüne kadar derin bir aşkla bağlar*” (A.g.e., s. 414).

Bu derin aşk ve inanış nakkaşları üslupsuz ve imzasız sadece “örtük ben” olarak bırakır. Onlar bütün çırakların bildiği bilir, çalışır ve hayal kurarlar. Nakkaş Zeytin’in söylediği gibi “*Hayal kurmazsan zaman hiç geçmez*” (A.g.e., s. 436) .

Nakkaş Kelebek resmin içine girerek onu sözle yeniden kurgulayarak, kendi çağının bir parçası haline getirir. Kelebek resimler aracılığıyla anlatmak ve yeniden kurmak isteği dünyayı yansıtır öykülerde. Kara’yı ve okuyucuyu başka bir aleme, geçmişe götürüp getirir. Bu öykülerden bir anlam, bir ders çıkarmaları gerektiğe inanır ve inandırır. Nakkaş, gözümüze bir eski alemini aktarıırken nakşın renklerini dile getirir.

Betül Çotuksöken yazısında dilin insanla olan ilişkisinde, insanın her şeyi dille kendinin kılmasını şöyle açıklar:

Dilin yazılı görünümü insanı zamanaşırı varlık haline getirmektedir. Dilin ve dildışı olanın anlamlandırılmasında ad-nesne ilişkisi her şeyi birdenbire insanın dünyasına sokuvermektedir. İnsan her şeyi kendinin kılmaktadır. Nermi Uygur’un Dilin Gücü adlı yapıtında dediği gibi, insan her şeyi çevirmektedir, o çeviren varlıktır; her şeyi ilkin düşünmeye, çoğunu düşünmeyle birlikte dile çevirmektedir. Bu noktayı keşfettiğimiz anda, varlığın, varolanın, varoşlun bütünüyle insanla birlikte anlam kazandığı bir kez daha ortaya çıkmaktadır. İnsan-varlık bilgisinin ya da antropolojinin bize ilk öğrettiği, dikkatimizi çektiği nokta budur (Çotuksöken, 2010, s. 90).

Kelebek'in öykülerinde de her şey insanla birlikte anlam kazanır. Nakkaşın geçmişte yaşananları anlatırken kimi yerde gerçek kurguya kimi yerde de kurgu gerçeğe dönüşür. Anlatılan hikâyelerin ana fikri, tüm olayların insanla birlikte anlam kazandığının vurgusu olarak karşımıza çıkar. Tek başına ne insan, ne nakış, ne de nakkaşhane önemlidir. Önemli olan insanın dışdünya ile kurduğu bağı dil ve düşünce üzerinden sözlü veya yazılı olarak yakalayabilmesidir.

b) Bana Zeytin Derler

İnsan herşeyi düşünmeyle birlikte dile getirerek düşünceye çevirir. İnsanla birlikte ortaya çıkan bu dilsel çeviri bir anlam kazanır. Nakkaş Zeytin de katili aramaya gelen Kara karşısında bir anda ona anlatacağı hikâyeleri düşünür. Bu hikâyeler karşısında Zeytin, gerçeği kendisinin kılmakta, Kara'ya kendi gerçeğini mutlak gerçeklikmiş gibi anlatmaktadır. Bir gün Zeytin, Acem üstatlarından öğrenip ama hiç unutmadığı "at" resmini çizer. Bu at resmini yıllarca çalıştığı nakkaşhanede üstat Osman'ın yanında çizemese de, hafızasına nakşettiği bu atı gizlice hazırlanan Enişte Efendinin kitabına çizer. Kara ve Zeytin bir dönem çocukluklarında aynı nakkaşhanede zamanlarını geçirmişler, aynı toplumun kültürel değerleriyle beslenmişlerdir, şu an içinde buldukları yol ayırımı onları karşı karşıya getirerek, Kara'nın katili bulmasını sağlayacak ipuçlarına ulaşip ulaşamayacağını ortaya koymaktadır. Katil nakkaşı ele verecek olan üsluptur, "ben" olma duygusunun resme geçmesidir. Zeytin'den şüphelenen Kara'nın Zeytin'e ilk sorusu üslup üzerinedir. Bir üslubun olmasının katil olmaktan daha kötü olduğunu söyleyen nakkaş Zeytin, doğru mu söylemektedir yoksa gerçeği gizlemekte midir? Körlük, nakış ve nakkaş üzerine anlattığı üç hikâyedeki dilsel varoluş

katilin bulunmasına yardımcı olacak anlamı gizlemesine, gerçeği çarpıtmasına yardımcı olmuştur.

c) Bana Leylek Derler

Leylek Kara'ya diğerk nakkaşlar gibi üç hikâyeye anlatır, hikâyeleri nakış ve zaman üzerinedir. Bu hikâyeleri anlatırken Kara'yı ve okuyucuları tarihin derinliklerinde gerçek ve hayal arasında gezindirirken düşündürür. Leylek'in üç hikâyesi insanın-insanla, insanın dışdünyayla olan ilişkisinde “düşünme”yi ön plana çıkar. Zaman, insanoğluna kendisinin ölümlü olduğunu hem hatırlatan hem de unutturan bir kavramdır. *“Her şeyin her şeyi tekrar ettiği ve bu yüzden yaşlanıp ölmek olmasa insanın zaman diye bir şeyin var olduğunu hiç fark edemediği ve alemin de zaman hiç yokmuş gibi hep aynı hikayeler ve resimlerle resmedildiği”* (A.g.e., s. 96) diyerek anlattığı “elif” hikayesinin ardından “be” hikayesine başlayan Leylek, insan için zamanın ne kadar önemli olduğu vurgusuna bir gönderme yapar. *“Zaman dilsel/söylemsel olarak antropolojiktir. Öznenen bağımsız olarak varolan ama anlaşılabilmesi için düşünme ve dil düzlemine taşınan tekil varolanlar gibi zaman da dil aracılığıyla varolmaktadır”* (Çotuksöken, 2002, s. 21). İnsan gördüğü bir şeyin aklında kalmasını ister ve onu sürekli şekilde düşünür, düşünür ki o aklında yer etsin, iz bıraksın. Leylek “cim” adını verdiği hikayesinde de *“ İstanbul'da nakkaş Uzun Mehmet, Acem ülkesinde Muhammed Horasani diye bilinen nakkaşın hikayesi çoğunlukla nakkaşlar arasında uzun ömür ve körlüğe misal olsun diye anlatılır, ama aslında nakış ve zaman konusunda bir meseldir”* (A.g.e., s. 87) diyerek sözünü noktalar. Mesel sözcüğü, gerçek manası hakkında diğerk bir şeye delalet etmek üzere söylenen söz demektir. Gerçek manası çıkarmak için de düşünmek gerekir. Bir şeyi

düşünebilmek için de bir bilginin sunulmuş olması gerekir. Çotuksöken, “*bilgiyi üreten, yaratan, oluşturan insandır; dünya da insanın dünyasıdır*” (Çotuksöken, 2002, s. 90), diyerek insan-dünya-bilgi ilişkisini oluşturan ikinci felsefi üçgenine bir gönderme yapar. Çotuksöken, insan-dünya-bilgi üçgeniyle nitelemiş olduğu yaklaşımını şu şekilde özetler:

İnsan-dünya-bilgi ilişkisinin üzerinde konuşulabilir bir duruma gelmesinin dayanağı da yine insanın dilidir, söylemidir. İnsanın, anlamı, dünyaya dayalı ya da dünya esinli bir durum içinde yaratması, taşınması, aktarması, yeniden yaratması; üzerinde tartışılabilir, benimsenebilir, karşı çıkılabilir, sorgulanabilir bir “durum” a taşınması dille, dilin bireysel kullanımıyla olanaklıdır. Dil bağlamı, dil yetisi olarak insana yapışık, dil olarak toplumla birlikte ve her türlü insan birikimi dilin bireysel kullanımında, söz edimlerinde kendine yer bulmaktadır. Başka bir deyişle, dil bireyin kullanımıyla bireyselliğini kazanmakta; kullanım sonunda ortaya çıkan ürün, dil ve dildışı olanla birlikte nesneleşmektedir (Çotuksöken, 2010, s. 90).

Çotuksöken, dil ve düşünme arasındaki bağı düşünceyle dile getirerek şu şekilde açıklar:

Düşünce, düşünmenin dilselleşmiş biçimidir. Düşünceler başkalarının düşüncelerinin nesnesi olabilirler; başka düşünceleri yönlendirebilirler. Düşünme dile döküldüğünde, dil alanına geçtiğinde düşünce adını alır. Düşüncelerin oluşumundaki ilk adım düşünmenin tasarımlama ediminde, tasarlama gücünde kendini belli eder. Her düşünce öznel; ama başkalarının düşünmesinin konusu, nesnesi olabilme olanağından ötürü de her düşünce aynı zamanda nesneleşebilir; kimi zamanda nesnel nitelik kazanır-başkalarınca benimsenen öznel düşünceler artık nesnel hale gelir” (Çotuksöken, 2000, s. 37).

Leylek'in üç hikâyesinde nesneleşen zamandır. Leylek kendi bildiği hikâyeleri sözlü olarak bir varolan haline getirmiştir. “Öyleyse gerek bilgi gerek her türlü bilginin nesne bağlamlarının bir toplamı olarak dünya, insanın dünyasıdır.” (Çotuksöken, 2010, s. 2). Kara da “anlattığın o üç hikâyenin hissesi nedir?” (A.g.e., s. 90) diye sorar eski nakkaş arkadaşına. Leylek:

‘Elif,’ dedim. ‘Minareli birinci hikâye, nakkaşın hüneri ne olursa olsun kusursuz resmi yapanın zaman olduğunu gösterir. Be: Haremli, kitaplı ikinci hikâye, zamanın dışına çıkmanın tek yolunun hüner ve nakış olduğunu gösterir. Üçüncüsünü de sen söyle o zaman.’

‘Cim!’ dedi Kara kendine güvenle. ‘Yüz on dokuz yaşındaki nakkaşın üçüncü hikayesi de, elif ile beyi birleştirir ve kusursuz hayattan ve nakıştan ayrılanın zamanı biter ve ölür, işte bunu gösterir’”(A.g.e., s. 90).

Nakkaşın gözünden bakıldığında insan için zamanın dışında olabilmek - yokoluşsal bir varoluş³⁵- zamanüstü yaşayabilmek demek, sadece nakışla mümkündür. İnsan ölümlüdür, zamanı durduramaz, sonsuzluğu yakalamış olan ölümün karşısında insan neyin sonsuzluğunu yakalayabilir? Bunun farkına vardığında insan olarak dünyada bir çıkmazın içindedir, huzursuz ve tedirgin olur. Varoluşunun kendi faniliğiyle yüzleştiğinde sonsuzluğun içinde sonlu olduğunu bilir ama nakışla arzın kabuğunda bıraktığı bir çizgi, bir renk onun sonsuzlukta örtük varoluşunu sağlar. Bu bağlamda nakkaşların öyküleri, insanın dille ve düşünmeyle olan ilişkisini açık bir şekilde ortaya koyarken, insanın dil ve düşünmeyle dışdünya içinde nasıl bir yer bulduğunu da gözler

³⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Tomris Mengüşoğlu, ““Benim Adım Kırmızı” ya da Paradoks Mantığı”, 2001, Harvard University

önüne serer. Bu bağlamda, bir edebi eseri anlamada hikâye örgüsünün antropolojik olarak insanı ve insan eylemlerini dışdünya-düşünme-dil üçgeni bağlamında çözümlememizi olanaklı kılmaktadır. İnsanın insanla olan ilişkisi dil üzerinden dışdünyada gerçekleşir. Böylece hikâyelerin neden ve niçin anlatıldıkları da ortaya çıkar.

3.1.2. İnsan-Dışdünya

Doğu minyatürü-Batı resmi karşıtlığı zaten temelde “ben” konusunun çevresinde döner. Bir anlamda, Doğu minyatürleri hepimizin ortaklaşa bildiğimiz anonim dünyanın, bizim dünyamızın resmi olurken, Batı resmi belli bir bireyin (ya da “ben”in) kendi bakış açısından gördüğü dünyanın resmi olur:

İnsan dünyayla, yaklaşık son iki yüzyıldan beri de yeni adıyla ‘yaşama dünyası’yla olan ilişkisini hep bir tekillikler içinde yaşar; ama bir yandan da neredeyse her yolu deneyerek, bütünü görmek, açıklamak, anlamak, yorumlamak ister. Bu bağlamda, zaman zaman bilim dışında yer alan, bilim olmayan, farklı nitelikli bilgilere de ulaşır. İnsan bu çerçevede, üstelik tekil olanla (:dışdünya düzleminde varolan), tümel (:kavram) arasındaki ilişki üzerine düşünerek farklı türden bilgiler elde eder. Hem dünya tümüyle, hem de ondan bilgi gibi bir sonuç elde eden insan için; dünya da insanın dünyasıdır. İnsan dünyaya adım attığı andan başlayarak dünya artık eski dünya değildir. İnsan o andan itibaren başlayan, işlevsellik kazanan bilme ediminin her türüyle, farklı bilme dereceleriyle ve türleriyle dünyayı da kendi dünyası yapmıştır. (...) Dünya, insanın dünyası; bilgi de insanın bilgisidir. Tüm bilgiler insan-insan, insan-dünya, insan-bilgi ilişkisinin sonucudur. (Çotuksöken, 2010, s. 2).

Roman “ben” anlatıcıların ağzından yazılarak herkesin aynı kurallara uymasını, bir örnek olmasını isteyenlere karşılık, “ben” in varlığı ortaya çıkarılır, bir eş deyişle

roman, kişilerin dışdünyası kendi bakış açıları üzerinden anlatılır. Romanda Doğuda resimde “ben”in ortaya çıkmasını isteyen ve istemeyenlerin insan-insan, insan-dışdünya ilişkileri iki belirgin kimlik üzerinden sergilenir.

a) Zarif Efendi

Resim günahdır diyen Doğucuları temsil eden taassup düşüncenin sahiplerinden Zarif Efendiyle, Batı resminden başka resim olmaz diyen ama bunu tam da açıklamaktan çekinen Batıcıları temsil eden Enişte Efendi cinayete kurban gider. “*Ölümlümüm arkasında dinimize, geleneklerimize, âlemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var*” (A.g.e., s. 12). Ölü olarak konuşan Zarif Efendinin bu cümlesinde din ve geleneğin ne kadar önemli olduğunun vurgusu yatar. Teosantrik (tanrı merkezli) biçimde şekillenen tek tanrılı dinlerden üçüncüsü olan İslam’ın toplumda oluşturduğu değerlere gönderme yapar:

Rönesans her şeyden önce resim sanatını değiştirdi. Ortaçağ’ın insan anatomisiyle ilgili sıradan bilgilere dayalı, “iki boyutlu”, yassı ikonaların yerini aynı azizleri temsil eden canlı modellerin görüldükleri gibi betimlenmesi aldı. Giderek de, din ve mitoloji kaynaklı, bilinen konular kaybolup doğrudan doğruya görülen dünyayı konu alan bir resim geldi ve perspektif, yani ‘bakış’ın bu dünyayı kendine göre düzenlenmesi bu resmin temeli oldu (Altınel, 2003, s. 22).

“Ben Ölüyüm” adlı bölümde ölü olarak okuyucuyla konuşan Zarif Efendiye de telaşa düşüren de bu “bakış”ın ortaya çıkışıdır. Dışdünyada resimde olan değişimin karşısında duyduğu korkaklık onu insan olarak duygusal çıkmazlara sürükler. Yapılan yanlış mıdır? Yenilik hiçbir zaman uygulanamaz mı? Zarif Efendi kendi “örtük ben”inin

örgüsü içinde yetiştiği toplumun kapalı düşünse sistemiyle uyum sağlamıştır. Resmin yapılışında dışdünyada ortaya çıkan görme ve bakma da yaşanan değişiklik onun kabul edebileceği bir şey değildir. Nakkaş için görerek ve bakarak resmetmek ürkütücüdür.

Şavkar Altınel *Benim Adım Kırmızı* adlı roman hakkında düşüncelerini Renaissance’ta görme ve bakma üzerinden değerlendirir:

Gördüklerimiz nadiren bildiklerimize karşılık gelir. Masaların dört aynı ayağa sahip olduğunu ve evcil hayvanların yaşadıkları binalardan daha küçük olduğunu biliriz ama hiç bir zaman bütününde (bir bütün olarak baktığımızda) bir masanın dört ayağının tamamını ve bir vadinin tabanındaki evlerin yukarıda tepelerde gezdirdiğimiz teriyerden daha küçük göründüğünü görmeyiz. Gerçekliği olduğu gibi nakletmeden ziyade göz bir dizi detaylı/ayrıntılı kurgu yaratır ve sözde bir “görgü tanığı” gerçekte gerçekten en uzaktaki kişidir.

Bununla birlikte, Rönesans’tan kübizmin doğuşuna kadar Batı tarihinde, görme, bakış açısı ve perspektif ile uzun bir aşk ilişkisi kadar birliktelik içerir. Görülenin zaman içinde spesifik bir noktada görülmesi gerektiğinden, bu aynı zamanda Batı sanatını zamana dayalı hale getirir.

Aksine, İslam sanatı – ya da daha ziyade, İslam figüratif sanatı, figüratif sanatı gizli kapaklı gösteren İslam manuskript/el yazması gösterimini yasakladığından, - görme “realizmden” ziyade stilizasyonu/üsluplaştırmayı tercih eder ve bundan dolayı zaman içinde ve zaman olarak ortaya çıkarılan değişen perspektiflerin ötesine uzanan değişmeyen bir gerçeği ifade etmeye çalıştığı görülür. Bu antitez, Türk Romancı Orhan Pamuk’un on altıncı yüzyılın Konstantinopol’ünde geçen, muhteşem romanının merkezindedir (Altınel, *The Observer* 2001, Sunday August 5).

Zarif Efendi insan olarak düşüncelerini ve eylemlerini, toplumsal, tarihsel ve kültürel bir varlık olarak edindiği değerler çerçevesinde gerçekleştirir. Doğu minyatür

sanatının geleneksel bir yapı içerisinde kendisine aktardığını benimsemiş ve dışdünyaya karşı bakışı bu dar kalıplar içinde kalmıştır. İsteyerek veya istemeyerek de olsa Enişte Efendinin aksine bu dar kalıpları kıramaz.

b) Enişte Efendi

Benim Adım Kırmızı'da Enişte Efendi, Padişahın elçisi olarak iki yıl önce Venedik'e gittiğinde orada karşılaştığı portre yapımı karşısında duyduğu hayranlığı gizleyemez. Enişte Efendi Batıda sanatçının yaşadığı bu değişimi özenmiş, belli etmek istemese de hayran kalmıştır. Yeniliği sever, uygulamak ister. Enişte Efendinin yaşadığı bu değişim insan-dışdünya ilişkisinin bir örneğini sergiler “*Yüzün bir kere olsun böyle resmedilmişse artık hiç kimse unutturamaz seni. Sen çok uzaklardayken bile, resmine bir bakan, seni yakınındaymış gibi içinde hisseder. Yaşarken seni hiç görmemiş olanlar bile, senin ölümünden yıllar sonra, sanki sen karşılarındaymışsın gibi seninle göz göze gelebilirler*” (A.g.e.,s. 36). Enişte Efendinin imrendiği Batı resmi bireyi olduğu gibi çizerken, bir kitabın sayfaları arasında yer alan minyatür için de düşüncelerini şu şekilde açıklar: “*Resim hikâyenin renklerle çiçeklenişidir. Kimse hikâyesi olmadan bir resim düşünemez*” (A.g.e.,s. 35). Enişte Efendi Padişah için hazırlanan gizli kitabı imrendiği Batı usulüne göre hazırlamak düşüncesindedir:

Georges Duby, Jan Van Eyck'ın, bir azizi ya da soyluyu değil de, sıradan bir insanı, karısını önüne oturtup portresini yaptığı an Batının tarihinde önemli bir değişimin su yüzüne çıktığını yazar. (...) Rönesans insanının gelişkin bireyselliğini belirleyen bir çıkış noktası vardı: Perspektif. Bir tılsım değildi elbette, ama onun görüşünü *ayran* bir ölçüydü. Gördüğü gibi göstermeyi, görünür kılmayı perspektif aracılığıyla başaracaktı (Batur, 1988, s. 19).

Romanda, Enişte Efendinin insan olarak varoluşu, kendi çalışma arkadaşıyla farklı görüşleri benimseyen biri olarak “insan-dışdünya” düzleminde ortaya çıkar. İnsan bu dünyada tek başına değil, başkalarıyla birlikte kültürel değerler içerisinde bir toplumda yaşar. Yaşadığı toplumla kendi “ben”i arasında kurduğu bağ bazen geleneksel çizgide hareket eder bazen geleneğe karşı gelerek kırılmalar baş gösterir. Enişte Efendi, Batıya yaptığı bir yolculuk sonunda toplumla olan bu bağında kırılmalar yaşamış, bu kırılma, resme bakışını değiştirmiş, nakşa yeni bir soluk getirmek düşüncesini varetmiştir:

İnsan yalnızca toplumun kurallarına boyun eğmekle kalmaz; onun aynı zamanda bu kuralların oluşturulmasında payı ve toplumsal yaşamın biçimlerini değiştirme gücü vardır. Ayrıca insan, yaptıklarını -kültürünü- saptamak, yaymak ve aktarmak için bir yol bulmuştur: İnsan, yaşamını dile getirmeden yaşayamaz. İnsanın kendini ifade etme tarzları yeni bir alan -kültürü- oluşturur. Bu alanın kendi hayatı vardır, kişinin varlığını aşan bir varlığı: Bir bütün olarak insan kültürü, insanın adım adım kendini özgürlüğe kavuşturma süreci olarak tanımlanabilir. Dil, sanat, din, bilim vb. bu sürecin çeşitli görünümleridir. Bütün bunlarla insan, kendi dünyasını -“ideal” bir dünyayı- kurma gücünü ve kurmakla da bu gücün varlığını gösterir... Bu dünyanın öğelerinin çeşitliliği birbirini tamamlar. Her biri insana yeni bir ufuk açar ve bize insan olmanın yeni bir açısını gösterir (Kuçuradi, 1997, s. 81).

Enişte Efendi dünyanın -Batı resim sanatının- öğelerinin kendisine açtığı yeni ufuklar sayesinde resim sanatında Batıyı yakalamak, onlarla aynı şekilde resim çizebildiklerini kanıtlamak istemektedir. Oysa Zarif Efendi, en iyi tezhibi yapan bir kişi olarak onun ustalığına yetişecek bir başka kişi olmasa da, o, resme ve çizime bakışının aynı kalmasını istemektedir. “İnsan-dışdünya” ilişkisi Enişte Efendide kendini

yenilemek, değişime ayak uydurmak, yetiştiği toplumun belirlenmiş geleneklerini kırmak üzerinden ortaya çıkarken, Zarf Efendide “insan-dışdünya” ilişkisi resimde hâlâ geleneksel yapının kendini sürdürmesini isteme olarak ortaya çıkar.

3.1.3. *Benim Adım Kırmızı*'da İnsan-Varlık Bilgisinin Açılımı

Romanı “ben” kavramı üzerinden antropontolojik (insan-varlık bilgisi) bir yaklaşımla anlamaya çalıştığımızda, ontolojik olarak zamansal ve mekânsal açılımını ele alarak bu anlamı genişletmemiz mümkündür. Eskiçağa uzandığımızda çekirdeğini Platon'da bulduğumuz ontoloji Aristoteles'te ontolojik bakışa ulaşır. Ontolojik bakış ilk olarak nesne olduğunu, ikinci olarak ilişkileri görmede yatar. İoanna Kuçuradi bunu şu şekilde ifade eder, “*nesne edilenin varlıkça yapısına veya neliğine yönelen ve bağlantılarını olduğu kadar diğer şeylerle ilgisini ve onlardan farkını gören bakıştır*” (Kuçuradi, 2009, s. 167). Varlığı ontolojik olarak ele alarak, mekân ve zaman açıklamasına gittiğimizde insanı ve insanın insanla olan ilişkisini vareden mekânsal yapıları anlamamıza yardımcı olur.

a) Mekân

Benim Adım Kırmızı'da mekân evdir, nakkaşhanedir, bahçedir, kahvedir. İnsanın bir mekânda bulunması, mekânda bulunan nesnelere olan ilişkisi niteliksel olarak varlığının kanıtıdır:

Klasik ontoloji anlayış mekânı, insanın dışında durmasına rağmen içselleştirdiği, kendiyle özdeşleştirdiği, karşılıklı aidiyet duygusunu pekiştirdiği, kendi konumunu, değerlerini, özsel nitelikleri ifade eden bir nispet alanı olarak kabul etmektedir. İnsan, adı daha önce başkaları

tarafından konulmuş bilmediği bir yerde dünyaya gelmekte, büyümekte, dolaşmakta, aşklarını, nefretlerini, mutluluklarını, acılarını yaşamakta, paylaşmakta, türkülerini söylemekte, bulunduğu yeri yuva edinmekte ve kök salmakta, ait olduğu mekânla ve sahip olduğu nesnelere öylesine özdeşleşmektedir ki, uğruna ölümü bile göz alabilmektedir (Şentürk, 2010, s. 105-117).

Kara için yaşanan yer “ev” nedir? Sadece bir mekân mı? Dört duvarın çevrelediği, ocağının, mangalının, nakşın, kitabın olduğu, sevdiği kadınla birlikte olunan bir yer mi, yoksa Şeküre’nin olduğu her yer mi? “Çünkü içinizde kalbinize nakşeylediğiniz bir sevgilinin yüzü yaşıyorsa eğer, dünya hala sizin evinizdir. (A.g.e., s. 41). Betül Çotuksöken “Ev Nedir?” adlı makalesinde evin insan için olan kültürel fonksiyonundan bahseder:

Ev, antropolojik temelini burada, insan-dünya-bilgi ilişkisinde bulmaktadır. Ev, temelinin insanın varlıksal duruşunda, varlık yapısında bulan, bununla da bağlantılı olarak bir gereksinimden doğan; değerler dünyasının, insanın varoluşuna yapışık olan toplumsallığın, tarihselliğin, kültüreliliğin izlerini taşıyan, gerçekten her türlü varolana, varlığa ‘ev’lik yapan bir yaratıdır, buluştur.(...) Ev deneyimle yoğrulmuş kültürünün ürünüdür (Çotuksöken, 2009, s. 43-49).

Kara, aşkını içinde gizlemek yerine bir yanlış yaparak Şeküre’ye açar. Bu açılma sonucunda onun mekânda (evde) bulunan niteliksel varlığı tehlikeleri göze alarak bilmediği daha önce hiç yaşamadığı Doğu illerine, oradan oraya savrulan bir hayatın içine girmesine neden olur, bu gidişleri insanın zaman içinde mekânsal yolculuğudur. “İstanbul’u terk ettikten yalnızca dört yıl sonra, Acem ülkesinin bitip tükenmez

bozkırında, karlı dağlarında ve kederli şehirlerinde gezer, mektup taşır, vergi toplarken, İstanbul'da kalan çocuk sevgilimin yüzünü yavaş yavaş unuttuğumu fark ettim” (A.g.e., s. 13).

Enişte Efendinin çağırmasıyla İstanbul'a dönen Kara, annesinin kabrini ziyaret ettikten sonra kendine sığınmak için bir ev kiralar. *“Daha sonra, baba tarafından akrabalarımın birinin eskiden oturduğu evlerden birini kiralayıp mahalleye yerleştim. Ev sahibesi kadın, savaşta Safevi askerlerinin öldürdüğü oğluna benzetti beni. Eve çekidüzen verecek, yemeklerimi yapacaktı” (A.g.e., s. 14).* Kara Şeküre olmadan gerçekten bir eve kavuşmuş mudur? Yoksa hep Şeküre'nin de içinde olacağı bir evi mi düşünüp hayal etmektedir.

Enişte Efendi için ev, yeni taşındıkları iki katlı yapıdır:

Ama yine de daha eve girer girmez merdivenlerde ikinci katın her zaman daha kuru olduğunu, kemiklerimdeki ağırlara ikinci kata taşınmanın iyi geldiği söyledim.(...) İkinci kat, derken tuhaf bir utanç duyuyordum, ama şunu bilmenizi de isterim: benden çok az serveti olanlar, küçük bir tumarı olan basit sipahiler bile yakında iki katlı ev yaptırabiliyor olacaklar (A.g.e., s. 34).

Enişte Efendi için ev bir varoluş biçimidir. Cariye Hayriye, kızı ve iki torunuyla mutlu olduğu bir yerdir. Enişte Efendinin evi, kışları nakış odası olarak kullandığı odası, gizli defteri, nakış yapmaya gelen nakkaşlarıyla bir kültürel yapıdır. Enişte Efendi için evin içi, insan-kültür birlikteliğinin ortaya konduğu bir merkezdir. Mekân ki burada Enişte Efendinin evi:

Kişiden yaşına, mesleğine ve toplumsal statüsüne göre değişik roller talep etmekte, belirli işlevlerin yerine getirileceği, epistemolojik, kültürel ve etik değerlerin paylaşacağı yerler olarak nitelik kazanmaktadırlar. Klasik mekân anlayışının en önemli özelliği, mekânsal düzenin işlevsel özelliklerine göre sınırlarının çizilmiş olması ve talep ettiği rol, etik değerler ve davranış biçimleri bakımından niteliksel özelliklerine göre konumunu genel düzen içinde belirlemesi, ayrışmasıdır (Şentürk, 2010, s. 105-117).

Bohçacı Ester için ev, bir semttten bir semte başka kişilerin evlerine yapılan gidişlerle değer kazanır. Ester için kendi oturduğu ev kadar, gittiği evlerde sattığı kumaşlar, bohçalar ve bunların karşılığında kazandığı paralar önemlidir:

Haliç'in çıkışındaki bizim Yahudi mahalleciğimizdeki evimizde kocam Nesim'le oturuyoruz.(...) Bakmayın şimdi kendime ihtiyar deyivermeme, ipek mendillerin, eldivenlerin, çarşafların, Portekiz gemisinden çıkma renkli gömleklerin arasına yüzüktü, küpeydi, gerdanlıktı gibi hem pahalısından hem ucuzundan karıları heyecanlandırarak incik-boncuk da koydum mu, takarım bohçamı koluma İstanbul kazan Ester kepçe, girmediğim sokak kalmaz (A.g.e., s. 46).

Bohçacı Ester Haliç'in çıkışında diyerek semtinin neresi olduğunu vurgular. Özellikle de bizim Yahudi Mahallesi sözünü kullanır. *“Toplumsal, kültürel ve antropolojik araştırmalar, bireylerin kendilerini tanımlamalarında buldukları yerin ve mekânsal çevre özelliklerinin belirleyici bir etken olduğunu, toplumların coğrafi konumlarına ve mekânsal düzenle olan ilişkilerine göre diğerlerinden kültürel anlamda ayrıştıklarını ifade ederler”* (Şentürk, 2010, s. 105-107).

Ester için ev veya evler onun kazanç kapısıdır. Ev demek para –altın- demektir. Mal satışlarının yanı sıra genç kız-kadın ve erkekler arasında taşıdığı mektuplarla da ayrı bir gelir kapısı elde etmektedir. Mektuplar sayesinde ayrı bir kazanç elde etme, hatta bu mektuplar arasında oynadığı oyunlarla da kazancını iki katına çıkarmaktadır. Ester mekânsal değişimle başka evlerdeki kişilerle yüz yüze ilişkilere girmekte ve bu ilişkilerin neliğine göre kazanacağı paranın hesabını yapmaktadır. Mektup taşıdığı kişilerin duygusal alanlarına sızan Bohçacı Ester, herkesin sırrını elinde tutmakta, kendi varlığı başka insanların evleriyle hayat bulmaktadır.

b) Zaman

Benim Adım Kırmızı'da zaman onaltıncı yüzyıldır. 1591 yılıdır. Hicretin bininci yılı için Sultanın emriyle Enişte Efendinin gözetiminde gizli bir kitap hazırlanmaktadır. Sevinçlerin, acıların, aşkların, özlemlerin sıradan insanların hayatlarını sarıp sarmaladığı zamandır. Savaşa giden kocalarını bekleyen kadınlar, âşık olduğu kıza kavuşamadığı için kendini Doğu illerinde gezmeye adayan âşıklar, çocuk olarak girdikleri nakkaşhanede hem birbirleri seven, hem kıskanan nakkaşlar, kahvehanede oyun sergileyen meddahlar, vaizlerin verdiği fetvalarla kendi varoşlularını toplumda etkin bir şekilde hissettirdiği, oluşturdukları cemaatleriyle sosyal hayatı yönlendirdiği, kalp paranın ortalığı sardığı, hayatın kendi akışı içinde sürüp gittiği zamandır. Batılı ressamın tuvallerine yaptığı çizimlere perspektif uygulamaya başladığı zamandır. Batıda sanatçıların yaptıkları portrelere kendi imzalarını attığı, kendilerini daha özgür hissettikleri zamandır. Doğu ve Batının kendi kırılmalarını yaşadığı zamandır.

Kültürel ve dinsel değerlerin baskın olduğu Osmanlı toplumunda bireyselliğin gelişimi yazıda ve resimde farklı bir yol izler. İnsanların dışdünya ile kurduğu ilişkiler düşünce ve dil yapısı üzerinden şekillenir. Onaltıncı yüzyıl öncesi eski nakkaşlar üsluplarını değiştirmeyi ihanetle eşdeğer tutarlar. Nakkaşlar inançlarını zedelemiş hissettiklerinden gözlerini kör etmeyi görmeye tercih ederler. *“Nakkaşın hüneri, hem şimdiki anın güzelliğine pür dikkat kesilip her şeyi bütün ayrıntılarıyla ciddiye almaya, hem de kendini fazlasıyla ciddiye alan bu âlemle araya, bir adım geri çekilip bir aynaya bakar gibi bir şakanın mesafe ve marifetini koymaya dayanır ”* (A.g.e., s. 420). İnsan-kültür birlikteliğinin bir yansıması olarak “üslup” baskın bir şekilde nakkaşhanenin varlığı altında kalmaktadır. İnsan-insan, insan-toplum birlikteliğine baktığımızda nakşın, nakkaşın ve körlüğün arasında nasıl bir ilişki kurulduğunu antropontolojik çıkışlı olarak insan, dışdünya, düşünme ve dil üçgeni çerçevesinde anlarız.

Osmanlıda resimde bireyselliğin öne çıkması, bir anlamda Allah’ın gölgesi olan hünkârla eş değer olmaktır. Kendi suretini varetmek, kendini “ben” olarak ön plana çıkarmak toplumun değerlerine, düşünce sistemine, kültürel inançlarına ve elbette otoriteye ters düşmek demektir. *“Osmanlıların Hünkâra bağlılıkları mutlaktır. O hem iktidarın etten kemikten simgesidir, hem de en yüksek dinsel yetkedir. Bu nitelikleriyle de tebaasının efendisi, yüreklerin ve vicdanların hükümdarıdır”* (Goytisoló, 2004, s. 25). Osmanlı toplumunun içinde üslup geliştire(meyen ve her gördüğü nesneyi gördüğü gibi değil, ustasından öğrendiği şekilde insanı, ağacı, at figürünü hep aynı çizen, imzasını koymayan nakkaş, nakkaşhanenin imzası altında “örtük ben” olarak varolur.

Tezde söz konusu olan *Benim Adım Kırmızı* adlı romandan yola çıkarak Doğu ve Batıda “ben” kavramını felsefi bakış açısıyla resim ve yazıda incelediğimizde, Doğuda suretini yaptırmak veya o sureti tıpatıp yapmak sadece Allah’a değil, hünkâra da karşı gelmek anlamını taşır. Hünkâr, Allah’ın yeryüzündeki gölgesidir. Bu yüzden bütün kullarına adil davranır. Eğer onun Batılı tarzda bir portresi yapılır ve bu resim duvara asılırsa, o resim tapınmayı da beraberinde getirir ki, bu da inanca ters düşer. Resimde perspektifi uygulamak ise Allah’ın gözüyle yeryüzüne bakmak olur, bu da şirk³⁶ koşturur. Bu yüzden Batı ressamının, insanı bütün özellikleriyle resmetme sanatı Doğuda, Osmanlı İmparatorluğunda uygulanışı uzun zaman almıştır. Her iki açıdan baktığımızda, her sanat kendi içinde bulunduğu toplumun geleneksel değerleriyle gelişmiş, şekillenmiş varolmuştur. Birinin birine üstünlüğünün tartışılması yerine her resmi kendi dönemi, toplumun yönetiliş şekli, dinsel yapılanması, dinin topluma yansıyan etkisiyle değerler ve gereksinimler içinde ele almak daha anlamlı gelmektedir. “(...) *Doğu ile ilgili sanat araştırmalarında, onu hep Batılı ölçütlerle ölçüp biçmemiz, bu ölçütlere göre değerlendirmemiz; onda hep kişisel üslup, perspektif kırıntıları, naturalizm, gerçekçilik aramamız; bu tür estetik değerler saptamaya çalışmamız; onun kendi içindeki sanatsal tamlığı görmeden, sunduğu görselliğin apayrılığının tadına varamamızdadır*” (Mengüşoğlu, 2001, s. 244).

Osmanlı İmparatorluğu³⁷ çeşitli isyanlar ve ayaklanmalarla karşı karşıya kalsa da gene de bir tek, hünkârın idaresinde yönetilirken, “portre”, “üslup” ve “perspektifle” yeni

³⁶ Tanrı’ya ortak koşturur.

³⁷ Osmanlı İmparatorluğunun ilk toprak kaybı Karlofça Antlaşmasıyla (1699) gerçekleşir.

bir dönemece yol alan Batı, aynı zamanda farklı yönetim³⁸ biçimlerini de konuşmaktadır. Renaissance insanı ortak olarak yeni bir hayatı yaşadıklarının farkındadır. “*Mimar Alberti ‘İnsan eylemek için yaratıldı, yararlılık onun kaderidir’ ya da Hutten ‘bilim geliyor, zihinler karşı karşıya çarpışıyor, bunu yaşamak tam bir zevk’*” (Bumin, 2010, s. 10) der. Tülin Bumin dönemin egemen kategorisinin “etkinlik” olduğunu yazar:

Buluşlar, doğanın sırrına giriş, çalışma, vb. Ortaçağ’ın yasakladığı ya da küçümsediği bütün bu etkinlikler, Rönesans’ın gündemini boydan boya doldurur. Büyük ve her şeyi sarsan bir yenilik duygusu, sanattan tekniğe, ticaretten felsefeye, kurumsal olsun pratik olsun bütün alanlarda yoğun bir biçimde yaşanır. Bloch’un söylediği gibi, bir görkemlilik ve sonsuzluk izlenimi, feodal ve teolojik toplumun yapay ve kapalı dünyasının yerini almaktadır. Ticaretin yerellikten kurtulup dünyaya açılışına, Alberti’nin perspektifi ve Rönesans’ın resminin bir pencereden açılıp ayırıt edilebilen en uzak ufukta, ardında ulaşılabilecek bütün bir dünyanın yer aldığını düşündürerek biten tabloları eşlik eder. Yeni doğa ve yeni birey birlikte doğmakta, doğa kendini bakışa açmaktadır (Bumin, 2010, s. 10) .

Romanda tek tek ele alınan ve kendi ağızlarından konuşturulan “ben”lerde değerlerin zamana, mekâna ve gereksinime göre değişmesi söz konusudur. Toplumda yerleşen bu değerler karşısında insanın birey olarak gereksinimleri nerde başlar, nerede biter veya biter mi, sorusundan yola çıktığımızda romanda, bu sorunun cevabı ele alınan “ben”lerin çift yönlü konuşmasında şekillenir.

³⁸ Niccolo Macchiavelli’nin (1469 -1527) ideali: *Kuvvete* dayanan ulusal devlettir. Fransız Jean Bodin (1529/30-1596) mutlak monarşinin en iyi yönetim olduğunu savunur. Grotius (1583-1645) pozitif hukuk ve doğal hukuk arasında bir ayırım yapar. Johannes Althusius (1557-1638) halk egemenliği düşüncesini ileri sürer. Ayrıntılı bilgi için bkz. Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, 2010, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Romanda zamana ilişkin yapılan göndermeler ve anakronizm de okuru şaşırtmaktadır. Örneğin, Katil okuyucuya şöyle seslenir: “*Şu anlatacağım sıra dışı şeyler, hem hepimizin bildiği şimdiki zamanda cereyan etti, hem de sanki geçmişte*” (A.g.e., s. 179). Okurun zamanı şimdiki zaman olurken, Katil’in sözünü ettiği zamandan 421 yıl kadar sonradır. Katil duran zaman karşısında çaresiz ve sikkindir. “*Şimdi bütün zamanlar o zaman olmuştu*” (A.g.e., s. 461) derken akıp giden zamanın içinde bir yerlerde olmak ister.

Benim Adım Kırmızı adlı roman, zaman dilimi olarak onaltıncı yüzyılda İstanbul’da, dokuz kış gününde geçer. Dokuz kış gününde geleneksel süsleme ve minyatür sanatının Batı resim sanatının uyguladığı perspektifi gizli olarak uygulamasıyla nasıl bozulma yoluna girdiğini, yıllarca başnakkaş Osman’ın yanında çalışan yetenekli nakkaşların bir yandan gelenekten yana ayak diretirken, diğer taraftan yeni ortaya konan değerlere uyma arzusunun kendi benliklerinde nasıl çatıştığı, iç dünyalarında varolan bu çatışmanın ölümü ve katilliği de beraberinde taşıdığını anlatan bir süreçtir. Johan Huizinga’nın “Rönesans Sorunu” adlı yazısında belirttiği üzere, “*Her yerde eski ile yeni arasındaki çizgiler farklıdır; her kültürel biçim, her düşünce, kendi döneminde değişikliğe uğrar ve dönüşüm asla uygarlığın bütününde olmaz*” (Huizinga, 2005, s. 53).

Benim Adım Kırmızı adlı romanda insanın, dışdünya, düşünme ve dille olan ilişkisini “insan-varlıkbilgisi” üzerinden açıklamamız, romanda yer alan “ben”leri ve “ben”lerin arasında varolan ilişkiyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Ortaçağ ve kapalı bir toplum olan Osmanlıda sosyal hayatın içinde varolan değerlerin kültürel olarak konduğu, “ben”in gereksinimi göre -hünkâra olan mutlak bağlılığa rağmen-

değişebileceği veya değiştirilmeye çalışıldığını - bedeli ölüm veya katil olmakta olsa- her “ben”in kendi düşünce sistemi içinden hayata bakışında okuruz.

3.2. Özneleşen “Ben” Kavramları

Benim Adım Kırmızı adlı eserde nesnelere ve kavramlar özneleşir, dile gelir. Herkes “ben” dilinden konuşarak kendini, hayatını, olayları anlatır. Bütün bu özneleşen “ben”ler bir meddahın kahvede anlattığı hikâyenin elemanlarıdır. Meddah anlattığı “ben”lerde kendi varlığı örtüşürüp, eritir. Köpek, at, ağaç, para, kırmızı rengi kendi “ben”iyle insan olarak konuşur. İnsanla özneleşen nesne ve kavramlar arasında bir eşitlik yaratılmıştır. Romanda özne-nesne ayırımı yok edilmiştir.

3.2.1. Ben, Köpek

Benim Adım Kırmızı adlı romanda “ben” kavramını ben köpek, ben at, ben şeytan, ben ağaç, ben para, ben kırmızı olarak yazılışında ve konuşurulmasında edebiyatın deyim aktarması uygulanarak, insana ait olan özellikler (düşünme, konuşma ve anlatma) bazı bölümlerde insan dışındaki varlıklara uygulanarak olaylara bakışı kendi ağızlarından öykülendirilmiştir. “Ben Köpek” adlı bölümde (A.g.e., s. 18) köpeğin gözünden İstanbul’un bir semtinde yer alan kahvehaneden, insanlara ve olaylara bakışı işlenir. Kitapta karşılaştırma sadece Batı resmi ve Doğunun minyatür sanatı arasında değil köpek ve kedi arasındaki çekişmede de gündeme getirilir. “*Hacı-hoca-vaiz-imam takımını, biz köpekleri hiç sevmemeleri malumunuzdur elbette. Bana kalırsa, mesele Hazreti Muhammed’in üzerinde uyuyakalan bir kediyi uyandırmamak için gösterilen bu zarafetin bizlere gösterilmediği hatırlanarak*” (A.g.e., s. 20) diyen cümlede kedi ve köpek arasında

olan ezeli rekabetin varlığı hissettirilmiştir. Köpeğin günah sayılması, kedinin daha değerli olması, değerlerin bir topluma yayılışı ve uygulanışı açısından da önemlidir. Ve bu değerlerin dinsel bir yapılanma etrafında örülmesi ayrıca, dinin toplumda olan önemine ve sözlü olarak koyduğu kurallara bir göndermedir. Köpek anlatırken sahibim demez, insanda olduğu gibi usta-çırak ilişkisine gönderme yaparak anlatır. Köpek, Erzurumlu Nusret'in babasının kim olduğunu bildiğini söylerken sahibim yerine ustam sözcüğünü kullanır. “*Ustan bir kahvede resim asmış hikaye anlatır bir meddahtır diye sen*” (A.g.e.,s. 21). Tıpkı insanda olduğu gibi usta-çırak olarak ilişkilendirilmiş, sahibim denmemiştir.

Köpek konuşurken ilginç bir hikâye de aktarır, uğursuz sayılmasının ne kadar haksız bir düşünce olduğunu vurgular. Kuran-ı Kerim'in bir suresini Kehf suresini hatırlatır. Bir mağarada üç yüz dokuz sene uyuyan yedi kişinin kaldığı mağaranın girişinde duran köpeklerini anımsatır. Demek ki bazı kişiler dinsel motiflerden istediğini gerektiği şekilde almakta ve uygulamakta ve bunu topluma aktarmaktadır. Bu da dini bilen kişi olarak yorumlanan hacı-hoca-imam-vaiz tarafından yapılmaktadır. Bir köpeğin kendi hakkında anlattığı hikâyeden yola çıkarak anlayacak olursak, bir köpekten, tekilden tümele doğru yol almamız mümkün görünmektedir.

3.2.2. Ben, At

Ben at, burada da deyim aktarması uygulanarak at insanlaştırılmıştır. Dönemi kendi ruhu içinde düşündüğümüzde at, önemlidir. Savaşa giderken, ava çıkarken, yük veya insan taşırken kullanılan ondan daha güçlü bir hayvan yoktur. Haklı olarak at, kendini özel bir yerde görmek istese de resmedildiği minyatürün içinde hepsi birbirine benzediğinden bu ayırıcı özelliğini göremez. “*Gurur duyuyorum tabii, ama hep o*

resmedilen ben miyim diye de soruyorum. Bu resimlerden de anlaşılıyor, herkesin kafasında suretim bir başka türlü. Yine de resimler arasında bir ortak özellik, bir birlik olduğunu da kuvvetle hissediyorum” (A.g.e., s. 251). Bu paragraftan da anlaşılacağı üzere at üzerinden bir olma ve farklı olma duygusu ortaya konur. Oysa nakkaşlar bütün atları aynı çizmektedir. At, şikâyetçidir.:

Koşarken iki ayağımı aynı anda öne uzanmış çiziyorlar. Hiçbir at öyle yavşan gibi koşmaz. Ön ayağımın biri öndeysen, öteki arkadadır. Hiçbir at, sefer resimlerinde gösterildiği gibi, ön ayağımın biri bütünüyle yerdeyken ötekini meraklı bir köpek gibi ileri uzatmaz. Birbirinin gölgesi misali, aynı kalıbın üzerinden arka arkaya yirmi kere geçip resmedildiği gibi, hiçbir sipahi bölüğünün atları aynı anda aynı ayağını atamaz” (A.g.e., s. 253).

At, kendi farklılığının ortaya çıkmasını ister, bilinsin ister, “ben” olmak ister.

Üzerindeki örtüyü sıyırıp atmak ister:

Aslında, belimi güzelliğine, bacaklarımın uzunluğuna, duruşumdaki gurura dikkat edenler benim farklı olduğumu anlarlar. Ama bu güzellikler benim bir at olarak farklılığıma değil, beni resmeden nakkaşın hünerindeki farklılığa işaret eder. Hepimiz biliyorsunuz ki tıpatıp benim gibi bir at yok aslında. Ben yalnızca nakkaşın içindeki bir at hayalinin resmiyim.

Aman ne güzel bir at bu! Derler bana bakıp. Beni değil, nakkaşı överler aslında. Oysa bütün atlar birbirinden farklıdır ve herkesten önce bunu nakkaş fark etmelidir (A.g.e., s. 252) .

Var olan nesnenin güzelliği midir? Yoksa o varolan güzelliği bir çeşit kopya ederek çizen, boyayan ressamın yarattı mı, güzelliştir? Nakkaş bir suret çizmektedir,

varolan güzelliği tüm özellikleriyle yansıtmak değildir amacı. Nakkaş varolan güzelliği gözle değil, gönül gözüyle, düşünceyle güzelleştirir.

At, Frenk usulüyle resim çizmenin dinsizlik olmadığını dile getirir. Aksine en uygun şekil olduğunu savunur. “*Aman Erzurumi kardeşlerim beni yanlış anlamasınlar*” (A.g.e.,s. 252) diyerek cemaate bu düşüncesinin nedenlerini savunarak açıklama ihtiyacını duyar:

Bütün atlar, her birimiz en büyük musavvir ulu Allah’ın elinden bir diğerinden farklı olarak çıktığımız halde, nakkaşlar takımı bizleri niye ezberden çizer? Niye bizlere hiç bakmadan, binlerce on binlerce at resmi çizivermekle övünürler? Çünkü kendi gözleriyle gördükleri âlemi değil, Allah’ın gördüğü âlemi resmetmeye çalışıyorlar da ondan. Bu şirk koşmak,-haşa-Allah’ın yapabildiğini ben de yapabilirim demek değil midir? Kendi gözünün gördüğü ile yetinmeyip, hayallerindeki aynı atı –bu Allah’ın gördüğü at- diye binlerce kere çizenler, en iyi atı ezberden kör nakkaşların çizebileceğini iddia edenler asıl Allah’la yarışıp dinsizlik etmiyorlar mı (A.g.e., s . 252)?

At, daha sonraki açıklamasında ülkesindeki tüm atları öldürten Şiraz hükümdarıyla ilgili bir rivayet anlatır. Atları yok olan ülke Karakoyunlu Türkmen beyinin orduları karşısında süvarisiz kaldığından yenilir, hükümdar işkence edilerek öldürülür. At, kendi cinsinden örnekleyerek ifade eder ki, âlemde varolan her şey gereklidir, hiçbir şey yok edilmemelidir.

3.2.3. Ben Bir Ağacım

Osmanlı toplumunda dinsel nedenlerden dolayı bazı ağaçlar kutsaldır. Özellikle Kuran-ı Kerim’de de bahsi geçen zeytin ağacının özelliği hadislerle girmesindedir. Kur’an-ı Kerim Nûr Suresinde:

Allah yeryüzü ve gökyüzünün nuru olandır. Sanki minber üzerine konmuş çerağdır. Billur bir kandil içinde yıldız bir parlamaktadır. O çerağın yağı mübarek bir ağaçtan çıkar. O mübarek ağaç, öyle bir zeytin ağacıdır ki; ne doğuda ve ne de batıda bulunur. O çerağın yanına ateş dokunmasa bile, kendi kendine uyanıp nur saçar. Çünkü, O, nurların üstünde bir nurdur. Allah insanları o nur ile doğru yola iletir (Ünsal, 2004, s. 11).

Yazıldığını düşündüğümüzde özellikle de bazı ağaçlar diğerlerine göre daha değerlidir. Zeytin ağacı üzerine çeşitli denemeler yazan Nermi Uygur, “*Kendi payıma, özetle, hadis’ten çıkardığım şu: seçkin kişiler, dolayısıyla da dince seçkinlerini seçkini diye sevilip sayılan kişiye en uygun mutluluk kucağıdır zeytinağacı. Zeytinağacının önem ve değerini böylesi vurgulayan başka bir din söylencesine az rastlanır doğrusu.*” (Uygur, 2006, s. 143). Nermi Uygur’unda bu yazısıyla özetlediği üzere zeytin ağacı İslam dininde kutsallığını korumaktadır. Sadece servi ve zeytin ağacının kışın da yeşil kaldığını düşündüğümüzde bu ağaçlar bir ayrıcalığa sahiptirler.

Benim Adım Kırmızı adlı romanda dile gelen, insanlaşan ağaç, yalnızlık kavramından şikâyetçidir. Ağaç resmi hadislerle giren zeytin ağacı gibi bir kitabın içinde olmak ister. Kendisinin neden yalnız olduğunu açıklamak için nakkaşlar gibi o da bir

hikâye anlatır, düşünmesini dille getirir. Ağacın korkusu bir kitabın sayfaları arasında olamamaktır. Bir kitabın sayfaları arasında, yazının kenarında resmedildiğinde, kendisini bir yere ait hissedecektir. Ağaç için, hangi hikâyenin yanında resmedilmiş olmak önemlidir. Onun gözyaşı dökmesine neden olan da, kitabın sayfaları arasından bir yaprak gibi düşüştür. Ağaç hikâyeden düşmüştür, üzüntüsü sonsuzdur. Dağılan nakkaşhenelerden topladığı nakışları bir kitap haline getirmeye kararlı olan kitapdar, sayfaları birleştirmek için ulaklar kullanır. Kitap sayfaları bir ulağın eğerinde birbirleriyle kavuşacaklarını günü kadar Horasan'da, Özbekistan'da, Maveraünnehir'de dolaşır dururlar. Bazen bu sayfalar karlı bir kış gününde köpek ve kurt ulumalarının arasında bir kervansarayda karşılaşırlar, arkadaşlık ederler. Romanda yer alan ağaçta, bu nakış kitabının sayfalarından yere düşmüş olduğunu iddia ederek, kendisinin de ait olduğu yerin bu kitabın sayfaları olduğu vurgusunu yapmakta ısrarlıdır. İnsanın ait olduğu toplumla eşleşircesine kendinin de bir kitabın sayfaları arasında görmek ister:

Bugün bitirildiğini kederle işittiğim bu kitabın bir sayfasında da ben olacaktım. Ne yazık ki soğuk bir kış günü beni taşıyarak kayalık geçitlerden geçen Tatar ulağın yolunu haramiler kesti. Önce dövdüler zavallı Tatar'ı, sonra harami usulünce soydular, ırzına geçip imansızca öldürdüler. Bu yüzden ben de bilmiyorum hangi sahifeden düştüğümü. Sizden ricam bana bakıp bunu söylemeniz. Acaba Leyla'yı çadırında çoban kılığında ziyaret eden Mecnun'a gölge mi olacaktım? Umutsuz inançsızın ruhundaki karanlığı anlatayım diye gecenin içine mi karışacaktım? Bütün cihandan kaçıp denizler aşır, kuşlar, meyvelerle dolu bir adada huzur bulan iki sevgilinin mutluluğuna eşlik etmek isterdim! Diyar-ı Hind'i fethederken başına güneş geçip günlerce burnu kanaya kanaya ölen İskender'in son anlarına gölge olmak isterdim. Yoksa oğluna aşk ve hayat nasihatleri veren babanın gücünü ve yaşını ima etmeye mi yarayacaktım? Hangi hikâyeye mana ve zarafet katacaktım? (A.g.e., s. 61).

Eğer bir kitaba ait olmazsa onu duvara asabilirler. Bu düşünce ağaç için hem sevinç hem de utanç kaynağıdır. Bu sayfayı ele geçiren haydut bir testi şaraba bu sayfayı satar. Sonra sayfayı eline geçiren ince adam da kederden ölünce, malları satılır. Ağaç sayfasının kaderi de insanlar gibidir. Onu alan üstat meddah sayesinde ta İstanbul'a, Osmanlı ülkesine gelir. Kahvehanede duvarında asılı dururken o, bir nakkaşın alelacele çizdiği bir sayfanın ağacı değil, soylu geçmişi olduğunu anlatarak övünür. O da köpek, at gibi “*Erzurumi Hocalar duymasın, bundan gizlice övünüyorum ve sonra utançla çok korkuyorum*” (A.g.e.,s. 59), diyerek bir toplumda baskın bir karakter olan cemaatten, onların dünyaya bakışını çevreleyen inanışına karşı gelmekten korkar. Ağaç, Frenk ressamlarının akılla resmettiğini açıklayarak, “*ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum*” (A.g.e., s. 63) diyerek sözlerini noktalar.

Romanı okuduğumuzda geçen ağaç adları ıhlamur, kestane, servi, çınar, dut ve nardır. Oysa minyatürlerde hepsi servi olarak nakşedilir. Bütün ağaçlar tek bir düşüncenin çizgisi ve rengidir. Romanda canlı ve cansız varlıkların “ben” diliyle konuşması, 1591 yılında İstanbul'da dokuz kış gününde geçen günlük yaşama ait olayları-cinayeti- ve bu olayların çeşitliliğini aktarır.

3.2.4. Ben, Para

Para konuşmasına başlarken ilkönce kendisini tanımlar. “*Yirmi iki ayar Osmanlı Sultani altınıym*” (A.g.e., s. 120). Değerini belli eden bu konuşma paranın ne kadar

önemli ve kıymetli olduğunun vurgusunu da taşır. Para, yani altın saray ve sarayın dışında hayatın merkezindedir. Bir değişim aracı olduğunun yanı sıra bir değer ölçüsüdür.

Para, eşyanın değişiminde, yapılan iş karşılığında müşterek olarak kabul edilen bir servettir. Eşyanın eşyayla değiştirildiği ilkel toplumların ardından uygarlaşmayla birlikte iş bölümlerinin artması paranın bir değişim aracı olarak kullanılmasını sağlar. Para, kurşun, kalay, bakır, gümüş ve altın gibi madenlerden yapılarak değerini arttırmıştır, romanda da paranın yirmi iki ayar olduğunu belirtmesi değerini okura bildirmek istemesindedir.

Romanda “Ben, Para” olarak konuşan bölümle Osmanlı İmparatorluğunun iktisadi yapısını da öğrenmiş oluruz. Paranın üzerinde “*Cihanpenah Padişahımız Hazretler’inin şanlı tuğrası vardır*” (A.g.e., s. 120). Osmanlıda tahta geçen padişah için ilkönce üzerinde tuğrasının olduğu sikke bastırmak ve hutbe okutmak ilk kuraldır. Böylece imparatorluğunun en ücra köşelerine dahi üzerinde tuğrası olan parayla ulaşacak ve gücünü göstermiş olacaktır. Para konuşurken kimin ne kadar kazandığını, kimin kesesinde ne kadar altın sakladığını da bildirir. Para yani altın kesede saklanmaktadır. Para, Osmanlı İmparatorluğunda³⁹ kendisini vererek nelerin elde edileceğini açıklar. Benimle değiştirebileceğiniz şeyleri sayayım diyerek konuşmasına devam eder:

Bir genç ve güzel cariyenin ellide biri olacak tek ayağı; kenarı kemikli, ceviz ağacından iyi bir berber aynası; doksan akçe gümüş varaklı, şemse nakışlı, içi çekmeli iyi boyanmış bir sandık; yüz yirmi taze ekmek; üç kişilik mezar toprağı ve tabut; gümüş bir pazibent; bir atın onda biri; yaşlı ve

³⁹ Osmanlı İmparatorluğu’nda üzerinde tuğrası olan ilk gümüş akçeyi Orhan Bey zamanında basılmıştır.

şışman bir cariyenin bacakları; bir manda yavrusu; iki iyi Çin tabağı; Padişahımızın nakkaşhanesindeki Acem nakkaşlarından Tebrizli Derviş Mehmet'in ve benzeri büyük çoğunluğunun bir aylık yevmiyesi; kafesiyle birlikte iyi bir av oğlanı; Panayot'un şarabından on testi; dünyaca ünlü oğlanlardan Mahmut ile cennetlik bir saat ve saymakla bitirilemeyecek başka pek çok imkan" (A.g.e., s. 120).

Para, basım yerinin Çemberlitaş Darphanesi olduğunu söyler. Yalnız, kendisi orada basılmamıştır, kalp paradır. Kalp paranın basılma yeri de Venedik'tir ve burada basılan düşük ayarlı para Doğu'ya sürülür. Osmanlıda bir kural vardır. Bir şey üzerinde ne yazıyorsa odur. (...) yazı aynı olukça dukanın içindeki altının miktarına aldırılmaz.⁴⁰ Bu düşünceden hareket edilince kalp altın Osmanlıda her yeri sarar. Bu kalp altını ayırmak için ısırarak gerekir ki, içindeki altın miktarına göre gerçek mi kalp mi olduğu anlaşılabilir. Para, tüm konuşması boyunca iktisadi ve sosyal yapıyı da gözler önüne serer. Kimin elinde dolaştığı anlatırken on altıncı yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundaki insan tipolojisi üzerine de ayrıntılı bilgi sunar. Zengini, yoksulu, çırağı, ustayı, nakkaşı, insanın gereksinimlerini, özlemlerini, neye değer verdiğini paranın ağzından dinleriz. Paranın konuşması diğer nesnelere özdeşleşip konuşması gibi gotik ya da gizemli bir yapı içermez aksine sosyal ve iktisadi yapının dünden bugüne gelişmesini, paranın bir toplumda kullanım yerlerini, parayı kesesinde bulunduranın gücü ve güçsüzlüğünü anlatır.

⁴⁰ Pamuk, A.g.e., s.120

3.2.5. Ben, Şeytan

Ben şeytan bölümünde ilk akla gelen, şeytanın Allah'a ilk itaatsizliği yapan varlık olduğudur. *“'İlk Şeytan'dır, ben diyen!' demek geldi içimden. 'Şeytan'dır bir üslubu olan, Doğu ile Batı'yı birbirinden ayıran da Şeytan'dır'”* (A.g.e., s. 329). Şeytan, secde etmeyen, ateşten varlıktır. Şeytan kendi yaratıldığı ateş ve insanın yaratıldığı çamur arasında bir değer farkı olduğunu ileri sürer. İnsan resimde perspektifi kullanarak, portresini yaptırarak, kendi varlığını “ben” olarak ileri sürerken şeytanla örtüşür. Çünkü şeytan ilk “ben” diyendir. Ateş ve çamurun farkını belirtendir. Bir değer ortaya koyandır. *“Batı resim sanatının gerçekçiliğinin, özellikle portre sanatının, üslup ve perspektif gibi estetik değerlerinin arkasındaki dünya görüşünü, insanın kendisini dünyanın merkezinde görmesinin, kişilik değerlerini duyumsayıp herkese göstermesinin şeytansı çekiciliğini de göstermek; estetik değerlere hayatın içinde olup bittiği yaşamsal değerlerin, dünya görüşünün bütünleşmesini irdelemek olanağı buluyor”* (Mengüşoğlu, 2001, s. 244). Bütün dile gelen “ben”ler olduğu gibi şeytanda kendi hakkında dile getirilenler karşısında kendini anlatma ihtiyacı duyar:

Peki, Allah'ın kitabından, Kuran-ı kerim'den başlayalım. Orada hakkımda söylenenlerin hepsi doğrudur. Bunu söylerken bir alçakgönüllülük ettiğim bilinsin isterim. Çünkü bir de üslup meselesi var. Kuran-ı Kerim'in beni aşağılayışı bana hep acı verdi. Bu acı benim hayat tarzımdır. Bunu tartışmıyorum. (...) Ademin çamurdan, benim ise, çok daha üstün bir madde olduğunu hepimizin bildiği ateşten yaratıldığımı hatırlattım. İnsana secde etmedim. Allah da beni 'mağrur' buldu. 'Cennetten in, dedi.' Orada büyüklük taslamak senin haddin değil.” (A.g.e., s. 331).

Halk arası inanışlar âlemdeki kötülüklerin kaynağı olarak şeytanın görülmesidir. Kendisini ziyarete gelen Kara'ya Zeytin “*‘Körlük Şeytan'ın ve suçun giremeyeceği bir mutlu alemdir, dedim ona*” (A.g.e., s. 97) derken, gözünde suç ve şeytan aynı kötülük anlamına gelmektedir. Şeytan insanı kışkırtır, kandırır, günaha sokar. Oysa şeytanın itirazı herkesin yaptıkları kötülükleri kendi aklıyla yapmasıdır. Bütün bu kendisine yapıştırılan haksızlıkların en büyüğü de “*Frenk usüllerince nakşetmenin benim işim olduğunu söylüyorlar, işittim. Bana yüzlerce yılda sayısız iftira edildi. Hiçbiri hakikatten bu kadar uzak değildi*” (A.g .e., s. 332) diyerek kendini savunur. “*Düşüncelerin içeriği değil, biçimi önemlidir. Nakkaşın ne resmettiği değil, üslubu. Ama bunların da hiç belli olmaması gerekir*” (A.g.e., s. 334). Şeytan kendini savunurken nakkaşın üslubuna özellikle söz getirir, çünkü üslubu olan nakkaş da ayrılacak, “ben” olacaktır.

Şeytan düşüncelerin içeriği değil, biçiminin önemli olduğuna özellikle vurgu yapar. Herkesin Frenk usulünce resmedilmeyi arzuladığı söyler. Bunun nedeninin de kendisi olmadığını, her insanın yaptığı işten kendisinin sorumlu olmasını ister.

3.2.6. Benim Adım Kırmızı

Semboller, simgeler ve tarikatlarla anılan Batı Ortaçağında renkler, silik, soluk ve karadır. Canlı renklerden kaçınılır, çünkü canlı renkler şeytanın işidir, baştan çıkarıcıdır. “*Ortaçağ insanı yeşil karşısında tedbirli davranır; çünkü bu renk, kandırıcı ve tehlikeli gençlik imgesidir. Sarışınlar ve sarı yüzeyler kötüdür. Zira, sarı aldatıcı bir renktir. Özellikle çizgili ve alacalı bulacalı şeyler ahlaki tehlike taşırlar*” (Özcan, 2005, s. 22).

Renaissance'la canlanan renkler ve varedilen “ben”lik duygusuna rağmen Renaissance

yaşamayan veya Renaissance yaratmış olduğu “üslup”, “portre”, “perspektif” ve “ben” kavramlarına resimde ulaşamadığı düşünülen Doğuda, Osmanlı İmparatorluğunda kırmızı renk önemlidir. Padişahın sarayın dışında kaldığı Otağ-ı Hümayunu:

‘Zokak’ denilen, sur duvarı gibi görev yapan bir perde-duvar çevirmektedir. Böylece, sultanın özel yaşamı çevresinden koparılıp ayrıştırılmaktadır. İsmail Uzun çarşılı bu konuda, otağ-ı hümayunun pamuk ipliğinden yapıldığını, renginin kırmızı olduğunu ve sultan, şehzade, vezir ve beylerbeyinden başkalarının kırmızı çadır kullanmadığını; ancak, yine de kırmızı rengin asil olarak sultana özel olduğundan söz etmektedir. Kırmızı rengin özel olarak otağ-ı hümayunlarda kullanılması da, zokakla çevrili olmasının yanında renkle de bir ayrıcalık sağlandığını ve gücün sahibine dikkatin çekildiği anlaşılmaktadır. Kırmızı renk, Türk tarihinin eski devirlerinden itibaren simgesel ir anlama sahip olmasının yanında manevi ve milli anlamlara da sahip olmuştur. Türklerin en eski inanışlarında ‘Al Ruhü’ veya ‘Al Ateş’ olarak bilinen bir ateş tanrısının, diğer bir deyişle koruyucu bir ruhun varlığı bilinmektedir. Reşat genç, Türklerin eski devirlerden beri Al bayrak kullanmalarının ‘Al Ateş’ kültürüne bağlı bir gelenek olabileceğinden söz etmektedir. Bunun yanında, Türklerde, kırmızı rengin halk ve ordu geleneğini çağrıştıran bir simge haline gelmesinin yine eski devirlerinden geldiği ve Osmanlılarda da kırmızının simgesel anlamının devam ettiği anlaşılmaktadır. Türkler, kırmızı renge büyük bir değer verip saygı göstererek, bunu bir halk, ordu ve savaş simgesi haline getirmişlerdir. Bu gelenek Osmanlılarda da devam etmiş bir devlet simgesi olarak kabul edilen beyaz (ak) ve kırmızı (al) rengi yan yana tutmuşlardır (Adıgüzel Toprak, 2007, s. 13) rengi kırmızıdır.

Pamuk romanda bu savaş çadırını vurgusunu “(...) *“Kasım Paşalı Kasım’ın bu!” dedi bir keresinde, Padişahımızın dedesi Sultan Süleyman’ın kıpkızıl savaş çadırının dibindeki mor otları işaret ederek. ‘Bir üstat asla değildi, ama kırk yıl resimlerin boş yerlerine, beş yapraklı, tek çiçekli şu otlardan yaptı ve iki sene önce ölüp gitti.’ Bu*

küçücük otu herkesten iyi çizdiği için ben hep ona çizdirdim” (A.g.e., s. 311) cümlesiyle işler.

Romanın adından da anlaşılacağı üzere “kırmızı” bütün renkler arasında “ben” olarak baskındır. “ (...) üç nakkaşın üzerinde altı ay çalıştıkları bir sayfanın (Şirvan yolunda, Kınık deresi kıyısında açlık tehlikesi geçiren Osmanlı ordusunun Ereş’i işgal edince karnını doyurması) üzerine çatlayan bir tunç okkadan ölümcül bir kırmızının ağır ağır dökülüşünü zevkle seyretmemiz canlandı gözümüzün önünde (çünkü bizim kabahatimiz değildi hiç) (A.g.e., s. 435). “Ben Kırmızı”⁴¹ diyerek konuştuğu bölümde renginin ortaya çıkışı ve minyatürleri nasıl süslediğinden söz açar. “Ben” duygusunun hâkim olduğu roman için kırmızı rengi de önemlidir. “*Ve Nedir bir renk olmak?*” (A.g.e., s. 215). Sorusuna cevap kırmızının ağzından kişileştirilerek anlatılır. “*Renk gözün dokunuşu, sağırların müziği, karanlıkta bir kelimedir. On binlerce yıldır kitaptan kitaba, eşyadan eşyaya rüzgârın uğultusu gibi ruhların konuştuklarını dinlediğim için benim dokunuşumun meleklerin dokunuşuna benzediğini söyleyeyim*” (A.g.e., s. 215). Toplumlarda her rengin bir anlamı olduğu kesindir. “*Kara Efendi beni sorgulamaktan o kadar memnundu ki elinde hançeri kırmızı minderin etrafında hala dönüyordu* (A.g.e., s. 411). Hasan da kırmızı kılıcı çekerek, katil nakkaşı bir vuruşta öldürmüştür. Renkler karşımızda durur ve onları görmemizi sağlarlar. Gören göz kırmızının değerini anlar, görmeyene anlatılmaz:

Şimdi onu karşımda kararlı, kemale ermiş ve saygılı bir yeğen olarak görmekten memnunum. bana gösterdiği saygı, elimi öpüşündeki dikkat, hediye getirdiği Moğol hokkasını verirken “yalnızca

⁴¹ Yazma eserlerin bezenmesi (müzehhiplik), resimlenmesi (musavvirlik), metinleri sınırlayan cetvellerin çekilmesi (cetvelkeş), ve boyaların hazırlanması (renkzenlik).

kırmızı mürekkep için,” deyişi, karşımda dizlerini dikkatlice birleştirmiş olarak derli toplu oturuşu, bütün bunlar, yalnız onun olmak istediği akli başında, yetişkin adam olduğunu değil, benim de olmak istediğim ihtiyar adam olduğumu bana bir kere daha hatırlatıyor (A.g.e.,s. 31).

Kara'nın, eniştesi için getirdiği hediye mürekkep hokkasında bile bir ayrıcalık vardır. Hokka yalnız kırmızı rengi içindir. Yıldız Ecevit *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı kitabında kırmızı rengine farklı bir yaklaşım yaparak, “*Minyatür sözcüğünün Latince kökeninin, kırmızı ile boyamak anlamındaki miniareden geldiği göz önüne alındığında, romanın başlığı olan ‘Benim Adım Kırmızı’nın, ‘Ben Bir Minyatür Kitabıym’ demek olduğu da düşünülebilir*” (Ecevit, 2009, s. 144) diyerek farklı bir düşünce de dile getirir:

Romanın ana rengi olan kırmızı, romandaki en oylumlu anlam alanına sahip imgedir. *‘Kırmızıdan korkarım ve uzak dururum, kırmızı pervasız büyük bir genişlik, Kitabımda kırmızıyı konuşturdum,’* der Pamuk. *Hayatı ansiklopedilerden öğrendiği(ni)* söyleyen yazarın, somut yaşamın/kanın rengi olan kırmızıya uzak durması, renk psikolojisi bağlamında anlaşılır bir olgudur. Bu romanıyla kabuğundan çıkmak istediğini söyleyen yazarın, metnini bu denli kırmızıya boyaması ise, kendine meydan okuması olarak da düşünülebilir (A.g.e., s. 151).

Yıldız Ecevit gene aynı kitabında “Orhan Pamuk’un ‘*Benim Adım Kırmızı*’ adlı Romanında ‘Çoğulcu Estetik’ adlı yazısında: Romanda kırmızı rengini “ben” üzerinden sembolleştirerek bir göstergeye dönüştüren yazar, estetik bir varoluş yaratır. Kırmızı renk çekicidir, al benilidir, canlıdır. Bu varoluş rengi olan kırmızı romanda kendini baskın bir şekilde hayatta ve ölümden vareder. Ben Eniştenizim diyerek 37. Bölümde (A.g.e., s.264)

konuşan ölü enişte, bilinmeyene kırmızı rengin altında gider. *“Kısa bir sürede bütün her şey kıpkırmızı oldu. Bu rengin güzelliği içime ve bütün âleme doğuyordu. (...) Her yeri kaplayan ve içinde âlemin bütün görüntülerinin oynadığı öylesine harika ve güzel bir kırmızıydı ki”* (A.g.e., s. 266). Yazar kırmızı rengi erkek çocuklarının dudaklarını betimlerken de kullanır. *“(...) kırmızı dudaklı, ince belli bir acem oğlan”* (A.g.e., s. 361).

Kırmızı rengi sadece insanlar için değildir, Nurhayat Sultana hediye gelen Frenk köpeğinin giydiği elbisesi de kırmızıdır. Eski tezhip ustalarının inancında da kırmızının yeri ayrıdır. *“Alt kattaki ciltçi çıraklarıyla saatler sohbet eden ve alna sürülürse kırmızı mürekkebin yaşlanmayı durdurduğunu iddia eden yetmişlik tezhip ustası vardı”* (A.g.e., s. 439). Kırmızı rengi, bu baskın renksel varoluş bizi romana çekerken tarihsel boyutta düşüncesel derinliklere götürdüğü de bir gerçektir.

Romanda özneleşen “ben”lerden anlarız ki hepsi kendi düşünceleriyle romana hâkim olmak, her biri kendi dünyasını ve tanık oldukları olayları kendi bakış açılarıyla okuyucuya aktarmak isterler. Bir başkasının düşüncesinde onun isteği şekilde değil kendi “ben”lerini varetmek için ve olaylar karşısında haklı olduklarını ispatlamak için uğraşırlar. Bu çoğulculuğun içinde kaybolmak yerine, bir parçada olsa okuyucuyu kendi dünyalarına götürüp, o dünyanın içinde yaşadıkları sıkıntıları, açmazları tıpkı bir insanın sorunu şekline dönüştürerek anlatırlar. Bir nakkaşın imzasını koymak isteyip koyamadığı bir nakış gibi olmak yerine, üzerlerindeki örtüyü atarak “ben” olmak isterler, dile gelirler konuşurlar.

Fantastik veya büyülü bir öge içermeden geçmişten yaşadıkları güne kadar olan sorunları özetlerler ve “zaman”ı anlatırlar. Bu dile gelişler kimi zaman açık-saçık

cümlelere kimi yerde estetik bir zevkin anlatımına dönüşür. Bu anlatılar o kadar olağan ve doğaldır ki biz onların insan-ötesi gibi değil modern romanın kahramanı “ben” olarak algılarız. Romanın sonunda bu dile gelişlerin bir kahvede hikâye anlatan meddaha ait olduğunu anlarız. *“Geleneksel meddahlık sanatı da, tıpkı Mesnevi’den, ya da şeyh galip Divanı’ndan çıkmış gibi kurulmuş olan ‘kıssalı’ öykülere benzeyen bölümlerde olduğu gibi, bir öykü anlatma aracına dönüştürülerek yeniden işlev kazanmış bir anlatım tekniği olarak kullanılmıştır”* (Koçak, 2009, s. 159-174).

Çok sesli bir yapıya bürünen romanda (çoğulculuk-pluralizm) birinci tekil anlatıcılar sırayla birbirlerini takip ederek, romanın akışkanlığını sağlar:

Metnin çoksesliliği, onun kaotik bir görünüme bürünmesine izin vermez. Benim Adım Kırmızı, kendi ekseninde yine kendisiyle uyumlu, ama özgür bir dil tutturmuştur. Bu yanıyla metin, öznelere, ‘dün’ ya da ‘şimdi’den, bir başka ‘şimdi’yi kurtarmak için, parçalara ayırarak dönüştürürken, onları kendi sesleriyle konuşmaları için ‘şimdi’nin dışında bir boyuttan konuşuyormuş gibi rahatça konuşabilmelerine izin verir. Roman, aynı tema çerçevesinde, her biri güçlüce duyulabilen anlamlı sesler çıkaran birer müzik aleti, ya da resmi meydana getiren tüm bağımsız detayların toplamda var ettiği görsellik gibi çoksesli ve çok renklidir (Koçak, 2009, s. 159-174).

Öznelen nesnelere ve kavramlar romana bakış açımızı renklendirirken, onların kendi “ben”lerini arayarak geçirdikleri zamanla ilgili olarak tarihsel ve sosyal bir öğreti sunarlar.

SONUÇ

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı eserinde yer alan "ben" kavramını hermeneutik bir yaklaşım başlığı altında çalışılan bu tez, üç ana bölüm halinde ele alınarak anlama ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Postmodern bir roman olarak nitelense de, gerçekçi roman özelliklerini de içinde taşıyan tarihyazımı bir anlatı olan Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı eserinde, roman yazarın sesinin kısılarak, ben anlatıcıların ağzından şekillenir. Batı, Renaissance'la resim sanatında uyguladığı "üslup", "portre" ve "perspektif" ile Doğuyla olan farkını belirgin bir şekilde açarak ortaya koyar. Doğu da resimde perspektifin, üslubun ve portrenin uygulanamamasının dinsel, politik ve sosyal nedenleri romanda nakkaşların yaşantıları üzerinden anlatılır.

Bu tez çalışmasında *Benim Adım Kırmızı* adlı romanın seçilmesindeki ana neden, bir edebi eserde belirgin olarak ortaya çıkarılan resim sanatında yer alan Doğu-Batı farklılığı ve bu farklılığının "ben" ve "ben" in -insanın- eylemleri üzerinden açıklanışdır. İnsanın birbirinden farklı olarak eylemlerini -gereksinimler- ortaya koyuşu ve bu koyuşun içinde bulunduğu sosyal çevre tarafından nasıl yorumlandığının örgüsü, romanda incelenmeye uygun bir dil anlatımıyla gerçekleştirilmiştir. Eserin, insanı "dışdünya, düşünme ve dil" üçgeni çerçevesinde anlama ve yorumlamaya uygun olduğu düşünülerek, bu yoldan hareket edilerek hermeneutik uygulama "ben" kavramına antropontolojik (insan-varlık bilgisi) olarak gerçekleştirilmiştir.

Tezin ilk bölümünde hermeneutik yaklaşımın tarihsel arka planına değinilerek, hermeneutiğin başlangıcı, Eskiçağ, Ortaçağ ve dinsel yapılanmada hermeneutiğin etkisine

değinilmiştir. “Felsefi Hermeneutiği Başlangıcı” olarak adlandırılan alt bölümde ele alınan çalışmada Schleiermacher, Dilthey ve Gadamer’in hermeneutik yaklaşıma bakışları, bir edebi eseri anlamada ortaya koydukları düşünsel farklılıklar vurgulanmıştır. Üç filozofun da, hermeneutik yaklaşımında çıkış noktaları, bir eseri anlama ve yorumlama olmakla birlikte önerdikleri çözüm yolları farklılıklar taşımaktadır. Schleiermacher, bir metni anlamada geçerli yöntem olan psikolojik ve gramatik yön üzerinden eseri anlama ve yorumlamaya çalışır. Schleiermacher’in hermeneutik hakkındaki düşüncelerinde, kendinden önce bu konuda yazmış olan Chladenius’un etkisi altında kalır.

Dilthey için sosyal bilimlerin parçası haline gelen hermeneutik yaklaşım, başyapıtı olan *Hermeneutik ve Tin Bilimlerine Giriş* adlı eserinin ana doğrultusu yönünde incelenmiştir. Dilthey, yazarın eserini yazmaya başladığındaki amaca ulaşılabilceğini düşünerek ve hatta yorumcunun yazarın metne koyduğu anlamdan daha iyi bir anlamı ortaya koyabileceği düşüncesini savunmuştur.

Dilthey hermeneutik yaklaşımı tarih ve kültür dünyasını anlayabilmemiz için bir yöntem olarak görmekte ve bu yöntemi tin bilimlerinin ana noktası olarak temellendirmeye çalışmaktadır. Dilthey’in yönteme ihtiyaç duymasının altında yatan gerçek, tarihsel kültürel gerçekliğin doğadan farklı olmasından kaynaklanır. İnsanın, tarihsel bir varlık olduğunu vurgulayan Dilthey, insanın kendini anlaması yaşamın nesneleşmesi yoluyla olacağını düşünür. İnsan kendi yaşantısını değerler ve eylemlerden oluşturur. Bu da insanın kendi gerçekliğidir çünkü insanın doğası sabit değildir.

Gadamer kendi hermeneutik yaklaşımını geliştirirken tamamıyla yöntemin dışında kalarak olaya bakmıştır. *Hakikat ve Yöntem* adını verdiği başyapıtında başlığın aksine bir yöntemden değil bir sanat eserinin alımlanmasına, edebiyat eserlerini anlama ve tarih ile ilgili araştırmaları göz önüne almıştır. Hermeneutiği dil düzleminde temel olan Gadamer, bir metni anlamının çıkış noktasının dilin çözümlenmesiyle gerçekleşebileceğini düşünür. Dilsel varoluşu hazırlayan etmenler arasında da ufuk, gelenek, otorite, önyargı gibi kavramları kullanır.

Tezin ikinci bölümünde edebiyat ve hermeneutik arasındaki ilişki anlatılmaya çalışılırken, *Benim Adım Kırmızı* adlı romana giriş yapılarak, edebiyatta hermeneutiğin uygulanışı ve bu uygulamanın geçirdiği süreçlerden söz edilerek, *Benim Adım Kırmızı* adlı roman üzerinden örneklenmiştir. Bir edebi eserde, yazarın niyeti ve metnin anlamından hareket etmenin anlamada nasıl yardımcı olacağı ya da yazarın niyetinin gerekli olup olmadığı tezde söz konusu olan roman üzerinden vurgulanmıştır.

Bu tez çalışmasında bir edebiyat eserini anlamada, burada söz konusu olan *Benim Adım Kırmızı* adlı roman hermeneutik bir yaklaşımla anlama ve yorumlamaya çalışılırken, metnin anlamı esas alınarak “ben” kavramı çerçevesinde çözümlenmeye çalışılmıştır. Roman hermeneutik bir yaklaşımla anlaşılmasına çalışılırken, Doğu ve Batıda Ortaçağın genel yapısını oluşturan usta-çırak ilişkisine genel bir bakış sergilenerek, insan-insan, insan-toplum ilişkisi göz önüne alınarak söz edilmiştir. İnsanın tavırlarını belirleyen değerler ve gereksinimler üzerinden, insana göre toplumda sözlü olarak bulunan değerlerin insan tarafından kendi gereksinimi doğrultusunda nasıl değiştirildiği, değiştirilebileceği vurgulanmıştır. Şeküre'nin bir kadın olarak erkeklerle çevrili

dünyasında yeniden evlenebilmek için kendi zekâsıyla bulduğu çıkış yolu üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Şeküre'nin kendi yarattığı mitos –rüyaları- ve dışdünya ile kurduğu ilişki “dil” üzerinden, iki erkekle yaptığı mektuplaşmalar üzerinden ele alınmıştır. Böylece romanın hikâye örgüsü irdelenmiş, kişilerin birbirleriyle olan bağlantısı çözümlenerek roman anlamaya çalışılmıştır.

Batı da usta-çırak ilişkisinin güzel bir örneği Umberto Eco'nun *Gülün Adı* adlı eserinden yola çıkılarak örneklenirken, Osmanlıda okul ve usta-çırak ilişkisinin gelişimi nakkaşhede yetişen çıraklar üzerinden ve Enişte Efendinin torunlarından örnekler verilerek açıklanmıştır. O dönemde saraya bağlı önemli bir merkez olan nakkaşhanenin önemi, oraya çırak olarak verilen küçük çocukların gelecekle ilgili düşleri ve hayatlarını adadıkları nakşî nasıl sevdikleri anlamaya çalışılmıştır. Bu sevgide ustanın onlar için bir baba demek olduğu, kimi zaman sevgi kimi zaman sevgisizliğe maruz kalışlarının altında yatan nedenler üzerinde durulmuştur. Çalışmayan, para kazanamayan fakat okuma yazma bilen ve nakış üzerine nakkaşla konuşabilecek düzeyde söz sahibi olduğuna inanan Şeküre, üst okumada iki çocuğuyla kendine bir eş arayan kadın olarak gözüксе de, bu arayış sürecini mantıklı aşk şemsiyesi altında birleştirmeyi bilerek sadece gönlünün sesine kendini kaptırmamaktadır.

Romanda geçen söz konusu döneme uygun olarak üçüncü bölümde, Ortaçağda ben kavramının tarihsel incelenmesi Batı da, romanın geçtiği çağa uygun olarak yazıda bireyin ortaya çıkışı Augustinus, Abælardus ve Montaigne'in yazınsal çalışmaları, Osmanlı İmparatorluğunda ise, Cemal Kafadar'ın kişisel yazı örnekleri üzerine yaptığı çalışmalar sonucu sohbetnâme ve otobiyografinin bir alt türü olarak nitelediği

seyahatname ve günce ele alarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Romanda “ben” kavramına antropontolojik (insan-varlık bilgisi) bir yaklaşımla insanın “düşünme, dil ve dışdünya”yla olan ilişkisi üzerinden örneklenerek incelenmiştir. Bu örneklenmeler üç nakkaşın üç hikâyesinde “dil” in sözlü ürünü olan hikâyeler üzerinden, bu hikâyelerden çıkarılan derslerin kültür aracılığıyla geçmişi ve bugünü birbirine kaynaştırmasından söz edilerek ele alınmıştır. Nakkaş Zeytin, Kelebek ve Leylek Kara Çelebiye üslup, zaman, nakış üzerine elif, be, cim adını vererek anlattıkları hikâyelerle kendi gerçeklerini saklamakta, hayata bakışlarını hikâyelerin üzerinden varetmek istemektedirler.

İnsan-dışdünya bağlantısı Enişte Efendi ve Zarif Efendinin resme ve minyatüre yaklaşımları ve bu yaklaşımlarındaki aykırı düşünce yapısı üzerinden incelenir. Romanda esas konu resimde Batının uyguladığı “üslup”, “portre” ve “perspektif” karşısında, Doğuda Osmanlı İmparatorluğundaki nakkaşların tutumları, sabırla geçen hayatları aşkla süregelirken cinayetle buluşan yaşantılarının, şüphe ve çıkarla nasıl son bulduğudur. Batıda değişen resim tarzı onların çocuk hayallerinde nasıl bir kırılma yaratmıştır ki, sevgi nefrete, nefret katil olmaya kadar uzanabilmiştir.

Bir edebi metni anlamada tek bir felsefi yaklaşımın yeterli olup olmadığı sorunsalından hareket eden bu tezde, bir edebi metni farklı yöntem ve yaklaşımlarla ve edebiyat-felsefe arasındaki derin bağ açısından da kavramlar ele alınarak incelenebilir olduğu düşüncesini ortaya koyar. Hermeneutiğin farklı bir boyutu olarak yazarın niyetinden çıkışlı da “ben” kavramının incelenebilir olduğu, Schleiermacher’in gramatik ve psikolojik anlama açısından “ben” kavramının incelenmesi kısa örneklerle açıklanırken, bu yoldan gidilmemesinin nedeni, bir edebi eser hakkında yazarının

niyetinin asıl gerçeği içermediği düşünöldüğündendir. Yazarın niyetinin eseri anlamada önemli bir çıkış noktası olmadığından tez Schleiermacher'in düşünceleri üzerinden anlamaya ve yorumlanmaya çalışılmamıştır.

Tezde yazarın bu romanı yazmaktaki amacına hareket noktasına örtük olarak değinildiğinden, metnin kompozisyonunda yazarın sanatsal dil kullanımına, bireysel yazım şeklinin neden ve niçin söz ve yazıyı buluşturduğu anlaşılmaya çalışılmamıştır.

Benim Adım Kırmızı adlı eserde yer alan “ben” kavramına hermeneutik bir yaklaşımla inceleme Gadamer'in hermeneutik düşüncesi üzerinden ele alınırken, yazarın ne söylediği değil, metnin ne söylediğinin önemi vurgulanmıştır. Yazarın da artık yazıp bitirdiği romanı karşısında bir okura dönüştüğü düşünölmüştür. Yazar, yazma eylemi sırasında sanatsal bir dille söylemek istediği söylediğinden, kitabı çıktığından sonra söyleyeceği her sözün, her isteğın de bir yoruma girdiği şekilde düşünöülerek yazarın kitabı hakkında sözlerine fazla yer verilmemiştir. Bir sanatsal metin karşısında bağlayıcı olanın metnin içerdiği anlam ve söylemek istediği şeydir düşüncesinden hareket edilir. *Benim Adım Kırmızı* adlı romanda da, nakkaşların çocukluğında verildikleri nakkaşhanede geçen ömürleri, çıraklık ederken karşılaştıkları durumlar, ustaya duyulan sonsuz itaat, Ortaçağın genel izleği ve o dönemin sosyal yapısı üzerinden ele alınır. Batı tarzı resim yapma şeklini benimseyerek geleneği kırma yolunda adımlar atan Enişte Efendinin öldürölmesi, toplumların değer yargılarının birden bire radikal bir şekilde değıştirilemeyeceği, zamana yayılan bir süreçte gerçekleşeceği vurgusuna gönderme yapar. Üstelik bu değışimin toplumun her yerinde ve her kesiminde aynı anda kabul görmediği, bunun zamana yayılan bir süreç olduğudur.

Mektuplar toplumda bir kültür ögesi olarak göz önüne alınarak değerlendirilir. Yazılı kültürün önemli unsuru olan mektuplar insandan insana gönderilen bütünlüğü olan dilsel malzemelerdir. Romanda Bohçacı Ester'in evden eve taşıdığı mektuplar dilin önemli bir ögesidir. Romanda bu dilsel malzemenin kullanılması bazen mektup, bazen hikâye, bazen bir kahvede meddah oyunu olarak karşımıza çıkar.

Romanda “ben” kavramı insan-varlık bilgisi üzerinden anlamaya çalışıldığında, Varlık Bilgisi zaman ve mekân olarak ele alınırken, mekânda belirgin vurgu ev seçilerek, onun üzerinden anlamaya gidilmiştir. Kara, Enişte Efendi ve Ester için evin ne anlama geldiği ontolojik olarak anlamaya çalışılmıştır. Toplumun değişik kesimlerinde oturan insanların evle olan ilişkileri üzerinden roman çözümlenir. Genç bir erkek olarak sevdiği kızı alamayan Kara için ev, Şeküre'nin olduğu yerdir. Kara'da kadın varlığı Şeküre'de kilitlenmiştir. Yıllar geçse de bu aşkı aşamamış olan Kara Şeküre'nin yaptığı her davranışı olumlu görmektedir. Genç âşık için ev sevgilinin olduğu yerdir. Enişte Efendi için iki katlı evi, nakşın, yeniliğin, değişimin bir yeridir. Bir kültür merkezidir. Gizli kitabın yapıldığı, heyecanlı bekleyişin sürdüğü zaman zaman cariye Hayriye ile geçirilen saatlerin olduğu bir yerdir. Kızının yanında olması onu sevindirmekte, torunların yaramazlıklarına göz yummaktadır. Torunları nakşını sevecek olan yeni çiraklardır. Bohçacı Ester için ev paranın kazanıldığı yerdir. Sığınılan, barınılan, günlerini huzurla geçirildiği bir mekân olarak değil, bir geçim kapısı olarak evleri vareder. Böylelikle her genç kızın sırrını bilmekte, her evin derdini, neşesini dinlemektedir.

Tezin üçüncü bölümünün alt kategorisinde özneleşen nesnelere ve kavramlara yer verilir. At, ağaç, köpek, para, şeytan ve kırmızı rengi kendi söylemleriyle anlamaya

çalışılır. Bu incelenmede cansız varlıklara canlı bir varlık şekli uygulanmasında edebiyatın deyim aktarması göz önüne alınarak özneleşen nesnelerin kendi sesinden söylemleriyle açıklanmaya çalışılır. Bütün bu nesnelerin özneleşerek dile gelişlerin romana fantastik bir anlam katmadığını, kalp bir paranın, bir ölümün konuşmasından gerçek bir varlık olarak görüldüğü, bu görünüşün veya böyle algılamanın nedeni dilin kullarımdaki özellikten kaynaklandığı düşünölmüştür. Bir kalp paranın konuşmasında basılıp dağıtıma çıktığı ana kadar geçen sürede başına gelenleri tek tek anlatırken, elden ele değıştiğinde yaşadıkları, onaltıncı yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundaki iktisadi ve sosyal yapısının da bir portresini çizer. Roman bize sadece tarihsel bir anlatı olarak değil, Doğu toplumunda insanın, erkek veya kadın farklı bireylerin resim ve yazıyla olan ilişkisini de gözler önüne serer.

Bu tez çalışmasında bir edebi eseri anlamada metnin dilsel malzemesinin okuyucu olarak bize her şeyi sunduğu düşünölmür. Her ne kadar her okuyucuya göre yorumun değışeceğı düşünölse de, yorumları belli çerçeve içinde tutanın nesneleşmiş metin olduğı ve metnin dilsel anlamında buluşan yorumların kendi içinde bütönlüğe erişebileceğı gerçeğı göz önüne alınır. İnsan için değerler ve gereksinimlerin nasıl önemli olduğı, toplumca koyulan ve uyulan değerlere insan gereksinimi doğrultusunda sırt çevirebileceğı, onu değıştirmeye çalışabileceğı gerçeğı işlenir.

Bütün bu tez çalışmasında hermeneutik bir yaklaşımla bir edebi eseri anlamanın ana çıkışı antropontoloji (insan-varlıkbilgisi) üzerinden ele alınarak değeriendirilmeye çalışılmıştır. İnsanın insanla olan ilişkisi ve bu ilişkiyi kurarken insanın dışdünya, düşünme ve dille olan beraberliğı üzerinden örneklenir. Bu insanın düşünme-dışdünya ve

dille olan beraberliğinde egemen olan dilin yazılı ve sözlü eserler üzerindeki gücü insan-özneleşen nesne ve kavramlar üzerinden anlamaya çalışılmıştır.

Resimde ortaya konulmak istenen farklı bir gelişimin -ki burada portre, üslup ve perspektif- insan üzerindeki etkisinin insandan insana değişebileceği, bir toplumda değişimlerin adım adım olduğu bunu kabul eden ve red edenlerin her zaman bulunabileceği ve bu bulunmanın karşılıklı bir çatışmaya veya gizli bir örgütlenmeye dönüşülebileceği görülür.

Roman anlamaya ve yorumlanmaya çalışılırken genel Ortaçağ izleklerinin Doğu ve Batı, iki farklı toplumda nasıl yapılandırıldığı üzerinden gidilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Usta-çırak ilişkisinin genel yapısı, insanların itaat ve otorite kavramıyla olan ilişkileri ve bunu kırma düşüncesinde olup eyleme geçiren ve geçiremeyen arasındaki varoluşun insan-dışdünya ilişkisine yansımaları üzerinden incelenir. Minyatürlerin çizgisel ve renksel dünyasını yaratan sabırlı nakkaşların hayatlarını, tekrar evlenebilmek için gerçekliğin ve rüyaların uçuculuğuna sığınan genç bir kadını ve yazının kalıcılığında Doğu illerinde gençliğini geçiren bir adamı anlama temelini oluşturulurken; insanın kendisiyle ve başka insanlarla olan ilişkisinde dışdünya, düşünme ve dil üçgeninden esas alınarak, bir romanı anlamada “ben” kavramı Betül Çotuksöken’in özgün tezi antropontoloji (insan-varlık bilgisi) üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aristoteles, (2002), *Poetika*, (Çev.), İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- _____ (2009), *Nikomakhos'a Etik*, (Çev.), Saffet Babür, Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Akarsu, B. (1998), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Antmen, A. (2008), *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Abælardus, P. (1988), *Bir Mutsuzluk Öyküsü (Felaketler Tarihi)*, (Çev.), Betül Çotuksöken, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aktay, Y.& Göka, E.&Topçuoğlu, A.(1999), *Önce Söz Vardı*, Ankara: Vadi Yayınları.
- Altınel, Ş. (2003), *Soğuğa Açılan Kapı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bumin, T. (2010), *Tartışılan Modernlik Descartes ve Spinoza*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes. R. (2009), *Göstergebilim Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çotuksöken, B. (2011), *Ortaçağ Yazıları*, İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- _____ (2010), *İnsan Hakları ve Felsefe*, İstanbul: Papatya Yayınları.
- _____ (2002), *Felsefe: Özne-Söylem*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- _____ (2000), *Felsefi Söylem Nedir?*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Dilthey, W. (1999), *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, (Çev.), Doğan Özlem, İstanbul: Paradigma Yayınları.

- _____ (2012), *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, (Çev.), Doğan Özlem, İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Deleon, J. (2002), *Eski İstanbul'un Yaşayan Tadı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ecevit, Y. (2004), *Orhan Pamuk'u Okumak*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2009), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gümüş, S. (2010), *Modernizm ve Postmodernizm*, İstanbul: Can Yayınları.
- Gadamer, H-Kuhn, H-Nietzsche, F. (2002), *Edebiyat Nedir?* Erzurum: Babil Yayınları.
- _____ (2004), *Truth and Method*, (part: the borderline position of literature), London: Continuum Int. Publishing Group.
- _____ (2008), *Hakikat ve Yöntem*, (Çev.), Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan, I.Cilt, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- _____ (2009), *Hakikat ve Yöntem*, (Çev.), Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan, II. Cilt, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Goytisolo, J. (2004), *Osmanlı'nın İstanbulu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hirsch, (1967), *Validity in Interpretation*, New Haven&London, Yale University Press.
- Hegel, G.W. F. (1995), *Tarihte Ahi*, (Çev.), Onay Sözer, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- _____ (1975), *Werke 7, Grundlinien der Philosophic des Rechts*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Lucas, G. (2003), *Roman Kuramı*, (Çev.), Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.

Kuçuradi, I. (2009), *Çağın Olayları Arasında*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

_____ (1971), *İnsan ve Değerler*, İstanbul: Yankı Yayınları.

_____ (1997), *Yüzyıllımızda İnsan Felsefesi*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Kaygı, A. (1995), *Varlık ve Edebiyat*, Ankara: Kekibeç Yayınları.

Kafadar, C. (2007), *Kim var imiş biz burada yoğ iken*, İstanbul: Metis Yayınları

Kaufmann, W. (2005), *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk Seçilmiş Bölümler*, (Çev.), Akşit Göktürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mengüşoğlu, T. (2008), *Felsefeye Giriş*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

_____ (1988), *İnsan Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Moran, B. (1988), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Özcan, Z. (2000), *Teolojik Hermeneutik*, İstanbul: Alfa Yayınları.

Özlem, D. (1998), *Bilim, Tarih ve Yorum*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

_____ (2006), *Kavram ve Düşünce Tarihi Çalışmaları*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

_____ (2003), *Hermeneutik Üzerine Yazılar*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Pamuk, O. (1998), *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

_____ (2011), *Saf ve Düşünceli Romancı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

_____ (2007), *Babamın Bavulu*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Palmer, R. (2003), *Hermönetik*, (Çev.), İbrahim Görener, Ankara: Anka Yayınları.

Platon, (2009), *Diyaloglar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rifat, M. (2008), *Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Schleiermacher, F.D.E. (1998), *Hermeneutics and Criticism: and other writings*, Ed., Andrew Bowie, Cambridge: Anglia Polytechnic University.

Toprak, M. (2003), *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*, İstanbul: Bulut Yayınları.

Tunalı, İ. (2010), *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Topaloğlu, A. (2008), *Teizm ve Kavramları*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Todorov, T.&Focroulle, B.&Legros, R. (2011), *Sanatta Bireyin Doğuşu*, (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tatar, B. (1999), *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti*, Ankara: Vadi Yayınları.

_____ (2004), *Hermenötik*, İstanbul: İnsan Yayınları.

Uygur, N. (2006) , *Denemeli Denemesiz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

_____ (1969), *İnsan İçin Edebiyat*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

_____ (2007), *Başkasının Beni Sorunu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ünsal, A. (2004), *Ölmez Ağacın Peşinde*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zekiyan, B. (2005), *Hümanizm (insancılık)*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

West, D.(2008), *Kıta Avrupa'sı Felsefesine Giriş*, (Çev.) Ahmet Cevizci, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Wittgenstein, L. (1985), *Tractatus Logico-Philosophicus*, İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.

Makaleler:

Altınel, Ş. (2001), “Ottoman style? It’s to die for”, Sunday August 5, *The Observer*, (Çev.) Banu Ergen.

Adıgüzel, T. (2007), “Arifi'nin Süleymanna'mesindeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Bravo, (2004), “Hegel'in Tarih Tasarımında Özgürlük ve İlerleme”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 21/sayı: 1/ss. 153-164.

Batur, E. (1988), “Yeniden Doğu: Eski'den Doğu-Rönesans Tanımları ve Yorumları” *Gergedan Yeryüzü Kültür Dergisi*, no:13, İstanbul.

Çotuksöken, B. (2012), “Günümüz Açısından Köy Enstitüleri”, www.betulcotuksoken.com.tr , (son erişim: 01.08.2012).

_____ (2009), “Ev Nedir?”, İstanbul: *TBMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi Yayınları*, s. 43-49.

_____ (2010), “İnsan Üzerine”, İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Yüksekokulu Semineri.

- Demir, F. (2011), “A New Station at the Novel Writing Adventure of Orhan Pamuk: Thematic Novels”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/1 p. 930-940.
- Ekiz, T. (2007), “Alımlama Estetiği Mi Metinlerarasılık Mı?”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47, 2, s.119-127.
- Ertuğrul, K. (2003), “Türkiye Moderleşmesinde Toplumsal ve Bireysel Özerklik Sorunu: Oğuz Atay ve Orhan Pamuk’la Birlikte Düşünmek” *Doğu Batı*, sayı: 22, s. 104.
- Günay, M. (2007) *Felsefe Ekibi Dergisi*, sayı.6, *felsefeekibiinternetdergisi*, http://www.felsefeekibi.com/dergi6/s6_y16.html, Son erişim. 23.02.2012.
- Gülenç, K. (2010), “Bilim, Düşünme ve Varlık: Heidegger’de Fenomenolojik Hermeneutik”, *Cogito*, Sayı:64/Güz, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Huizinga, J. (2005), “Rönesans Sorunu”, *Cogito*, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Kula, O. B. (2010), “Hegel Estetiğinde Edebiyatın Yeri ve Değeri”, *Frankofoni Ortak Kitap* no 22, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, s. 205-213.
- Koçak, O. K. (2009), “Modern Romanın Değişimi: Anlatıda Öznenin Dönüşümü”, *Sosyal Bilimler Dergisi/Journal of Social Sciences 3(1)*, Beykent Üniversitesi, s. 159-174.
- Mengüşoğlu, T. (2001), ““Benim Adım Kırmızı” Ya da Paradoks Mantığı”, *Journal of Turkish Studies Volume 25*, essays in Honour of İoanna Kuçuradi.
- Niyazioğlu, A. (2010), “Bir “Rüya” Geleneği- Halveti Sünbüli Şeyhlerinin Rüyalari ve Osmanlı Biyografi Yazıcılığı” *Doğu Batı*, Sayı: 53, Yıl: 13.

- Özcan, Z. (2005), “Ortaçağ’da Birey ve Bireyleşme”, *Doğu Batı*, Sayı: 33, s.11-36.
- Örnek, Y. (1997), “Felsefede Antropoloji Geleneği ve Takiyettin Mengüşoğlu”,
Yüzyılımızda İnsan Felsefesi Takiyettin Mengüşoğlu Anısına, Haz. İoanna Kuçuradi,
Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Pamuk, O. (2012-a), “Geniş Zaman”, *TRT Türk*, 02.05. 2012 tarihli Orhan Pamuk-Cem
Erciyes-Ayşe Hür Söyleşisi.
- _____, (1999-b), “Orhan Pamuk ve Benim Adım Kırmızı Romanı”, *Cumhuriyet Kitap
Eki*, sayı. 465 14 Ocak.
- _____,(1999-c), “Benim Adım Kırmızı Romanı”, *Cumhuriyet Kitap Eki*, sayı. 265.
- Saygın, T. (2009), “Sosyal Bilimlerin Doğası ve Hermeneutik”, *VI. Ulusal Sosyoloji
Kongresi*, Toplumsal Dönüşümler ve Sosyolojik Yaklaşımlar, Adnan Menderes
Üniversitesi, Aydın.
- Soysal, D. (2009), “Gadamer’de Sanat Eseri Neden Bir Nesne Olamaz?”, *Baykuş Felsefe
Yazıları Dergisi*, Sayı 5.
- Şentürk, R. (2010), “Mekânsal Bilişime Ontolojik Bir Yaklaşım”, 10-12 Şubat 2010
Konferansı, Muğla Üniversitesi, s.105-117.
- Türkyılmaz, Ç. (2009), “Başlangıca Dönmek: Heidegger ve Tarih Sorunu”, *Felsefe Yazın-
15*.

ÖZGEÇMİŞ

Savaştepe/Balıkesir’de doğdu. Anadolu Üniversitesi İktisat Fakültesi’ni bitirdi. 2000 yılında Cambridge’te, Anglia Ruskin Üniversitesi’nde *Shakespeare, Şiir ve Kısa Öyküler* üzerine kursa katıldı, aynı üniversitede ilk liberal feminist kadın *Mary Wollstonecraft* üzerine yazınsal çalışmalarını tamamladı. 2007 yılında, Cambridge Üniversitesi Uluslararası Yaz Okulu’nda *Savaş Sonrası İngiliz Şiiri ve İngiliz Şiirinde Kır Manzarası* derslerini aldı. Değerlendirme denemesini, *Philip Larkin* üzerine yazdı.

2000 yılında *Kırılğan Kuleler* adlı öyküsüyle Haldun Taner Ödülü’nde ikincilik kazanan yazar, 2001 yılında da *Kirmastili Gelin* adlı denemesiyle Bursa Osmangazi Belediyesi’nin Ahmet Hamdi Tanpınar anısına düzenlediği yarışmada mansiyon ödülü aldı.

2002 yılında, *Çıplak Ayaklı Yıllar* adlı öyküsü Şalom gazetesinin seçkisinde yer aldı.

2006 yılında, *Çaldığım Çocuk Yüzü* adlı öyküsü Abdullah Baştürk Öykü Seçkisine alınarak kitaplaştırıldı.

Yayımlanmış kitapları:

Kırılğan Kuleler (Öykü-2003), Epsilon Yayınları. Kitap Azerbaycan Türkçesine çevrilmiştir.

Yeryüzünde Bir Yolcu Nedim Gürsel (Nehir Söyleşi-2006), Doğan Kitap.

Duvarsız Avlu: Bozcaada (Öykü-2010) Pia Yayınları.

Üsküp’ün İçinde Kumaş Biçerler (Öykü-2012), Kaknüs Yayınları.